لا شيءَ

أكثر أهمية من متعة اللعب

عشر نظرات في السّرد

منى حبراس

مكتبة
t.me/soramnqraa

لَا شَيْءَ أَكْثَرَ أَهَمِيَّةً مِنْ مُتْعَةِ اللَّعِب

عَشْـر نَظَـرَات فِي السَّـرد

لا شيء أكثر أهمية من متعة اللعب

عشر نظرات في السَّرد

منى حبراس

Nothing is more important than the pleasure of playing

By Mona Habras

الطبعة الأولى: يناير ـ كانون الثاني، 2024 (1000 نسخة)

Copyrights@Dar Al-Rafidain2024

مكتبة
t.me/soramnqraa

بغداد ـ العراق / شارع المتنبي عمارة الكاهجي
تلفون: 9647714440520+ / 9647811005860+

www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain@yahoo.com
Dar ALRafidain دار الرافدين
daralrafidain
dar.alrafidain
dar_alrafidain
daralrafidain دار الرافدين

تنبيه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 9922 - 721 - 10 - 1

لا شيء أكثر أهمية من متعة اللعب

عشر نظرات في السرد

مكتبة
t.me/soramnqraa

منى حبراس

www.daralrafidain.com

الفهرس

إهداء 7

مدخل 9

كرة القدم في السرد العماني: اللعب في الأشواط الإضافية 19

كرة القدم بين سيف الرحبي وسماء عيسى 45

السيل في السرد العماني 53

عبدالعزيز الفارسي و«شنصنة» السرد 63

عنايات الزيات: من الهامش إلى المتن 83

النبأ الأخير لمازن حبيب: بين عُطل آلة الفكرة، وعُطل فكرة الآلة 91

«رجلٌ عارٍ يعانق الإسفلت» 99

خميس أورويل بين الجزيرة والعربيّة 105

كتابة الخوف في مجموعة «وقت قصير للهلع» للقاص العماني يحيى سلام المنذري 111

«أحلام أسامة» 123

إهداء

إلى أمي شكيلة بنت مسعود

إذ تفرح بكل كتاب جديد لي، مع أنها لن تقرأه أبدا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

مدخل

في إحدى محاضرات الجامعة في مرحلة الماجستير، كان الأستاذ أحمد الطريسي يحدثنا عن الرؤيا في الأدب. كنا مفتونين بطريقته في قراءة النصوص الأدبية، بتخريجاته العميقة للصور الفنية، كان يرينا ما لم نكن نراه في النص، أي نص، مما قد رافقنا في سني عمرنا وحفظناه عن ظهر قلب. أفكاره لم تكن تثنينا عن محاولة إيجاد قراءتنا الخاصة للأدب. ونجد متعة بالغة في اكتشاف ما إذا كان سيذهب حيث ذهبنا أو أنه سيأخذنا في مسار آخر لم نتوقعه، وكثيرا ما كان يفعل. لا يريد أحمد الطريسي أن يحصرنا في فضاء أفكاره وحدها بقدر ما أراد ألا نستسلم للظاهر وحسب. كان لا يريد أن يجعل من نفسه ملهما بقدر ما أراد أن نستمد الإلهام من الأدب ذاته، أن تكون لكل منا نظرته المغايرة التي يستخلص بها معاني ممكنة لا تشترط موافقة الآخرين بالضرورة ما لم تناقض البداهة وإلا حلت الفوضى، لأن القول بلا نهائية معاني النص ـ كما قيل ـ لا تعني سوى الفوضى.

لسنوات طويلة، كان علينا أن نتذكر إحساس السعادة الذي نخرج به بعد كل محاضرة للطريسي، ذلك الإحساس الذي يقودنا إلى استنطاق الأدب وكأننا في موعد مع صديق حميم نفضي إليه بقدر ما يفضي إلينا. إنها الطريقة الوحيدة التي تجعل سلطة النص هي العليا، وليس لشيء آخر سلطة عليه باستثناء ذاته.

مَن مِن طلبة أحمد الطريسي وقتئذ لم يتأثر بروحه الطفولية، وهو على مشارف السبعين، إذ تجده يضحك فرحا لمعنى جديد، أو تأويل ثاوٍ، أو استنتاج غير مسبوق، أتى به أحد طلبته؟ عهد إلينا مرة تقديم قراءات لنصوص نختارها، فاخترتُ قصيدته «عمي مساء». عثرتُ عليها معلّقة في صحيفة قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة السلطان قابوس، فأحسست أنني أتحدّى الرجل عندما أريه في نصّه ما لا يمكنه مخالفتي فيه وإن أخطأت، طالما هذا نهجه! ضحك ضحكته العذبة عندما قرأ ما كتبت، وقال: «لا أستطيع أن أعلّق لأنني لا أجيد قراءة نصوصي». فهل أصبتُ يومها في قراءتي؟ هذا ما لن أعرفه أبدا، ولكني واسيت نفسي بما كان يقوله دائما: «لا توجد قراءة خاطئة، ولكن توجد قراءة حسنة، وأخرى أحسن منها»، فعرفت أن لي حسنة واحدة على الأقل.

سبقت معرفتي بالطريسي معرفتي بتلميذِهِ الناقد المغربي عبدالرحيم جيران، الرجل الذي شكّل امتدادا لمدرسة الطريسي في قراءة الأدب ونظرياته بجسارة تخلخل الثابت والمستقر، وبصبر لافت لا يكتفي بالنص منفردا ولكن بالنص في مراياه المتعددة، فيُشيّد من فعل القراءة قلعة تستمد متانتها من روافد ما أنتجته المخيّلة البشرية. ولكم أدهشتني قدرته على جمع المشتت وتنظيم المتفرق، ولا نستغرب أن يلجأ لعلوم الطبيعة قارئا وباحثا من أجل التحقق من فرضية نقدية أو فكرة أدبية.

كانت لحظة اكتشافي عبدالرحيم جيران لحظة فارقة في مرحلة دراستي للدكتوراه ثم في مشروعي البحثي من بعد. إنه رجل يجعلني أخجل مما أعتقد أني أعرفه، لأكتشف أن المعرفة يمكن أن تأتي من حيث لا أتوقع، إذ يذيب الحواجز بين الممكن وغير الممكن. وإن كنت أنسى، فلست أنسى

الساعات الطوال وهو يجلس فيها منصتا لتلميذته تقرأ عليه فصولا مما كتبتْ في أطروحتها، بذهن حاضر وملاحظات دقيقة، فعرفت أن الأستاذ مثله يقدّس ما يفعل، على الرغم من العارض الصحي الذي ألمّ بعينيه وحرمه لفترة من الوقت القراءة والكتابة.

يعلمنا جيران شجاعة المساءلة، وهو إذ ذاك يعرف كيف يغذّي في طلابه مواطن الثقة في أنفسهم. أتذكّر رحلة الصبر التي كابدها وهو يجمع شتات ما كُتب في اللغات الأخرى عن الذاكرة؛ حتى ينجز كتابه المهم «الذاكرة في الحكي الروائي؛ الإتيان إلى الماضي من المستقبل»[1]. وفي مساء من مساءات مدينة «مارتيل» في الشمال المغربي بينما كنا نمشي كدأبنا بعد كل لقاء، قال: «تستطيعين أن تبني عليه وتنجزي كتابا يضيف إلى أفكاره». لم يكن يتحدّى، بل كان يحرّض في تلميذته أقصى ما في وسعها من ممكنات. فهل كنت أمشي بعد هذه العبارة؟ كنت أطير!

تعلمتُ من جيران إذن معنى أن يكون المرء صبورا في رحلة البحث والمعرفة، وجسورا في محاورة فكر الآخر بعد مُدارسة وفهم. وفي حوار مشترك بيننا تحت عنوان «حوار بين جيلين»[2] نشرته صحيفة الدستور المصرية، سألتُه نصيحةً للباحث الشاب، فقال: «ينبغي لكلِّ شابٍّ أن يعثر على الرسالة المقذوفة في بحر المعرفة بنفسه؛ فهذا جزء لا يُستهان به من تكوُّن شخصيته المعرفيَّة. لكن لن يتيسَّر له هذا إلَّا بعد إتقان فنّ التلمذة. ولا أقصد بهذا الأخير اتِّباع هذا أو ذاك من الأساتذة أو التحوُّل إلى مريد له في الحياة والمعرفة، وإنّما إتقان محاورة فكره، وكيف يمكن

(1) صدر عن دار الكتاب الجديد المتحدة في عام 2019م.
(2) نشرته صحيفة الدستور المصرية في ثلاث حلقات في يونيو من عام 2021.

تأسيس مسافة حياله بغية تأسيس التراكم الذي هو عنوان المعرفة الجيِّدة. ولا ينبغي تلقِّي الغير، الغربيّ أو غيره، إلَّا بمراعاة تقليد التلمذة هذا. ما كان لي أن أحاور تودوروف وغريماس وبول ريكور وغيرهم لولا أنَّني قضيت زمانًا طويلًا في التلمذة على أعمالهم قبل أن أختطَّ لنفسي طريقًا خاصًّا بي. وما أخشاه على شباب اليوم هو ألَّا تتاح لهم هذه التلمذة بفعل عدم قدرتهم على التمييز بين زمان الميديا وزمان المعرفة؛ فزمان الأولى فوريٌّ متسارع يمحو فيه اللاحق السابق من دون أن يترك له فرصة أن يستقرَّ ويأخذ حقَّه اللازم في تشكيل الوعي، بينما زمان الثانية بطيء لا يقاس بالدقائق والساعات، بل بالأعوام والعقود. ولهذا أخشى أن يُتلقَّى الغير من متاح زمان الميديا، لا من خلال زمان المعرفة، فتنتج عن هذا معرفة مشوَّهة. ومعنى هذا أنَّ على الشابّ ـ وهو يسعى إلى العثور على رسالته الخاصَّة ـ أن يُؤمن بطول النفس، وبناء ذاته وفق زمان ممتدٍّ، وألَّا يتسرَّع في جني النتائج».

