البحوث والدراسات

العناصر الشعبية في القصة القصيرة عند ليلى العثمان

د. نسيمة راشد الغيث*

ملخص:

ليلى العثمان اسم بارز بين كتاب القصة القصيرة في الكويت، وقد أنتجت ما بين عام ١٩٧٦م وعام ١٩٩٨م تسع مجموعات قصصية احتوت على ١٩٠ قصة.

إنها ذات صوت مميز سواء بين الكتاب أم الكاتبات، تتسم تحليلاتها للشخصية الإنسانية بالدقة في التصوير والصراحة في التعليل. أما الجانب الفني الذي يميز قصصها فهو ما تستمده من العناصر والطبائع والأفعال التي يمكن أن توصف بأنها "شعبية"، وليس القصد بذلك أن يكون أبطالها من عامة الناس، أو من البسطاء، فهذا طابع عام يسود فن القصة القصيرة في الكويت، وإنما القصد أن كتاباتها تخلو أو تكاد من التصنع الثقافي، والتفاصح، وتضخيم الأفعال البسيطة لتصبح قضايا عامة. إنها تعنى بالحكايات والخرافات كما تعنى بالرقى وطقوس السحر فتصوغ القصة العجائبية على نحو طريف لا يخرج بها عن الممكن والإنساني.

إن ٦٣ قصة من مجموع ما كتبت ظهر فيه هذا الطابع الشعبي، وهذا العدد يمثل نسبة عالية (٤٠٪)، وهو يبلغ درجة من الإتقان الفني في عدد من القصص هي التي أفردنا لكل منها دراسة تحليلية، وإن تكن في مساحة محدودة، فإنها – كما نرجو – كاشفة عن التكامل في التشكيل، مؤكدة هذه الخصوصية التي كانت دافعنا لإجراء هذه الدراسة.

١- مفردات العنوان:

يعد فن "القصة القصيرة" الأكثر إنتاجاً لدى الأدباء في الكويت، والأكثر انتشاراً ورواجاً لدى القراء – باستثناء الشعر لأسباب لا يصعب

* دكتوراه في الأدب العربي، جامعة القاهرة، عام ١٩٨٢م، وأستاذ مساعد الأدب العربي والنقد بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

الاهتداء إليها –، وهناك عدة دراسات نقدية اهتمت بظاهرة القصة القصيرة الكويتية، أو بأحد كتابها، أو بمجموعة من مجموعاتها، ومع هذا نشعر بأن هذا الفن لم ينل حقه من الاهتمام[١]، وقد حفزنا هذا الشعور إلى اختيار جانب منه موضوعاً لدراستنا، وكذلك آثرنا أن يكون هذا الجانب خاصاً بكاتبة ذات إبداع نشط متميز، ليتاح لنا التفحص الدقيق – أو الأقرب إلى الدقة – بديلاً عن الامتداد أو التوسع في الموضوع، وبخاصة أن فن القصة القصيرة كان من دوافع استحداثه الإفادة من المنهج العلمي الذي يمعن في تفحص الخلية تحت المجهر، أو "العينة" بديلاً عن الصور الإجمالية أو الطرح الكميّ الذي لا يكشف عن التفاصيل، ولا يدل على الجوهر[٢].

ربما أرى أن من حق هذه التوطئة الموجزة أن تمهد بالكشف عن عدة أمور: **أولها** أن القصة القصيرة إن لم تكن ذات جذر شعبي فإن "الشعبية" أحد

---

(١) ليس هذا نقداً أو انتقاداً للجهود التي بذلها باحثون فضلاء في هذا الاتجاه، وإنما هو وصف للواقع النشط للإبداع القصصي الذي يضيف كل عام، ولا تواكبه متابعة نقدية بالدرجة نفسها من النشاط، وكذلك نلاحظ عدم الاهتمام النقدي بالتأصيل النظري لفن القصة القصيرة. إننا نثمن جهود: الدكتور محمد حسن عبدالله، في كتابه: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، والأستاذ القاص إسماعيل فهد إسماعيل، في كتابه: القصة العربية في الكويت، والدكتور سليمان الشطي، في كتابه: مدخل القصة القصيرة في الكويت، والدكتور مصطفى الضبع، في كتابه: المغيّب والمجسّد، والدكتور مرسل فالح العجمي في كتابه: إسماعيل فهد إسماعيل، ارتحالات كتابية، والأستاذة فاطمة يوسف العلي، في رسالتها المخطوطة: الحراك الاجتماعي في القصة الكويتية القصيرة.. وغيرهم من كتاب المتابعات النقدية.

(٢) يذكر من بين أسباب نشاط فن القصة القصيرة في أوروبا في القرن التاسع عشر – الذي شهد ازدهارها – أن أحجام الروايات كانت تضخمت جداً على يد ديكنز في إنجلترا، وبلزاك في فرنسا، وأن هذا الامتداد في الحجم أدى إلى الفرق في التفصيلات، والمبالغات.. وهنا تبنَّى فن القصة القصيرة التركيز والبساطة في الشكل ووحدة الانطباع.

أصولها لامحالة، وفي هذا المنزع تلتقي كل الآداب التي ازدهر فيها هذا الفن. وليس من المحتم أن نعود إلى حالة "البدائية"، أو زمن الكهف لنؤكد أن رب الأسرة – القديم جداً – كان يحكي عقب عودته من رحلة الصيد كيف تمكن من الإيقاع بصيده. إن "الجدّة" إلى اليوم لاتزال تحكي للأحفاد، ومدرِّسة أطفال مرحلة "الرياض"، تدخل إلى قلوب أطفالها وعقولهم عن طريق الحكاية، وهكذا في مجالات تعتمد على نقل الخبرة، والتوجيه – حتى في خطبة الجمعة – ومراحل التربية في النظام التعليمي. إن المرجع المهم الذي لا يكاد يغفله باحث أو دارس في فن القصة القصيرة يستقر على قاعدة "الشعبية"، ونعني كتاب: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" تأليف الناقد الروسي الشهير: فلاديمير بروب[٣] الذي اعتمد في تطبيقاته على حكايات (حزاوي) خرافية / شعبية، تماثلت عند الأمم على تباعدها في الزمان والمكان، ويتأكد هذا بالتحليل الوظائفي للقصة[٤]، الذي أخذ به "الشكلانيون" الذين نشدوا – في منهجهم أو مناهجهم

---

(٣) كتاب: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ترجمه إلى العربية: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩م، ومن الطريف ما ذكر مترجما الكتاب في "التصدير" – أنه نشر في طبعة باللغة الإنجليزية تحت عنوان "معدّل" – هو: "مورفولوجيا الحكاية الشعبية". وليس ها هنا مكان الفصل بين العنوانين، ونكتفي بأن نلاحظ ما بين "الشعبية" و "الخرافية" من قرابة، دون أن نزعم التعارض المطلق، فضلاً عن التطابق!!

"كما أن دلالة الشرطة المائلة (خرافية / شعبية)، لا تعني أن إحدى الكلمتين – قبل الشرطة وبعدها – مرادفة للأخرى، وإنما هي نوع من الاختصار، فالعبارة الواردة في متن البحث ونصها: "الذي اعتمد في تطبيقاته على حكايات (حزاوي) خرافية/ شعبية تماثلت عند الأمم على تباعدها في الزمان والمكان... إلخ" لا تعني أن "خرافية" تترادف في دلالتها مع "شعبية"، وإنما تعني حكايات خرافية، وحكايات شعبية. والعطف يقتضي المغايرة".

(٤) ينظر في هذا كتاب: "مدخل إلى نظرية القصة"، لسمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦م.

النقدية – تجنب القراءات الانطباعية أو الذاتية، والقراءات الساذجة التي تعتبر النص انعكاساً بسيطاً ومباشراً Reflect لواقع مكاني وزمني(٥).

الأمر الثاني: الذي نعني به في هذه التوطئة الموجزة: ما نعنيه بالعناصر الشعبية، وهذا مايحتاج إلى تحديد، بعد أن نكون قد اتفقنا – أو وافقنا – على أهمية المصدر الشعبي للقصة القصيرة، إن هذا المصدر لا يرفض المصادر الأخرى ولكنه يستوعبها، فإذا كانت "الواقعية" إحدى القوى الدافعة لإنتاج هذا الفن على أسسه التي استقرت في القرن التاسع عشر(٦)، فإن بعض المهتمين بالنظرية رأوا أن الرومانسية مازجت الواقعية في شكل – أو تشكيل – القصة القصيرة بصفة خاصة، ليس من خلال العناية بالحبكة وحسب – تلك الحبكة التي سيكون عليها المعول في تأكيد الفارق بين الرواية والقصة القصيرة – وإنما أيضاً من خلال ربطها بإيقاع الشعر ولغته الكثيفة وشكله المحكم(٧)، وكذلك يدل استعراض أسماء المبدعين الذين أسسوا هذا الفن على أنه استطاع أن يتسع للصور، والحكايات، كما استطاع أن يستوعب إبداعات كاتب مثل إدجار ألان بو، الذي يوصف إنتاجه إجمالاً بالشعبية، فإنه – عند التفصيل أو التدقيق – سينقسم إلى مراحل أو موجات، سيكون: الهرب من الواقع – الذي يوصف بأنه سفاسف الحياة العملية – إلى الخيال والأساطير والهواجس والكوابيس..

---

(٥) المرجع السابق، ص ٦١.

(٦) ينسب رشاد رشدي استقرار الأصول الفنية للقصة القصيرة إلى الكاتب الفرنسي جي. دي. موباسان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي رأى أن "الرواية" لا تصلح للتعبير عن الواقعية الجديدة التي ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو لا قيمة لها ولكنها تحوي من المعاني قدراً كبيراً، ورأى أن هذه اللحظات العابرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة.
ينظر: فن القصة القصيرة، ص ٩.
وينظر أيضاً: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مادة: short story.

(٧) آيان رايد، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ص ١٥، ١٦.

لقد كان "بو" يرى أن مهمة الفنان الحقيقية أن يخلق عالمه الخاص من حطام العالم الواقعي(٨)، ونستطيع أن نقول مطمئنين: إن فن القصة القصيرة استطاع أن يجد لنفسه مساحة واضحة بين الفنون الأدبية إلى أيامنا هذه، وإنه وجد حياة تتجدد من خلال الواقعية السحرية، التي وجدت مجالاً رحباً في شكل القصة القصيرة عند الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الذي يعد من أعظم الكتاب وأشهرهم في العالم اليوم، الذين تجاوزوا بأدب أمريكا اللاتينية شهرة أدباء أوربا وأمريكا(٩) ولعله من الطريف، والمفيد، أن نذكر هنا أنه إذا استدعت الواقعية السحرية ماهو أسطوري، وما هو عجائبي، بل ما هو سريالي أيضاً – إذ تلتقي جميعها عند ما هو "فوق الطبيعة" – فإن هذه الواقعية السحرية تستدعي أيضاً، وربما أولاً: كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي اعتمد عليه "بورخيس"، واعترف بأهميته في تأصيل أسلوبه، وتأصيل "الواقعية السحرية" في أدب أمريكا اللاتينية بوجه عام(١٠). هل نقطع التسلسل في هذه الفقرة ونقول إن ليلى العثمان كتبت قصتين تحت عنوان يستدعي ألف ليلة وليلة، وهما بعنوان: الليلة ترقص شهرزاد – الليلة تسبح شهرزاد، من مجموعة: يحدث كل ليلة(١١).

الأمر الثالث: أنه من المهم ونحن بسبيل تحديد العنوان – الذي يحدد نطاق عملنا في بعض إنتاج ليلى العثمان (القصة القصيرة) – أن نوضح أن "العناصر الشعبية" ليست "الأدب الشعبي"، كما حدده كتاب مهم ومؤثر لأحمد رشدي

---

(٨) فنسنت بورانيللي، إدجار ألان بو القصصي والشاعر، ترجمة عبد الحميد حمدي، دار النشر للجامعات المصرية (د. ت)، ص ٦٢.

(٩) ينظر كتاب: "في الواقعية السحرية"، تأليف حامد أبو أحمد، دار سندباد بالقاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٤٥، وانظر قصة "الآخر"، ص ٢٢٩.

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٤٣.

(١١) ليلى العثمان، يحدث كل ليلة، ص ١٠١.
ويلاحظ أن الكاتبة كتبت قصتيها: الليلة ترقص شهرزاد – الليلة تسبح شهرزاد، تحت عنوان واحد هو: "حالتان لشهرزاد"، وكأنهما قصة واحدة، فبين القصتين اتصال وانفصال، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، وهذه دقة وملاحظة موفقة في تشكيل المادة الحكائية.

صالح[١٢]، وأول شروطه الجماعية في التأليف، والشفاهية في الأداء، والعامية في اللغة، ومع هذا فإن العناصر التي تتخذها، عناصر مميزة تدخل فيها: العادات والتقاليد، والمعتقدات العامة، وأغاني المناسبات، والأمثال والحركات والإيماءات، مما يعني أن هذه العناصر لا تقف عند الطابع الخرافي.

اللغة العامية: لكي نصف الوضع بأنه شعبي، بل إن مؤدي الحكاية الشعبية أو الملحمة حين يبدؤها بقوله العبارة المأثورة: "قال الراوي ياسادة ياكرام" أو ما يشبهها من العبارات، إنما يكون قد أرسى تقنية شعبية، تربط بين الراوي السارد والمتلقي الموصوف في عبارة: "السادة الكرام"، وسنجد هذه التقنية شائعة في قصص ليلى العثمان، كما أن العناصر الأخرى ذات حضور واضح في قصصها، وهذا الوضوح هو الذي أثار لدينا هذا البحث، وهو الذي يميز قصص ليلى العثمان بين كتاب جيلها من مبدعي القصة القصيرة في الكويت.

الأمر الرابع والأخير: أن ليلى عبدالله العثمان تنتمي إلى الجيل الثاني أو الأوسط بين كتاب القصة القصيرة في الكويت[١٣]، وإن تأخّر قلمها عدة سنوات، فقد ظهرت مجموعتها الأولى: "امرأة في إناء" عام ١٩٧٧م في حين ظهرت المجموعة الأولى لسليمان الشطي: "الصوت الخافت" قبل هذا التاريخ عام ١٩٧٠م ولا نذكر هذا كأثر سلبي، لأننا نقدر ما تجابه المرأة به حين تكتب، وما تجابه بشدة حين تكتب قصصاً تنشرها على الناس في صحف عامة، وهذا ما

---

(١٢) كتاب: "الأدب الشعبي"، ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٥٤م، ويعد رائداً إلى الدراسات الشعبية، وقد اعتمدنا على الطبعة الثالثة، ١٩٧١م.

