The Seer and the Text
A critical approach to the collection (Lost in Five Miles) by the short story writer Hassan Al-Salman

Assist.prof. Dr: Ali Hasan Hthelee
University of Maysan / College of Basic Education
E-mail:abualqassimali67@gmail.com

Abstract:

"Lost in Five Miles" is a collection of short stories by the storyteller and poet Hassan Al-Salman, which includes eleven short stories. It won first place in the Iraqi Creativity Award Competition - 2023. Hence its importance, which reflects the uniqueness of "Salman" among short story writers, which is not very concerned with the techniques of modernity and beyond. Rather, "Salman" writes in a narrative style that will take us back. If it were not for the miracles and oddities that he inserts here and there, he succeeds in some of them, and misses the mark in others. What is beautiful is that these miracles will be accompanied by an intertextuality of a new kind, in which Al-Salman deliberately intends, consciously, to overlap with one of the great creative texts, whether narrative or poetry, to show the other side of it is by overturning the dualism on which it is based, or filling the gaps it left with miracles of a different kind. Our study is similar to tourism, because it wants to pass through some of the stories of the group, after finding that others do not deserve passing, but it will add to the tourist's mission another task related to the archaeologist, which is an archaeological excavation mission, searching the lower layers of the text, and not being satisfied with its surfaces, starting from From an approach to reading, he sees that the text is what suggests the method of receiving it, meaning that there is no method prior to the text, but rather the method stems from the text and returns to it, and perhaps it does not return, because reading may suggest another path for itself, adjacent to the text, and not lost in it. The question is: What will the tourist or archaeologist find in the texts of the lost collection? This is what the study is trying to answer, by reading the texts, especially since analysis as a reading of the form, and interpretation as a reading of the content, will be present. As for interpretation, it is the goal of prudent reading. How could it not be, when the "Salman" texts are a creative mosaic, in which the author, society, history, culture, anthropology of primitive man, and his open texts to life are all present.

Key words: the realistic, the miraculous, intertextuality, interpretation, the seer and the thief, barbarian trees.

الرائي والنَّص
مقاربة نقدية في مجموعة (ضياع في خمسة ميل) للقاص حسن السلمان

أ.م.د. علي حسن هذيلي
جامعة ميسان / كلية التربية الأساسية
E-mail:abualqassimali67@gmail.com

الملخص:

"ضياع في خمسة ميل" مجموعة قصصية للقاص والشاعر "حسن السلمان"، ضمت إحدى عشرة قصة قصيرة. وقد حازت على المرتبة الأولى في مسابقة جائزة الابداع العراقي- ٢٠٢٣. ومن هنا جاءت أهميتها التي عكست فرادة "السلمان" بين كُتّاب القصة القصيرة، التي لا تحفل، كثيراً، بتقنيات الحداثة وما بعدها، بل إنَّ "السلمان" يكتب بأسلوب حكائي سيعيدنا إلى الوراء، لولا العجائبيات والغرائبيات التي يقحمها هنا وهناك، فينجح في بعضها، ويخطئ المرمى في بعضها الآخر، والجميل أنَّ تلك العجائبيات ستكون مصحوبة بتناصٍ من نوع جديد، يعمد فيه السلمان، بوعي، إلى التداخل مع أحد النصوص الإبداعية الكبيرة، سرداً كان أو شعراً، ليظهر الوجه الآخر له، عن طريق قلب الثنائية التي يقوم عليها، أو ملء الفراغات التي تركها بعجائبيات من نوع مختلف. ودراستنا هذه أشبه بالسياحة، لأنها تريد أنْ تمر على بعض قصص المجموعة، بعد أنْ وجدت أنَّ بعضها الآخر لا يستحق مروراً، ولكنها ستضيف لمهمة السائح مهمة أخرى تتعلق بالآثاري، وهي مهمة تنقيبية حفرية اركيولوجية، تبحث في طبقات النص السفلية، ولا تكتفي بسطوحه، منطلقين من منهج في القراءة يرى أنَّ النص هو الذي يقترح طريقة تلقيه، بمعنى أنْ ليس ثمة منهج سابق على النص، بل المنهج ينبع من النص، ويعود إليه، وربما هو لا يعود، لأنَّ القراءة قد تجترح لنفسها طريقا آخر، يجاور النص، ولا يضيع فيه. والسؤال هو: ما الذي سيجده القارئ في نصوص مجموعة الضياع؟ هذا ما تحاول الدراسة الاجابة عنه عبر قراءة النصوص، لا سيما أنَّ التحليل بوصفه قراءةً للشكل، والتفسير بوصفه قراءةً للمضمون، سيكونان حاضرين، أما التأويل، فهو غاية القراءة الحصيفة ومآلها، كيف لا، ونصوص "السلمان" فسيفساء إبداعية، يحضر فيها المؤلف، والمجتمع، والتاريخ، والثقافة، وانثربولوجيا الإنسان البدائي، ونصوصه المفتوحة على الحياة.

الكلمات المفتاحية : الواقعي، العجائبي، التناص، التأويل، الرائية واللص، أشجار البرابرة.

المقدمة:

يتجلى المشهد السردي في أشكال عدة، يهمنا منها هنا: الرواية، والقصة القصيرة، وقد نجح الشاعر والروائي "حسن السلمان" في كتابة هذين الشكلين الإبداعيين عبر روايتين: "قلعة طاهر"، و"نيران"، ومجموعتين قصصيتين، حازت الثانية منهما– ضياع في خمسة ميل– على المرتبة الأولى في مسابقة جائزة الابداع العراقي– ٢٠٢٣. من هنا جاءت أهمية هذه المجموعة التي عكست فرادة "السلمان" بين كُتّاب القصة القصيرة، التي لا تحفل، كثيرا، بتقنيات الحداثة وما بعدها، بل إنَّ "السلمان" يكتب بأسلوب حكائي سيعيدنا إلى الوراء، لولا العجائبيات والغرائبيات التي يقحمها هنا وهناك، فينجح في بعضها، ويخطئ المرمى في بعضها الآخر، والجميل أنَّ تلك العجائبيات ستكون مصحوبة بتناصٍ جديد، من ابداعات السلمان، سنسمية "التناص المقلوب"، عندما يعمد، بوعي، إلى التداخل مع أحد النصوص الإبداعية الكبيرة، ليظهر الوجه الآخر له، عن طريق قلب الثنائية التي يقوم عليها، أو ملء الفراغات التي تركها بعجائبيات من نوع مختلف، وهكذا يتداخل العجائبي بالواقعي حتى أنَّ كل منهما يكتسب خصائص الثاني، وإنْ كانت النقلات التعسفية واضحة للعيان، كما سيتبين لنا أثناء تحليل نصوص هذه المجموعة، التي تراوحت قيمتها الابداعية بين الواحد والعشرة، ذلك أنها تعكس حالات المؤلف المتغيرة التي لا تعرف الاستقرار والركون.

دراستنا هذه أشبه بالسياحة، لأنها تريد أنْ تمر على بعض قصص المجموعة، ولكنها ستضيف لمهمة السائح مهمة أخرى تتعلق بالآثاري، وهي مهمة تنقيبية حفرية اركيولوجية، تبحث في طبقات النص السفلية، ولا تكتفي بسطوحه، منطلقين من منهج في القراءة يرى أنَّ النص هو الذي يقترح طريقة تلقيه، عبر ما يظهر على السطح، أو يغور في الأعماق. بمعنى أنْ ليس ثمة منهج سابق على النص، بل المنهج ينبع من النص، ويعود إليه، وربما هو لا يعود، لأنَّ القراءة قد تجترح لنفسها طريقا آخر، يجاور النص، ولا يضيع فيه. هل يعني ذلك أننا ضد المناهج السابقة؟ إطلاقا، كل ما هناك أننا نقترح على القارئ أنْ يبدا من النص، وسيجد أنَّ المنهج، أو الموضوع، كامنٌ فيه، فمثلا الناقد (حسين سرمك حسن) يقرأ النصوص كلها بمنهج نفسي، أمّا (عبد الله الغذامي)، فيقرأها بمنهج ثقافي، لتأتي البنيوية على يد (كمال أبو ديب) بوصفها المنهج الوحيد الذي لا قبل ولا بعد! لذا فإنَّ النصوصَ الإبداعيةَ، على يد هؤلاء النقاد، ستكون متشابهة، والنتائج المترتبة على قرائتها ستكون واحدة. والسؤال هو: ما الذي يجده السائح أو الآثاري في نصوص مجموعة الضياع هذه؟ هذا ما تحاول الدراسة الاجابة، عنه عبر تتبع النصوص، ما ظهر منها، وما أختبأ بين السطور، لا سيما أنَّ التحليل بوصفه قراءةً للشكل، والتفسير بوصفه قراءةً للمضمون، سيكونان حاضرين، أما التأويل، فهو غاية القراءة الحصيفة ومآلها، كيف لا، ونصوص "السلمان" فسيفساء

إبداعية، يحضر فيها المؤلف، والمجتمع، والتاريخ، والثقافة، وانثربولوجيا الإنسان البدائي، ونصوصه المفتوحة على الحياة.