وبين الطريسي وجيران، كانت الفرصة مواتية دوما للقاء عبدالفتاح كيليطو، سواء عبر كتبه أو عبر لقاءات مباشرة يطول فيها الحديث بيننا أو يقصر، ولكني لا أنسى أهمَّ قاعدة كانت تُوجّه مشروعه الأدبي والفكري، وهي أنَّه كان يتوجّه للقارئ العام في كل ما كتب ويكتب[1]. حتى عندما أنجز أطروحة الدكتوراه كان مشغولا بالقارئ العام أكثر مما شغلته لجنة المناقشة وشروطها الأكاديمية الصارمة[2]؛ ولهذا نعزو أسلوبه المختلف

(1) راجع المحاورة التي أجريتُها معه بعنوان «والله إن هذه الحكاية لحكايته» المنشورة في جريدة عُمان بتاريخ 3 يناير 2022

(2) المرجع نفسه.

في الكتابة النقدية. في الكويت عندما التقيتُ كيليطو للمرة الثانية في مارس من عام 2019 في مهرجان المعنى الذي نظمته مكتبة تكوين[1]، كنت أحدّثه عن كتبه بمحبّة كبيرة، فنظر إليّ وسأل مباغتا: «لماذا تحبين كتبي؟» كدتُ أقول له بتهوّر: ومن لا يحب كتبك؟! ولكني عرفت أنه يسأل ليعرف، كما لو كان كاتبا ـ لشدّة تواضعه ـ يستغرب أن الناس هنا يُقبلون على كتبه، وكما لو أنه ليس كيليطو. كان عليّ أن أفكّر في إجابة بديلة وسريعة، فلم أجد أفضل من القول: «لأنك تكتب بشكل مختلف». وسرّ اختلافه أنه يكتب وكأنه يلعب، أو يلعب بينما يكتب؛ فهو يقول في أحد حواراته: «صدّقني أنه لولا وجه اللعب الذي تتخذه الكتابة، لما كتبت. ما جدوى الكتابة إذا لم نلعب في الوقت ذاته بالكلمات والصور والذاكرة»[2]. فهل يمكن أن أتجاهل مقولته هذه في كتاب يحمل عنوان «لا شيء أكثر أهمية من متعة اللعب»؟! وهي عبارة وإن كانت مُستلّة من أحد مقالات هذا الكتاب يتحدّث عن لعبة كرة القدم في السرد العماني، غير أن اللّعب مدرسة في الكتابة أيضا كما يعلمنا كيليطو، وطريقة سحرية تمنح الكتابة مبرر استمراريّتها، وتضفي على ألعاب الطفولة امتدادا ولكن في الخفاء، كما يقول جيمس ماثيو باري: «ما عكّر صفو طفولتي، هو إحساسي بأن الزمان الذي عليّ أن أتخلّى فيه عن لعبي كان قد أوشك، وقد كان ذلك يبدو لي أمرا لا يطاق. لذا قررت أن أواصل اللعب في خفاء»[3].

---

(1) بعد مرة أولى في مؤسسة بيت الزبير بمسقط في نوفمبر من عام 2018.

(2) أمينة عاشور: كيليطو.. موضع أسئلة، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2017، ص7

(3) المرجع نفسه، ص5

تذكّرت الطريسي وجيران وكيليطو ومقولة ماثيو باري وأنا أهُمُّ بتحضير هذا الكتاب للنشر، وتساءلت إلى أي حد يُقدّم قراءة للنصوص كما كانت تلهمني دروس هؤلاء؟ وأجدني أقول: لي حسنة واحدة على الأقل، وعسى أن يجد فيه القارئ أكثر. مع يقيني أن لا شيء ثابت يروم أن يصبح مادة للتطبيق في هذا الكتاب الذي تلتئم فيه عشرة مقالات تتناول نصوصا سرديّة يجتمع بعضها في سياق المعالجة الواحدة، ويستأثر بعضها الآخر بمعالجته منفردا، وقد نُشر معظمها في صحف ومجلات وكان أربعة منها ضمن المقالات العشرة التي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة 2022م في مجال المقالة عن فرع الآداب.

في المقال الأول «**كرة القدم في السرد العماني**» سعيت إلى بحث أشكال حضور اللعبة الشهيرة في السرد العماني، وعمدت إلى بناء المقال بناءً يحاكي مباراة كرة قدم مكونة من شوطين، وفاصلة زمنية تفصل بينهما، وأشواط إضافية، ووقت بدل ضائع. غير أني بعدما نشرت هذا المقال، عثرت مصادفة على نصين أدبيين للشاعرين سيف الرحبي وسماء عيسى يتحدثان فيهما عن شغفهما بكرة القدم، فأفردت لهما مقالا مستقلا عنونته بـ«**كرة القدم بين سيف الرحبي وسماء عيسى**»، وربطته بسابقه بعنوان فرعي، هو: «اللاعب رقم 12»؛ وذلك لأن الشاعرين انطلقا في كتابة مادتيهما عن كرة القدم من موقعهما مُشجّعَين في المدرّجات بين الجماهير، فكان هذا المقال الثاني.

ومثلما تتبعت في المقال الأول كرة القدم في السرد العماني، رحت أتتبع في المقال الثالث حضور «**السيل في السرد العماني**» أيضا، أرقب أشكال توظيفه ومدى تأثيره في أحداث السرد ومصائر الشخصيات،

فعثرت على صيد وافر من النصوص السرديّة العمانية التي عملت على تسريد السيل في تضاعيفها.

أما في المقال الرابع، فقد اجترحتُ مصطلحا لمقاربة الأعمال القصصية للأديب العماني الراحل عبدالعزيز الفارسي، وهو «شنصنة السرد»؛ نسبة إلى مدينة «شناص» العمانية التي ينتمي إليها الكاتب الراحل، بغية الوصول إلى السّمات التي ميّزت كتابته انطلاقا من المكان وشخصيّاته، فصبغَتْها بحالة خاصة لم تتكرّر لدى غيره من كتّاب السّرد في عمان، فكان عنوان المقال «**عبدالعزيز الفارسي وشنصنة السرد**».

وتناولتُ في المقال الخامس كتاب «في أثر عنايات الزيات» للكاتبة والشاعرة المصريّة إيمان مرسال، في رحلة تتبعها لأثر الروائيّة المصريّة عنايات الزيات التي تركت رواية وحيدة غير منشورة عنوانها «الحب والصمت»، قبل أن تنتحر في عام 1963م[1]، وما أحدثته مرسال بكتابها إذ زحزحت الكاتبة المغمورة من الهامش إلى المركز، وعنونتُ المقال بـ «**عنايات الزيات: من الهامش إلى المتن**».

وعدتُ في المقال السادس إلى مجموعة القاص العماني مازن حبيب «البطاقة الشخصيّة للعمانيين» الصادرة في عام 2014، واخترت منها قصته «النبأ الأخير»، لأراقب الفرق **بين عطل آلة الفكرة، وعطل فكرة الآلة**، من خلال بطل القصة، مذيع نشرات الأخبار، الذي قرّر أن يخالف قواعد مهمّته المرسومة بدقة ويفضي إلى المشاهدين بخبر خاص. في حين اخترت للمقال السابع قصة «**رجلٌ عارٍ يعانق الإسفلت**» للقاص المغربي

(1) نُشرت روايتها بعد انتحارها بأربعة أعوام في عام 1967م.

أحمد بوزفور من مجموعته «إني رأيتكما معا» الصادرة في عام 2020، ورحت أنظر في بناء القصة وتمرحلها من نواة صغيرة إلى وحدة تكتنفها طبقات من التلقي الافتراضي والواقعي بحثا عن الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال.

واقتربت في المقال الثامن من «خميس أورويل»، بطل قصة محمود الرحبي ـ التي حملت العنوان نفسه في مجموعته القصصية «ثلاث قصص جبلية» الصادرة في عام 2020 ـ بينما تتقاذفه تناقضات القنوات الإخباريّة بين مقهيين قَصَدَهما في بادئ الأمر لتزجية الوقت، قبل أن تتسبب هذه القنوات (بتعبير أدق هاتان القناتان كما سنرى) بين المقهى والآخر في إصابته بالقلق والتشوّش، وعنونت المقال بـ«**خميس أورويل بين الجزيرة والعربية**».

أما في المقال التاسع، فعاينت تعدد أشكال حضور الخوف في مجموعة «وقت قصير للهلع» ليحيى سلام المنذري» الصادرة في عام 2022م، واختلاف طرائق التعبير عنه بين شخصية وأخرى، وصولا عند ظاهرة القصديّة في مشروع المنذري الكتابي، وعنونت المقال بـ«**كتابة الخوف في مجموعة «وقت قصير للهلع» للقاص العماني يحيى سلام المنذري**. وفي المقال العاشر والأخير اخترت مقاربة قصة «**أحلام أسامة**» للقاص الإنجليزي جون ريفنسكروفت من مجموعته القصصيّة «قتل الأرانب» الصادرة في عام 2005م، التي صوّر فيها حادثة الحادي عشر من سبتمبر من وجهة نظر أربع شخصيات تحلم، فماثل في كتابته بين موضوع القصة وبنائها الفني القائم على التقطيعات، وربط المنطقي الواقعي بالحلمي الفنتازي.

وقد حَكَم اختيار هذه المقالات العشرة بين دفتي هذا الكتاب، اشتغالها جميعا على جنس القصة القصيرة في الأغلب الأعم، بالإضافة إلى نصوص سردية أخرى عصيّة على التصنيف كما هو حال كتاب إيمان مرسال «في أثر عنايات الزيات»، الذي لا يمكن عدّه باطمئنان رواية أو سيرة غيرية. أما المقالات التي تناولت عدة نصوص سردية في سياق معالجة الموضوع الواحد، فقد غلبت عليها النصوص القصصية، ما عدا بعض نماذج روائية أو نصوص أدبية لم يكن ممكنا تجاوزها.