(١٣) دون أن نخوض في التفاصيل نذكر أن القصة القصيرة – بصرف النظر عن حالات فردية معزولة أو ناقصة كتبها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، أو الشاعر خالد الفرج – بدأت أواخر الأربعينيات مع صدور مجلة "البعثة"، ١٩٤٧م، بجهود فهد الدويري، وخالد خلف، وأخيه فاضل خلف الذي أصدر أول مجموعة قصصية، وفرحان راشد الفرحان.. وبعد مدة انقطاع – كان من دواعيها توقف الصحف أو صعوبة إصدارها – ظهر جيل الوسط الذي يمثله سليمان الشطي وإسماعيل فهد إسماعيل، وظهرت فيه الكاتبات ليلى العثمان، وثريا البقصمي، وفاطمة يوسف العلي.

سبقت إليه ليلى العثمان، وعانت في سبيله، ربما إلى اليوم(١٤)، إن هذه الكاتبة لا تعد "السيدة الأسبق" إلى الكتابة القصصية وحسب، ولكنها الكاتبة الأكثر جرأة (علمية) في تشريح الشخصية الإنسانية، والأكثر تعبيراً عن الحياة الشعبية من بين كتاب القصة القصيرة في الكويت، الذين – ربما – اقتصر أكثرهم على التعبير عن البيئة في اقتناص الموضوع، كتصوير عمال البحر، أو مدينة الكويت القديمة قبل أن ترتفع فيها البنايات الشاهقة، أو مشكلات العمالة الأجنبية ومعاناة أفراد منها، ولا يعني هذا أن الجوانب الأخرى (الشعبية) ظلت مهملة، ولكن يعني أنها لم تأخذ المدى أو المظاهر المتنوعة التي أخذتها في قصص ليلى العثمان، فاستحقت بها أن نخصها بهذه الدراسة.

إن ليلى العثمان، بنت الثري الكبير، عاشت معاناتها الخاصة التي لاتغفلها أو تتبرأ منها، إنها تلح على موضوعات بعينها من الواضح أنها من صميم التجربة الخاصة التي عاشتها وعانتها(١٥)، ولكن هذا المستوى الخاص لم يضعها خلف أسوار من أي نوع، اجتماعية أو معرفية، أو فنية، ويمكن أن نقول إن ما حرصت عليه هو "الحقيقة" – كما تبدو لها –، الحقيقة الإنسانية البسيطة دون افتعال أو مبالغة، حتى قصصها التي كتبتها أعقاب تجربة العدوان (العراقي) الذي تعرضت له الكويت (١٩٩٠م) – وقد ارتفعت بها، وفيها، موجة التغني بالوطن التي لا يستطيع من يعيش ظروفها أن يتجنبها وإلا فإن وصفاً آخر مناقضاً يتهدده – جاءت الغنائية فيها مقرونة بعوامل فنية (شعبية) موظفة بطريقة موفقة، وسيدل التحليل والإحصاء على هذا، بما يؤكد الوعي الداخلي لدى الكاتبة بأوجه الملاءمة بين الواقع، واقع الحياة وواقع تجربة الكاتب الذاتية، وتقاليد النوع الأدبي الذي يصب فيه تجاربه، وهو في حالتنا هذه: "فن القصة القصيرة".

---

(١٤) وصفت ليلى العثمان جانباً من معاناتها بطريقة روائية فنية في كتاب "المحاكمة"، مقطع من سيرة الواقع، صدر عام ٢٠٠٠م.

(١٥) من هذه الموضوعات المتكررة في قصصها، الزوجة الثانية، والزوجة المهجورة، وبنات الزوجة المهجورة أو المطلقة، والبنت الجميلة التي تتعرض لعقاب متعسف لا تعرف سببه وكأن جمالها لعنة تطاردها.

٢ – توصيف:

إن ما يفتقر إليه فن القصة القصيرة من متابعة نقدية واهتمام بالأسس الجمالية النقدية في الكويت موجود متحقق – بدرجة أو بأخرى – بالنسبة للقصة العربية القصيرة، بوجه عام، بل إن التقصير النقدي يلاحق هذا الفن على مستوى الآداب العالمية، وهذا ما تردده دراسات مختلفة، حاولت أن "تحل لغز" المفارقة الواضحة بين الرواج في الإنتاج، وإقبال القراء، وبين انصراف النقاد، أو ضعف حماستهم لهذا الفن، وبخاصة حين توضع القصة القصيرة في موازنة مع "الرواية"، فإن هذه الأخيرة فازت بدراسات نقدية جادة، حاولت أن تجد لها أساساً نظرياً يمكن أن يطلق عليه "نظرية الرواية"، في حين لم يستخدم مصطلح "نظرية القصة القصيرة"، أو ما يشبهه، هذا مع الإقرار بأن القصة القصيرة – كما يقرر آيان رايد – ليس بينها وبين الرواية تشابه أو تداخل، كما يقر لها – للقصة القصيرة – أنها الأكثر انتشاراً، وأن لها كتاباً آثروها وقامت خبرتهم الأدبية على فنها، كما اتجه إليها عدد من كتاب الرواية، ومع هذا ظل الاهتمام النقدي بها محدوداً[١٦]، ومنه اهتمام هذا الناقد نفسه الذي يطرح السؤال: هل هناك خصائص أساسية للقصة القصيرة؟ إننا لانسعى إلى الإمعان في التشكيك، وإنما نريد أن نستفيد بطرح الأسئلة في قراءة هذا التنوع الواضح في قصص ليلى العثمان من ناحية الشكل بصفة خاصة، حتى في إطار تلك الشريحة التي قد يحق لنا أن نصفها بأنها "شعبية"، أو أنها وظفت بعض العناصر الشعبية، كما سنرى.

في تاريخ فن القصة القصيرة – وهو تاريخ قريب لا يتجاوز القرنين – تتحرك نقط الارتكاز النقدي من الاهتمام بالحبكة لدى نقاد القرن التاسع عشر، إلى مشاكلة الواقع وترك الحياة تحكي نفسها لدى نقاد النصف الأول من القرن العشرين، ثم الاهتمام باللغة والإيقاع ودرامية التشكيل لدى نقاد النصف الأخير من القرن العشرين، ولكنهم ينتهون إلى – أو يلتقون عند – عدد قليل جداً من عناصر التشكيل: الإيجاز (وهو نسبي وشامل لكل أركان القصة)، ووحدة الانطباع، ولحظة التنوير، وقد يحدث خلاف محدود فيما يميزها كنوع أدبي؛ فهناك من يعلق الأمر كله على وحدة

(١٦) آيان رايد، القصة القصيرة، ص ١٠٧.

الأثر، أو وحدة الانطباع، وهناك من يرى أن "المشهدية" هي ما يميز أسلوب القصة القصيرة عن غيرها؛ فالمشهد هو وحدة البناء الرئيسية(١٧). لقد تحركت نقط الارتكاز في قصص ليلى العثمان القصيرة، ولكن ليس على نسق التتابع الزمني (المتطاول / النسبي) وإنما من خلال طابع تجريبي، فرض نفسه عليها، أو فرضته على نفسها مراعاة لوسيلة النشر التي تعتمدها الصحافة ومراعاة لطبائع مجتمعها وموروثه الثقافي، ومراعاة لموضوع القصة متفاعلاً مع الوسيلة والتقبل الاجتماعي.

لقد نشرت ليلى العثمان تسع مجموعات قصصية، يكشف الجدول التالي عن أعداد القصص في كل مجموعة، ثم نسبة القصص التي ظهر فيها أثر يمكن أن يوصف بأنه "شعبي".

م	عنوان المجموعة	سنة النشر	عدد قصص المجموعة	عدد القصص التي بها أثر شعبي	النسبة المئوية	ملاحظات
١	امرأة في إناء	١٩٧٧	١٤	٧	٥٠ ٪	أشير إليها أحياناً بأنها "امرأتان في إناء"
٢	الرحيل	١٩٧٩	١٣	٨	٦٢ ٪	
٣	في الليل تأتي العيون	١٩٨٠	١٤	٥	٣٩ ٪	
٤	الحب له صور	١٩٨٣	١٤	٣	٢١ ٪	
٥	فتحية تختار موتها	١٩٨٧	١٣	٩	٦٩ ٪	
٦	٥٥ حكاية قصيرة	١٩٩٢	٥٥	٨	١٥ ٪	نشرت في حجم شبه ثابت في صحيفة القبس
٧	حالة حب مجنونة	١٩٩٢	١١	٧	٦٤ ٪	
٨	الحواجز السوداء	١٩٩٤	١١	٨	٧٣ ٪	كل قصص المجموعة عن العدوان العراقي على الكويت
٩	يحدث كل ليلة	١٩٩٨	١٤	٨	٥٧ ٪	
	الإجمالي		**١٥٩**	**٦٣**	**٤٠ ٪**	

(١٧) يراجع في هذا ما كتبه آيان رايد، (المرجع السابق، ص ١٩ وما بعدها)، ومقال روبرت لوشر في كتاب: القصة، الرواية، المؤلف: لعدة مؤلفين، ترجمة خيري دومة، ص ٩٢، كتاب: كتابة القصة القصيرة، تأليف ولسن ثورنلي، ترجمة مانع حماد الجهني، ص ٢٢.

يمكن أن نخرج من قراءة الجدول السابق بنتائج ومؤشرات دالة، لتصور نشاط ليلى العثمان القصصي بعامة، واتجاه فنها إلى الاهتمام بالعناصر أو الاستخدامات الشعبية خاصة[١٨]. وبوجه عام: حافظت الكاتبة على وتيرة نشاطها (تقريباً) بأن تصدر لها مجموعة قصصية كل عامين، كما حافظت على عدد قصص كل مجموعة، وقد راوح بين ١١ قصة و ١٤ قصة، ما عدا مجموعة تمثل استثناء خاصاً، وهي مجموعة: "٥٥ حكاية قصيرة"، وهي الوحيدة التي حملت رقماً، وقرنته بمصطلح "حكاية"، ووصفت الحكاية بأنها قصيرة، وكما أشير في الملاحظات وما ذكرته ليلى العثمان في مقدمتها الموجزة من أنها نشرت في حيز محدد، في جريدة القبس (الكويتية) تحت عنوان ثابت هو: "الدنيا صور"، وستكون لنا وقفة خاصة عند هذه المجموعة ذات الطابع الخاص الذي لم يتكرر، ومما يلفت النظر أن إصدار مجموعات قصصية جديدة قد توقف

---

(١٨) التاريخ المثبت قرين كل مجموعة هو تاريخ صدور الطبعة الأولى، ولكن الدراسة التي نجريها تعتمد على الطبعات التالية:

١ – امرأة في إناء، ط ثالثة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٢م.

٢ – الرحيل، ط ثانية، مطابع الوطن، الكويت، ١٩٨٤م (دون إشارة إلى ناشر).

٣ – في الليل تأتي العيون، ط ثانية، مطابع الوطن، الكويت، ١٩٨٤م (دون إشارة إلى ناشر).

٤ – الحب له صور، ط ثانية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣م.

٥ – فتحية تختار موتها، ط ثالثة، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠م.

٦ – ٥٥ حكاية قصيرة، ط أولى، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٢م.

٧ – حالة حب مجنونة، ط ثانية، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٢م.

٨ – الحواجز السوداء، ط أولى، مطابع القبس التجارية، حقوق الطبع للمؤلفة، الكويت، ١٩٩٤م.

٩ – يحدث كل ليلة، ط أولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م.

عند عام ١٩٩٨م، وقد صدرت لها مجموعتان من المختارات لقصص سبق نشرها (مختارات قصصية: ١٩٩٦م – زهرة تدخل الحي: ١٩٩٧م). وقد نشر لليلى العثمان ثلاث روايات: المرأة والقطة: ١٩٨٥م – وسمية تخرج من البحر: ١٩٨٦م – العصعص: ٢٠٠٢م. ولعل كتابيها البديعين: بلا قيود.. دعوني أتكلم: ١٩٩٩م – والمحاكمة، مقطع من سيرة الواقع: ٢٠٠٠م يقعان في مركز دائرة تجمع بين السيرة والاعترافات والرواية، وليس يبعد أن نجد فيهما جُزُراً – إن صح التعبير – تصلح أن تكون كل جزيرة قصة قصيرة قائمة بذاتها، ولكننا لن ندخلها دائرة بحثنا؛ لأننا قصرناه على ما كتبته ليلى العثمان قاصدة النوع الأدبي بذاته، وليس بافتراض سياق آخر.

وقد يكون من الواجب علينا – منهجياً – أن نذكر أننا في هذا الإحصاء السابق، وما يليه أو يترتب عليه من استنتاج نستهدي – بوجه عام – تلك العناصر التي حددها فلاديمير بروب، من حيث التأثير الوظيفي وليس من حيث الحد الوصفي. لقد رصد في تحليله أو تشريحه للحكاية الخرافية (٣١) إحدى وثلاثين وظيفة، مؤكداً أنها قادرة على احتواء – ومن ثم الكشف عن – كل أنواع التشابه البنيوي الموجود في الحكايات الشعبية مهما اختلفت بيئاتها. ومن الواضح أننا لانملك الأخذ بجميع تلك الوظائف الإحدى والثلاثين؛ لأننا لسنا بصدد حكايات خرافية، إلا بمعنى موسع عن العلاقة بين الحياة الواقعية والتعبير الأدبي عنها، فالقصة القصيرة ليست مجرد حكاية، أو ليست "تماماً" حكاية، فكما أشرنا سلفاً، تطرق إليها الدعوة إلى مشاكلة الواقع، كما أخذت من الشعر، ومن فنون الدراما بما يجعلها شكلاً منفرداً، أو شكلاً جامعاً في هذا السياق لا فرق، ولأننا نبحث في هذه الدراسة عن عناصر الشعبية في إبداع ليلى العثمان فإن إحصاءنا حاول أن يستخلص "الشعبي" الخاص، من "الوظائفي" العام، دون النص على درجة الأهمية أو الفاعلية التي ستبدو في تحليل النصوص في فقرات تأتي.

والآن، يمكن أن نستخرج من الإحصاء السابق هذه المؤشرات:

١ – **إن المجموعة القصصية الأولى** – "امرأة في إناء" – ضمت أربع عشرة قصة، تضمن نصف هذا العدد ما يمكن أن يعد تقنية شعبية، وقد يعني هذا مستوى من التعادل أو التوازن بين ما هو "محلي" يدل على "المكان" أو بعض معطياته الفنية، وبين ماهو عام مستجلب من استخدامات فن القصة القصيرة: العالمية أو العربية، على أن الفصل الحاسم بين ما هو محلي، وما هو عربي أو عالمي غير ممكن، أو لا يمكن الاطمئنان إليه، إلا عند التدقيق الشديد. ولكي نوضح هذا الفارق الدقيق فإنه في قصة "فضول"[١٩] – وهي أولى قصص المجموعة – نجد قصة حب ساذجة بين تلميذة وابن الجيران، وقد وقعت قصاصة – رسالة – أرسلها العاشق الصغير للتلميذة في يد زميلة لهذه التلميذة، فراحت تخيفها لتبتزها، وتحملها على أن تكون سفيراً لها عند أخي هذه المعشوقة، فإذا قالت في وصف الموقف: "أمسكت بها – أي الرسالة – وهززتها في وجهها: انظري.. إنني أملك كنزاً يخصك!! احمر وجهها..." إلخ. وكذلك تقول الراوية – في موقف آخر: "احمر وجهه خجلاً، وارتفع حاجباه دهشة"!!، أو: خبط بيده التي تمسك علبة السجائر على الطاولة "فإن هذه الحركات والإيماءات مما تتميز به أساليب "الحكي" الحديثة، والقصة مروية بضمير المتكلم، وهذا مما يميز أسلوب ليلى العثمان بصفة خاصة، ولكنه لا يستند إلى خصوصية بيئية، أو مرجعية شعبية، لأن طابع الاستجابة هنا إنساني عام؛ فاحمرار الوجه عند الخجل، أو ارتفاع الحاجبين تعبيراً عن الدهشة، أو الضرب بالقبضة على المنضدة أو ما يشبهها كرد فعل على سماع قول غير مرغوب فيه.. هذه جميعاً ليس لها انتماء مكاني حتى وإن عددناها من قبيل الاستجابات الشعبية، التي يستسلم لها الشخص العادي من أوساط الناس ومن دونهم، الأقل تحكماً – عادة – في التعبير عن انفعالاته، دون الشخص المثقف أو من الطبقة العالية التي تحاول أن تحتفظ لنفسها بأسرار عالمها الداخلي، وتضبط الجانب المعلن منها

(١٩) مجموعة: امرأة في إناء، قصة: فضول، ص ١١، ١٢، ١٣.