أما عنوان البحث– الرائي والنَّص– فهو مأخوذ من احدى قصص المجموعة– الرائية واللص– التي تتحدث عن لص سرق بقرة، وامرأة كبيرة "رائية"، أي لها القدرة على الكشف والاستبصار. فعلنا ذلك لننتقل بالدلالة من المعنى المتبادر الذي يريده النص أو المؤلف إلى معنى آخر يريده القارئ. فإذا كان "النَّص"، هنا، هو المبدع نفسه عندما يحاكي الأشياء، أو يعكسها بصورة ناقصة، وغير معبرة، وبعيدة عن عالم المثال الذي هو عالم سماوي أو أرضي– على خلاف بين افلاطون وأرسطو– لا يُنال إلا بالكثير من الجهد والرياضة والمثابرة. إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ الرائي، هنا، هو الناقد البصير الذي يرى النصوص، ويكشف عن الحقيقي والزائف فيها. وبناء عليه إذا كانت "الرائية واللص" قصة ناجحة في مقاييس القصة القصيرة، كما يرى الباحث، فإنَّ قصة "الهروب إلى المتاهة" التي حشرت نفسها بين قصص المجموعة، لتكتسب المشروعية والاعتراف، ستكون انموذجا ناجحا للقصة الفاشلة التي لم تستطع أنْ تقول شيئا، رغم محاولات المؤلف لأن يكتب نصاً على مقاساته الإبداعية التي نجحت في أماكن أخرى، ولكن "ليس كل مرة تسلم الجرة"، وفعلا فقد كُسِرَتْ جرّة البطل، فهرّبَهُ المؤلف إلى المتاهة في هذه القصة، وأعاده صرصاراً في قصة أخرى.

بدءاً فإنَّ القارئ سيعمل جرداً لقصص المجموعة: ليكتشف العنوان الداخلي الذي يستحق أنْ يكون عنوانا للمجموعة كلها، طالما أنَّ المؤلف اختار لمجموعته أسلوب تسمية الكل باسم الجزء، فرَجَّحَ عنوان (ضياع في خمسة ميل) على غيره من العنوانات. وهذا الاستحقاق متأتٍ من الشروط الواجب تحققها في المعنون، وأولها اقناع القارئ، أو نيل رضاه، بأنَّ هذا العنوان، لا ذاك، هو الجدير بالتربع على غلاف المجموعة. وفي الغالب فإنَّ القناعات بين المبدع والقارئ نادرا ما تلتقي، لأسباب تتعلق بالذائقة، والثقافة، وشروط الجمالية، وهي شروط ليست مكتوبة، ذلك أنَّ المبدع هو الذي سيفرضها مع كل نص يكتبه، فيخرجه من العدم إلى الوجود، بحسب النظرية التي ترى أنَّ الفنَ والأدبَ إنْ هما إلا خلقٌ وإبداع.

وإذا كان السلمان قد صعَّدَ عنوانا "ما"، لأنه الأثير إلى نفسه، وذائقته، وتاريخه، وفهمه لطبيعة الفن، فإنَّ القارئ سيُصعد عنوانا آخر يراه جديراً بهذا الاستحقاق. من هنا فهو سيرجح عنوانين هما: (ملكة القمامة)، و(الرائية واللص)، وإنْ كان يميل إلى الثاني، لأنهما نصان كُتِبَا بوعي يدرك أنَّ للفن وظيفة، وللأدب رسالة، يجب أنْ يعمل المبدع بمقتضاهما، ولا يحيد، وإلا فإنه سيتكور على نفسه، وينكفئ على ذاته، فضلا عن أنهما نصان، توفرت فيهما شروط النصية التي تحدث عنها دي "بوكراند" من **سبكٍ، وحبكٍ، وقصديةٍ، ومقبوليةٍ، واعلاميةٍ، وسياقٍ، وتناص**[1]. وإذا كانت القصدية تتعلق بالمؤلف، فإنَّ

المقبولية تتعلق بالقارئ، ومن ثم فهما، معياران نصيان، لا يحقق النص نصيته إلا بهما، بعد إضافة الشروط الأخرى.

ملكة القمامة:

ولعل السرَّ في تميز قصة "ملكة القمامة" أنها تعيدنا إلى ابداعات القاص الروسي الكبير "تشيخوف"، فالسلمان، هنا، تلبّسَ معطفَ "تشيخوف"، ليقدم لنا نصاً إبداعياً مهموماً بقضايا الإنسان، عبر رصدهِ لمعاناة شريحة من المجتمع، أطلقَ عليها النباشة، تعيش على الهامش، وتتمرغُ بوحلهِ، وتمارسُ حيواتها بكثير من العزلة والغربة، نظراً لطبيعة عملها القائم على النبش، النبش لا في الإنسان، بل في فضلاته وأزباله التي قال عنها أمير المؤمنين (ع): "**هذا ما بخل به الباخلون**" [٢]، والرائحة العطنة التي تنبعث من ذلك (البخل)، وهي رائحة تملأ فضاء المكان قبل أنْ تتسلل إلى الانسان، فتصبح جزءاً منه، ويصبح هو جزءاً منها. ومن ثمة، فإنَّ العزلة والغربة مفردتان حقيقيتان، تليقان بتلك الشريحة التي سيعمل "السلمان" على فضحنا من خلالها، عبر المقارنة التي سيجريها أحدنا مع نفسه، وهو يطالع مأساة النباشين وملكتهم، التي تربعت على ذلك (العرش) منذ طفولتها، لذا فليس غريبا على الأب أن يسمي ابنته "عبير"، وهي التي وُلِدَتْ على أكوام القمامة وتلالها، بعد أنْ أرادت أمها أنْ تسميها "غريبة"، ذلك أنَّ علاقة الاسم بالمسمى، في النصوص الابداعية، ليست اعتباطية، كما هي في الواقع، بل لها دلالتها القصدية التي تطابق المسمى: (غريبة)، أو تسخر منه: (عبير)، عندما تقلب العلاقة بين الدال ومدلوله، وتقترح علاقات جديدة يفرضها واقع ما.

إذن، فتناص "السلمان" كان مع اجواء "تشيخوف" وعوالمه المأساوية، لا مع قصة بعينها، ولعل أبرز سمة لتلك القصص أنها تقول أشياءها بكثير من الوضوح والشفافية، ولا تترك فسحة للتأويل، ربما لأنَّ "تشيخوف" و"السلمان" يخاطبان شرائح المجتمع كلها، بغض النظر عن التفاوت الثقافي، منطلقين من قول أمير المؤمنين (ع): "**خير الكلام ما زانه حسن النظام، وفهمه الخاص والعام**" [٣]. وإن كانت قضية "النظام" هذه تحتاج من "السلمان" اهتماما قد يفوق قدراته، حيث تتعالق الكلمات، والجمل، والعبارات، بطريقة تضمن أنَّ لكل كلمة مكانها الذي يجب أنْ تكون فيه، **فلا قيمة للكلمة بمعزل عن أخواتها، ولا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق** [٤]. وقد استطاعت قصة "ملكة القمامة" أنْ تُحقِّقَ أحد الشرطين عبر بطلتها "عبير" التي مثلت تطلعات أجيال ما قبل التغيير، وما بعده، تلك الأجيال الذي وجدت نفسها بين أكوام القمامة وتلال النفايات، بالمعنى الحقيقي والرمزي لها، وما يصحب تلك الأكوام من حكايات مأساوية أبطالها هم الفقراء الذين ولدوا في أحضان القمامة، فتنفسوا روائحها العطنة شهيقاً، وأطلقوها زفيرا.