فإذن،

أضع ين يديك، أيها القارئ الكريم، عشر نظرات في السرد، على أمل أن تجد في قراءتها شيئا من متعة اللعب.

منى حبراس/مسقط/يوليو 2023

مكتبة
t.me/soramnqraa

كرة القدم في السرد العماني: اللعب في الأشواط الإضافية [1]

إلى غلام خميس

قبل صافرة البداية:

يفرض الحديث عن حضور كرة القدم في النصوص السردية العمانية طرح مجموعة من التساؤلات ـ دون أن نزعم مبدئيا قدرتنا على الإجابة عنها في هذه السانحة، ولكنها أسئلة تضع خارطة طريق للباحث في هذا الموضوع بغية التوسع فيه مستقبلا ـ تأتي في مقدمتها: هل شكّلت كرة القدم حضورا لافتا في النصوص السردية العمانية موضوعا أو تقنية ما يجعلها ظاهرة جديرة بالسؤال والبحث؟ وإذا كان الأمر كذلك، متى بدأ اهتمام السرد العماني بها؟ وهو سؤال يبحث في تاريخ هذا الحضور، ويفترض من ثم، البحث في أوائل النصوص التي اتخذت من كرة القدم موضوعا لها، وما الدافع المحرك لكتابة «نص كرة القدم» إن جاز القول؟ أهو دافع ذاتي تحتمه ذاكرة المؤلف، ومن ثم فهو كاتب يستعيد تجربته

(1) قراءة قُدّمت في ندوة نظمتها مؤسسة بيت الزبير افتراضيا في 27 يناير 2021م بعنوان «مارادونا، الأدب وكرة القدم». ونُشرت في مجلة «قناص» الإلكترونية بتاريخ 9 يوليو 2022م. وكانت ضمن المقالات العشرة التي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة 2022م عن مجال المقالة في فرع الآداب.

الشخصية مع كرة القدم نجاحا أو فشلا؟ أم أنه دافع تخييلي صرف تتخلق شخوصه وأحداثه بفعل التخييل المحض؟ أم أنه دافع خارجي أثارته أحداث كروية واقعية حفزت الكتابة عن كرة القدم ولاعبيها؟

أما السؤال الأهم فهو: كيف تجلّى حضور كرة القدم في هذا الأدب؟ أكان حضورا عابرا يقتنص مشهدا خلفيا لأحداث أهم منه تتقدم الواجهة؟ أم أنه حضور يجعل من كرة القدم حدثا رئيسا له؟ وفي الحالة الأخيرة: ما هي وجهة النظر التي يتبناها السارد في النصوص التي اتخذت من كرة القدم موضوعها: أكانت مناصِرة لها أم حاطةً من قدر اللعبة ومن يلعبها؟ وسنسأل عن شخصية اللاعب في النص السردي: أكانت شخصيته ناظِرة تعبر عن نفسها وعن العالم من حولها؟ أم أنها شخصية منظور إليها، ويُعَبَّر عنها بوسيط خارجي ينظر إليها من دون أن يتمكن من الكشف عن بواطنها؟

وسيبرز لدينا سؤال مهم آخر: ما مدى حضور المرأة كاتبةً أو لاعبةً في النصوص السردية العمانية التي حفلت بموضوع كرة القدم؟ وهل اتخذت الكاتبةُ شخصيتَها الرئيسة امرأة في لعبة كرة القدم (إن وجدت)، أو أنها انساقت مع السائد الذي يكرّس كرة القدم لعبة ذكورية؟ أما السؤال الأخير: فإلى أي مدى اعتمدت الكتابةُ عن كرة القدم أسلوبَ اللعبة نفسها في السرد: أكانت اللغة المستخدمة لغة تتبنى إيقاع اللعبة وتكتيكاتها داخل المستطيل الأخضر، موظفة قاموسها اللغوي من مصطلحات وإيحاءات؟ وهل يمتح الزمن قوامه من زمن اللعبة المعروف بشوطيه وفاصلته الزمنية وأشواطه الإضافية في توزيع أحداثه؟ وهل كان المكان الذي تدور فيه الأحداث ساحةَ المستطيل الأخضر وما ارتبط به من مبان رياضية وأندية؟

أو تعداها إلى أماكن أخرى تمتد إلى الحياة العامة وتتغلغل في حياة شخوصها الرياضيين في ممارستهم لحياتهم الاعتيادية؟

الإجابة عن الأسئلة السابقة لا تستلزم قراءة مسحية أفقية فحسب للنصوص السردية العمانية، ولكنها تستلزم كذلك وفرة تفترض وجود (النص الكروي) ظاهرةً سردية في عمان، الأمر الذي سيتيح أفقا أوسع للأسئلة السالفة، وهو ما سنرجئه مضطرين إلى خانة المستقبل، على أمل أن تتمدد حالة الكتابة عن كرة القدم في عمان لتخولنا الإجابة عن كل هذه التساؤلات.

خطة اللعب: ثلاثة.. اثنان.. خمسة

خطة لعب غريبة، ولكنها جائزة. أليس ما لا يجوز في المستطيل الأخضر يجوز في الأدب؟ فإذن، سأعتمد في هذه القراءة خطة لعب (3، 2، 5) بناء على عدد النصوص التي سأتناولها في كل محور كما سيأتي. وقبل ذلك سأعمد إلى تصنيف حضور كرة القدم في الأدب العماني (والسردي تحديدا) من خلال النماذج الذي سأتطرق إليها إلى أربعة أشكال: أولها حضور عابر لا يتعدى إشارات سريعة لا تُحدث أثرا في النص أو في حدثه الرئيس، مثل أن يتذكّر البطل هدية والده التي كانت عبارة عن كرة قدم إثر نجاحه في المدرسة[1]، أو مشهد لفِتية يلعبون كرة القدم على الشاطئ[2]

---

(1) نص «الحقيبة» ليحيى سلام المنذري ضمن مجموعته القصصية «رماد اللوحة»، بيت الغشام، مسقط، ط2، 2014م، ص30.

(2) نص «للمهزومين تاريخهم» لناصر صالح ضمن مجموعته القصصية «دروب»، ص381، ويورد ذكرا لكرة القدم في قصتيه «ليلة واحدة»، و«أين أذهب» في المجموعة نفسها، الصادرة عن دار سؤال، بيروت، 2015م.

أو في الملاعب المؤقتة التي تنشط في مساءات رمضان[1]، وقد يتسلل الحديث عن كرة القدم في بعض الحوارات أحيانا[2] من دون أن يكون وروده ذا قيمة فنية أو معنوية باستثناء ما قد نعدّه سياقا عاما تشكل كرة القدم فيه حديثا يوميا اعتياديا، أو لعبة أثيرة يمارسها الصبية في الحارات[3] في مشهد مألوف وجد طريقه إلى النص السردي ليؤثث خلفية الحياة النصيّة. غير أن هذا الشكل من أشكال الحضور ليس ما نبحثه هنا، لأنه لا يخلق حالة يمكن البناء عليها أو تتبع أثرها فنيا وموضوعيا.

أما الشكل الثاني فهو اشتغال النص بكُلّيَّته بموضوع كرة القدم جاعلا منه لحمته وسداه. وسنتوقف في هذا السياق عند **ثلاثة** نصوص قصصية، هي: قصة «الكابتن حمدان»[4] لمازن حبيب، وقصة «حمود كارلوس»[5] لنوف السعيدي، وقصة قصيرة جدا لبشاير حبراس بعنوان «الأم»[6].

والشكل الثالث يمكن أن نسميه النصوص المزامِنة، وهي النصوص

---

(1) انظر على سبيل المثال نص «الصور أقرب مما تبدو» لهدى حمد في كتابها «تأمل الذئب خارج غرفة المكياج»، دار الانتشار، بيروت، 2020م، ص27.

(2) مثال: انظر قصة «مساء صاخب» ليحيى سلام المنذري ضمن مجموعته القصصية «رماد اللوحة»، مرجع سابق، ص 38.

(3) مثال: انظر قصة «مراكب مبحرة» لسعود البلوشي ضمن مجموعته القصصية «أصوات البحر» الصادرة عن بيت الغشام، 2017م.

(4) قصة «الكابتن حمدان» لمازن حبيب ضمن مجموعته القصصية «الذاكرة ممتلئة تقريبا»، إصدارات وزارة التراث والثقافة العُمانية، 2006م، ص31.

(5) القصة الفائزة بالمركز الأول في الملتقى الأدبي والفني الثاني والعشرين الذي أقيم في ولاية البريمي من 20 وحتّى 22 نوفمبر 2016م ونشرتها جريدة الوطن بتاريخ 27 نوفمبر 2016

(6) قصة «الأم» لبشاير حبراس صدرت ضمن مجموعتها القصصية «شبابيك زيانة»، كتاب نزوى، العدد 101، يناير 2020م، ص13.

التي استلهمت حدثا كرويا معينا في بناء عالمها السردي، وهنا نستحضر **نصين** مهمّين هما: «أن تمشي وراء حسن ربيع»[1] لسليمان المعمري، وقصة «الركلة»[2] لمحمد سيف الرحبي.