في حدود ما تريد توصيله إلى الطرف الآخر في الحوار، وحتى يظهر الفرق فإننا نقدم مثالاً من قصة في المجموعة ذاتها، بعنوان: "الفصل القادم"، وهي تقدم بضمير الغائب، أو الراوي العليم بكل شيء، يروي حكاية أرملة حسناء انكمشت أطراف الربيع عن حياتها، وأهدرت دماء عصرها، على يد "كامل" – عم ابنتها الوحيدة، التي لولاها ما التفت أذرع الخريف حول أيامها لتظل هكذا حبيسة الحظيرة التي صنعها هذا الرجل، ولكن: ما أن يتقدم "خطيب" إلى ابنتها حتى يداعبها – يداعب الأم الأرملة – الربيع، فتنتشي وتتأهب لحياة جديدة. إن الرجل "القريب" المتحكم في مصير امرأة وابنتها وضع إنساني عام، ولكن أن يكون هذا الرجل أخا الزوج المتوفى، الذي لايزال يملك سلطة على زوجة أخيه، الأرملة، فهذا وضع "قبلي" يستند إلى سلطة "دينية"، تعطي أخا الزوج حق الولاية على ابنة أخيه المتوفى، وبخاصة إذا ما تزوجت أمها!! ثم يتسلل الطابع الشعبي إلى "الحكاية" من خلال الأسلوب؛ إذ كان البدء – في العبارة الأولى، مفتتح القصة – بفصل الخريف، ليكون التحرر – في الختام – مؤذناً بالربيع، وهو، وإن لم يكن "الفصل القادم" – كما يؤكد عنوان القصة، وإنما هو ما بعد القادم – الشتاء – فإنه يوحي بأن التمرد على الظلم والتصدي له لابد أن يصل منتهاه لكي يعبر إلى مساحة الانفراج. كيف صورت ليلى العثمان الوضع القائم، الخريف المفروض على هذه السيدة؟

"في ذلك النهار.. كانت تنتقل بين أرجاء البيت، الذي تتوسطه "سدرة"، جفت هي الأخرى وبقيت فروعها تبكي أوراقها الراحلة.. تسحب قدميها بثقل كأنها سلحفاة هرمة، وتتنهد بين الفينة والأخرى بآهات حرَّى كأن سكِّينة مغروسة في قلبها تحركها يد قاسية ما بين اللحظة وأختها.. وتحدث نفسها حزينة:

– يا إلهي.. كم يطول النهار عليَّ.

ثم تصمت، وما أن تمر دقائق حتى تتكلم ثانية وبحزن أعمق وأبعد حدوداً:

– يا إلهي.. إلى متى أظل نعجة في حظيرة هؤلاء البشر؟؟

وأجهشت بالبكاء"[٢٠].

إن مزيجاً من الخصائص الأسلوبية والسيميوطيقية[٢١] شكّل النظام اللغوي في هذه الفقرة، ويمكن أن نقول: – في هذه القصة بتمامها – إن ركيزة المشهد امرأة وحيدة تشعر بالهزيمة أمام قوة طاغية، لا تجد لنفسها على مواجهتها طاقة، من ثم كانت "السدرة" الوحيدة التي فقدت أوراقها (نضرتها ودلائل حياتها ومظهر جمالها) والنعجة، وهذا تعبير قرآني عن المرأة، وتعبير بيئي شعبي عنها أيضاً، فضلاً عن أنه تعبير تراثي عام[٢٢]، ولكن الوصف

(٢٠) مجموعة: امرأة في إناء، قصة: الفصل القادم، ص ٢٧.

(٢١) السيميوطيقية (semiotic) مصطلح نقدي استخدمته جوليا كريستيفا ليشير إلى الدوافع الغريزية المتفجرة داخل الجسد، التي تعاني الكبح والتهميش لأسباب، منها السلطة الأبوية ومزاعم العقلانية، ولهذا يرتبط السيميوطيقي خاصة بجسد الأم، عند جوليا كريستيفا، وهو ما يناسب عدداً غير قليل من قصص ليلى العثمان التي تستحق دراسة سيميوطيقية خاصة.
انظرعن السيميوطيقية: محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، وانظر بخاصة ما وصف به تفاعل كريستيفا مع المصطلح، ص ٦١.
وانظر أيضاً: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠م.
وانظر كذلك: برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٠م.

(٢٢) جاء في سورة "ص" قوله تعالى حكاية عن داود عليه السلام: ﴿إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ﴾ – إلى آخر الآيتين رقم ٢٣، ٢٤، وجاء في التفسير أن النعجة كناية عن المرأة، (ينظر تفسير ابن كثير)، أو استعارة عن المرأة (ينظر تفسير الكشاف). وفي قول الأعشى في مقدمة إحدى مدائحه:

فرميت عقلة عينه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالها

يقول شارح الديوان – محمد محمد حسين: الشاة من الضأن والمعزى يكنى بها عن المرأة، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣.
ووصف المرأة بالنعجة، أو باللفظ العامي المقابل (اسخله) مألوف في مقام الهجاء أو الوصف بالطيبة والانقياد.

المشهدي لا يكتفي بهذه العلامات الشعبية، إن الحركة الثقيلة "تسحب قدميها" البطيئة "كأنها سلحفاة هرمة"، وتعدد التشبيهات في الفقرة يؤكد هذا المنحى الشعبي في الوصف. إن لدينا بعض التعبيرات "المدسوسة" التي جاءت عن طريق المحاكاة أو التأثر بأساليب وصلتنا عن طريق الترجمة، فنحن لا نقول: "يا إلهي" – التي تكررت مرتين، وإنما: "ياربي" أو "يارب". إن الإيماء والحركة يقومان بدورهما المؤثر في تأكيد العالم الداخلي للشخصية والدلالة على صدقه، من مثل "تقترب حنان وتلمس كتفي أمها بمحبة"، أو "تنهدت كوثر، وشبكت يديها، وحضنت بهما ركبتيها"، وبعد قليل ستشبه ما يهددها به أخو زوجها باقتلاع ابنتها من حياتها إذا ما تزوجت هذه الأم "كما تقتلع النخلة المعطاء"، فإذا جاء كامل – أخو الزوج – فقد جاء كما تصفه القصة: "بطوله.. وعرضه، بلحمه ودمه، بعظمه وشحمه". إن إثبات حضوره مؤكد ومحدد بذكر اسمه، ولكن ترادف الصفات، واختيار هذه الصفات دون غيرها لا يصدر إلا عن حس شعبي، وطريقة نسوية متمرسة بأساليب الحكي والثرثرة بين نساء لا يحترفن أساليب المثقفات.

هذان طرفان متباعدان قد استعنّا بهما على تقريب ما قصدنا من "الاستخدامات الشعبية" التي قد تكون لهجة، أو وصفاً، أو أسلوباً في الرد، أو في بناء الحكاية ذاتها. على أن هناك ما يمكن أن يشغل مكاناً وسطاً بين ما نستبعده وما نحرص عليه، فمن المعروف أن العادات الشعبية سمة أساسية في إسباغ هذا الوصف بالشعبية، ولكن: هل يكفي هذا ليميز بيئة عن غيرها؟ سنجد لدينا هذين الوصفين: في قصة "فضول" وصف تفصيلي لعادة بعض النساء في قراءة فنجان القهوة بعد احتساء السائل (القصة: ١٣، ١٤) ولسنا نناقش الآن أهذه طريقة نسوية عامة، أم نسوية (شعبية) على الخصوص، وفي قصة "المواء" صورة تشبيهية دالة تنتمي إلى طبائع المكان (البيئة الكويتية) وما يشبهها، فهذه المرأة تشعر بالسأم: "فيصبح انتزاع جلدي من جلده أمراً مستحيلاً". اجتماع الحر والرطوبة قد يصح أن يكون من خصوصيات المكان،

ولكن هذا ليس جوهرياً في صفاته، ولا يميز سلوكيات أهله، وهكذا تقع مثل هذه الأوصاف: قراءة الفنجان، وتجسيد الضيق بالحر والرطوبة، في موقع وسط، ليس لها حق الوصف بالشعبية، وإن كانت تضفي طابع الشعبية والخصوصية على الوصف.

٢ – **ونلاحظ ثانياً** أن نسبة العناصر الشعبية تزداد في المجموعة التالية، "الرحيل" – إلى ما نسبته ٦٢ ٪، وهذا التفوق الكمي يقترن بالتنوع، وبالعناية بما هو جوهري في تأصيل الحس الشعبي وتوظيفه الدلالي في القصة. ستكون لنا وقفة تفصيلية مع قصة "آخر الليل"، وهنا نكتفي بإبراز ما استجد في هذه المجموعة من استخدامات شعبية، وقد يصح أن نقول إن الاهتمام بالسياسة – حتى لا نقول: القصة السياسية – قد وجد طريقه في هذه المجموعة، ليس لأن "السياسة" أصبحت "خبزاً يومياً" لجميع الناس كما يقال، وإنما لأن ليلى العثمان لم تكتب عن السياسيين، أو عن القضايا التي يمكن أن توصف بأنها وطنية أو قومية، لقد كتبت عن البسطاء، ضحايا السياسة – في الحقيقة – المخدوعين بمزاعم الطموحات والوعود، وهذا ما تصفه قصة "الرحيل" – التي حملت المجموعة اسمها، وقد تجسدت فيها – رمزياً – مأساة الرحيل الفلسطيني عن الوطن. إن أم هجران تحرص على أن تحمل معها عند الخروج صندوقاً مغلقاً ترفض أن تكشف عما به حتى لزوجها. إن الصندوق المغلق موضوع شعبي، أو ثيمة theme الذي يمكن أن يعدّ رمزاً للفكرة الأساسية، وهي هنا الحفاظ على الموروث، وهذا ما وجد في الصندوق حين لم يكن بد من فتحه.

وهذا الطابع الرمزي يأخذ وضعاً كلياً مع الاحتفاظ بالمغزى السياسي في قصة: "تفرقت الخيول".

ويمكن أن نحدد مستجدات العناصر الشعبية في هذه المجموعة بالإشارة إلى القصص الآتية:

في قصة: "تفرقت الخيول"[٢٣] يتداخل عالم الإنسان وعالم الحيوان واقعاً ورمزاً، ويمتزج المغزى السياسي بالتحليل السيكولوجي، ويتجلى معنى الحرية في مقابل "الأمثولة" أو القصة الشارحة. إن الحيوان في هذه القصة لم ينطق على النحو المعهود في حكايات كليلة ودمنة، ولهذا لم نجد هذه القصة "على لسان الحيوان"، مع هذا بقي الحضور الحيواني، والفعل أقوى من "الإنسان" الذي يبدو في هذه القصة لايزال بحاجة إلى التعلّم، بقدر ابتعاده عن الفطرة. إن القصة التي يستأثر الحيوان بإضفاء المعنى عليها هي قصة تعليمية، كما أنها قصة "شعبية".

وتضيف قصة "الأفعى[٢٤]" التصوير الإيمائي الحركي إلى التنظير الكنائي الموازي بأفراد من الحيوان، إن التلميذة تتعلق بالمدرس، وبعد تردد تملك الجرأة في أن تفاتحه بعواطفها. إن هذه الفتاة الصغيرة تستحضر في خيالها الأمثولة الموازية، التي تجري بين الأرنبة والثعبان، ذلك الذي يلتهمها وهي تجد لذة في التهامه لها. إن هذه القصة مروية بضمير المتكلم، من ثم فإن حضور الفتاة هو الذي يرسم إطار الحدث، كما أن الموازي – الحيواني – يمارس حضوره في مخيلتها، وليس في الخارج الذي نستدل عليه من خلال رواية العبد منصور في قصة "تفرقت الخيول". على أن الحركة الإيمائية – وبخاصة حركة اليد – تروي الحكاية ذاتها بلغة الحركة كما كانت تفعل أفلام السينما الصامتة[٢٥]، دون استعانة بالحوار، إننا نستطيع أن نقرأ قصة "الأفعى" قراءة

(٢٣) مجموعة "الرحيل"، تفرقت الخيول، ص ٦٠.

(٢٤) مجموعة "الرحيل"، الأفعى، ص ٧١.

(٢٥) كانت السينما في بدء نشأتها أوائل القرن العشرين لا تملك الأجهزة التي تسجل الحوار قرين الحركة التي تصورها الكاميرا، من ثم كان "الشريط" يعرض الحركة دون كلام، ثم يعرض "لافتة" تلخص ما يعنيه الموقف، وقد نظر إلى هذا – فنياً – على أنه جوهر صناعة السينما، ففن السينما هو فن الحركة وليس فن الحوار، وهذا ما تمسك به فنان عالمي معروف هو "شارلي شابلن" الذي ظل يؤدي أفلامه بمصاحبة الموسيقى التصويرية دون حوار.

حركية على ضوء هذه الأوصاف التي ترصد حركة اليد غالباً، وحركة الجسد أحياناً.

أ – ظلت يده المعروقة الممتدة أمامي على الطاولة تلاحقني بأحاديثها، بصمتها، بخشونتها، برجولتها.

ب – يدي تمتد، تلامس اليد الناطقة، ويدي، أناملي، أظافري، تنغرس في شبه اشتهاء داخل لحم كفه، وتنفذ إلى العروق يتفجر الدم في وجنتيه. اعتذر، اعتذر بإلحاح، لكنني أردته أن يفهم.

جـ – تحركت يده ثانية، حضن أصابعي بين السبابة والإبهام.

د – أحمل كراريسي المعطرة بنفحة كفه المعروقة وأبتعد.

هـ – شدّت ذراعي، وأنا أسبقها في الدخول:

– أين كنت؟

أقفلت الباب، ابتسمت لها:

– في سحابة.

– تمزحين؟!