ولعل "عبير" ستكون مثالا ممتازا لهذا الجيل الذي يبحث عن وسيلة للخلاص من القمامة، التي علقت عطورها بجسده وثيابه، كأنها الموت الذي لا فرار منه، هذا ما تشعر به، وأنت تقرأ سيرة "الملكة"، التي ولدت على أعلى قمة من تلال القمامة، فورثت عمل أمها، "النبش في القمامة"، والذي كان سببًا لضعف بصرها، فأخذها أبوها إلى المدينة للعلاج، وإذا بالغشاوة تتبدد من عينيها، بمجرد أن رأت الحدائق الغنّاء، واستنشقت الهواء النقي، ولكن زوجة أبيها لم تدعها تكمل علاجها، فهي الدجاجة التي تبيض ذهبا، لحظها الحلو في العثور على الأشياء الثمينة التي ستكون من نصيب غيرها، **فمن غير "عبير" وجد تلك الليرة الذهبية المغطاة بالتراب والصدأ، ومن غيرها وجد الحقيبة الملأى بالملاعق الفضية باهظة الثمن، ومن غيرها يشم اللقى الثمينة بين أكوام القمامة، كما تشم القطط الزفر، حتى لقبها النباشة بملكة القمامة**[٥].

إذن فهي ملكة، لا لأنها ولدت على أعلى تلة قمامة، فحسب، بل لأنها من النوع الذي يبيض ذهبا، كما تصرح زوجة أبيها بذلك، ولكن هذا البحث المضني عن الذهب أدّى إلى أنْ تفقد "عبير" بصرها. لذا، نستطيع أن نأخذ "عبير" بمعناها الحقيقي، ومن ثم فإنَّ القصة تتحدث عن عبير فتاة القمامة التي فقدت بصرها وأحلامها التي تراودها، وهي **تركب خلف شاب وسيم، يقود دراجة هوائية، ذراعاها تحيط بخصره، ولكن في شارع ترابي تصطف على جانبيه أكوام القمامة**[٦]، وهذا يعني أنَّ حادثة العمى هذه حادثة فردية، لا تهم الآخرين، طالما أن بناتهم ترتاد المدارس، وترتدي الثياب الفاخرة، وتضع أرقى العطور.

ونستطيع كذلك أنْ نأخذ "عبير" في بعدها الرمزي الذي يتحدث عن أجيال عراقية، تمشي على أكوام من النفايات، تركها المتخمون لها، كي تعتاش عليها، بعد أن أخذوا النفائس، من ذهب وفضة، واستأثروا بها لأنفسهم، وتلك قضية قديمة، كان أمير المؤمنين قد أقسم عليها بقوله: "**واللهِ، ما رأيتُ نعمةً موفورةً إلا بجانبها حقٌ مُضَيَّع**"[٧] ولكن وظيفة الأدب أن يُذَكِّرَ بها ويدينها، بنصوصه الرمزية التي قد تكتفي بالتشخيص والنقل الحيادي البارد، وقد تتجاوز ذلك إلى وضع الحلول، وذلك يتبع الطريقة التي يعبر بها المبدع عن وقائع ما يجري، المهم ألا يرتفع صوت المبدع، وتنتفخ أوداجه، فالحيادية هنا هي الشكل الناجح للمعالجة، بشرط أن تحمل جرثومتها الرافضة لتلك الانساق المجتمعية التي تقسم الناس إلى طبقات، ومن ثم فقصة "ملكة القمامة" قصة سياسية، كما هي بقية القصص المجموعة، وإن تلبست تلك السياسة بهذا الكائن المقهور المهدور. وتلك هي طريقة الأدب في المعالجة، فأنت لا تتحدث عن شخص، بقدر حديثك عن ظاهرة.

الرائية واللص:

أما قصة "الرائية واللص"، فسر تميزها، فضلا عن كونها نصاً مسبوكاً محبوكاً، أنّها قصة حقيقية واقعية، بحسب تقدير الباحث، حدثت على الأرض، كان السلمان قد سمعها من أحد الحكائين، ولا ضير

في ذلك طالما أنَّ الواقع هو أحد مصادر المبدع ومرجعياته، بحسب نظرية الجاحظ التي تتحدث عن "**معان مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والقروي والمدني**" [٨]، كذلك هي القصص مطروحة في الطريق، ولكنها بحاجة إلى من يلتقطها، ويعيد خلقها، وإنْ كان الجاحظ يتحدث عن الشعر، إلا اننا نستطيع أنْ نعمم نظريته لتشمل القص، إنْ لم نقل أنَّ القص أقرب إلى تلك النظرية من الشعر، ويبقى التميز في الصياغة والنسج، أو قل في "المبنى الحكائي" الذي سيحتوي "المتن الحكائي" الكان مطروحا.

بناء عليه يمكن أنْ نعد ذلك نوعا من "التناص"، كل ما هناك أنَّ "التداخل" هنا جرى بين نصين أحدهما موجود بالقوة، والآخر موجود بالفعل، تناص لا يتطلب من المبدع سوى التفكير في الطريقة التي سيعيد فيها صياغة ما كان مطروحا، بتعبير أوضح، فإنَّ القاص هنا "**ليس مهموما بسرد حكايته، أو نحت شخوصها واستبطانهم، وتوصيف الفضاء العام والخاص، إذ إن هذا من جبلته، ولكنه يفعل ذلك بحس فنان يعي أنه مسؤول عن إعادة صياغة العالم وفق رؤية إبداعية متجددة** [٩]. فما المتن الحكائي لهذه القصة:

إنّه متن يتحدث عن لص، أراد أنْ يسرق بقرة أبو ناظم– و"ناظم" هذا هو الطفل الذي يروي لنا هذه الحادثة– بعد موسمين من الجفاف الذي أهلك الماشية، وأحال الأرض إلى بور، والجداول وسواقي الأنهار إلى أخاديد من تراب.. ولكن المطر الغزير الذي سقط لحظتها كان سبباً في فضح اللص، والامساك به، ثم حبسه في حظيرة الحيوانات، لحين توقف المطر وجفاف الطريق، بعدها سيرحلونه إلى مخفر الشرطة، هذا ما قرَّ عليه قرار الأب، والعم، والعمة الكبيرة للراوي، والتي أبدت اهتماماً لافتاً بهذا اللص، ربما لأنها رأت فيه ما لم يره الآخرون، حتى أنها نهرت أخاها الذي وضع قدمه على اللص، وأمرته بالكف عن جلده، وانتظار ترحيله عند انقطاع المطر، وجفاف الطريق... ولكنهم حين توقف المطر وجف الطريق لم يرحِّلوه، لأنَّ المطر كان قد عاود الهطول بغزارة.. وهكذا كلما همّوا بأخذه، هطل المطر، فانتعشت الأرض، واهتزت، وربت، وأنبتت... بناء على هذا التكرار– والتكرار يثبت الأشياء، ويجعلها تبدو صادقة– ظنَّت العمة الكبيرة للراوي أنَّ اللص هو السبب في هذا المطر الغزير، والخير الوفير، حتى جاء ذلك الصباح– يقول الراوي– الذي تجمهر فيه السَلَف يتقدمهم أبي وعمي اللذان أعدا العربة لنقل اللص، لكن عمتي الكبيرة انطلقت من كوخها، وسدت باب الحظيرة، وهي تمسك منجلا، لوحت به، وقالت بصوت غاضب: "أنا من يقرر متى يترحل اللص" [١٠].

إلى هنا تنتهي الحكاية، ولكن الراوي الصغير الذي سُرِقَتْ بقرة أبيه– وبتحريض من المؤلف– سيضيف جملة مهمة، ستنتقل بالأحداث، وبالتأويل إلى منطقة لم يكن القارئ ليفكر بها أو يتوقعها، بعد أنْ كسرت أفق انتظاره: "**أنا الآن رجل عجوز، بصري ضعيف وعظامي خاوية، أجلس على دكة مزار صغير،**

وباب ملطخ بالحناء يعلوه منجل أكله الصدأ، كان في ما مضى حظيرة أبقار مهجورة في داخلها لص"[١١].