أما الشكل الرابع والأخير، فهي النصوص الأدبية التي شُغِلت بشخصية لاعب بعينه، وهو هنا أيقونة الكرة العمانية غلام خميس الذي رحل عن دنيانا في العاشر من نوفمبر 2008م. ويُعد غلام خميس مارادونا عُمان ولكن من غير تتويج؛ فهو أكثر لاعب عماني شُغلت به الأقلام الأدبية مقارنة بمارادونا في الأدب العالمي. وسنعتني بشكل أساس **بخمسة** نصوص أدبية هي: «انتصار في الزمن الضائع» لعبدالله حبيب، و«غلام الوطن» لناصر صالح، و«لم تكن غلاما» لحميد البلوشي، وهي نصوص نشرتها جريدة الزمن العُمانية بتاريخ 18 نوفمبر 2008م قبل أن يجمعها ـ وسواها ـ الكاتب والرياضي سالم ربيع الغيلاني في كتاب تأبيني للأيقونة الكروية العمانية بعنوان: «غلام خميس: عطاء بلا حدود»[3]. ونضيف

---

(1) نُشِر في ملحق «شرفات» الثقافي بجريدة عُمان، عام 2009م، ثم أعيد نشره في مجلة «البيان» الكويتية ضمن ملف عن الأدب العُماني في مارس 2017م. ويسرد فيه سليمان المعمري حكاية مشاركته بمعية الكاتبة العُمانية بشرى خلفان في ندوة أدبية بالكويت، أقيمت في مبنى رابطة الأدباء على مبعدة أمتار قليلة من ملعب أستاد السلام والصداقة بنادي كاظمة، الذي أقيمت فيه في اليوم نفسه، بل الساعة نفسها، مباراة كرة قدم بين منتخبَي عُمان والكويت ضمن التصفيات المؤهلة لنهائيات كأس آسيا في العام نفسه، وفاز فيها المنتخب العماني على المنتخب الكويتي. وقد أعاد المعمري نشر هذا النص في كتابه «بيليه أم مارادونا؟ الإجابة ميسي» الصادر عن سلسلة كتاب مجلة نزوى عام 2023م.

(2) نص «الركلة» لمحمد سيف ضمن مجموعته القصصية «الصفر يعود غريبا»، إصدارات النادي الثقافي، مسقط، 2012م، ص15.

(3) صدر كتاب «غلام خميس عطاء بلا حدود» عن بيت الغشام، مسقط، 2016م. كما صدر

إلى هذه النصوص قصة «غلام لوحة متخيلة»[1] لمحمود الرحبي، ونص «ضربة جزاء غير مستحقة»[2] لمازن حبيب.

الشوط الأول: أزمة مكان، وحرب آباء على الأبناء

تطرح قصة «الكابتن حمدان» لمازن حبيب إشكالية المكان في كرة القدم، إذ لا كرة قدم بدون ملعب. وملعب وسط الحارة في قصة مازن حبيب مهدد على الدوام؛ التهمته أول مرة جرافات تاجر الذهب ومحت أثره وذكريات بطولات الأولاد فيه، ليقيم التاجر مكانه قصره الكبير الذي يعلو على بيوت الجميع، غير آبهٍ بفتيةٍ لم ينشغلوا بغير كرة القدم[3]. وحتى اختيارهم المكان البديل لإقامة الملعب لم يكن بمنأى عن التهديد هو الآخر، ولكنه تهديد من نوع مختلف، فالأرض التي أقيم عليها الملعب الجديد لم تكن سوى وادٍ. يقول السارد: «لم يكن لنا حل غير الوادي. الوادي الغربي كان واديا غير ذي زرع، ولم يكن للكرة، فمن لعب على أرض مستوية لا يستطيع أن يلعب على رمل الوادي العميق. لا يمكنك تسديد الكرة بقوة على رمل مرتفع. لا يمكنك الجري ورئتاك تضيقان من اصطدام تيار الهواء بصدرك. لا تستطيع المناورة بسلاسة على تلك الرمال العصية والتي كانت قعرا للأوساخ، وزجاجات السكارى المتكسرة وغير

كتاب آخر يوثق سيرة لاعب نادي الخابورة محمد بن علي القطيطي بعنوان «الركاض: حكاية كرة القدم في الخابورة»، من إصدارات مطبعة الخابورة الحديثة، عُمان، 2020م.

(1) نشرها محمود الرحبي في جريدة عمان بتاريخ 19 ديسمبر 2016م، قبل أن تضمها مجموعته القصصية «لم يكن ضحكا فحسب» الصادرة عن دار فضاءات الأردنية في عام 2017م.

(2) نشرته جريدة «الوطن» العمانية في ملحق أشرعة بتاريخ 3 ديسمبر 2008م.

(3) انظر قصة «الكابتن حمدان»، الذاكرة ممتلئة تقريبا، مرجع سابق، ص32.

المتكسرة على حد سواء»[1]. وعلى الرغم من كل عيوب الملعب الجديد، فقد حاربهم عليه برهوم ابن حارة السيح، لاعب فريق الخصم.

كرة القدم في قصة «الكابتن حمدان»، مشروع حياة، والمشاريع تحتاج أرضا تنهض عليها، فكان كفاح الفتية المستميت من أجل الحق في مستطيل أغبر لبناء مشروع طويل من البطولات والمباريات في ظل غياب عدو كرة القدم الأول: الآباء.

يقول السارد: «كان آباؤنا يعملون في مناطق بعيدة جدا، وفي دول أخرى أحيانا، وقلّما يعودون إلا ليوم أو يومين. لماذا لم ننتقل إلى المدن البعيدة معهم؟ لماذا كانت المدن الشائقة التي يعبرونها خطيرة علينا؟ وما الذي يجعلنا نتمسك بمكان لا يمثل مصدر رزق؟ لا أدري، لكن ذلك هيأ لنا عالما استثنائيا، ووهب لنا حب الكرة بحُريّة لم تُمنح لغيرنا. لم يكن كل شيء على ما يرام، لكن أشياء كثيرة كانت على ما يرام. كنا راضين»[2].

هذا العدو لكرة القدم في قصة «الكابتن حمدان» المتمثل في الآباء، يتكرر في قصة نوف السعيدي «حمود كارلوس» التي تمتح عنوانها واسم بطلها من اسم اللاعب البرازيلي روبرتو كارلوس. يعاني حمود كارلوس اضطهاد أبيه الذي يريد له أن يدرس ولا شيء آخر. ومن ذا يلوم أبا يريد مستقبلا مضمونًا لابنه؟ ولكن الابن يرى مستقبله في كرة القدم وحدها. بيد أن أزمة المكان تعود من جديد في قصة نوف أيضا، ولكن بطريقة عكسية؛ فالآباء الذين يعملون في المناطق البعيدة وفي دول مجاورة في

(1) نفسه، ص40.
(2) المرجع نفسه، ص32.

قصة «الكابتن حمدان»، موجودون في الديار في قصة نوف التي اختارت لها منطقة حدودية (ولاية محضة)، غير أن الحلم هو الذي يسكن في الدولة المجاورة، ولا يفصله عن البطل غير جبل ينهض بين قريته وضفة الأحلام والوعد بالانضمام إلى نادي العين، ولكن هذا الحلم يتحطم أمام صخرة شرط الأب بأن يحصل ابنه حمود كارلوس على أحد المراكز العشرة الأولى في المدرسة أولا إذا ما أراد الالتحاق بالنادي وراء الجبل.

تتمثل رمزية قصة «الكابتن حمدان» في بنائها السردي الذي يشبه سرد معلّق رياضي يستعيد من أرشيف الذكريات مباراة قديمة ما هي في حقيقتها إلا حياة الكابتن حمدان أمام مُشاهِدٍ لم يشهد شيئا، جاء من حارة أخرى ولم يكن من الحارة نفسها، وحضر في المشهد الأخير ليقطف الكأس التي كانت من حق الكابتن حمدان: حبيبته منى. ويُسدل الستار على مباراة تراجيدية خسر فيها حمدان البطولة بعدما خسرها على الأرض، عندما خرج من الملعب مصابا بإصابات خطيرة أبعدته عن ملعب حلمه إلى الأبد.

وفي قصة نوف السعيدي، تتمثل الرمزية في عمود الكهرباء المنتصب داخل محيط سور بيت حمود كارلوس/ العمود العقاب، الذي رُبط فيه من قبل لفشله الدراسي، وسيربط فيه مجددا لفشله الجديد الذي سيحرمه من حلمه خلف الجبل. لم يكن حمود كارلوس بحاجة لأكثر من بطاقة بيضاء من أبيه تسمح له بعبور الحدود للالتحاق بنادي الأحلام، بل حتى البطاقة الحمراء كانت كفيلة بفعل ذلك، ولكن عمود الكهرباء ظل وحيدا في مرمى بصره بينما يرتقي الجبل بعد نتيجته الأخيرة، ناظرا إلى حيث يظن أنه بيت أبيه في الأسفل، حائرا أي اتجاه يسلك، فلا هو بمستطيع العودة إلى حيث سيُربَط في عمود الكهرباء، ولا هو يملك بطاقة الإذن من عدو كرة القدم فيذهب إلى

حلمه، فاختار أن يرتقي الجبل بلا نية حاضرة للنزول إلى أي الجهتين، حتى تماهى مع الطيور التي حلّقت في السماء في الاتجاه الآخر من الجبل.

في قصة نوف السعيدي يستوقفنا بنحو خاص أنها كُتِبتْ بقلم فتاة، وهو أمر نادر وأكثر إثارة للاهتمام، فإلى جانب الموضوع ـ الذي لطالما عُدّ ذكوريا ـ تكشف تفاصيل القصة إلماما بعالم كرة القدم بدون استعراض مجاني، بيد أنها اختارت لقصتها بطلا ذكرا، ولذلك ما يسوّغه بالنظر إلى زمكانية القصة.

وعلى الجانب الآخر من الآباء/ أعداء اللعبة، تحضر الأم في القصة القصيرة جدا لبشاير حبراس التي تحمل عنوان «الأم». تقول القصة: «في الملجأ لا توجد سوى أم واحدة، كل من في الخيام يناديها أمي، حين ننقسم إلى فريقين لنلعب كرة القدم في الباحة مع باقي الأولاد، نتعادل دائما. كانت تدعو الله ألا يخسر أحد»[1].

غاب الآباء/ الأعداء عن قصة بشاير، فوجد الأولاد فسحة للعب، كما وجدوا المكان/ شرط اللعبة، وهو الباحة. في الملجأ ـ على الرغم من قصر النص ـ لا يبدو أن ثمة شكلا من أشكال الحياة إلا في هذه الممارسة، وهي لعبة كرة القدم التي تعادل الحياة، فأية حياة يمكن أن تكون في الملجأ؟ ولكنها تبقى لعبة ناقصة؛ لأنها بلا خسارة، وبطبيعة الحال بلا فوز، فالأم تلعب دورا رئيسا في تحديد مصير اللعبة بدعائها ألا يخسر أحد. خسر حمدان بطولته بإصابته الخطيرة، وخسرها حمود كارلوس أيضا بارتقائه غير النهائي إلى أعلى الجبل، وتعادل أولاد الملجأ بدعاء الأم.