ألقيت أوراقي فتطايرت، درت على نفسي أرقص.

و – خلعت ملابسي.. دسست جسدي المرتعش في فراشي، ووجدتني ألوم نفسي، أكره ضعفها، أنتقد هروبها، أقسو عليها.. يد أمي تلامسني:

– أي عالم هذا الذي تحلقين فيه؟

– عالم الحب يا أمي.

استدرت بنصف وجهي إليها، امتدت يدي سحبت يدها:

– هنا يا أمي.. ضعي كفك الحنون.

وعلى صدري زرعت كفها.

هذه مقاطع حركية من قصة قصيرة، تفصح عن مرادها بحركة الجسد وإيماءات اليد على نحو غير معهود في فن القصة القصيرة العربية.

– في قصة "الوعود"[٢٦]، سنجد حركة الجسد وإيماء اليد موضع رعاية في مقاطع من القصة، ولكننا سنجد قرب ختام القصة عبارة "زيارة السيدة الجليلة"، وهذا مرتكز القصة، الذي يستدعي على الفور عنوان مسرحية الكاتب السويسري فريدريش ديرنمات: "زيارة السيدة العجوز"[٢٧]. إن تعلق آمال البسطاء المجهدين معنى مشترك، وخيبة الأمل مشتركة أيضاً، ولكن القاصة الكويتية أقل تشاؤماً في تحليلها للنفس الإنسانية، وما يدخل في نطاق موضوعنا لا يرتبط بموضوع المسرحية / القصة ارتباطاً جوهرياً، وإذا نظر إلى العناية بالعنصر الحركي الإيمائي فقد يبدو أنه امتداد لما تحقق بقوة في قصة "الأفعى" السابقة دون أن نكون على يقين من أيهما أسبق في النشر الصحفي، أما ما يبدو مضافاً إلى التشكيل الفني – من وجهة الشعبية – فهو محاولة اقتراب "خجول" من مفردات عامية أو أقرب إلى لغة الكلام اليومية وليست لغة الأدب الرسمية، فالأم تقول لابنها الشاب: اكتب.. اكتب.. لا تخربش (ص٨١)، وتقول أيضاً: عندي شيء قليل حوشته لوقت الحاجة (ص٨٥)، وتكون الكلمة الأخيرة في القصة وصف الشبان – الذين بدأ عددهم يتناقص بعد زيارة السيدة الجليلة – بالمملوحين. ولم تكتف الكاتبة بأن تضع هذه الكلمة بين قوسين صغيرين كما فعلت في سابقتيها، وإنما أضافت شرح ما تعنيه في الاستخدام العامي الكويتي، فالمملوحون هم أصحاب الوجوه السمراء الجميلة. إن هذا الاتجاه إلى المفردات والعبارات العامية سيجد فرصته للاتساع حين يتغير محور الاهتمام الموضوعي في قصص ليلى العثمان. على أنها لم تقفز في المجهول – وهذا مما يعد من إيجابياتها – وإنما ترسل "إشارات" للاختبار

(٢٦) مجموعة "الرحيل" – الوعود، ص ٨٠.

(٢٧) ترجم المسرحية إلى العربية الكاتب أنيس منصور، وقدمتها السينما العالمية فيلماً من تمثيل الممثل الشهير أنطوني كوين.

وجس النبض، وفي هذه القصة نجد عبارات ذات تركيب صحيح، ولكن عائدها عند المتلقي – الشعبي – الكويتي سيجد فيها تعبيراً عامياً مألوفاً متداولاً، من مثل: "والله ما فيك خير" (ص ٧٢) ومثل: "لعن الله شيطانك" (ص٨٣)، ومثل "ولا أثله تظلل لواوينه" (ص ٨٨).

٣ – **الملاحظة الثالثة** المستخلصة من الجدول الإحصائي – وإن كنا لا نقصد تعقب القصص واحدة بعد أخرى – أنه حدث هبوط مفاجئ في المجموعتين التاليتين من حيث رعاية ما نعده من العناصر أو الاستخدامات الشعبية، هذا مع تقارب المسافة الزمنية بين مرحلة الصعود – نشرت مجموعة الرحيل عام ١٩٧٩م، ونشرت مجموعة في الليل تأتي العيون عام ١٩٨٠م – فأين يكمن دافع – أو دوافع – التراجع إلى لغة القص وطرائقه الكلاسيكية أو التقليدية؟ وقد تحرك مؤشر الهبوط في اتجاه مزيد من الهبوط في المجموعة التالية: "الحب له صور"، فبعد ارتفاع استخدام العناصر الشعبية إلى ٦٢ ٪ هبط إلى ٣٩ ٪، ثم إلى ٢١٪، وسنلاحظ أنه سيسترد حضوره بل يحقق ارتفاعاً ملحوظاً في مجموعة: "فتحية تختار موتها"، ليعود إلى هبوط فجائي حاد، لم تصل إليه أية مجموعة في مجموعة: "٥٥ حكاية قصيرة"؛ إذ تدنت النسبة إلى ١٥ ٪ التي تعادل ثماني حكايات من بين خمس وخمسين حكاية، هي التي حملت مؤشرات تستدعي التأثير الشعبي ولو بدرجة ما.

إنه من الممكن، ولعله – منهجياً – من الضروري أن نربط بين هذه المجموعات الثلاث التي هبط فيها الاهتمام بالمكونات الشعبية في القصص، لنحاول استخلاص سبب أو أسباب مشتركة، ومبدئياً نقول إن للكاتب مطلق الحرية في أن يطور أدواته، أو أن يحافظ على ما درج عليه في كتابته الأدبية، مما يعد تأصيلاً لشخصيته الأدبية، وتثبيتاً لخصائص أسلوبه، ولكن ليلى العثمان في مسيرتها مع فن القصة القصيرة لم تكن تبحث عن أصالتها في تثبيت لغة الكتابة، أو التشكيل – طريقة التشكيل – لمادة القصة، لقد كتبت قصة

الشخصية، وقصة الموقف، والقصة المشهد أو الصورة الوصفية sketch، والقصة الحوارية، والقصة الحكاية tale والقصة الرمزية allegory، وهذا التنوع الواسع ينفي عن قصصها أن توصف بالنمطية، وعن أسلوبها بأنه يعتمد على ما تختزن الذاكرة وليس ما يستدعيه السياق وتمليه لحظة الإبداع. سنجد شواهد عديدة على ما وصفنا به قصصها من قبل أنها ذات طابع تجريبي، والميل إلى التجريب، أو اتخاذه طريقاً للتعبير، يعني – فيما يعنيه – أن شكل كل قصة ينبع من طبيعتها، من الحكاية التي تسردها، متشابكة أو متداخلة مع المثير الذي انبثقت عنه الحكاية، والظروف أو الملابسات التي أحاطت بعملية الكتابة. من ثم لا نستطيع أن نقدم فرضاً نظرياً مسبقاً ومطمئناً، يستطيع أن يقدم التعليل المقنع لتراجع الاهتمام بالملامح الشعبية في هذه المجموعات الثلاث بصفة خاصة. من الممكن أن نجد تعليلاً "مريحاً"، وربما مقنعاً يخص الحكايات الخمس والخمسين، ولا يمتد إلى المجموعتين الأخريين السابقتين عليها، وهو أن هذه الحكايات – كما تقرر الكاتبة في مقدمتها – واقعية، بالمعنى المباشر وليس بالمصطلح النقدي، وأنّ الكاتبة عرفت بعض "أبطالها" معرفة شخصية، بل تقرر أن بعض هؤلاء همس بحكايته عبر أسلاك الهاتف، وبعض آخر بعث بها طي رسالة خجول – أو خجولة كما ورد –!! فماذا يعني هذا الاعتماد المباشر على معطيات لحظية يحملها الهاتف أو تصل بها الرسائل، فلا تحظى بفترة الحضانة والتخمير المطلوبة لأية بارقة إبداع، لتنمو وتتشكل باحثة بذاتها عن تكوينها الخاص، وإنما تمضي بسرعة لتلاحق مطالب المطبعة الصحفية ونهمها الذي لا يشبع. ومن المؤكد أن الكاتبة كانت حريصة على إمداد المطبعة بـ "صورة" كل أسبوع، دون إخلال بالموعد، لتحتفظ بالقارئ، ولتؤكد أن "الدُّنْيا صُوَر"[٢٨]، وهي صور تنبئ عن جانب وعظي تنص عليه المقدمة أيضاً:

(٢٨) "الدنيا صور" هو العنوان الثابت الذي نشرت تحته حكايات ليلى العثمان الخمس والخمسون، بجريدة القبس.

"وكذلك أقدمها لجيل شبابنا فقد يأخذ منها العبرة"، وهو مالم تذكره الكاتبة في صدر عمل من أعمالها، ولا نقول هنا إن إحساسها الفني كان في حالة تراجع أو انحسار، ولكن نقول إن هذا المغزى من مطالب الكتابة الصحفية والشعور بحضور القارئ العام، وليس القارئ المقبل على قراءة الإبداع الأدبي. وعلى افتراض ما تعنيه كلمات الكاتبة عن اتصال شخصيات الحكايات – أو بعض الحكايات – بها بالهاتف أو الرسائل، وأن هذا قد جرى بالفعل وليس طريقة "فنية" لإضفاء الشعور بالواقعية على جملة الحكايات، فإنني أتوقع أن تكون النسبة العالية من هؤلاء من غير أبناء الكويت، فنحن في الكويت "أبناء قرية"[٢٩]، والشعور "بالقبيلة" لا يزال مؤثراً، فمن الصعوبة بمكان أن تكشف الفتاة الكويتية أو الرجل الكويتي جانباً مما يعد سراً شخصياً لآخر يمكن أن يعرف شخصيته!! والخلاصة أن هذه العوامل مجتمعة جنحت بالحكايات إلى أن تكون عامة، نفسية، تحرص على عنصر التشويق، والمفاجأة، أو المفارقة، أكثر من حرصها على "تمثيل" البيئة التي أنتجتها.

ثم ننظر في قصص المجموعتين: "في الليل تأتي العيون" و "الحب له صور" وهما متعاقبتان، فكأنما هما بمنزلة مرحلة – أو مجموعة – واحدة. إن المقدمة التي كتبها الروائي حنّا مينه لمجموعة: "في الليل تأتي العيون" – يكشف جانب منها عن "اتجاه الاهتمام" أو "تحريك الاهتمام" إلى اتجاه في إطار القضية النسوية الشاغلة، وربطها بقضية الوطن، من منظور تقدمي واع، متصل بالهم القومي (العربي العام). يقول حنّا مينه: "هذا الشعور الوطني الكريم، والفهم العميق للبيئة مؤسساً على وعي أن المجتمع، في ظل نظام شديد التفاوت، ينتج تفاوتاً في الأعراف، والسلوك، والنظرة، ويتحجّر على سلفية منطق، يعطي الرجل أن يكون نخّاساً، ويجعل المرأة سلعة في عالم ذكوري

(٢٩) هذا جزء من مثل من الأمثال العامية الكويتية، وتمامه: "كلٍّ يعرف أخيّه"، ويعني أن الكويت بلد قليل السكان، أو متقارب المسافات، أو مترابط، بحيث يعرف الناس بعضهم بعضاً.

يصادر في الأنثى حتى المشاعر الذاتية..."[٣٠]، وإذاً، فإن النوازع الذاتية – الأنثوية – أخذت تتجه نحو الاجتماعية / والموضوعية في هذا النوع من القصص، والجانب الذي يعنى به موضوعنا – على الرغم من اتساع مساحة التحليل ونزوعه الاجتماعي – لم يكتسب وجوداً إضافياً، إحصائياً؛ لأن اتجاه التحليل إلى النوازع والمشاعر الداخلية يقلل من الاهتمام برصد المكان وملاحقة التغير الاجتماعي. ومع هذا سنجد في هاتين المجموعتين ما يعد إضافة إلى المنزع الشعبي، وتنويعاً في تلمس خصوصية القصة الكويتية القصيرة بما يعني أن التراجع الكمي وجد تعويضاً في التوسع والتكامل وجوهرية الوصف في هذا العدد القليل من القصص. إن قصة "في الليل تأتي العيون" تجري في نسق الاتجاهات الفنية الحداثية التي تعنى بتجاوز الواقع إلى ما هو.

"عجائبي". وقد عرّف تزفتين تودوروف هذا المصطلح / الوصف بقوله إنه "التردد الذي يحسه كائن لايعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي بحسب الظاهر[٣١]".

سنعود إلى هذه القصة بشيء من التفصيل، وبخاصة أنها بصياغتها العجائبية تؤسس لدى الكاتبة أسلوباً تكرر وروده بدرجات متفاوتة في عدد من القصص، وسنجد هذه الموجة من الإشارة إلى "الجنِّي" أو "العفريت" تمتد إلى المجموعة الأخرى: "الحب له صور"، ففي قصة "الإشاعة" يتفجر الحدث من شائعة تعلن أن "هناك في تلك الربعة يسكن جنِّي"، وفي قصة "لعبة في الليل" تتسلط أوهام وأخطار الجن، ممتزجة بشخصية خرافية مخيفة تردد اسمها "الحزاوي" وحكايات العجائز لإخافة الأطفال، تدعى: "أم السعف والليف[٣٢]". أما قصة "الطاسة" فقد اتخذت منحى طقوسياً / سيكولوجياً /

(٣٠) حنا مينه، مقدمة المجموعة القصصية، "في الليل تأتي العيون"، ص ٨، ٩.

(٣١) تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٤م.

(٣٢) مجموعة "الحب له صور"، الإشاعة، ص ٩١، و"لعبة في الليل"، ص ١١١.

رمزياً لزوجة وحيدة، غاب زوجها للعمل في البحر، وهو عادة غياب يمتد لأشهر. إن هذه الزوجة الشابة الجميلة أنجبت ثلاث بنات، وكما تتجمع مشاعرها ومخاوفها أيضاً حول بناتها في غيبة الأب، فإنها تتجمع حول "الطاسة الذهبية" التي قدمها إليها زوجها مهراً، وهي حريصة بدرجة فائقة على ألا تفارق هذه الطاسة – التي تعد رمزاً للعلاقة الزوجية –، ولكن حرصها المبالغ فيه يؤدي إلى فقدانها!!. تروي القصة البنت الوسطى، الصبية، التي تتولى وصف مجريات يوم ضياع الطاسة، فنتعرف خلال ذلك على جانب مهم من صورة الحياة اليومية قبل عصر النفط، حيث تخرج الجدة والأم والبنات لغسل الثياب على شاطئ الخليج، والاستحمام في مياهه، وحيث تنحصر أدوات تنظيف الجسد في السدر الأخضر، وتزيين الشعر بالحناء، سنعرف أن هدايا الجدة إلى حفيداتها، الرمان والكنار وحلاوة الديك، وأن تسليتها لهن بالحزاوي، كما نعرف أن غياب الرجال للعمل في البحر قدَر تروض المرأة نفسها على تقبله، ويؤثر في أسلوبها الذي تنشِّئ عليه بناتها(٣٣).