هنا، وصل "السلمان" إلى الغاية، عندما أنهى "مبناه الحكائي" بهذه الطريقة الدالة على أننا إزاء قاصٍ ذكيٍ وحِرّيف، يعرف متى يطيل السرد، ومتى يختصره، ولكن المشكلة اننا– القراء– لا ندري لمَنْ هذا المزار الصغير، الملطخ بابه بالحناء، الذي يعلوه منجل أكله الصدأ، أهو للعمة الكبيرة، أم للص؟

وبالعودة إلى "العلامات" التي تركها الراوي في طريق القارئ، فإنها لن تسعفه كثيرا، ذلك أنها ستتوجه إلى الاثنين، اللهم إلا إذا ربطنا قضية "المزار" هذه، بما يحدث في واقعنا المعاصر، حيث المزارات تقام للصوص أصحاب المقامات العليّة، بخديعة ستنطلي على البسطاء، لا سيما إذا ما كان الجهل يخيم على عقولهم، ويفرخ في رؤوسهم. إذن فهذه القصة الذكية لا تتحدث عن بقرة سرقها لص، كما يبدو ظاهرا، بقدر ما تتحدث عن لص سرق عقول البسطاء، عندما ظنوا أنه السبب في هطول المطر، وما يتبع ذلك الهطول من بركات، ناسين أنَّ ثمة سبباً بعيداً، وراء الأسباب كلها، وهذا يعني أنَّ السلمان، في هذا النص، يحقق واحدة من وظائف الأدب، فيدين المقدسات الزائفة، وينبه إلى خطورة تلك الأكاذيب التي تحولت إلى أيقونات مقدسة، سيقوم الأبناء، ممثلة بالراوي، بالترويج لها وحمايتها، لأنها ستكون مصدرَ رزقٍ لهم، فضلا عن الوجاهة الاجتماعية، في مجتمعات متخلفة تهتم بالمظهر على حساب الجوهري والحقيقي.

إذا فنحن إزاء تأويلين: يذهب الأول باتجاه العمة التي ترى ما لا يراه الآخرون، فقد كانت مهابة، مطاعة، صاحبة كلمة ورأي ومشورة، وبصيرة استشرافية، وقدرة كبيرة على الاكتشاف والرؤية، فضلا عن كونها السبب الرئيس في الحفاظ على اللص، وما يتبع ذلك من أمطار، ستحيي الأرض بعد موتها. وليس ثمة مشكلة، إذا كان هذا هو المراد، لا سيما أنَّ صفات "العمة الكبيرة" وملكاتها جديرة بهذا الاستحقاق/ المزار الذي ترك عليه الراوي علامة ودليلا، أعني منجل العمة الذي أكله الصدأ، إشارة إلى طول المدة، وإلى أنَّ القصص يمكن أنْ يأكلها الصدأ، فتستبدل بقصص جديدة من ابداعات الخيال الخلّاق.

أما الثاني، وهو الذي نرجحه، فيذهب باتجاه اللص، وهذا الأخير أما أنْ يكون لصّاً حقيقياً، استطاع أنْ يقنع البسطاء بقدرة اللصوص على أنْ يكونوا أولياء، كما أسلفنا. أو انه ليس بلص، فالظروف القاهرة هي التي اضطرته، والراوي الصغير "ناظم" هو من سيتكفل بإزالة هذا الالتباس، عندما يتدرج بذكر أشياء تتحدث عن تصوراتنا الطفولية المشوهة التي تعتقد أنَّ اللصوص ليسوا إلا وحوشاً مخيفة، أو كائناتٍ غريبة، وكيف ستُكْسَر تلك التصورات بوساطة هذا (اللص) **الذي يضحك كما نضحك، ويتكلم كما نتكلم، ويبكي كما نبكي**[١٢]، وليقتنع القارئ بضرورة التعاطف معه، فالظلم والطرد اللذان تعرض لهما من شيخ عشيرته، والحاجة الشديدة لرعاية أمه الضريرة وشقيقته، في زمن الجدب هذا، هما اللذان دفعاه إلى هذا السلوك، الذي يبدو إجراميا. ولأنه (لص) مُبتدِئ، وليس ذا خبرة، فقد غلبته الأمطار، فوقع في أوحالها،

ولكن من حسن حظه أنَّ ثمة عجوزا حكيمة "رائية" ستكتشفه، وتدافع عنه، وتنقذه من السجن. وبحسب الراوي، فهو: "**شاب، نحيل، في مقتبل العمر، وسيم، وحالم، سألته عمتي عن اسمه وعشيرته، من أين جاء.. فتساقطت دموعه على خديه.. وقد علمت أنه يسكن في كوخ بعيد، على ضفاف الهور، مع أمه الضريرة وشقيقته، بعد أنْ طردهم شيخ القرية، لطعنه ابن الشيخ الوقح الذي تطاول على أمه، وشتمها، وطعنها دون سبب بالخنجر.. لذا وقفت مندهشا، وأنا أرى رجال السلف ونساءه وغلمانه، يتقاطرون نحو أكواخنا لرؤية اللص.. أطلوا برؤوسهم الواحد بعد الآخر، كما لو أنهم يلقون نظرة الوداع الأخيرة على ميت عزيز عليهم** [١٣].

هذه العلامات إنَّما تدل على أنَّ "المَزار" لم يكن مؤامرة، ولا خديعة، بل هو تكريم، وتقدير، واحتفاء بمن كان سببا قريبا، لأنْ تفتح السماء أبوابها، وأياديها البيضاء، بماء منهمر، يحيي الأرض ومن عليها. ومن ثم، فهو يستحق مزارا، يحج إليه الفقراء، والمساكين، والمعدمون، علهم يأخذون قبساً من نوره، عندما يسمعون تفاصيل القصة قبل أنْ ينخرها الصدأ. إذن فَسِرُّ جمال هذه القصة وتفردها، إذا ما قورنت ببقية قصص المجموعة، إنها نص مفتوح، وملئ بالفراغات والفجوات التي على القارئ أنْ يملأها بما لديه من إحساس، وذخيرة، وقدرة على الكشف والاستبصار، وليكون شريكا في إنتاج النص، وهذا يعني أنَّ المؤلف سيتضاعف، بدلا من أن يموت، فيتحول إلى اثنين أو ثلاثة، ذلك أنَّ القارئ إنما يرى نفسه في أمثال هذه النصوص الثرية، التي يشعر معها بأنه موجود، وأنَّ المبدع عندما كتبها كان ينظر إليه، وينتظره.

محاولة فاشلة :

لا يكتفي السلمان بالتناص[١٤] مع الواقع عبر حكاياته التي تروي سيرة الإنسان، بل هو يتناص بطريقة واعية مع بعض النصوص الإبداعية المهمة، مثلا: رواية "المسخ" لفرانز كافكا، وقصيدة "في انتظار البرابرة" لكافافي، ولكنه يقلب النص البديل ظهراً لبطن، ففي رواية المسخ يتحول الإنسان إلى صرصار، بسبب من ضغوط الحياة وبؤسها، أما في قصة السلمان– محاولة فاشلة لمصافحة العالم– فالصرصار هو الذي يتحول إلى إنسان حقيقي، مع اختلافات بسيطة، قد لا ينتبه لها أحد، تشير إلى أصله البالوعي. وبعد أن يتم التحول الكامل، يتصالح هذا الكائن مع العالم، ويمارس إنسانيته، فيخصص له الشخص الذي تبناه غرفةً بدلا من المبيت في مخزن المؤونة، أو في البالوعات حيث ينتمي، ويطلق عليه اسم كافكا، تيمنا بالكاتب الكبير الذي كتب رواية "المسخ"، وهو تأويل آخر لتلك الرواية، من وجهة نظر نفسية، ترى أنَّ بطل الرواية/ القصة، إنْ هو إلا المؤلف نفسه، ومن ثم فإنَّ "غريغور سامسا" هو كافكا نفسه، ولكن هذا التصالح مع الذات ومع العالم، لم يدم طويلا، إذ سرعان ما تفشل المحاولة، ليعود الصرصار صرصارا، كما كان [١٥].