تخص بشاير الأولاد باللعبة دون البنات، مع أن ملجأً لا يمكنه أن يخلو من

(1) بشاير حبراس: شبابيك زيانة، مرجع سابق، ص 13.

البنات والأولاد على حد سواء. فأين ذهبت البنات أثناء لعِب الأولاد؟ هل كانت البنات جمهورَ المشجعين؟ ما الذي يمنع بنات الملجأ من المشاركة في اللعبة، أو أن تكون لهن مباراتُهن الخاصة من فريقين من البنات إذا لم يكن فريقُ بنات مقابلا لفريق أولاد؟ هنا نعيد السؤال عن شخصية اللاعب في نص الكاتبة الأنثى من جديد، لنجدها شخصية ذكورية تلعب كرة القدم من دون الأنثى، التي بقيت في أحسن الأحوال بين مجاميع المشجعين.

ولكن ماذا لو أرجعنا النظر في صوت السارد في قصة بشاير، عندما يقول: «ننقسم إلى فريقين لنلعب كرة القدم في الباحة مع باقي الأولاد»؟ ألا يُحتمل أن يكون السارد أنثى ويصبح الفريقان فريق أولاد وفريق بنات؟ يبدو هذا واردا فتصبح البنات ندا كاملا في هذه القصة؛ يلعبن اللعبة مقابل أبطالها المستأثرين بها على الدوام. وهكذا؛ فإنه يمكننا القول إن واحدا من أسباب جمال هذه القصة عدم وضوح جنس السارد، أو بتعبير أدق: عدم تيقننا الكامل من ذكورته أو أنوثته.

ورغم الاحتمالين أعلاه لقصة بشاير حبراس، سنسأل: ألم تناوش الكاتبة الأنثى (كرة القدم للفتيات)؟ سؤال نرجئه لأعمال سردية قد تُكتب في المستقبل، ولكن أستحضر على عجل دون خوض في التفاصيل نص «الفتاة التي عشقت كرة القدم» الذي ودَّت كاتبته لو لم تكن صاحبته حتى تستطيع مقاربته بتجرد هنا[1].

صافرة نهاية الشوط الأول

***

(1) نص «الفتاة التي عشقت كرة القدم» لمنى حبراس، نشر في مجلة أوائل الرقمية في 20 أغسطس 2018م.

بين الشوطين: تبديلات مدرب افتراضي

سنفترض أن مدربا مبتدئا لفريق قصة «الغريب والغروب» ـ للقاص محمد الحراصي المنشورة ضمن مجموعته القصصية «ذاكرة الأسئلة»[1] ـ قد أدرك ضرورة إنقاذ ما يمكن إنقاذه وعدم تسليم المباراة للفريق الخصم، فاتخذ قرارا فوريا بتغيير الحارس بين الشوطين بسبب شرود ذهنه ومراقبته المستمرة لأعلى التلة الصخرية المطلة على الملعب جهة الغروب، حيث تعوّد منصور القرشي أن يجلس مقتعدا كرسيه القماشي يتابع المباراة ويتأمل الغروب في آن، ولكنه غاب في ذلك اليوم على غير عادته منذ جاء إلى القرية قبل شهرين، فشرد ذهن الحارس يفكر في غيابه المفاجئ حتى أمطر الخصمُ شباكه بسيل من الأهداف.

نقول: لو كان المدرب مبتدئا فضلا عن كونه فطنا، كان سيغيّر الحارس على الفور إن لم يكن بين الشوطين، ولكن المدربين لا وجود لهم في ملاعب القرى والحارات؛ لذلك يبقى الحراس واللاعبون في مواقعهم حتى نهاية المباراة. ولأن الحكّام لا وجود لهم أيضا، تكون المباريات عادة بشوط واحد طويل لا ينتهي إلا إذا تعب اللاعبون أو غضب صاحب الكرة فقرر أخذ كرته معلنا نهاية المباراة. تُنفّذ ركلة الخطأ (الفاول) في مباريات ملاعب القرى والحارات فقط لأن أحد اللاعبين أقسم بأن فلانا لمس الكرة، ولا تنفّذ ضربة الجزاء إلا إذا سالت دماء أحدهم جراء إصابة وحسب، حينها يصبح الدليل غير قابل للتجاوز على عرقلة تستحق ركلة من داخل منطقة الجزاء. يتطور الأمر ويصبح أقرب إلى مباراة حقيقية متى

(1) محمد الحراصي: ذاكرة الأسئلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2021م.

اقتربت بنية الملعب التحتية من صورة الاكتمال، وما عدا ذلك فلا شيء أكثر أهمية من متعة اللعبة نفسها.

في قصة محمد الحراصي، ينهض الملعب كقيمة مكانية تقابل السبلة أو مجلس القرية الذي يجتمع فيه الآباء وكبار السن لمناقشة أخبار القرية وشؤونها وتبادل آخر الإشاعات؛ لأن حياة القرى ـ كما يقول السارد ـ يكثر فيها وقت الفراغ و«الناس يبحثون عن أتفه الأشياء لينسجوا حولها الإشاعات»[1]، بينما الشباب في القرية «لهم مكان مختلف يجمعهم وقت العصر؛ إنه ملعب القرية.. نعم، إن كرة القدم اليوم أصبحت تقوم مقام (السبلة) التي كانت تجمع رجال قريتنا قديما»[2].

لا يقارن الحراصي بين مكانين من حيث المرحلة العمرية التي يجتذبها كل منهما وحسب: السبلة للكبار والملعب للشباب، بل يقيم أيضًا مفاضلة ضمنية ترجّح كفة الملعب على المجلس/ السبلة الذي/ التي غدا/ غدت مكانا للنميمة وبث الشائعات. ويعزز هذه المفاضلة بالإشارة الزمنية إلى انقضاء زمن السبلة: «كانت تجمع رجال قريتنا قديما»، وإلى راهنية الملعب: «نعم، إن كرة القدم اليوم تقوم مقام (السبلة)». وهكذا يرتقي الملعب في نص الحراصي من مكان موازٍ يجمع الشباب، إلى مكان يقوم مقام السبلة ويسد غيابها الراهن عن أداء دورها الذي كانت تؤديه سابقا.

أما زاهر السالمي فيتحدث في نص مقتطع من نص أطول منه نشره في مجلة «قناص» الإلكترونية بعنوان «حرا راكضا بالكرة!»[3]، عن تدرج

---

(1) المرجع نفسه، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) زاهر السالمي: حرا راكضا بالكرة، مجلة «قناص» الإلكترونية؛ 21 يونيو 2022م.

علاقته بكرة القدم ومراحل شغفه بها، ساردا تلك المراحل بدءا من الطفولة التي ما كان يربطه فيها شغف باللعبة، إذ يقول: «حتى السادسة من عمري لم أستمتع بها، ولم أفهم لماذا الكل يحبها، وإن لم يكن الكل، فمعظم الذين عرفتهم تُمثل لهم شغفا ما، وإن اختلفت حدته»[1]. ولكن ذلك لم يكن ليمنعه من مشاهدة مباراة نادي «فنجا» العماني أمام نادي «المحرق» البحريني في كأس الأندية الخليجية في عام 1989م، والصراخ فرحا بتسجيل نادي فنجا هدف الفوز بالبطولة. وقبلها مشاهدته لمباراة نهائي كأس العالم بين الأرجنتين وهولندا في عام 1978م، وتَفرّجه على أعمامه وهم يلعبون كرة القدم في حوش البيت الكبير ثم في ملعب قرية «الظاهر»، ولاحقا في ملعب «روي»، و«الولجة». ولكنه عرف التعلق الحقيقي بالكرة والشغف بها في تنزانيا، يقول: «في تنزانيا بدأ شغفي الحقيقي وتعلقي، رغم أن الكرة ليست أصلية، مصنوعة يدويا من الأكياس ومطاط الإطارات»[2]. فما الذي تغير في تلك المرحلة التي حملته على عشق كرة القدم على الرغم من الصورة البدائية التي كانت عليها أداة اللعب؟ يجيب: «هنا جربت متعة أن تراوغ أكثر من لاعب والكرة بين قدميك. التصفيق والتهليل من الرفاق ومن الجمهور القليل لحركة مراوغة كانا جزءا من المتعة التي بدأنا نكتشفها»[3].

ما يثبته السالمي في حديث الذاكرة هذا عن كرة القدم، أنها ليست محض نتائج وأهداف، وإنما يكمن الشغف بها في متعة لعبها وتفاصيله،

---

(1) المرجع نفسه.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.

في مهارات اللاعب ومراوغاته، في تفاعل الجمهور واللاعبين على حد سواء. تُعشق كرة القدم لمتعة لعبها وليس لحلاوة الفوز بها أو تكبيد الخصم مرارة خسارتها. إنها في اللحظة التي اكتشف فيها متعة اللعب لذاته، ففَهِم أي حديث ترسله الأقدام إلى المستديرة يستبقيها وقتا أطول يراوغ بها اللاعبين، هناك فقط عرفت الكرة الطريق إلى قلبه.