لعل هذه القصة القصيرة تنفرد بأنها أول تصوير للحياة اليومية في البيت الكويتي، وعلاقاته الداخلية حين يكون أفراده من النساء. على أن البحر قد أخذ الطاسة ولم يعبأ بأحزان المرأة الزوجة ومخاوفها، فهل الطاسة رمز للزوج الغائب، أم لعلاقة الزوجية؟ وماذا يعني "الفقد" في مستويات التأويل؟

وقد تضمنت قصة "الإشاعة" – التي سبقت الإشارة إليها – شخصية "عبيط القرية" الذي نجده في قصص محمود تيمور للدافع نفسه، وهو تقوية عنصر الواقعية، ومن خلال ألعاب الصبية سنتعرف أسماء الألعاب الشعبية: اللقصة، واللبيدة، وعماكور طاح في التنور، واحدية بدية. على أن "شهابو" – عبيط الحي – الذي يصف نفسه بالمجنون سيظهر في وجه آخر من وجوه جنونه، في المجموعة القصصية: "حالة حب مجنونة" (١٩٩٢م)؛ حيث يمثل

(٣٣) مجموعة "الحب له صور"، الطاسة، ص ١٠١.

"صويلح" شخصية العاشق الذي أودى به عشقه إلى الجنون، يتظاهر، فيباح له مالم يكن ليباح، وحين يظن أنه الرابح يكتشف أنه الذي خسر(٣٤). وفي قصة الإشاعة أيضاً توظيف للأغنية الشعبية – يستخدم للمرة الأولى – وهي من أغاني الأطفال (الفلكلورية) التي تُغَنَّى لتحديد من يبدأ اللعب(٣٥). وقد استعانت ليلى العثمان بالأغاني الشعبية، الفولكلورية – ذات التأليف الجمعي – والمرددة في الغناء الشعبي الشائع لتضفي جواً من الواقعية، أو لتفسر حدثاً أو تعلق عليه أو تمهد له، وكأن الأغنية تؤدي وظيفة الكورس – أو الجوقة – في المسرح الإغريقي. سبقت الأغنية الشعبية التي يغنيها الأطفال: "هيلا يارمانة" – مجموعة امرأة في إناء – قصة: عريس في حي البنات ص ٩٣ –، ثم تتوارد الأغاني: في مجموعة: "فتحية تختار موتها" – قصة: ويبقى الصوت حياً – ص ٢٣ – وفي مجموعة "الحواجز السوداء": قصة البطاقة – ص ٢٩، ٣٠ – وقصة: وجوه خلف حاجز الذاكرة – ص ٤٢.

٤ – **الملاحظة الرابعة**، الأخيرة، في قراءة أرقام الجدول أن نسبة استخدام العناصر الشعبية في المجموعات الثلاث – : فتحية تختار موتها (٦٩ ٪)، حالة حب مجنونة (٦٤٪)، يحدث كل ليلة (٥٧٪) – تشير إلى درجة من الاستقرار النسبي، وإن تكن آخر المجموعات تؤكد منحى التراجع الذي بدأ قبل القبل، وهنا لابد أن يلفت انتباهنا ارتفاع النسبة بما يجاوز المألوف في مجموعة "الحواجز السوداء" بصفة استثنائية، فهذه النسبة (٧٣٪) ليس لها سابقة، وهذا ما يحتاج إلى تفسير. إننا نعرف بدءاً من العتبة الأولى – العنوان

---

(٣٤) مجموعة "حالة حب مجنونة"، القصة ذاتها، ص ٣٥، وفيها يتظاهر صويلح حين منع من دخول بيت حبيبته بأنه جن، فيتسامح معه الجميع بمن فيهم هذه الحبيبة. فلمّا كشف لها عن ادعائه أبعدته!! في القصة بعد تراثي عن عشاق المجانين، وبعد شرقي يتسامح مع فاقدي التمييز.

(٣٥) تقول الكلمات: إحدية ابدية.. ناصردية.. حط الكور على الزنبور.. ياقناص.. قوم اقنص... إلخ – ص ٩٤.

– أننا ندخل إلى موضوع كريه: الحواجز بما تعنيه من كبت وتعطيل، والسواد بما يدل عليه من قتامة وحزن وظلام. وموضوع قصص هذه المجموعة مستوحى من الأشهر التي وقعت فيها الكويت تحت سطوة الجيش العراقي وتحكمه في أهلها ومقاومتهم له، ومن الواضح أنها نشرت بعد انتهاء الاحتلال بنحو ثلاث سنوات، مما قد يعني أنها نالت درجة من المراجعة والتحسين الذي منحها مجموعة من الأسس الجمالية كانت مهمة جداً بالنسبة لموضوعها الوطني الذي تتهدده – عادة – الشعارات، والخطابية، والمبالغات التي تمجد الذات وتعصف بالآخر. إن التحليل "الموضوعي" لقصص هذه المجموعة سيكشف عن وسائل وأساليب غاية في الطرافة اصطنعتها الكاتبة لتدين العمل الهمجي القاسي دون أن تقع في تناقض يوقع بها وبحسها القومي ضرراً لا يمكن الخلاص منه. أما على مستوى التشكيل الفني – وبخاصة في حدود موضوع هذه الدراسة – فقد استخدمت ليلى العثمان عدة أساليب واستخدامات أصَّلت موقفها – الكويتي– الوطني، دون أن تنزلق أدواتها إلى المبالغة الشيفونية، أو الخطابية، أو تزييف الأدوار. أول هذه الأساليب هذا التجاوز الذي لاحظناه – إحصائياً – في نسبة الاستعانة بالعناصر الشعبية كما رأينا، على أن هذا التجاوز الكمي يقترن بأمر آخر هو أن هذه العناصر الشعبية المستخدمة تتجه إلى تأصيل خصوصية البيئة دون أن تؤدي الخصوصية إلى تميز أو استعلاء، بل قد تكون الخصوصية صورة من صور المعاناة، كما في قصة: "الجراد ينهش المدينة"[٣٦]، غير أن معاناة الزمن الماضي كانت مقترنة بالأمان والمرحمة، وهكذا تتوالى الأغاني بأنواعها من مثل:

ترابك احنا نبوسه لو يحصل ما ندوسه

أو أن يأتي الغناء من شريط الكاسيت – رمزياً – آسياً:

(٣٦) مجموعة "الحواجز السوداء"، الجراد ينهش المدينة، ص ٥٩.

طـيـر الـحـمـام مـجـروح نـاوي عـلـيـنـا يـروح

يـا اهـل الـوفـا والـجـود طـيـر الـحـمـام مـطـرود

وحتى تستحيي صورة الماضي، وتمزجه بالراهن فإن أغاني الأطفال وأهازيجهم تأخذ مكانها عبر التداعي، فالجراد الحاضر يحمل أسلحة الدمار ويهدد الحياة النضرة، يستحضر من خلال الضد صورة جراد الماضي الذي كان يتهلل الجميع لقدومه ويقبلون على سلقه وأكله باشتهاء ملحوظ، وفي انتظار نضجه يتغنى الأطفال:

عـصـفـور طـلّـق مـكـنـه كـل الـبـلا فـي بـطـنـه(٣٧)

إن رصد تفاصيل الحياة في عصر ما قبل النفط أحد العناصر الواضحة في هذه المجموعة، وذلك قد أشبع هدف التميز، وتجذر الشخصية في أرضها، وتأكيد قدرتها على تحمل المعاناة ومواجهة الشدائد. إن الصور المتقابلة في الزمن، وفي ظاهر المشهد، المتناقضة في محتواه ونتيجته التي كانت والمتوقعة تتكرر في أكثر من قصة:

ففي قصة "للعباءة وجه آخر" – تستعيد ذكرى ارتدائها للعباءة لأول مرة، حين بدت عليها علامات الأنوثة، وكانت لاتزال طالبة صغيرة، وكيف أنها – بعد أن "تحررت من أسرها" عشرين عاماً أو تزيد – تعود تبحث عنها مضطرة لتتمكن من مبارحة بيتها حتى تحصل على طعام بعد أن عاث الجنود في المدينة فساداً.

وفي قصة "ما قاله أبوصالح" ربط بين معاناة رجل البحر – العامل – القديم مع النوخذا الفظ وما تتعرض له نفس الرجال من قسوة الغزاة.

وفي قصة "الطاعون يفاجئ المدينة" يستدعي رحيل الأم المطلقة قديماً، تحمل بناتها وتهجر بيتها مطرودة، صورة الرحيل الاضطراري الآخر الذي يحمل "وجه الطاعون القديم".

---

(٣٧) مجموعة الحواجز السوداء، الجراد ينهش المدينة، ص ٧٠. والعصفور ذكر الجراد، والمكنة أنثى الجراد، وهي الأشهى مذاقاً.

ومن الأساليب التي وجدت لها مجالاً في هذه المجموعة بصفة خاصة ظهور شخصية الجد العجوز الذي يحكي لأحفاده عن ذكريات الزمن الماضي، والتوسع في استخدام اللهجة الكويتية في الحوار، وأخيراً نلاحظ أن ثماني قصص من إحدى عشرة قصة تكوّن هذه المجموعة تروى بضمير المتكلم، وهي: للعباءة وجه آخر، البطاقة وعاد البحر – وهي قصة في مونولوج ،، وجه الذئب، مايزال الحداد قائماً، الرحيل الدامي، وجه الطاعون القديم، حواجز مختلفة الوجوه. وهذه القصة الأخيرة مكونة من تسعة مشاهد، حوارية كلها، تعتمد على مواجهة مباشرة بين راوية القصة وأحد المجندين عند بعض الحواجز التي كانت تسمى نقاط السيطرة، وثمانية من هذه المشاهد تبدأ بالعبارة ذاتها:

– الهوية

– تفضل

ثم يتفجر الصدام، وتطلق المفارقات عباراتها الحارقة.

٣ – مستويات التشكيل:

لقد تعددت وتنوعت العناصر التي تضفي الملامح الشعبية على القصة القصيرة في أدب ليلى العثمان، ولا يفوتنا أن نشير إلى أمرين إيجابيين بالنسبة إلى هذه الكاتبة. **الأول:** أنها تنبهت إلى هذا الجانب الشعبي منذ محاولاتها الأولى، كما تبين لها، وأنها حافظت على إضفاء هذا اللون الشعبي طوال مسيرتها الإبداعية، وكان توسعها فيه، أو تراجعها عنه تحت دوافع خارجية مؤثرة، وليس دوافع فنية تحمل صفة النكوص. إننا لا ندعي أنها "الأسبق" – ولانفضل بأية حال الأخذ بصيغة "أفعل التفضيل" في رصد الظواهر الأدبية فضلاً عن إصدار الأحكام – ولكننا نستطيع الاطمئنان إلى أنها توسعت في الاستخدام، وحرصت عليه، ونوعت فيه، وهذا التنوع هو **الأمر الثاني**، فقد وظفت المأثورات الشعبية من الأغاني الفلكلورية، والأغاني الشائعة، وألعاب الأطفال، والأمثال العامة الشائعة المتداولة في الكويت، وما يشيع بين العامة من الرُّقى والتعاويذ والخرافات والعبارات "المسكوكة" الجاهزة، وقد أشرنا إلى عدد من الأغاني والأهازيج المرتبطة بمناسبات عامة معينة، ونضيف إليها هذا الغناء

الطفولي الذي يصاحب الحفاوة بخراف الأضاحي: "باكر العيد ونذبح بقرة.. نادوا "بومسعود" كبير الخنفرة"[٣٨]، وليس القصد – ونحن في مجال التحليل – أن نذكر هذه العبارة الفقيرة المعنى، التي قد لا تعني أكثر من العبث بالكلمات والتعلق بالإيقاع، ومن قبل انبثقت تجربة مسرحية ياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم، من غناء الأطفال في مصر: ياطالع الشجرة، هات لي معاك بقرة، تحلب وتسقيني، الملعقة الصيني... إلخ[٣٩]. إن أديبتنا لم تمتد بالحداء الطفولي الكويتي إلى المدى الذي يجعله أساساً فلسفياً للأسلوب – كما صنع توفيق الحكيم – ولكن هذا الحداء نفسه يحتوي على البذرة الرمزية التي تفسر الحادثة التي شكلت القصة، لقد اقترن العيد والفرح بالطعام، بالذبح، وقد تحمل هذه الإشارة إلى حادثة سقوط الطفلة من "الديرفة"، تلك الطفلة التي أصبحت أماً، ويغلب على مخاوفها احتمال أن يكون "ابن ضرتها" قد ألحق الأذى بابنتها – أخته لأبيه – الطفلة، وتذهب بها الوساوس بعيداً، ولكنها تغالبها، إلى أن يتبدد الوهم، فأحداث القصة لاتزيد عن "هاجس" من إيحاء طفولتها المضطهدة، وضغوط أعراف "شعبية" ورواسب متأصلة عن علاقة الكراهية بين أبناء الضرائر. ثم نتوقف عند "مسعود" و "الخنفرة"، فبين إيحاء الاسم "مسعود" وكبر الخنفرة – أي عظم الأنف في المعنى الشعبي – نوع من التضاد الدلالي، على أن مادة "خنف" – في المعجم – تعني شمخ بأنفه من الكبر، ويقال: خنف بأنفه يعني: لواه[٤٠]. فهنا موازاة وتضاد بين الوهم والحقيقة، والمعلن والخفي، وهو ما يكشف عن "بنية" هذه القصة وأساس تشكيلها. أما ألعاب الأطفال فقد

(٣٨) مجموعة "حالة حب مجنونة"، شيء غير الوجع، ص ١١.

(٣٩) كتب توفيق الحكيم مسرحية ياطالع الشجرة عام ١٩٦٢م حين ارتفعت في الأدب المسرحي الأوربي موجة "العبث"، فأراد أن يستخدم التراث الشعبي منطلقاً لتأكيد عراقة هذا الاتجاه في الفنون الشعبية، وفي هذا المجال فرّق بين مصطلح "العبث"، ومصطلح "اللامعقول" – ينظر في هذا تعقيبه الملحق بمسرحية "الطعام لكل فم" – ومقدمته لمسرحية: " ياطالع الشجرة".

(٤٠) المعجم الوسيط، مادة "خنف".

ذكر منها أشهرها، وقد ذكرنا قبل حوار الصبية وألعابهم في قصة "الإشاعة" – وربما كانت "الحجلة" – في قصة "كل الأيدي متشابهة"[٤١] هي الأثيرة من بين ألعاب البنات، ولكنها ليست هامشاً، أو بقصد إضفاء الواقعية، إنها عن قمع الأنثى، وكبت مشاعر الطفولة.