أمّا الرسالة التي أرادها "السلمان" من هذا النص المترهل وغير المقنع، فهي أنَّ الصرصار سيبقى صرصاراً، وإن ظهر، في يوم ما، بصورة إنسان. وتلك حكمة بالغة، إلا أنَّ "السلمان" قدمها بطريقة ساذجة وتقريرية، وإن بدت الأحداث والشخصيات عجائبية، وخارقة للطبيعة، في بعدها الممكن والمحتمل، لذا فهي لم تؤد الغرض إلا بالكثير من التكلف والتصنع والعجائبيات التي لا يحكمها منطق، إذ كل شيء سيصبح سهلاً وممكنا: حوِّلِ الفأرَ إلى أسد، ثم أعده فأرا، وقُلْ حكمتك، وأمضِ! وإذا كانت الحكمة السابقة هي الراجحة، فإنَّ النص قد يوحي بحكمة أخرى مفادها: إنَّ المخلوقات كلها، بما فيها الصراصير، لا تتغير ولا تتبدل، وإذا فعلت ذلك، بطريق الخطأ، أو التجربة، فإنها سرعان ما ترغب بالعودة إلى سيرتها الأولى. أما الإنسان، فهو الكائن الوحيد الذي يتغير وتتبدل أحواله، وسبب ذلك، كما ترى الوجودية **أنَّ ماهية الكائنات تسبق وجودها، إلا الإنسان، فوجوده يسبق ماهيته** [١٦]، ومن ثم فهو عرضة للتغير والتبدل، لذا فإنَّ الكائنات الأخرى، لا سيما الصراصير، تأبى التشبه بهذا الكائن الحرباوي، وتفضِّلُ البقاءَ على ما هي عليه.

ما يجب التنويه عليه هنا، إنَّ قصة "محاولة فاشلة لمصافحة العالم"، صاحبها فشلٌ من نوع آخر، تمثّلّ في العنوان، فالعنوان لا يسبق الأحداث، ولا يقول الأشياء كلها، بل هو "لمحة دالة" سيتجه إليها النص، بعد أنْ يستكمل شروطه النصية والسياقية. وعنوان "السلمان" حدد مسبقا أنَّ محاولة الصرصار كانت فاشلة، والحال إنَّ ما يجري على (الأرض) هو الذي يحدد النجاح والفشل، أعني أنَّ النص الإبداعي يتشكل أثناء الكتابة لا قبلها، وهذا يعني أنَّ الأحداث قد تجري بخلاف ما هو موجود في ذهن المؤلف، ومن ثمة فقد لا تفشل المحاولة. ولأن المؤلف أفشلها أولا، منذ العنوان، فلا بد أنْ يفشلها أخيراً، لكي يحقق الانسجام بين العنوان والمعنون، أو فرضه عليه، وإن كان ذلك بخلاف منطق الأحداث، وهو ما عبر عنه الروائي "حنا مينا" بأسلوبه الساخر: "**حدث أنْ أردتُ "الطروسي"، بطل "الشراع والعاصفة" على غير ما هو عليه في الرواية، فمد لي لسانه هازئا، لقد تكوّن وفق إرادة البحر والميناء، لا وفق إرادتي أنا**" [١٧].

نحن هنا لا نتحدث عن عنوان أضاف كلمة، كان المفروض أنْ يستغني عنها، بل نتحدث عن منطق للأحداث، على المؤلف أنْ يجاريه، ويعمل في ضوئه، لئلا يقع في شر أفعاله، وهذا ما حدث فعلا في هذا القصة التي رفعت صرصاراً، يعيش في بالوعة، فكان إنساناً– هكذا بكل بساطة– ثم وضعته، لتعيده إلى حيث كان، من دون أية مسوغات منطقية تبيح لها ذلك. وإذا كانت القضية كلها تمثيل في تمثيل، أو صناعة "**معادل موضوعي**"[١٨] لأشياء يريد النص أنْ يقولها بطريقة غير مباشرة، فإنّ التمثيل أو المعادل يجب أنْ يكون مقنعاً، وهذا ما لم يتحقق في هذا النص، لأنَّ المؤلف يتدخل، من حيث لا ينبغي له التدخل. والسؤال الأهم هو: هل يصح أنْ نتحدث عن منطق وإقناع، ونحن إزاء نص عجائبي، من البداية إلى النهاية؟ نعم يصح، فالحمار لا يغرد، ما في ذلك شك، ولكننا عندما نقنع الناس بأنه يطير، فمن

السهولة أنْ نمرر عليهم الثانية، أعني التغريد، وهذا يعني أنَّ التغريد والطيران، لا ينفكان، وإنْ كان الفاعلُ حمارا.

ضياع في خمسة ميل:

ولعل قصة "ضياع في خمسة ميل" ستكون أنموذجا ممتازاً للنهايات الخائبة، والعجائبيات التي ستدخل على الواقعي فجأة، ومن دون مقدمات، فتُسِيء إليه. فهي تتحدث عن جندي احتياط في (اكاديمية الخليج العربي للدراسات البحرية) الكائنة في البصرة، كان يقضي معظم أوقات فراغه في سينمات العشار ومقاهيه، بعد المرور الاضطراري بسوق خمسة ميل، وفي يوم ذي ظهيرة تموزية شديدة الحرارة والرطوبة مرَّ بسوق خمسة ميل، فامتلأت رئته بروائح خانقة مبعثها تعفن الخضار والفاكهة وبخار مياه النهر القذرة، وقد كانت سببا في الصاق لسانه بلهاته من شدة العطش، فأخذ يبحث في أكواخ السوق عمّن يسقيه شربة ماء، فتقوم بائعة الخضار الاربعينية، وابنتها "حبيبة" ذات السبعة عشر عاما بسقيه والعناية به، بل ودعوته إلى بيتهما، إذا ما أراد أن يقضي أيام إجازته. تمر الأيام، ويشعر الجندي بميل للفتاة، فيصارحها بحبه، ويقبلها قبلتين، فتستسلم له. وبسبب من تعلقه بالفتاة، ينفق الجندي نصف راتبه على شراء الهدايا لها على مرأى من أمها، بل انه لم يعد يذهب إلى بغداد لرؤية أمه في أيام إجازته الدورية. فهو يقضي أياما جميلة مع الفتاة وأمها، لم يعكر صفوها سوى ذلك الرجل– المدعو أيوب– ذي الكوفية والعقال الذي يمسك عصا في طرفها كرة دموية اللون. وأيوب هذا يعدُّ نفسه مسؤولا عن الأم وابنتها، بعد أن حُكِمَ على أبي حبيبة بالسجن خمسة عشر عاما. ولكنَّ أيوب هذا الرجل الخطير المشبوه الذي يعمل مهربا للكحول، وللنفط، وسمسارا لبيع الاراضي، أو وسيطا لعقد الزيجات بين الفقراء والاغنياء، هذا العم تجاوز الرعاية الأبوية، ليقيم علاقة غير مشروعة مع الأم الاربعينية، فيقرر الجندي قتله بسكين أم حبيبة التي تستخدمها لفتح الرقي، كما يقول الراوي [١٩].

وهنا تنقلب الأحداث، ويتحول مسارها، فبعد أنْ كان السرد واقعيا، يروي ما هو كائن، إذا به ينتقل فجأة، ومن دون مقدمات، إلى السرد العجائبي، ففي اللحظة التي أراد الجندي أن يجهز فيها على أيوب "**هبت عاصفة ترابية حمراء خانقة.. ارتفع منسوب مياه النهير، تدفق إلى داخل الكوخ، قفز أيوب من مكانه، وهرب إلى الخارج، تبعته حبيبة وأمها، وهما تصرخان.. تحول السوق إلى بحيرة من المياه يطفو عليها قصب الأكواخ وأكوام القش والخضار والنفايات والخرق.. في طريقي إليه ارتطمت بصناديق خشب ورؤوس ماشية وأجساد بشرية، وأضعته. اشتد تدفق ماء النهر، وأصبح صوته كهدير البحر.. تعالت السماء بغيوم بركانية مصحوبة ببروق ورعود. سقطت على وجهي في المياه. ولم أستطع رؤية الأشياء بوضوح. بصعوبة تخلصت مما علق بوجهي، ورأيت أمي التي لم أرها منذ أربع إجازات دورية**" [٢٠].