الشوط الثاني: اللعب من عمق الملعب

في الشوط الثاني نستحضر نصين يستلهمان حدثا واقعيا: هما قصة «الركلة» لمحمد سيف الرحبي، ونص «أن تمشي وراء حسن ربيع» لسليمان المعمري:

يهدي محمد سيف الرحبي قصته «الركلة» في مجموعته «الصفرد يعود غريبا» للاعب المنتخب الوطني محمد ربيع بعبارة أسفل العنوان تقول: «إلى محمد ربيع.. شعب وأصدقاء كانوا يدعون لك وأنت تركل الكرة تجاه الشباك»[1]. وإذا كانت العتبة الأولى، العنوان، تحيل إلى الموضوع الكروي للنص المزمع قراءته، فإن الإهداء يعيد القارئ إلى اللحظة التاريخية التي أعادت كتابة تاريخ كرة القدم العمانية، إلى ركلة محمد ربيع في نهائي خليجي 19 أمام المنتخب السعودي في السابع عشر من يناير من عام 2009، بعد دورتين كان فيهما المنتخب على وشك التتويج بالبطولة بوصوله إلى المباراة النهائية في ثلاث دورات متتالية: في دورة خليجي 17 في قطر في عام 2004م، ودورة خليجي 18 في الإمارات في عام 2007م، ونالها في المرة الثالثة على أرضه وبين جمهوره في خليجي 19 في عام 2009م.

---

(1) قصة «الركلة»، الصفرد يعود غريبا، مرجع سابق، ص15.

يصف السارد في هذا النص بطل القصة سعيد وهو يتابع ركلات الترجيح الحاسمة أمام المنتخب السعودي. مشهد عاشه العمانيون بعيونهم وقلوبهم. ولكن شخصية ميمونة في هذه القصة التي يفتتح بها محمد سيف نصه كانت بعيدة عن فهم ما يجري: «ميمونة التي نسيت القهوة «تفوح» فوق الطباخة لم تنتبه إلى أنه دفع المخدة الثقيلة على «الزولية» العتيقة مسافة فاضت عنها، رأته يطلق كلمات وسط منطقة بين الوضوح والهذيان، التلفاز فاغر فاه مثله تماما، سمعته يكرر إنها الركلة الأخيرة وفيها حياة أو موت يعقبه بكلام أشبه بالغمغمة، لم تسأله حياة من أو موت ماذا؟ عادت إلى قهوتها، وقد استراحت، تسكبها في الدلة المعتادة على الانسكاب في الفناجين بكثرة منذ أسبوعين»[1].

تبدو ميمونة في النص في عالم آخر، عالم مختلف، لا تفهمه، وتعجز عن المشاركة فيه، وتكاد لا تفهم الضجيج في بيتها بسببه، ومستنكرة في الوقت نفسه مشاركة بناتها فيه. تقول: «سعيد صاني تعبت، حتى بناتك قامن يرقصن، عادن عرايس ومسويات بعمرهن كذاك؟! فضيحة، أها تكلم شوية!!»[2].

الاقتباس أعلاه يقدم ملمحين: الأول فني يخص شخصية ميمونة كما يرسمها النص، والثاني اجتماعي يخص تفاعل البنت مع كرة القدم. أما ميمونة، فيبدو أنها الارتكاز الذي تنهض عليه القصة فتعطيها شرعيتها، ومن دونها لا تقدم القصة شيئا جديدا، بل مشهدا للتوتر عاشه العمانيون، وتكرر في معظم البيوت. ولكن ميمونة في جهلها بما يدور حولها وأسبابه،

(1) المرجع نفسه، ص 15.
(2) المرجع نفسه، ص17.

أو حتى عدم اقتناعها بمبرراته، هي من صنعت المفارقة السردية، ولكن أية مفارقة هي؟

ألاّ تكون لميمونة علاقة بكرة القدم فهذا مفهوم، ولكن أن تكون غائبة عن فهم أهمية الحدث الذي تكرر على مدى ثلاث دورات متتالية وصولا إلى البطولة التي أقيمت في عُمان على بعد مئات الكيلومترات (في أبعد الأحوال) عن بيتها، فهو ما ليس مفهوما!

شخصية المرأة البسيطة، ربة البيت، التي تعيش من أجل بيتها ومطبخها، ولا علاقة لها بكرة القدم، حقيقية وتكاد تكون نمطية في المجتمع. ولكنها في القصة بدت مبالَغا فيها؛ فالجهل بالبطولة، أو أهميتها، على الرغم من مكان إقامتها في عُمان، حتى ما يكاد المرء يخرج من باب بيته إلا ويرى اللون الأحمر في كل مكان/ في الشوارع والبيوت، وفي اللحظة التي توشك أن تصنع تاريخا جديدا لكرة القدم في عُمان، نقول: إنها صورة غير مسوغة إلا للضرورة الدرامية.

ففي الوقت الذي يقل فيه حضور المرأة في عالم كرة القدم ـ وهذا طبيعي في مجتمع لا يعترف للمرأة بحق ممارسة اللعبة ـ يجري تجهيل المرأة بهذا العالم، لتظهر وكأنها من كوكب آخر عندما تدور أقدام اللاعبين على المستطيل الأخضر. وهذا يقودنا إلى الملمح الثاني في الاقتباس السابق: وهو أَنَّهُ كثيرٌ على البنات حتى الفرح بنتائج مباريات كرة القدم، فضلا عن لعبها. تقول ميمونة: «عادن عرايس ومسويات بعمرهن كذاك؟! فضيحة»!. هكذا تثبّت القصة حُكم المجتمع على العلاقة بين المرأة وكرة القدم بأنّها جاهلةٌ بها، وفضيحة أن ترقص فرحا بنتائجها!

وبالانتقال إلى النص الثاني، وهو نص سليمان المعمري «أن تمشي وراء حسن ربيع»، نجد أن سليمان المعمري كذلك يستلهم حدثا كرويا في نصه الذي كتبه بعيد مباراة في الكويت جمعت بين المنتخب العماني ومنتخب الكويت في الكويت ضمن التصفيات المؤهلة لنهائيات كأس آسيا لعام 2009م.

من خلال العنوان «أن تمشي وراء حسن ربيع» تنكشف تراتبية ما؛ فالمشي ليس أمام حسن ربيع ـ نجم المنتخب العماني وهداف خليجي 19، والعائد لتوه من انتصار أحرز فيه هدف الفوز على الكويت ـ وليس بجواره كذلك، ولكنه وراءه. فمن الذي يمشي وراء حسن ربيع كما يشير العنوان؟ لم يكن سوى سليمان نفسه، وهو يسرد حادثة العودة عبر «الناقل الوطني» من الكويت إلى مسقط بعد ليلة من المباراة التي تزامنت في الآن نفسه مع أمسية سردية، شارك فيها المعمري مع الكاتبة بشرى خلفان، على مبعدة أمتار قليلة عن الملعب الذي أقيمت فيه المباراة.

يضع سليمان المعمري الرياضة والأدب في كفتي ميزان يحاول بشتى الحيل السردية أن يجعله أفقيا، بدءا من التوقيت الذي ضرب موعدا واحدا لحدثين مختلفين رياضي وأدبي تفصل بينهما مكانيا أمتار قليلة، غير أن الجماهير زحفت إلى ملعب كرة القدم، في حين كان جمهور الحدث الأدبي قليلا «ولكن نوعي» كما يقول، في محاولة منه لتقليص الفارق معنويا. مرورا باستدعاء سؤال للإعلامي سالم العمري في ملحق «شرفات» الذي كان يصدر مع جريدة عمان: عن أيهما أكثر تأثيرا وإلهاما في عيون الشباب العماني: اللاعب علي الحبسي أم الأديب سيف الرحبي؟ ويقدم سليمان بمجرد تذكره السؤال مرافعته عن سيف الرحبي في مقابل علي

الحبسي، في محاولة لإعادة الميزان إلى استوائه المستحيل. وليس انتهاء بتخيله فريقا رديفا للمنتخب الوطني مكونا من أدباء ومثقفين بارزين بما أن أفراد المنتخب الأول من جيل الكرة الذهبي. وصولا إلى الفرق المفجع بين استقبال لاعب كرة قدم واستقبال أديب على الرغم من أن كليهما كانا يمثلان الوطن. يقول سليمان: «كانوا في مهمة رياضية، ونحن في مهمة ثقافية.. وكلنا نبض واحد»[1].

يصل سليمان المعمري في مقارنته إلى خلاصتها المريرة، وقد فشلت كل حيله السردية في تغييرها بجعل الأديب في كفة تستقيم إلى جوار الرياضي، عندما ختم نصه عن حسن ربيع الماشي أمامه في مطار مسقط يقول: «تركته يبتسم للهواتف النقالة ومضيت منكّسا رأسي جارا عربتي باستحياء»[2]

لوهلة يبدو سليمان المعمري باخسا حق لاعب كرة القدم في الاهتمام الذي يُقابَل به، ومُصرًّا على إقامة ميزان لا يستقيم بينه وبين الأديب، حتى يوشك أن ينضمَّ إلى شلة بورخيس في نظرته المُستهينة بقيمة كرة القدم، ولكن الحال أنه يحاول من خلال لغة ساخرة أن يقيم ميزانا لا يعدل بين طرفين يختلف جمهورهما. بيدَ أن النتيجة التي انتهت بها المواجهة من دون أن يدري سليمان المعمري ذاته أنه أحرزها ربما، أن بإمكان الأديب أن يكون لاعب كرة قدم أو مشجعا لها في أغلب الأحوال (كسليمان المعمري نفسه)، ولكن ليس بمستطاع لاعب كرة القدم (غالبا) أن يكون أديبا، وهذا هدفٌ صريح للأديب في شِباك اللاعب!

---

(1) سليمان المعمري: أن تمشي وراء حسن ربيع، مرجع سابق.
(2) المرجع نفسه.

ولكن هل على الأديب أن يقارن نفسه بلاعب كرة القدم إذا ما أراد الحديث عن قصور التقدير الذي يلحق بالمثقف والثقافة عموما؟ تلك مقارنة غير منصفة تفترض أن يتصدر المشهد هذا (أو) ذاك، بينما لسان الحال: ما أحوجنا إلى أن يكون هذا وذاك وغيرهما حاضرين على حد سواء في ميادين التقدير طالما اتسعت الحياة للجمال، فما أشدّ بؤسنا من دون مباهج كرة القدم، وما أتعسنا في الآن نفسه بلا ميادين تتفوق فيها الثقافة.