أما الأمثال والأقوال المأثورة فقد جاءت في مستوى الندرة، حتى لاتكاد تذكر، وهذا جانب إيجابي على الرغم من "شعبية" مثل هذه الأقوال وقدرتها على تجسيد حالات من خلال طاقة الاختزال والتضمين الكامنة فيها، لأن شخصيات ليلى العثمان تتمرد على الطابع النمطي، وعلى الشخصية الجاهزة، ونادراً ما تردد المألوف من العبارات، إلا في مواقف تستدعي هذا بقوة لتشكيل "مشهد" وليس للاسترسال في حوار، ومثل هذا: الرُّقى والتعاويذ[٤٢]، وصنوف من الطب الشعبي الذي يتأكد عجزه في الحالات التي تصدى لها[٤٣]. إن هذا

---

(٤١) مجموعة: حالة حب مجنونة، قصة كل الأيدي متشابهة، ص ٩٥.

(٤٢) ينظر: مجموعة الرحيل، قصة الموت في لحظة البدء، ص ١٠٣، وتتأكد "المشهدية" في هذا المثال الحواري بين عاشقين:
– لا تعد النجوم.. حرام، غداً تنبت الثآليل في أصابعك.
ينكفي على بطنه، يرفع ساقيه ويشبكهما، ويؤرجحهما في هواء الغرفة الدافئ بينما ضحكه المتواصل لا ينقطع: بسيطة.. سأسرق بعض حبات الأرز فتموت الثآليل –
وينظر أيضاً: مجموعة في الليل تأتي العيون، قصة النمل الأشقر، ص ٣٠، حيث يقاوم موت الأطفال بوسائل غير طبية: " لم يبق قارئ قرآن لم يدخل بيت جدي ليقرأ آيات من الذكر الحكيم على سرير الطفلة، ووقفت جدتي يوم الجمعة عند باب الجامع، تحمل فنجان الماء لينفخ فيه كل المصلين واحداً تلو الآخر.
وفي مقاومة الكابوس – الحلم المزعج – لدى الطفلة تحمل الأم طاسة الماء المعدنية المزخرفة بأسماء الله وبالآيات الكريمة، تسقي ابنتها...

(٤٣) مجموعة: فتحية تختار موتها، قصة: وحده الظل يبقى، ص ١٦٩. "يقال إن محيسن ذات مرة عبث بخرطوم الكدو فانزلقت جمرة سقطت على جبينه وأخذت سيرها حتى عينه، فاحترق جزء من جفنه. حملوه إلى "أبوفاضل" الذي كوّر عجينة ذات رائحة غريبة وضغطها على عينه وربطها، وأمرهم ألّا يفتحوها... " إلخ.

"الحضور" لبعض العناصر الشعبية قد اتخذ مظاهر أخرى أشرنا إلى بعضها، مثل محاولات الاقتراب من "العامية"، ومثل تصغير الأسماء على سبيل التحبب والطرافة، وهو سلوك لغوي مألوف في اللهجة الكويتية، ومثل ما أشرنا إليه سابقاً من تصوير الحركات والإيماءات التي تميز، وتواكب، أساليب الحكي الشعبي.. غير أن هذا – في جملته وتفاصيله – يظل مظهراً جزئياً أو إضافياً، تتشارك فيه مواهب كتاب القصة القصيرة بعد جيل الوسط الذي تنتمي إليه ليلى العثمان، وليس من أهداف هذه الدراسة أن تطرح قضية التأثير، وهل كانت "الشعبية" التي نجد بعض مظاهرها بتأثير من كتابتها ووعيها الفني الباحث عن الخصوصية، أم هي ثمرة من ثمرات اتساع الظاهرة وتنوعها، ولكن الذي سبقت إليه – ولا نجد بين كتاب الجيل التالي من التقط طرف الخيط، فنما فنه في هذا الاتجاه، مما قد يعني أن أجيالنا الجديدة غير حريصة على قراءة أجيالنا السابقة– هو أن تكون عناصر التكوين في القصة على اتساعها مصنوعة من هذه المادة الشعبية، أو من أفعال إنسانية شهرت بها الشخصية الشعبية دون غيرها، أو استقرت مفاهيمها على أساس من القصص الشعبي التراثي.

سنختار عدداً محدوداً من القصص ومختلفاً في مرجعيته وطرق تشكيله، ليدل على أصالة الظاهرة، وقدرة ليلى العثمان على التنويع في بناء القصة، واكتشاف المرجعية المناسبة للأهداف التي تتطلع إلى تحقيقها بفعل الكتابة، وسنحاول أن نحافظ على الترتيب الذي صدرت به مجموعاتها القصصية حتى يستقر مفهوم السياق، ويتأكد لدينا.

١ – قصة آخر الليل(٤٤):

ليست أهمية هذه القصة، أو خصوصيتها أنها أول قصة للكاتبة استخدمت مفردات من العامية الكويتية، وإنما لأنها – على مستوى الرؤية – تجرد الشخصية من المظهرية وادعاء البطولة، وترسمها بألوان واقعية وبضعفها

(٤٤) من مجموعة: الرحيل، ص ٣٦.

الإنساني وحرصها على "الستر"، ولأنها – على مستوى التشكيل – حرصت على وصف بعض الطقوس المهمة، واستطاعت بكثير من التوفيق أن تدمج هذه الجوانب الطقسية وتضفرها في المعنى المستخلص من القصة، أو أحد المعاني المستخلصة منها.

عنوان القصة:

"آخر الليل"، وهذا التعبير يلتقي مع تعبير مثل "أول النهار" أو "الفجر" وما أشبه من العبارات التي تدل على "آخر الليل"، ولكنه يختلف كثيراً عنه، لأن هذه الصياغة لا تفضي بالتوقيت أو الزمن وحده، وإنما تصف الرحلة إلى تلك اللحظة، وقد كانت في "الليل" حيث الخوف وعدم الوضوح والمعاناة. زمن القصة يبدأ من آخر مراحل الحدث، أو قرب نهايته، بما يتوازى وآخر الليل وقدوم النهار، وهذه "وسمية" – الزوجة الشابة التي لن نكون على معرفة باسمها إلا في منتصف القصة – تفضي إلى زوجها "ناصر" بأنها حامل!! وهو غير مصدق، فقد استمع إلى هذا الادعاء غير مرة، ولم يصل الطفل الذي يتشوق إليه.

سنعرف – فيما بعد – أن وسمية بنت خال زوجها (ناصر)؛ فإن "ناصر" الفتى اليتيم كان يقيم في غرفة علوية في بيت خاله، وسنعرف أيضاً أن وسمية كانت تصعد إلى والدها وابن أخته لتقدم لهما صينية الغداء كل يوم، وسنعرف كذلك أن الوحدة والفراغ والجهل الذي ندركه ضمناً، ساق وسمية إلى غرفة الشاب، وأنها عبثت بثيابه فوجدت خصلة من شعرها مخبأة، فملأها هذا إعجاباً بنفسها، وألهب عواطفها، وترتب عليه ما يترتب على لقاء مثليهما في غفلة من الرقيب. لقد تخلصت أم وسمية من الجنين، وحملت زوجها على أن يضغط على ابن أخته ليتزوج ابنته، حتى تزوجها، ولكن الحمل – في ظل الزوجية – تأخر خمس سنوات، مع هذا حمل الفرح إلى قلب الزوج وضاعف من حنانه تجاه زوجته!!

إن تركيب هذه القصة يحتاج إلى إعادة القراءة مرات حتى تكشف عن أسرارها. وأول ما يلفت الاهتمام فيها أنها تبدأ بحوار قلق بين الزوجين يذكر

"الدم" حين يكون علامة غير مستحبة في حياة زوجين. ثم تبدأ القصة في جو آخر يمكن أن يوصف بأنه يوازي / يقاطع / يناقض مشهد البداية، فهنا دماء أيضاً، ولكنها دماء ميت جرى غسله (!!) في بيت مقابل، فالحزن يتوازى، والموت يناقض الميلاد، ويتوازى الحادثان في ثبات طقس كل منهما. إن "الطقوسية" هي التي تنسج تفاصيل هذه القصة، وهي طقوسية منصوص عليها صراحة في الجوانب المعلنة، ومستورة في الجوانب التي تستدعي الستر. لقد فصلت الكاتبة في طقس العزاء، وإذا كانت القصة مروية بضمير السارد العليم بكل شيء (الغائب) فإن طقس العزاء في مدى رؤيتها أو إدراكها، وهذا طقس عزاء الرجال: " لكن انتظارها اليوم يطول. إنه يوم غير عادي. ناصر ووالدها شيعا مع الناس جثمان جارهم إلى مثواه، وهناك سيصلون عليه ثم ينتقلون إلى ديوانية "أبومساعد" كبير الحي يستقبلون معزِّي المناطق القريبة والبعيدة، وقد يتناولان طعامهما هناك"، أما طقس النساء، فهو – كما تراه الفتاة أيضاً – "أمها امرأة وسواسية لا تطيق أن يسمع أبناؤها خبر موت، فيفزعوا طوال الليل وقد يتبول أحدهم في فراشه، وهي الآن في بيت الميت. إنها أقرب النساء إلى زوجته وواجبها اليوم كبير، عليها أن تستقبل المعزيات، وتشرح لهن بين دموعها وتأوهاتها كيف مات المسكين على غفلة من أهل بيته، وما أن تنوح وتفلح في إثارة الأخريات حتى تصمت، وتأتي بالماء البارد وتغمس فيه أطراف أصابعها وتمسح بها على جباه النساء الباكيات" – هذا جانب طقسي يخص عزاء الرجال، وآخر يخص عزاء النساء مع ما ترتب على صلة القرابة.

بين وصف عزاء الرجال وعزاء النساء إشارة إلى فشل إخوة وسمية وأصدقائهم من أبناء الجيران، وقد خرجوا لصيد الطيور، "لكنهم لم يفلحوا، وبقيت صراصيرهم الميتة بين خيوط الفخاخ غذاء للنمل"!!

لابد أن نفكر طويلاً في هذه المشاهد المثقلة بدلالات المحتوى، ودلالات السياق، وما يعقبها من وصف "رحلة" استدراج وسمية لنفسها، حتى تجد نفسها "بإرادتها" داخل الغرفة العلوية: الجلوس على أولى درجات السلم، ومد

الساقين، ثم الارتفاع درجة بعد درجة والوصول إلى باب غرفة ناصر المفتوح!! إن الفعل "الجنسي" في هذه القصة يخالف ما درجت الكتابة الأدبية عليه من إسناد المبادرة إلى "الذكر"، بدهائه وأكاذيبه في كل فعل من هذا النوع، ولكن الجانب الأهم هو تجريد الحادثة كلها من الشعور بالكارثة – وإن استوجب الإخفاء – وقيام الأم بالدور المؤثر في مداراتها وتجاوز المشكلة برمتها، ثم تجريد "الرجل" – الأب –، من كل مظاهر الثورة على ابنته، لقد كان مستمعاً إلى زوجته، وأخذ بتوجيهها، ومارس سلطته على ابن أخته حتى جلده وأكرهه على الخضوع وإصلاح ما أفسد من حياة ابنته، كما أبرزت القصة كيف أن هذا الحادث بدا أمراً عارضاً لم يترك أثراً في علاقة الزوجية، التي يقلقها تأخر حمل الزوجة، لاغير!!.

هل توصلنا ممارسة التفكيك، وإعادة التركيب، إلى اكتشاف "المعنى" في هذه القصة؟ نلاحظ أنه في سياق الحدث المحكوم بالزمان، – وإن بدأ من اللحظة الآنية ثم امتد في الزمن الماضي – اعترضت فقرة مكانية، تصف الشارع الذي "يتحرك": "الناس لا يعرفون غير هذا الشارع ممراً لهم، إنه الوحيد الذي يتقبل كل الأجناس، ضيق، تملأه الحفر في وسطه، ويعلو من الجانبين، وفي الشتاء يصبح المرور فيه صعباً، فإذا سار المرء في وسطه فلابد أن يخوض في بركة الماء، وإذا سار على جوانبه فإن قدمه ستنزل به إلى البركة ثانية، وفي الصيف يبدو أكثر وداعة.. " – هذا الشارع ليس مكاناً مطلوباً أو مؤثراً في القصة، لأنها لا تتطور عبر أمكنة، وكذلك لم تعد القصة إلى ذكره.. وكل ما يبقى منه أن الدماء تجري ممتزجة بالماء، وهنا تلتقي دماء الميت، ودماء الأنثى، فنعرف أن هذا الشارع الذي لايعرف الناس غيره ممراً لهم، وأنه الوحيد الذي يتقبل كل الأجناس، هو "شارع" الحياة ذاتها، تلك الحياة التي بدايتها الميلاد، ونهايتها الموت، وكل منهما "محطة" أساسية حتمية لا يمكن تجاوزها، وهكذا فيما بين البداية والنهاية محطة أخرى حتمية، هي الجنس، علاقة الرجل والمرأة، التي تأخذ – في هذه القصة – وضعها الفطري بين قوانين الطبيعة، لأنها – هذه

العلاقة – هي التي تجعل الميلاد والموت ممكنين، وتمنحهما معناهما، وترتب لهما طقوسهما الاجتماعية(٤٥).

٢ – قصة "في الليل تأتي العيون"(٤٦):

افتتحت بها المجموعة، كما أنها حملت اسمها، بما يؤكد حرص الكاتبة على العناية بها، وفي قصصها ما يدعم هذه العناية، أو الشعور بالخصوصية؛ إذ كتبت غير قصة بالأسلوب العجائبي الذي كتبت به هذه القصة، دون أن تقع في التكرار أو تقلد نفسها، تأسيساً على انتخاب شرائح اجتماعية مختلفة، ومظاهر عجائبية متباعدة. إن هذه العجائبية قديمة جداً في الأدب الشعبي العربي، وليس هاهنا مجال لتقصي الظاهرة، ويكفي أن نشير إلى ما كتبته سهير القلماوي عن "ألف ليلة وليلة"، ولم يكن مصطلح "العجائبي" أو "الغرائبي" معروفاً في الدراسات الأدبية، من ثم أطلقت عليه: "الخوارق" بمعنى تجاوز قوانين الطبيعة، وهي تعد الخوارق أهم سمات قصص ألف ليلة، وتعلل لوجودها بحيرة الإنسان أمام الموت، وعجزه عن مواجهة الخوف، وغموض ما يرى من آثار قُوَى لايدركها أو لا يراها، وتنبه سهير القلماوي – في حدود ألف ليلة – إلى أن الخوارق تتصل بالأنبياء، سيدنا سليمان خاصة، والصالحين، كما تنبه إلى فروق الاستخدام للجن والعفاريت، فالجن غير قادرة على الشر، وغالباً علاقتها بالإنسان حسنة، ولكن العفاريت متمردة، وهي لا تحب أحداً من البشر أو تكرهه، ولكنها للكراهية أقرب.. إلخ(٤٧).

---

(٤٥) هناك أمور أخرى تفصيلية في القصة تغني هذا التفسير الرمزي الفلسفي ولا تنحرف به، مثل الثنائية الملحوظة في أولاد المتوفى: شقر وسمر/ بنات وصبيان – حتى الباب من فتحتين، وكذلك وقوع البركة الكبيرة كنهاية لمجرى المدعاب!! وأيضاً بسملة وسمية وهي تحمل صينية الطعام، وترفع قدمها عن كل درجة من درجات السلم!!

(٤٦) مجموعة: في الليل تأتي العيون، ص ١٩.