والحق إنَّ المشكلة ليست في تداخل الواقعي بالعجائبي، بل في طريقة توظيف العجائبي، والتوقيت الذي سيأتي فيه، المشكلة في القدرة على اقناع القارئ بأنَّ هذا الانتقال جرى بطريقة طبيعية، وهذا لا يكون إلا عندما ترتبط النتائج بأسبابها. فالقصة، أية قصة، وإن كانت قصيرة يجب ألا تفقد تلك العلاقة السابقة عليها، أعني العلية بوصفها ضرورة أولية للنص الذي يسعى لأنْ يكون مقنعاً، بل إنَّ تلك الضرورة تسري إلى العجائبي نفسه، فهو غير فاقد للمنطق. هذا ما قرره كبار النقاد، وهم يفرقون بين الحكاية والقصة [٢١]، وهو فرق لا نريد أن نستعيده هنا، بقدر ما نريد أن نُذَكِّر أنَّ الحكاية إنّما تُروى للصغار وقليلي الإدراك، أما القصة، فلها قراؤها الواعون الذين يبحثون عن الأسباب، لئلا تتعلق الاحداث في الهواء، وتفقد خيوطها الأرضية. من هنا نستطيع أنْ نقرر أنَّ عجائبيات السلمان لم تكن ناجحة في كل الأحوال، وتلك حالة طبيعية، لمبدع يريد أن يجرب، ليقدم لنا **رؤية مغايرة لا يمكن أن تتركنا في نفس الحالة التي كنا عليها قبل أن نقرأه**[٢٢]

وفي تقدير الباحث، فإنَّ قصة "ضياع في خمسة ميل" عبارة عن قصتين– وإنْ توقفت الثانية منهما على الأولى– دمجهما المؤلف بطريقة غير ضرورية، ولا مقنعة؛ ولهذا يستطيع القارئ أنْ يفصلهما، وإنْ ظهرَ خيطٌ واهٍ يربط بينهما، خيط تركه المؤلف بقصدية تريد أن تخلق "قضية" من لا شيء. وهو الحضور العابر لأم الجندي، فقد ورد ذكرها مرتين: الأولى، عندما دأب الجندي على زيارة حبيبة وأمها في خمسة ميل، ونسي أمه التي تعد الأيام شوقاً وانتظارا، والثانية: عندما أضاع الجندي من يبحث عنهم: أيوب وزهرة وحبيبة، وظهر له وجه أمه الذي لم يره منذ أربع إجازات دورية. تلك علامات على القارئ أنْ يتمسك بها، أو هذا ما يفترض أن يكون، من وجهة نظر المؤلف، ليكتشف أنَّ القصة لا تتحدث عن علاقة حب، ولا عن جريمة قتل، بقدر حديثها عن ولد عاق ترك أمه وأباه وأخوته في بغداد، وانشغل بغيرهم في خمسة ميل.

لهذا بدت هذه القصة مضطربة، ولم تنجح في أيصال رسالتها أو مغزاها، وسبب ذلك هو التوظيف غير الموفق للعجائبي، وهذا ما سيتكرر في قصة "**غزالة في مطلع الفجر**"، ولكن بشكل أخف من السابق، وهي قصة تتحدث عن عاشقين، هربا من القرية بعد أن رفض أهل الفتاة تزويجها من "ماهود" كونه من البربرة، الطبقة الفقيرة التي تمتهن صيد السمك، في حين إنهم شيوخ، ولا ينبغي للشيخ أن يزوج ابنته لبربري، في العرف العشائري! فيضطر "ماهود" إلى نهب راوية، والعبور بها إلى الضفة الأخرى، وهنا تتحول القصة إلى ما يشبه أفلام المطاردة، حيث الضحية يطاردها الجلاد، ويطلب رأسها... تنتهي المطاردة بالقبض على راوية، ومن ثم قتلها على السدة، تنطلق رصاصات أربعة، تتدحرج راوية إلى أسفل السدة، ولكنها فجأة تتحول إلى غزالة[٢٣]، والسؤال هو: وماذا بعد؟ أهي محاولة من المؤلف لإنقاذ البراءة من مخالب الوحوش؟ نعم يبدو أنَّ الأمر كذلك، لا سيما أنَّ الواقع العشائري المتخلف، في العراق، ينتهي

دائما بقتل الضحية، فلم يبق لنا إلا انقاذها على الورق. لهذا سنتعاطف، نحن القراء، مع البطلة، ومع المؤلف الذي أنقذها.

أشجار البرابرة

والحال نفسه سيتكرر مع قصيدة كافافي "في انتظار البرابرة" [٢٤]، فإذا كان الشعب، والامبراطور، ومجلس الشيوخ، والوزراء، والنبلاء، والقنصلان، وكذلك القُرّاء... ينتظرون "البرابرة" في تلك القصيدة، فإنَّ البرابرة لن يأتوا. وهذه اللحظة "**هي ذروة القصيدة التي تشبه لحظة التنوير، أما التفاصيل التي تبدو لونا من الثرثرة الحميمة، فتتزاحم من أول القصيدة إلى نهايتها، لتجلو موقفا ما**" [٢٥]، سيختصر علينا الكثير من الشروحات والتفاصيل التي تخص البرابرة، والشعوب التي تنتظرهم، وأسباب ذلك الانتظار. تفاصيل سنكون بأشد الحاجة إليها، إلا أنَّ ذكاء كافافي لخصها بجملة واحدة– "فقد كانوا نوعا من الخلاص"– ستحيل القارئ إلى تلك النهايات الذكية التي تبدع مفارقتها بعد حشد من الأخبار والحكايات التي لا تنبئ بها.

أما برابرة "السلمان"– في قصته التي اسماها أشجار البرابرة– فسيأتون، ويحكمون، فيُرحب بهم، وتُعْقَد الصداقات معهم، فضلا عن أشياء أخرى، سنتعرض لها في حينه، والذي فعله "السلمان" إنه أعاد كتابة القصيدة، بأسلوب نثري، مع بعض الإضافات الضرورية لسياقاته التي أراد لها أن تكون مختلفة، أو مكلمة لما ترك كافافي تفصيله مضطرا، كون البرابرة لم يأتوا، وهذا يعني أنْ ليس ثمة شيء يمكن أن نتحدث عنه، سوى تلك الفسحة التي سيرتد فيها القارئ من البرابرة، الذين خيبوا ظنه، إلى الشعوب التي تنتظرهم، ليتعرف على أسباب ذلك الانتظار، وهذا ما سيتكفل به" السلمان"، بعد أن يقلب النهايات، فإذا كان كافافي أنهى قصيدته بقوله: "**وجاء قوم من الحدود يقولون: إنه ليس ثمة برابرة. والآن ماذا نصنع بدون البرابرة؟ فقد كانوا نوعا من الخلاص**". فإنَّ السلمان سينهيها بالآتي: "**وجاء أحد المخبرين من الضواحي، وصرخ بأعلى صوته، وسط ساحة الاحتفالات الكبرى التي تتوسط المدينة: وصلوا.. لقد وصلوا، وصل البرابرة**" [٢٦]

ولأن البرابرة وصلوا، فإنَّ "السلمان" سيقص علينا ما حدث بعد وصولهم، وكيف أنَّ العلاقة قد ساءت بينهم، وبين أبناء مدينة "ميم" التي رحبت بهم، ورقصت معهم في بداية الأمر، ثم انه سيعطي "العلامات" التي ستكون وسيلة القارئ للتعرف على البرابرة، وتحديد ماهيتهم؟ ذلك أنَّ البرابرة الذين مروا على هذه (المدينة) كثيرون، بدءاً من هولاكو، وجنكيزخان، والمتوكلون على الله! مرورا بالعثمانيين، والبريطانيين، والهنود، وليس انتهاءً بالأمريكان، والبعثيين، والوهابيين، والزرقاويين، والدواعش... وليس لنا من وسيلة، للتعرف على ذلك سوى النص، فهو وحده الذي سيقودنا إلى البرابرة الذين يقصدهم السلمان:

تبدأ الأحداث بعد وصول البرابرة، واجتماع الناس لاستقبالهم، ومن ثم الاحتفاء بهم، وهم يشاهدون أرتال المدرعات، والمصفحات، والناقلات، والدبابات، والجنود الراجلة الذين يلوحون للمستقبلين الذين نثروا الورود على خوذهم.. في ذلك اليوم التاريخي الطويل التقطت الكثير من الصور التذكارية، التي تجمع أهالي المدينة مع مجندي البرابرة ومجنداتهم، صور ملونة ستبقى في حوزة الناس، حتى ذلك اليوم الذي يجمعون فيه الصور كلها، ويحرقونها.. وقبل أن يخرج البرابرة من المدينة أعلن الجنرال بأنهم جلبوا معهم أشجاراً جميلة، سيزرعونها لتجميل المدينة، وتلطيف جوَّها، والتمتع بثمارها الشهية.. لم يترك البرابرة مكانا لم يزرعوا فيه شجرة.. بسرعة فائقة نمت الأشجار بجذوع ضخمة، وأغصان كثيفة الأوراق. لكن الأيام مرت، ولم يفِ البرابرة بوعودهم التي قطعوها لأهالي المدينة بتحسين أوضاعهم، وتعويضهم عمّا مروا به من جوع وحرمان.. لم يطل الوقت حتى طالب الأهالي البرابرةَ بمغادرة مدينتهم، وإلا سوف يخرجونهم بالقوة.. شكّل الأهالي خلايا مسلحة لإجبار البرابرة على الخروج.. في ليلة ظلماء غادر البرابرة المدينة، وبقيت أشجارهم تحتل كل شبر منها" [٢٧].

بعد كل ما تقدم، هل نحتاج أنْ نثبت أنَّ المقصود بالبرابرة الأمريكان والبريطانيون؟ وأنَّ الأشجار التي تركوها هي البعثيون، والوهابيون، والزرقاويون، والدواعش، والمنافقون الذين سيكونون أشد خطرا من الأصناف الأربعة الأولى، طالما أنهم لم يعلنوا عن أنفسهم، كالأشجار التي تركها البرابرة، بالضبط، فهي من الخارج تبدوا جميلة ومثمرة، أما الحقيقة، فشيء آخر، فبعد مغادرة البرابرة، جفت أوراقها، وراحت تتساقط كزخات المطر، وشيئا فشيئا، تحولت إلى أشجار جرداء، بشعة المنظر، وبدلا من أن تستوطنها العصافير، أخذت تحط على أغصانها طيور غريبة الشكل، يتدلى من مناقيرها المعقوفة ريش مبلل بالدم، راحت تحلق في سماء المدينة، وتهاجم الأطفال، تنزع عيونهم من محاجرها، وتبقر بطون الحوامل، وبمرور الوقت تحولت جذوعها إلى مأوى للجرذان، والديدان، والقوارض، وأغصانها إلى أعواد مشانق، تتدلى عليها جثث مجهولي الهوية[٢٨]...

أما المغزى من ذلك كله، فإنَّ البرابرة، في كل الأحوال والأزمان، لا يخرجون، وإذا حدث وفعلوا ذلك، لأسباب قاهرة، فإنهم سيتركون خلفهم أشجارا لا تثمر سوى برابرة أشد فتكا وإجراما، لذا فليس غريبا أن يعيش الشعب حالة جديدة من الانتظار، انتظار برابرة جدد، قد يكونون نوعا من الخلاص!

أنه القدر المشؤوم الذي جثم على أهالي تلك المدينة، ما اضطرهم، أخيراً، إلى التفكير بمغادرتها، وتركها للبرابرة وأشجارهم، لذا فقد انتظم أهالي مدينة "ميم" في طوابير طويلة أطفال وعجائز ونساء وشباب شاخوا قبل الأوان، وغادروا باتجاه البحر عسى أنْ يجدوا، على الجانب الآخر، أرضاً بلا أشجار.. ومع أطنان الخيبة التي سقطت على أكتافهم، بعد العبور الكبير، لم يجدوا حلا سوى العودة إلى ديارهم،

ومواجهة قدرهم المكتوب، وما أن استداروا عائدين، حتى واجههم سور عظيم من الحجارة، فاستعدوا للتيه الكبير[٢٩].

وتناص هذه النهاية مع قصة بني إسرائيل وتيههم الكبير، ليس بحاجة إلى قارئ حِرِّيف، بقدر حاجته إلى التعرف على قصديات المؤلف التي لا تعرف التوقف، ربما، لأنها مترددة في سلوك هذا الطريق أو ذاك، فتضيع خطواتها بين الاثنين، من دون أن تحسم أمرا ما، وهذا ما نسميه بـ "النهايات الخائبة" التي تطَّرِد في قصص هذه المجموعة، إذا استثنينا قصة أو قصتين، لذا نستطيع أنْ نقرر أنَّ "السلمان" إذا كان يجيد حديث البدايات، فإنه لا يجيد حديث النهايات، وهذا ما يجعله أحيانا يلجأ إلى العجائبي، بوصفه مخرجا لأيّة حكاية لا يعرف "السلمان" كيف ينهيها. فبعد أنْ لاذ بنو إسرائيل بالفرار من بطش البرابرة، وعَبَرَ بهم موسى (ع) البحر إلى حيث الأمان والخير والطمأنينة والعيش الحر الكريم، إذا بهم يتيهون بمجرد أن يذهب موسى للقاء ربه. أما العراقيون، فقد ظهر لهم من العدم، كما يقول الراوي: **كائن دخاني الشكل، تقدمهم وقادهم نحو البحر الذي انحسر عن غابة من أشجار جرداء تتصايح على أغصانها العجفاء ملايين الغربان**[٣٠]، ولعل هذا هو الفرق بين التيهين، فبنو إسرائيل قد تاهوا بإرادتهم، أما العراقيون، فالتيه قدر كُتِبَ عليهم، وليس باستطاعتهم مقاومته، أو الخلاص منه، لذا فهم دائما بانتظار بربري "ما" يخلصهم من البربري السابق.. ويبدو أن هذا الانتظار سيطول، حتى أنها– القصة– ستقتل فينا أي طموح بالخلاص، أو شعور بالأمل... أقول قولي هذا، وأرجو المعذرة من بقية القصص التي لم تطالها هذه المقاربة، لأسباب ربما تتعلق بالخوف من الثرثرة الزائدة التي يحبها النقاد أحيانا، لا سيما إذا ما وجدوا نصا ضعيفا، يطيلون عليه ألسنتهم، ويبرزون عضلاتهم، وأشهد أن نصوص السلمان ليست بضعيفة، كما أنها ليست متميزة، ولعل خير الأمور أوسطها.

الخاتمة:

أولاً: ليس بالضرورة أنَّ يكون النص الفائز بمسابقة ما، نصاً إبداعياً كبيراً، ذلك أنه يقاس إلى النصوص التي شاركته السباق، وهذا لا يعني التقليل من شأن هذه المجموعة، بقدر ما يعني التنويه إلى أنَّ القضية نسبية، بمعنى أنَّ القارئ/ الحَكَمَ في السباق لا ينظر إلى النص ذاته، بل إلى الدرجة التي يتفوق بها على نص آخر، وإنْ هو، أي النص، لم يتفوق على نفسه.

ثانياً: إذا شئنا أنْ نتحدث بلغة الأرقام، فإنَّ قصص "السلمان" تراوحت دراجاتها بين الواحد والعشرة: نص ابداعي كبير، يقابله نص لا يستحق أنْ يصطف معه في المجموعة نفسها. وتقدير ذلك إلى القارئ الكريم عندما يقارن بين: "الرائية واللص"، و"الهروب إلى المتاهة"، مثلا.

ثالثاً: كان للتناص دوره الفاعل، عبر التداخل مع الواقع أو مع النصوص الأخرى، وإعادة صياغتهما، وهو تناص مختلف، يختار فيه "السلمان" نصاً ابداعياً كبيراً، ويتداخل معه، بعد أنْ يقلب الثيمة ظهرا لبطن، تجلى ذلك في تداخله مع رواية "المسخ"، وقصيدة "في انتظار البرابرة".