اللعب في الوقت الضائع:

في الوقت الضائع كُتبت نصوص تؤبن غلام خميس، الذي كان بحاجة إلى ما هو أكثر من ذلك قبل وفاته، ولكن حسبها أنها نصوص أدت واجب الحضور في المشهد الأخير من مباراة/ حياة غلام خميس، بعدما عجزت عن أداء أدوار كان يفترض أن يضطلع بها آخرون، أفراد أو مؤسسات قبل رحيله.

تشترك النصوص الخمسة ـ التي اخترناها لمناقشة هذا المحور ـ في أنها نصوص متأخرة، مكتوبة بعد تاريخ العاشر من نوفمبر 2008م؛ اليوم الذي ترك فيه غلام خميس ملعب الحياة إلى الأبد. غير أن حادثة وفاته والنصوص التي تلتها أتاحت لنا الاطلاع على شيء من شغف كتّابها بكرة القدم.

يبدأ عبدالله حبيب نصه «انتصار في الزمن الضائع» بتواضع الأديب في حضرة اللاعب، وهو تواضع فريد ونادر قلما يصادفنا في العلاقة بين الرياضة والأدب. يفتتح عبدالله حبيب نصه بالقول: «ينبغي من شخص مثلي أسَّس في خطوة حمقاء للغاية حين كان صبيًّا صغيراً فريق

كرة قدم بائسًا باسمٍ أنيابيٍّ تكشيريٍّ يقطر دماً تخويفيّاً من بعيد فحسب ـ «فريق الأسد» ـ الذي لم يتمكن من الفوز في أية مباراة سواء في قريته أو في القرى المجاورة لها، بل كانت هزائمه المنكرة النكراء تبدأ بنتيجة ثلاثة/ صفر فما فوق.. ينبغي من هذا الشخص، إذن، ألاّ يتحدث أبداً عن الرياضة عموماً وكرة القدم خصوصاً. لكنني لهذا السبب تحديداً وبالضبط سأجيز لنفسي الحديث بإيجاز شديد عن غلام خميس الذي غادرنا ـ برغبة وإصرار منَّا ومنه، تقريباً ـ قبل ليلتين؛ ذلك أن الراحل لم يكن «حالة رياضيَّة» فحسب، بل إنه كان، وسيكون، «حالة وطنيَّة» أيضاً. لقد علَّمنا غلام خميس في حياته ومماته معاً أن كلنا وطن، وفي هذا يكمن تفرُّده، وهنا مبعث درسه الذي علينا ألاّ نخطئه. عن هذا الوطن، ولهذا الوطن، إذن، أحاول أن أكتب والحزن والأسف يرفعان في وجهي إشارة محاولة تسلُّلٍ هي ليست كذلك أبداً»[1].

هنا يكشف عبدالله حبيب عن جانب قديم من اهتمامه بكرة القدم الذي يعده مبررا للحديث عن غلام خميس، وشفيعا له في محاولة الكتابة عنه إلى جانب اللقاء الذي جمعه به ابنَ حارة وابنَ بلد، وهو أنه حالة وطنية كذلك. دون أن تفوتنا ملاحظة استخدام حبيب مصطلحات اللعبة في لغته: كلمة «تسلل» على سبيل المثال في الاقتباس السابق.

يختار عبدالله حبيب الزوايا الأكثر إنسانية في الحديث عن غلام خميس ابن الحارة، البسيط ولكن غير العادي في الآن نفسه. يقول: «سأقول فوراً إن أول وآخر انطباع تركه فيَّ غلام خميس لم يكن انطباعاً

(1) عبدالله حبيب: انتصار في الزمن الضائع، مرجع سابق.

يخص كونه رياضيّاً كبيراً ولاعب كرة قدم هجوميّا متألقا يَحسِب له مدافعو الفريق الخصم ـ المحليُّون والدوليُّون منهم ـ ألف حساب (على الرغم من أنه كان كذلك بالطبع والتأكيد)، بل بالأحرى كان ذلك الانطباع، وسيبقى، واحداً يتعلق بـ «وَدْ الحارة» العمانيَّة القديمة: أصيلاً، وبسيطاً، وعاديَّاً، وعفويَّاً، وفقيراً، ومليئاً بالطاقات والقدرات الكامنة التي قد يخطئها من لا يتفرَّس فيها فراسة خاصة. لقد كان غلام خميس بلا شك أحد الذين عناهم الشاعر العربي القديم بقوله: «ترى الرجل النحيل فتزدريه/ وفي أثوابه أسدٌ مَزيْرُ/ ويُعجِبُك الطرير فتبتليه/ فيخلف ظنَّك الرجل الطريرُ». وكم أتمنى ألاّ نفقد «أولاد حارة» آخرين في زمن تختفي فيه الحارة، ويختفي فيه أولادها»[1].

يقترح عبدالله حبيب إطلاق لقب «رياضي الشعب» على غلام خميس، تخليدًا أخيرًا وإنصافًا متأخرًا لعله يخفف من ألم موته الذي رفع «شارة حمراء ضد الجحود، والنكران، والتبرؤ، وجزاء سنّمار»[2]. ومرة أخرى يمزج عبدالله حبيب لغته بمصطلحات أهل الصنعة، في موقف لا يمكن للكلام إلا أن يكون بلغة كرة القدم التي أفنى غلام خميس حياته لأجلها، ولكنها لم تنِله شيئا، جزاءً على مجيئه في زمن لم يكن لأمثاله.

وهو ما أثبته مازن حبيب في نصه «ضربة جزاء غير مستحقة» بقوله: «بطلاً مبكراً، جئتَ، في زمن تأخّر عنه الأبطال كثيراً، فعانيتَ وحيداً، وما تركتَ لهم شيئاً ليُقتسمَ من بعدكَ»[3]. ومثل عبدالله حبيب ذهب مازن

---

(1) المرجع نفسه.

(2) المرجع نفسه.

(3) مازن حبيب: ضربة جزاء غير مستحقة، مرجع سابق.

حبيب المذهب نفسه في استخدام القاموس الكروي بدءا من العنوان «ضربة جزاء غير مستحقة»[1]، وليس انتهاء بنحت كلمة «هَرْدلَكَة» من الكلمة المواسية بعد كل هزيمة في عالم الرياضة (هارد لك)، التي كثيرا ما سمعها غلام خميس في مشواره الكروي. يقول مازن حبيب: «كيف سمحنا لأنفسنا بممارسة دور المتفرّج في سلبيتنا في التعامل مع قضيتك، وأنتَ الذي مثلتنا ومثلتَ، في عدة محافل، وطنيتنا الكريمة؟ لعلنا أردنا بهذه الفرجة «هَرْدلَكَة» حياتك، وحصرها في قول مفاده إن حظاً عاثراً متسقاً طوال السنين ظل متربصاً بك (كما يقتصّ من الآخرين باستمرار في هذه الحياة)، وبالتالي لم يكن بالمقدور مجابهة المُقدّر، فـ«هَارد لَكْ»، يا كابتن!»[2]. هكذا مجددا، تمنح الكرة قدرتها على ابتكار اللغة، وتخلق انزياحاتها المتمددة نحو مساحات لم تكن لتوجد لولا حساسية الأديب.

وكعبدالله حبيب أيضا يكشف مازن عن اهتمامه القديم بكرة القدم وبغلام خميس على نحو خاص، إذ يسرد: «إن ما أردتُ قوله لكَ، يا كابتن، هو أن ذلك الطفل الذي قيّد على جهاز الفيديو لحظات مباراة النصر الأول، وظلّ مراراً يسترجعها، ويعيد لقطة تسجيلكَ الهدف الثاني تحديداً، ما زال، اليوم، يستشعر في داخله عذريّة الفوز الأول ونشوته وكبرياءه المحنَّط في صميم الروح. ذلك الصَّبي الرّابض في القلب (وغير الرّياضي، أساساً) يبعث لكَ تحيّة إكبار خجلة، ورسالة امتنان بحجم الأمل الذي بعثتَ في أعماقه، وكلمة شكر لتلكَ اللحظة الخالدة التي لا يمكن لأحد أن يسلبها من ذاكرته.. ذلك الصبي لا يملك إلا أن يخجل من معاناتكَ، ولا تسعفه

(1) المرجع نفسه.
(2) المرجع نفسه.

سوى كلمات مرتبكة لاعتذار تأخّر، في حقّكَ كثيراً.. عن كلِّ ما حدث لكَ، وكلِّ ما لم نفعله من أجلك»[1].

أما في نصَّي حميد البلوشي وناصر صالح، فيلفتنا العنوانان اللذان اختاراهما لنصيهما؛ ففي حين يعنوِن ناصر صالح نصّه «غلام الوطن»، يعنْوِن حميد البلوشي نصّه «لم تكن غلاما». مدخلان يتخذان من الاسم الذي أصبح أيقونةً، بوابةً ومدخلا، وإن بدا أنهما يتناقضان. ولكن النصين يتفقان في الإقرار بما أقر به سابقاهما عبدالله حبيب ومازن حبيب بمظلومية غلام خميس الذي أنقذه الموت من مصير قد يودي إلى بتر ساقيه. لقد كان الموت رفيقا به وبذاكرتنا مع ساقيه اللتين ما تخاذلتا عن ميدان الملعب، من دون أن يخطر في باله أننا جميعا سنتخاذل عن فعل شيء حيال وضعه أكثر من كلمات تقال في الوقت الضائع.

بقي النص الخامس، وهو قصة «غلام لوحة متخيلة»[2] لمحمود الرحبي ضمن مجموعته القصصية «لم يكن ضحكا وحسب»، التي اختار فيها تخييل شخصية اللاعب غلام خميس ووالده الحاج خميس في رحلة اكتشافه الأولى. وهنا تعود من جديد في هذه القصة صورة الأب/ عدو الكرة الذي ما كان ليقبل بانضمام ابنه إلى صفوف المنتخب الوطني قبل أن يأخذ ضمانا بأن الاتحاد سيوظفه ويقبض راتبه في نهاية كل شهر، من دون أن يدري أن الوظيفة التي حظي بها ابنه كانت مجرد «طباخ للشاي والقهوة، ومراسل في أحسن الأحوال»[3]. تراجيديا لا تشبه صورة الجندي

---

(1) المرجع نفسه.