(٤٧) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م، ص ص ١٢٢ – ١٣٨.

أما ما استخلصه "تودوروف" من "قوانين" هذا النوع الأدبي، ووضعه شروطاً لتحققه فقد أجمله في ثلاثة: فلابد أن يحمل النص قارئه على أن يعد عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، كما تتداخل المؤثرات أو المؤشرات التي تجعل هذا القارئ يتردد بين تفسيرين للأحداث المروية: تفسير طبيعي وتفسير غير طبيعي، وتماهي القارئ مع الشخصية التي تصنع الحدث وتعيشه في تعاملها و ترددها بين التفسيرين السابقين: الطبيعي وغير الطبيعي، مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة، وأخيراً: ضرورة أن ينحاز القارئ – المتلقي– حال قراءته إلى طريقة خاصة من بين مستويات التلقي بحيث يستبعد التأويلين: الأليجوري (allegory)؛ أي المجازي أو الرمزي، والشعري؛ أي الحرفي غير التمثيلي(٤٨).

ويعتمد توجيه القراءة في قصة "في الليل تأتي العيون" على إسناد الرواية فيها إلى صبي في المرحلة الابتدائية أو المتوسطة، التي نفهمها من دراسته بالمدرسة المباركية، وهذا "السيد" القادم من أزمير له ذكر حقيقي في تاريخ التعليم في الكويت، كما أنه كان يتطوع بتعليم الصبيان في المسجد بين صلاتي المغرب والعشاء. هذه الحقائق المادية هي "الهيكل" القطعي الدلالة الذي استوعب أحداثاً مظنونة وأمدَّها باحتمالات تراوح بين العجائبي والممكن، ولأن الكاتبة لا تتطلع إلى صناعة أسطورة، ولا تريد أن تهز ثقة العقل في قدرته على تفسير كل ما يعترضه فإنها زرعت على جوانب الحدث النامي ما يثير الاحتمالين معاً؛ أن تكون الصبية التي ظهرت في ساحة الزهاميل الموحشة المظلمة مجرد فتاة ضلت الطريق إلى بيتها أو شاردة ليس لها بيت أصلاً، أو أن تكون "جِنِّية" عشقت هذا الفتى المراهق الذي امتلأ خياله بحكايات الجن والعفاريت، وتطلَّع إلى قول بيِّن وقاطع في الموضوع فلم يجد عند شيخه الذي تمنى أن يكون مثله إلا مايزيده بلبلة وخوفاً؛ إذ أثبت – بالدليل القرآني – وجود

(٤٨) مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٤٩.

الجن، ولكنه لم يكشف عن علاقة هذا الوجود بعالم الإنسان، أو الكيفية التي توجد الجن عليها. بدأت العجائبية في القصة بغرس عناصر المألوف ثم عناصر المستغرب على التوالي: فبيت السيد حقيقة مادية مألوفة، أما كونه قادماً من أزمير فهذا مستغرب، ولم ينهض عليه دليل مادي. وحين يسأل الفتى الراوي شيخه عن الجن يأتي الجواب بعيداً عن مرمى السؤال، وإذ يصف براحة الزهاميل بما يجعلها مكاناً مخوفاً فإنه يضع فيها حارسين كان الأجدر بهما أن يبثا في نفسه شيئاً من الطمأنينة، ولكنه لم يكن يسمع غير وقع أقدامه، ثم سمع الصدى خلفه، فكانت "الفتاة" التي لم يرها الحارسان، وهي أيضاً لم تنطق – طوال النص – بكلمة واحدة مما يرجح جانب الخرافة أو أنها تنتمي إلى عالم "الخوارق" الذي أشارت إليه سهير القلماوي. إن استجابة الأب لمرأى الطفلة لاتزال تثير الاحتمال الخارق، كما تستدعي نقيضه، وهنا كانت عبارة السارد دقيقة جداً وقادرة على إطلاق التأويل. يقول: "دلفت من فتحة الباب بسرعة، أردت أن أصفقه ورائي، لكن يدها منعتني. دلفت ورائي، وعلى ضوء السراج الخافت لمحت عيني والدي تبيضان فجأة ففهمت أنها الدهشة " لقد تحدث الفتى نفسه عن الضوء الشاحب للسرج – قبل عصر الكهرباء– وما تنشر من غازات سامة في الغرف المغلقة، وهذا من شأنه أن يؤثر سلباً على الوعي وسلامة الإدراك، بل يؤثر سلباً على العين ومدى ما تحقق بالرؤية، فإذا أضيف إلى هذا أن الفتى شق طريقاً لم يكن مألوفاً له، ليختصر المسافة، فمن الواضح أنه ندم على مغامرته، وأن الخوف قد غلبه على ثباته الذي يعاني الاهتزاز من حكايات أمه عن الجن، ومن إجابة شيخه التي لم تحسم الخوف أو تحدد وجهته "فهمت أنها الدهشة" قالت الكثير، ولم تحسم الأمر، وحتى هذه العبارة التي ينقلها الفتى عن أبيه، وليس عما فهمه أو ظنه فيه: "قلت لك ولم تصدقني"، وقد قال هذا الأب عن الظلام، واللصوص، والعفاريت، فلم يكن ما قاله عن العفاريت وحدها، ثم يأتي تصرفه – العملي – مناقضاً لما ظنه الابن من أنه يعني أن الفتاة من صنف الجن أو العفاريت، فقد تصرف معها تصرف من لا يخشى غائلتها

على نفسه أو على ولده أو ابنته. وهكذا تصرفت الابنة أيضاً: يعلن لسانها الخوف، وتتصرف وكأنها تتعامل مع فتاة مختلة عقلياً لكنها هادئة بقدر ماهي فاقدة التمييز، وقد مضى الراوي في إثر هذا الشعور المنقسم أو المزدوج، فراح يطمئن أخته ويضمر خوفه، وعند أول ضوء في اليوم الجديد تبعته الفتاة، وشق بها طريق العودة، نفس الطريق الذي جاء منه، فما كان منها إلا أن اختفت في البقعة التي ظهرت فيها الليلة الفائتة. إن " السيد " الذي افتتح القصة يتولى ختامها، فيقدم تفسيراً مضمراً – ثالثاً – للقصة. فحين سمع من تلميذه إلى ماجرى، "ابتسم كعادته، وقال: لا تسهر كثيراً، وعد إلى بيتك مع إخوتك"؛ أي مع سائر تلاميذ السيد، وهذا التعليق يضع القصة جملة وتفصيلاً في موضع الشك، والإشارة إلى "السهر"، تعني أن الفتى ربما كان يحلم، وأن حالة من الوهم تلبسته، وليس لها من علاج إلا بعدم السير منفرداً في الأماكن غير المأهولة، وتجنب إرهاق الأعصاب بالسهر.

٣ – ويبقى الصوت حياً[٤٩]:

إن عنصر "الطفولة" يأخذ مكاناً في هذه القصة أيضاً – كما في القصة السابقة – بل إن الطفولة هنا أصغر عمراً وأقل وعياً، ولم تكن طرحت أسئلة المغيب بعد، من ثم ظهر المكنون وتفجر الحدث فجأة، وهذه القصة احتفظت بنسبة من العجائبية – مثل سابقتها أيضاً – ونسبة من إمكان التفسير بالممكن، من ثم حملت لحظة التنوير فيها إجابة عن السؤال الحائر، والإعلان عن العجز عن أن تكون هذه الإجابة مقنعة وكافية. إن إثارة الشعور بالغرابة ينبعث من البداية حيث يقرر الراوي العليم بأسرار المروي أنها "حكاية"، بكل ما يحمل المصطلح من اهتزاز اليقين واحتمال النسبية، فالحكاية تعبر دائماً عن وجهة نظر الحاكي، كما تنطوي على أنها "تحاكي" أو "تحكي"، وهي بهذا ليست "الحقيقة" ذاتها، ويذكر الراوي أيضاً في وصفه للحي الذي انطلق فيه الصوت

(٤٩) مجموعة: فتحية تختار موتها، ص ٢١.

أنه فيه "بكارة"، بما تعني الكلمة من غياب التجربة وقلة الخبرة وواحدية الفكرة، ويتأكد هذا الوصف بكون الحي يعيش حالة من الغفوة على حكايات صغيرة، وهذا الوصف – الاحتمالي – كما يدل على أنه مشغوف بالحكايات مشغول بها، فإنه يدل على تبرمه من هذه الحكايات وتطلعه إلى حكاية كبيرة تنهي حالة البكارة الغارقة في الوهم. إن الحي يوصف بأنه في "مكان ما" يتلقى الصوت المجهول مع نسيم الليل، ولكن هذا الصوت – بدوره – يترك أثراً متناقضاً، إنه – بكلماته – مؤلم لمن يسمعه، ومع هذا يبدو وكأنه نابع من داخل نفوس الناس، كأن هؤلاء الناس يعانون لوعة الضمير وعذاب الكتمان وقسوة التظاهر، وأنه لا مفر من أن يواجهوا الواقع، وأن يعترفوا بما تجترحه أنفسهم مهما كان وصفه. في البدء يبدو الصوت معزولاً في فقرة افتتاح القصة / موصولاً – في الوقت نفسه – لأن الجميع يسمعه وكأنه يسري مع الهواء، أو ينبع من داخل النفس:

قلبي على طوير خضر شالوه من إيدي
ما شافته العين لا ومارضعه دويدي
عيني عماها ملحها والنار على خديدي
أصرخ وجمر في الحشا وينه ثرى وليدي

هذا الموال الذي يبدو لغزاً يجابه المدينة ويتحدى أعرافها يثبت حضوره، لتبدأ القصة من جديد، في مشهد مناقض: يوم الجمعة، عند الخروج من المسجد، في ساحة الصفاة(٥٠).

إن جواً حميماً دافئاً يصنع تفاصيل المشهد، قوامه النساء العائدات من السوق والفتيات والصبيان في الشارع الممتد، وهذا المشهد "الواقعي" يتلقى

(٥٠) ساحة الصفاة هي الميدان الرئيسي في مدينة الكويت القديمة، وكانت تجري بها الاحتفالات وزينات الأعياد، ويجري بها أيضاً تنفيذ الأحكام، ولا تزال هذه الساحة تحمل اسمها إلى اليوم.

الصوت الغامض في مصدره، الكاشف عن باعثه، إنه صوت يتفجر ألماً "بكلمات نواح أم فقدت طفلها". وهكذا – في فقرتين متعاقبتين – يوضع العجائبي في مواجهة مع الواقعي، ويرتفع التساؤل ليكشف عن درجة أخرى من درجات العجائبية المتسربة في صور الحياة الواقعية، فهذا المجتمع المغلق يلتحف فيه الرجال بخوفهم على "الشرف" من ثم يسمعون الصوت ويتجاهلونه، ولكن ثرثرة النساء وفضولهن تلوك الاحتمالات وتقذف بالاتهام، حتى يردده الرجال، وهنا تستخدم الساردة خبرتها بسيكولوجية الشائعات، ووعيها بالتعامل مع العجائبي، وتنويع عناصر التشويق في القصة، إن الشائعة إذا عم انتشارها فقدت بريقها، والعجائبي إذا طال ترديده دخل في نطاق المألوف، وإذاً، فقد كشف السر عن نفسه حين نسيه الناس أو كادوا، فتجددت حوافز "الطلب" بعد أن شغل عنه الجميع، لقد جاء الكشف على يد طفل، أو صبي، وهذا ما يوافق موضوع السر نفسه، فهو عن " طفل " أيضاً، وحدث بفعل المصادفة، ولكن القصة تعد المشهد الاستثنائي في إطار يهيئ له أن يمعن في عجائبيته وتتضاعف غرائبيته:

في هذا الصباح تعكرت السماء بالغبار الأحمر.

في هذا الصباح صحب ناصر أخته الطفلة إلى المدرسة كما يفعل كل يوم، غير أنه في هذا الصباح تأخر في النوم فأخذ يجرها جراً، ليوصلها ثم يلحق بمدرسته، توفيراً للمسافة اجتاز ناصر "حوطة" خالية تعبث فيها الريح بالأكياس الفارغة، وأخته تأبى متابعته حتى لقد اضطر إلى صفعها، كما اضطر إلى جرها، فانكفأت. جاء سقوط "وضحة" على كومة تراب مبلل.

عوى كلب..

تدافع الخوف والفضول والطمع الطفولي، كلها تدفع إلى نبش التراب، ليتكشف عن صرة فيها جثة طفل حديث الولادة. ولأن الحوطة ممر لأطفال المدارس فإن الخبر استقر في البيوت بارتداد الأطفال إلى بيوتهم مذعورين.

لقد غصت الحوطة بالرجال والنساء والأطفال، ولم يعد للتجاهل أو الستر

مجال، وهكذا اتسعت دائرة الحوار وتشعبت اتجاهاته بما يناسب النوع. فقد شغل الرجال بالإجراء الواجب اتخاذه: هل نحمله إلى الدختر – الطبيب – أم نخبر " الأمن العام "، – الشرطة –، أم ندفنه أولاً في مكانه ثم يذهب بعض منا للتبليغ؟ أما النساء فقد أعملن ذاكراتهن وخيالهن: ابن من يكون؟ ولماذا دفن هنا؟ وما الصلة بينه وبين صوت الأم النائحة باللوعة؟

هنا يتفجر الوعي الجمعي بالإفضاء بالجانب الخلقي الخفي: الصوت النائح قديم، وهذا الطفل جديد. وإذ تنبه إحداهن إلى تكرار العثور على جثث أطفال حديثي الولادة في أماكن جمع النفايات التي تقوم بها البلدية، أو على الأطفال أنفسهم أمام المساجد!! فإن هذا يعني أن الحب الخفي أو المضطهد له مكان في هذه المدينة ولم يتوقف عن إرسال إشاراته المحزنة بوسائله الممكنة!!

لكن إحداهن تتولى تجميع خيوط القصة وإتمام دورتها بحيث تصنع "حبكة" تنفي العجائبية، كما تغري بها في الوقت نفسه. إنها تمهد لظهور صاحبة الصوت بأن تبين لوعة الأمومة، وأن أم هذا الطفل لابد أن تظهر مهما كانت نتائج ظهورها.. لم تجرؤ امرأة من قبل أن تعلن عن نفسها، واليوم! هاهي قد انكبت على القبر الفارغ! تنبشه بأظافرها – مزقت رمله، وطحنت حصاه، وحين لم تجده فاح عواؤها البائس، ورددت الأغنية التي ربما كانت لأم مفجوعة قبلها، أو لأمهات توأد قلوبهن في الليل تحت تراب الأرصفة الشرهة للحم الخطايا الدائمة.. انكفأ رجلان، رفع أحدهما العباءة ليستر وجهها، وأمسك الآخر بذراعيها يقتلعها من على التراب، لكنها التصقت بالأرض التصاقاً يتحدى الأذرع القوية الممتدة، غرست كفيها في القبر المفتوح.. لقد غيرت الموقف التقليدي المتوقع من الخاطئة، لم يعد أحد يسأل من تكون. حاول الرجال سترها، وحاولت النساء التخفيف عنها لفجيعتها، وطرحن السؤال: أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعل وزرع البذرة؟ لماذا لايأتي كما جاءت؟ ولا يبكي ويتمزق.... إلخ، ثم كان أن شقت صدرها بسكين خبأته، وانكفأت بلا حراك على القبر الصغير.