رابعاً: حسن السلمان قاص واقعي، يختار مفردة من الحياة، ثم يوسعها، وجل النصوص الإبداعية مفردات أو لمحات خطرت في ذهن مؤلف ما، تحتاج إلى "معادل موضوعي" يجليها، وينتقل بها من العدم إلى الوجود، ولعل قصة "غزالة في مطلع الفجر"، ستكون مثالا ناجحا لتلك الواقعية التي تدين الفعل الاجرامي، وتسعى لتغييره، عبر اختفاء الفتاة البريئة أو تحولها إلى غزالة.

خامساً: كان للعجائبي حضوره الطاغي في المجموعة، والسلمان يعمد إليه، أما لضرورات فنية تتطلب حضوره، أو هروبا من القصص التي لا يعرف السلمان كيف ينهيها! ما يعني أنَّ السلمان إذا كان يجيد حديث البدايات، فهو لا يجيد حديث النهايات، لتردده بين هذه النهاية وتلك.

سادسا: حاول الباحث أنْ تكون مقاربته تحليلية نقدية، للكشف عن القيمة، قيمة النصوص وجدواها، بعد أنْ خَبَرَ المناهج النصية التي لم تمت المؤلف، فحسب، بل النص أيضا، عندما اكتفت بدراسة سطوحه، أما البواطن التي تحتاج إلى حفر وتأويل، فقد تركتها بحجة أنَّ القراءة يجب أنْ تكون علمية، وهذه الأخيرة لا تتحقق إلا عندما يكون النص النقدي حياديا وباردا وسطحيا! وذلك لا يكون إلا بترك السياقات التي انتجت النص الابداعي. تلك رؤية سيختلف معها الباحث، لأنه يعدُّ النصَ وسيلةً لا غاية، وسيلة لقول أشياء كثيرة، تستحق من القارئ حواراً مع المؤلف وتأويلا لنصوصه.

الهوامش:

(١) ينظر: النص واللانص: ٤١

(٢) نهج البلاغة: ج ٤- ٤٥

(٣) ميزان الحكمة: ج٣- ٢٧٤١

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٢٧

(٥) ضياع في خمسة ميل: ١٢٠

(٦) المصدر السابق: ١٢٠

(٧) روائع نهج البلاغة: ٨٣

(٨) الحيوان للجاحظ: ج٣- ١٣٢

(٩) الليمون، قصص من اليابان والصين: ١٤-١٥

(١٠) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ١٢٤- ١٣٤

(١١) المصدر نفسه: ١٣٤

(١٢) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ١٢٤

(١٣) المصدر نفسه: ١٢٦- ١٣٢

(١٤) التناص: كتب بارت ما يلي: النص ليس سطرا من الكلمات.. ولكنه مساحة متعددة الابعاد، تمتزج فيها مجموعة متنوعة من الكتابات.. النص نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة.. ويستطيع الكاتب فقط تقليد لمحة تكون دائما سابقة.. سلطته الوحيدة هي مزج الكتابات لمواجهة أولئك بالآخرين. ينظر: التناص لاجراهام ألن: ٢٢

(١٥) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ٧- ٢٠

(١٦) الوجودية: ٨٤- ٩٥

(١٧) هواجس في التجربة الروائية: حنا مينا: ١٠

(١٨) مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة، أو طريقة يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي لا يصرح بالعاطفة فيها، ولكنها تعبر عن هذه العاطفة. ينظر: فائدة الشعر وفائدة النثر: ١٥

(١٩) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ٣٦- ٤٦

(٢٠) المصدر نفسه: ٤٧- ٤٨

(٢١) ينظر: أركان القصة: ٧٥

(٢٢) ينظر: مدخل إلى الادب العجائبي: ٥

(٢٣) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ٢١- ٣٥

(٢٤) القصيدة: ماذا ننتظر، وقد تجمعنا في الميدان/ البرابرة يصلون اليوم/ لِمَ هذا التوقف في مجلس الشيوخ/ لِمَ يجلس الشيوخ، ولا يسنون الشرائع/ لأنَّ البرابرة يصلون اليوم/ فما جدوى الشرائع يسنها الشيوخ للمستقبل/ والبرابرة سوف يسنون الشرائع حين يقدمون/ لماذا استيقظ امبراطورنا مبكراً/ وجلس على بوابة المدينة الرئيسة/ لأنَّ البرابرة يصلون اليوم/ والامبراطور ينتظر، ليستقبل قائدهم/ ومن الحق، أنه أعد خطابا، حشد له فيه/ كل ألفاظ التكريم وشاراته/ لماذا خرج قنصلانا، وكذلك النبلاء/ وقد ارتدوا عباءاتهم الحمراء المزركشة/ ولبسوا أساورهم، وكل خواتمهم ذات الفصوص/ واتكأوا على عصيهم ذات المقابض المنقوشة/ لأنَّ البرابرة يصلون اليوم/ وأشياء كهذه تبهر عيون البرابر/ ولماذا لم يأتِ الخطباء، كي يلقوا خطبهم/ وينفثوا ما في صدورهم/ لأنَّ البرابرة يصلون البوم/ وهم يضيقون ذرعا بالفصاحة وصناعة الكلام/ لماذا حل هذا الاضطراب فجأة/ واكتست وجوه الناس هذه الجهامة/ ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة/ ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر/ لقد هبط المساء، والبرابرة ما أتوا/ وجاء قوم من الحدود يقولون: إنه ليس ثمة برابرة/ والآن ماذا سنصنع بدون البرابرة؟/ فقد كانوا نوعاً من الخلاص. ينظر: كافافي شاعر الاسكندرية، أحمد مرسي: ٨٥- ٨٧

(٢٥) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور: ٣٣

(٢٦) ضياع في خمسة ميل: ١٣٦

(٢٧) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ١٣٥- ١٤٥

(٢٨) ينظر: المصدر نفسه: ١٤١- ١٤٢

(٢٩) ينظر: ضياع في خمسة ميل: ١٤٤- ١٤٥

(٣٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٥

المصادر:

- أركان القصة، إي أم فورستر، تر: كمال عياد جاد، وكالة الصحافة العربية-مصر- ٢٠١٧.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: الدكتور إحسان عباس، دار الشروق- عمان، ط١- ٢٠٠٦
- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور: صلاح عبد الصبور، دار اقرأ- بيروت، ط١- ١٩٨٣
- الحيوان للجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٣- ١٦٦٩.
- التناص: جراهام ألين، تر: محمد الجندي، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط١- ٢٠١٦
- روائع نهج البلاغة: جورج جرداق، مركز الغدير- بيروت لبنان، ط١- ٢٠١١
- ضياع في خمسة ميل: حسن السلمان، الورشة- بغداد، شارع المتنبي، ط١- ٢٠٢٣
- فائدة الشعر وفائدة النثر: ت، أس، أليوت، تر: يوسف نور عوض، دار القلم- بيروت، ط١- ١٩٨٢
- كافافي شاعر الإسكندرية: راي دالفين، و. هـ. أودن، تقديم: أحمد مرسي: منشورات الخزندار- جدة، ط٢- ١٩٩٢.
- الليمون، قصص من اليابان والصين: تر: أحمد المديني، دار المأمون- العراق، بغداد، ط١- ١٩٨٩
- مدخل إلى الأدب العجائبي: تودوروف، تر: الصديق بو علام، دار الكلام- الرباط، ط١- ١٩٩٣
- ميزان الحكمة: محمد الريشهري، دار إحياء التراث العربي- بيروت، لبنان، ط٣- ٢٠١٠
- النص واللانص: د. هاتف بريهي الثويني، دار شهريار- العراق، البصرة، ط١- ٢٠٢٤
- نهج البلاغة: الإمام علي بن أبي طالب: جمعه الشريف الرضي، شرح: الشيخ محمد عبده
- هواجس في التجربة الروائية: حنا مينا، دار الآداب- بيروت، لبنان، ط٢- ١٩٨٨
- الوجودية: جون ماكوري، تر: إمام عبد الفتاح مقصود، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ط١- ١٩٨٢