القصة – من وجه – رومانسية؛ إذ تدافع عن حق الحب، وتغفر للخاطئة،

وتحمل على المجتمع القاسي، وترى الطهر بمنظور الصدق العاطفي وليس بالانصياع للعرف الاجتماعي، وهي غرائبية في إطار المغزى الرمزي لاستمرار الموال الحزين، إنه لم يتوقف بهذا الانتحار الفردي، وهذا يعني أن الحب المطارد ليس فعل لحظة ولا خطيئة فرد، وإنما هو نتاج مجتمع وتمرد على قيود وموانع. فالصوت الباقي في: "ويبقى الصوت حياً" هو صوت اللوعة والأسى والعشق المحرم الذي لا يتوقف إيقاعه في الضمائر والمشاعر مهما تجاهلته أو حاربته.

٤ – على سفر(٥١):

٥ – الكبسة(٥٢):

لقد رأينا في الفقرة السابقة مستويين من العجائبية، سيقت إحداهما في مجموعة "في الليل تأتي العيون"، والأخرى في مجموعة: "فتحية تختار موتها"، وهي قصة "ويبقى الصوت حياً"، ونستطيع أن نقول إن هذه المجموعة الأخيرة هي الأكثر تحقيقاً لمبدأ الشعبية وتوظيف عناصرها، ليس لأنها تضمنت ثلاث قصص تؤصل، وتنوع في هذا الاتجاه وحسب، وإنما لأن قصص المجموعة – في جملتها – قريبة جداً من قضايا الإنسان العادي، المضطهد والمطارد والمحبط، ولأن أدوات التصوير والتحليل فيها بعيدة عن التقليدية، قريبة من أساليب الحكي الشعبي الذي يتحرر من قيود الزمان، ويحرص على النفاذ إلى ما هو جوهري ومثير. إن قصة "فتحية تختار موتها" صورة لا غرابة في أن توصف بأنها واقعية / شعبية، لمعاناة فتاة هجرها أبوها وقست عليها أمها، وتعاني الحرمان العاطفي في معاملة كل من حولها، وفي قصة "وحده الظل يبقى" يمثل "محيسن الأعور" جانباً من سيكولوجية ذوي العاهات ونزوعه إلى التفوق وتعويض النقص، كما يمثل الوجه "الشعبي"، ثمناً لمكر مجموعة من الصبية استغلوا طيبته وصفاء نفسه، وطاقة الوفاء الممتزج

(٥١) مجموعة: فتحية تختار موتها، ص ٥٥.

(٥٢) مجموعة: فتحية تختار موتها، ص ٦٥.

بالجسارة، المختزن في قلبه. إنه "بطل" شعبي وإن كان مجرد صبي أراد أن يثبت أنه فوق عاهته، وأنه على الرغم من نقصه البادي يمكن أن يكون الأكمل والأشجع والأصدق.

أما في هذه الفقرة الختامية فنتمهل عند القصتين: على سفر، والكبسة – وقد جمع بينهما أنهما في المجموعة ذاتها، مما يعطيها الحق في أن نرى فيها الدرجة العليا في تحقق " الشعبية "، وأنها بهذا النزوع الشعبي حققت المقولة – النقدية – التي ترى أن هذه الشعبية عود بالقصة القصيرة إلى أصلها، حين كانت وسيلة تسلية، وأداة لتناقل الخبرة، ومصدراً للتعليم، وعلامة من علامات تماسك المجتمع بتقاليده وأعرافه، وحرصه على البقاء على الرغم من المتغيرات التي يتعرض لها بقوة التطور وحركة الزمن. إن قصة "على سفر" مؤسسة على مقولة خرافية شعبية ترى أن نَعْلَي الشخص إذا ركب أحدهما على الآخر فإن هذا الوضع يعني أنه سيسافر!! القصة مروية بضمير السارد – المتكلم –، ولهذا تتحرك مشاعره في الزمان من اللحظة الراهنة – لحظة وفاة الأب – إلى الماضي الذي يستعرضه الابن الشاب بحزن، ليس من أجل فقدان حماية الأب ورعايته له، وإنما – على النقيض – إحساساً بأن حياة هذا الأب قد أفسدت عليه ظروف نشأة جادة عملية طبيعية كان ينبغي أن يحظى بها، فيكون مثل رفقاء جيله من الأطباء والصيادلة والمحامين، وليس مجرد شاب ثري يعيش في ضياع مطلق، لأنه لم يتحمل أية مسؤولية ولم يجرب أي عمل. إن الكاتبة في هذه القصة لا تكتفي بنموذج الابن – المتبطل الضائع بفعل الثروة – حتى لا تقع في أسر قصة تعليمية أو تربوية، إن الابن السارد يبدأ بمشهد جسد الأب المسجى، والأم تستحث ولدها الأكبر – السارد– أن يسرع للاستنجاد بالأهل أو بالإسعاف، ولكنه لا يفعل شيئاً أكثر من الإعلان عن موت الأب واستقباله لهذه النهاية بتسليم يوشك أن ينبئ عن شيء من الراحة، بل الغبطة: "يرتاح نعلاه جلد التمساح واحداً فوق الآخر. على سفر، هكذا يقولون، ولذلك كانت أمي تحرص على ألا يركب نعلا أبي، واحداً فوق الآخر، لأنها تكره سفره عنها، لكن أسفاره لا

تتوقف... عيناي على نعلي أبي، واحد فوق الآخر، هذه المرة يسافر إلى الأبد.. اقتربت، أردت أن أزيح النعل عن رفيقه، لكني تراجعت، خشيت أن يصحو ويقرر أن يبقى ثانية، وأنا لا أريده أن يعود " إن سلوك الأب / الزوج الفاحش الثراء قد أفسد النظام الأسري، وإذا كان استطاع شراء صمت زوجته على علاقاته المشينة المعلنة، وسفراته التي لا تتوقف بما يشتري لها من الذهب الذي تقيم الحفلات في بيتها خاصة لتباهي أندادها من النساء به فإن الابن الذي لم يهمه أبداً أن يباهي بمظاهر ثراء أبيه أو يشعر بخسارة سيارة حطمها أو ساعة ثمينة أضاعها..لأن الوالد جاهز بالبديل دون تعقيب، هذا الابن يعرف الآن إلى أية هوة انحدر، وهكذا بعكس الأم التي تعودت أن يكون الذهب والألماس ثمن صمتها.. وها هي الآن تصمت دون مقابل، إنها أبداً لم تكن سعيدة، وكم مرة صفعها، ولكنها الآن تسميه "أبوعيالي" وتصفه بأنه "كان الخير والبركة"، ويعرف ولدها أن هذا لم يكن صحيحاً، بل كان نقيض ما يجري.

إن القصة تستعرض مشهداً يصف اللحظة التي تعقب وفاة الأب، كما يراها الولد المستلب بثراء أبيه، يراها الولد داخلياً كما يحسها ويدركها، وتراها الأم خارجياً أو مظهرياً كما يوجب عليها النظام الاجتماعي. إن ثلاثتهم يواجهون أنواعاً من التغير، وبهذا المعنى يكونون جميعاً على سفر!!.

أما قصة "الكبسة" فقد أرادت أن تحمل وتنجب فما عليها إلا أن تزور امرأة حديثة الولادة – نفساء –، وأن تقترب منها حتى تتساقط قطرات من شعرها على فراش هذه النفساء، وأن تأخذ نفساً عميقاً. لقد فعلت المرأة العقيم هذا مع إيمانها بأنه يضر بالنفساء، بل قد يودي بطفلها الرضيع. إن جانباً من هذه القصة يستدعي ما سبقت الإشارة إليه من طقوس الموت والميلاد في قصة "آخر الليل"، وفي "الكبسة" أخذ الطابع "التسجيلي" مداه، برصد أهم الخرافات التي تنبئ بالعقم أو تقاومه، وطقوس ممارستها، ولكن الكاتبة التي تحرص على أن تكون قصصها مستديرة تعود نهايتها إلى بدايتها لسبب ما، لتغلق الدائرة أو تكشف عن مفارقة، أو تضيء المعنى بما يتكشف في ضوء

لحظة التنوير.. إلخ، جعلت المرأة العقيم وقد واجهت اليأس تلجأ إلى "أم الشيبة" التي ستقترح "آخر علاج" وهو زيارة نفساء، حتى مع احتمال التضحية بها وبوليدها، وهكذا تمت الزيارة بتدبير من الدلالة البدوية "أم دهاش". لقد تدهورت صحة الطفل عقب الزيارة المريبة، ولأن والدة النفساء لم تكتشف المكر السيئ في حينه لتأخذ أثراً ترقي به ابنتها فقد فكرت فيمن تعينها على مواجهة البلاء، فلم تجد ذاكرتها غير "أم الشيبة"، وهكذا يصدق عليها: "وداوني بالتي كانت هي الداء"!!.

لقد ساندت الكاتبة هذا الجانب الطقوسي في القصة بثلاثة أشياء متآزرة عمقت هذه الطقوسية ووضعتها في موقعها المناسب. **أولها** أن شخصيات القصة جميعهن من النساء، فكأن المرأة – بخاصة في الطبقات الجاهلة والأمية – أقرب إلى التعلق بالخرافات، حتى إن عائشة – العقيم – تؤكد أنه اعترضها هر ضخم لم تر مثله أبداً، وقف عند عتبة الباب، وهز يده اليمنى وسمعته ينطق قائلاً لها: لن تنجبي أبداً!!، وهذا ما حفز خالتها – أم زوجها – إلى اقتحام الأمر الصعب والذهاب إلى استشارة أم الشيبة. **وثانيها** أن هذه الطقوس جرت حول موضوع واحد هو "الإخصاب"، وهذا ما يتوافق واهتمامات النساء خاصة، ونحن نعرف أن رموز الإخصاب والخصوبة أقدم في تاريخ الإنسانية من قيام الحضارات نفسها، وكذلك يمكن أن تدلنا ممارسات المرأة العقيم على جوانب أسطورية مهمة، أهمها دم النفساء، والربط بين الموت والميلاد، **وثالثها** أن الطقوس دائماً ثابتة، غير قابلة للتطور أو التصرف الشخصي، وقد حافظت الكاتبة على رسم المشاهد في حال من الثبات يؤكد طقسيتها، كما حافظت على اللغة الحوارية المتبادلة في شكلها الثابت وكأنما أصبحت اللغة مرتبطة بالمواقف التي تقال فيها بحرفية تجعل منها كليشيه cliché مجرداً من أثر الزمن أو ضرورات الموقف، هكذا تبدو الصيغ الجاهزة في مثل هذا الحوار:

" – بخور.. حلتيت.. ديرم.. علك بصري..

وقاطعتها أم خالد:

– كل هذا لا نحتاجه اليوم.

شهقت أم دهاش:

ترديننني خائبة يا أم خالد؟

ضحكت أم خالد، واقتربت منها أكثر، وصوتها يخفت قليلاً:

– لأ يا أم دهاش، لكن طلبنا اليوم صعب.

خبطت البدوية على صدرها بثقة:

– ما يصعب شيء على أم دهاش.

– بارك الله فيك.. لهذا قصدتك.

فرحت البدوية بثقة أم خالد، وأكدت:

– تدللي يا أم خالد، والله لو طلبت عيون دهاش ترخص لك.

– عسى عيونك سالمة، وعساك بخير يا أم دهاش.

استعجلت البدوية الطلب:

– ها، طلبك؟ مرادك؟

استوت أم خالد في جلستها، فاح طعم الرجاء من كلماتها:

– نريد يا أم دهاش أن تقوم عائشة بزيارة لامرأة نفساء حتى يحقق الله لها مرادها". إن هذا المشهد الحواري مستجمع كله في جملتين: استفهام، وجواب: طلبك؟ – نريد... وكل ما سبق هذا من ثرثرة متبادلة إنما هي مراوغة بقصد التهيئة واستدعاء الثقة، وهي ممارسة لغوية لا تعني ما تدل عليه، وإنما ما يأتي بعدها حين تتهيأ الظروف.. وهذا "منطق" الطقس نفسه، الذي يحمل إلى نفس الممارس له من المشاعر مالا يدل عليه، بل ما يترتب على هذه الممارسة من آثار مطلوبة.

المصادر والمراجع

أولاً – المجموعات القصصية لليلى العثمان:

مسلسل	المجموعة	عام النشر
١	امرأة في إناء	١٩٧٦م
٢	الرحيل	١٩٧٩م
٣	في الليل تأتي العيون	١٩٨٠م
٤	الحب له صور	١٩٨٢م
٥	فتحية تختار موتها	١٩٨٧م
٦	حالة حب مجنونة	١٩٨٩م
٧	٥٥ حكاية قصيرة	١٩٩٢م
٨	الحواجز السوداء	١٩٩٤م
٩	يحدث كل ليلة	١٩٩٨م

ثانياً – دوائر المعارف والمعاجم:

١ – القرآن الكريم.

٢ – إبراهيم فتحي، معجم مصطلحات الأدب، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٣ – مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

٤ – المجمع اللغوي بالقاهرة، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م.

ثالثاً – المراجع:

- أحمد رشدي صالح، (١٩٧١)، الأدب الشعبي، ط ثالثة، مكتبة النهضة المصرية.
- الأعشى (ميمون بن قيس)، (١٩٦٨م)، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت.
- آيان رايد، (١٩٩٠م)، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- برنار توسان، (٢٠٠٠م)، ماهي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت.
- تزفتين تودوروف، (١٩٩٤م)، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات.
- حامد أبو أحمد، (٢٠٠٢م)، في الواقعية السحرية، سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة.
- رشاد رشدي، (١٩٧٠م)، فن القصة القصيرة، ط ثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- روبرت لوشر، (١٩٩٧م)، وآخرون، القصة – الرواية، المؤلف، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة.
- الزمخشري (جار الله)، (د.ت)، تفسير "الكشاف"، دار المعرفة، لبنان.
- سمير المرزوقي وجميل شاكر، (١٩٨٦م)، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الدار التونسية للنشر.
- سهير القلماوي، (١٩٥٩م)، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر.
- فلاديمير بروب، (١٩٨٩م)، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم، أبوبكر أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة.
- فنسنت بورا نيللي، (د.ت)، إدجار ألان بو القصصي والشاعر، ترجمة عبدالحميد حمدي، دار النشر للجامعات المصرية.
- ابن كثير، (١٩٨١م)، مختصر تفسير ابن كثير، دار القرآن الكريم، بيروت.
- محمد السرغيني، (١٩٨٧م)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء.
- ولسن ثورنلي، (١٩٩٢م)، كتابة القصة القصيرة، ترجمة مانع حماد الجهني، النادي الأدبي الثقافي بجدة.