(2) محمود الرحبي: غلام لوحة متخيلة، مرجع سابق.

(3) المرجع نفسه.

في ساحة الملعب. وليس مهمًّا السؤال: كم اختلفت اللوحة المتخيَّلة عن الحقيقة، وكم تشابهت معها؟ إذ لم يعد الأمرُ سرا!

تضعنا النصوص الخمسة على اختلافها من حيث اللغة والجنس الأدبي، أمام نقاط اتفاق على مظلومية أهم لاعب مرّ على تاريخ كرة القدم العمانية، بيد أنه رحل من دون أن يحظى بما يستحقه منها، ومن دون مباراة اعتزال تليق بما قدمه في خدمة المنتخب. هل كان باستطاعة الأديب أكثر من ذلك؟ ليس على الأديب أكثر من شرف الاعتراف: الاعتراف بفضل اللاعب الذي وجدنا الأديب يقف أمامه بتواضع، وشرف الاعتراف بالتقصير الجمعي والمؤسسي في حق ما أطلق عليه عبدالله حبيب (الحالة الوطنية/ غلام خميس) في موقف لا نستطيع إلا أن نقول فيه «هارد لك» لنا جميعا بهزيمتنا الإنسانية أمام انتصار غلام خميس في رحلته الأخيرة إلى معسكره الختامي وبطولته الأخروية.

صافرة نهاية المباراة

***

ما لم يصرّح به المدرب في نهاية المباراة:

قد تنتهي المباراة، ولكن اللعبة مستمرة. شأنها شأن النصوص الأدبية التي تأبى أن تنتهي، ولكننا نضطر إلى تركها؛ فالنصوص كما قيل (تُترك ولا تنتهي).

قد لا تكون الأعمال المختارة لهذه القراءة هي النصوص الوحيدة التي شُغِلت بكرة القدم في الأدب العماني (والسردي منه تحديدا)، ولكنها

الأبرز على اختلاف دوافع كتابتها. وكما يقول مدربو كرة القدم في نهاية كل مباراة: «في المباريات القادمة سنقدم أفضل ما لدينا». وبدورنا نقول هنا: إن الزمن القادم قد يحمل نصوصا أوفر لكتّاب عمانيين وكاتبات يتخذون/ يتخذن من كرة القدم موضوعا رئيسا لنصوصهم/ لنصوصهن، ولا بأس من انتظار اللعب في الأشواط الإضافية من الزمن لتحقيق ما يمكن أن نسميه «الأدب الكروي في عمان»، كنتيجة حتمية لانتعاش كرة القدم العمانية في المستطيل الأخضر أولا كما نطمح على الدوام ونرجو، أسوة بالأرجنتين، إحدى أهم البلاد التي تنتعش فيها كرة القدم، بلد مارادونا وميسي، والتي وُلِد فيها نتيجة لذلك نوع أدبي جديد سُمّي «الأدب الكرويّ».

كرةُ القدم بين سيف الرحبي وسماء عيسى[1]

يحدث أحيانا أن نكتشف نصوصا أدبية تُظهر جانبا من اهتمام كتّابها بما لم نكن نعتقد أنهم يولونه اهتمامهم، فنفرح بتلك النصوص المغايرة التي تبدو أشبه بلُقى أدبية نادرة من شأنها أن تضيء جديدا في معرفتنا بهم، كأن نكتشف اهتمام أديبين عمانيين بارزين مثل سيف الرحبي وسماء عيسى بكرة القدم. وهو الأمر الذي من شأن القارئ أن يقف عنده طويلا؛ ليتأمل الشغف بالكرة وقد تحوّل إلى أدب لا يقل سحرا عن المستديرة في مستطيلها الأخضر. فالأدب يحيل حرارة اللعبة إلى وهج خاص لا يرتبط بالزمن اللحظي، بل يجعلها مشاعا حتى لأولئك الذين لا يحبون كرة القدم.

عثرتُ على مقال سيف الرحبي مجزأً في ثلاثة أعداد ورقية متتالية من ملحق «شرفات» الثقافي الأسبوعي في جريدة عُمان تعود إلى عام 2017م (بتاريخ الرابع، والحادي عشر، والثامن عشر من أبريل)، وأحسب أن هذا المقال هو سبب احتفاظي بالنسخ الورقية الثلاث حتى الآن، بالإضافة إلى مواد أخرى مهمة بطبيعة الحال. أما عنوان المقال فهو «كرة القدم..

---

(1) نشر في جريدة عمان: الثلاثاء 18 يناير 2022م. عثرتُ على نصيَّ سيف الرحبي وسماء عيسى بعد الفراغ من كتابة مقال «كرة القدم في السرد العماني» ونشره، فأفردت لهما مقالا مستقلا. وهذا أيضا أحد المقالات التي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة 2022م، عن مجال المقالة في فرع الآداب.

المقهى ولذّة احتراق المحرّم». ومبعث اهتمامي به كما يبدو هو حديث سيف الرحبي عن هذه اللعبة. وأحسب أنه من نصوص الرحبي النادرة التي يتحدث فيها عن اهتمامه بكرة القدم.

وعلى الرغم من أن المقال موزعٌ على ثلاثة أجزاء طويلة، لكن الرحبي يخص اللعبة الشعبية الأولى في العالم بفقرتين فقط في الجزء الأول منه، يحدثنا فيهما عن لعِبه كرة القدم مع الأطفال صغيرا، وأنها بقيت هوايته الوحيدة من بين الرياضات الأخرى، ويصف توحّده كبيرًا مع الشاشة المضيئة في غرفته نصف المضاءة في صقيع ناء، وهو يتابع مونديال العالم لكرة القدم، ليدفع به بعضا من العزلة الأبدية؛ ففي تلك المناسبات ينصهر المُشاهِد، المتموضع هامشا خارج حدود الفعل ضمن المستطيل الأخضر، في جماليات المتون العالمية لمسابقات اللعبة، فيحس المرء «أنه جزء من هذا الكرنفال الكوني».

ويتساءل الشاعر العماني: «من منا في طفولته لم يجرّب كرة القدم، على الرغم من قسوة أجواء تلك الطفولة بشحّ المعيش وضيق الحال، كانت حرة طلِقة تلك السهوب والشواطئ والوهاد. الكرة الشراب حسب التعبير المصري في الأحياء الشعبية الفقيرة، في عمان يطلقون على الكرة اسم (التوفة) مثل (الطابة) في الشام. من منا لم يجرب لعب كرة القدم على اختلاف أشكالها الدائرية؟».

يبعث تساؤل سيف الرحبي تساؤلا آخر، على الرغم من بدهية سؤاله «من منّا لم يجرّب لعب كرة القدم؟»: أليست الكتابة وحدها كاشفةً عن هذا الجانب من حياة الناس والشخوص، وهي وحدها سبيل القارئ لاكتشاف النقطة المشرقة التي تلتقي فيها لعبة القدم ولعبة القلم؟ ماذا لو

لم يكتب الأدباء عن علاقتهم بكرة القدم، هل كنا سندرك حقيقة تأثّرهم بها وذكرياتهم عنها؟ وهم الذين ينزوون غالبا ـ من أمثال سيف الرحبي ـ في عزلتهم الكتابية والتأملية؟ وهل كنتُ لأعرف شخصيا هذا الجانب من اهتمام سيف الرحبي بها لو لم أقع مصادفة على نسخ ورقية مضت عليها سنوات، توقف الملحق خلالها برمته عن الصدور؟[1] كرة القدم شأن أدبي خالص إلى جانب كونها شأنا رياضيا، ويحفظ لنا الأدب نصوصا وكُتبا ساحرة ومواقف لأشهر كتّاب العالم من هذه اللعبة الأكثر شعبية على الإطلاق، نقرأها بمتعة لا تقل عن متعة مشاهدة كرة القدم أو لعِبها. وجريا خلف هذا الفضول السحري نظّمت مؤسسة بيت الزبير في 27 يناير 2021م ندوة حملت عنوان «مارادونا، الأدب، وكرة القدم» في أعقاب وفاة لاعب العالم الأشهر دييغو أرماندو مارادونا، وتقصّت أوراقها حضور كرة القدم في الآداب العالمية والعربية.

وعودة إلى مقال سيف الرحبي، نجده لا يكتفي بذكريات طفولته أو متابعته للبطولات العالمية بنحو خاص، ولكنه يسرد لنا شيئا من ذكريات تشجيعه لنادي الزمالك المصري، وحضوره في مدرجات الملاعب إبان إقامته في مصر، يقول: «في القاهرة كنتُ مشجعا لنادي الزمالك دون الأهلي على الأغلب مثل بقية الوافدين إلى مصر، كان تشجيعهم للزمالك أكثر.. مرة دفعني شغف التشجيع للذهاب وحيدا من حي (الدقّي) متشعبطا على سطح الباص المكتظ بالركاب، إلى أستاد نصر بمدينة نصر. وحين وصلت دخلت في ذلك الخضم البشري الهائج، لا أعرف أين أتجه..

(1) كان آخر عدد صدر من ملحق «شرفات» الثقافي في 23 مايو 2017م، أي بعد نحو شهر فقط من نشر الجزء الثالث من مقال سيف الرحبي.

ومن هم مشجعو الزمالك حيث اختلط الحابل بالنابل كما يقال. والشرطة الراجلة ومن هم على ظهر الخيول يطاردون الناس على غير دليل وهدى يخبطون بالعصي هنا وهناك، قيامة بشرية من الفوضى والجري على غير اتجاه وجدتُ نفسي في حيرة من أمري تائها بين الحشود أنى هربت، حتى اتجه خيال بقامة فارعة وعصا طويلة نحو الكتلة البشرية التي كنت محشورا بينها، يهوي بعصاه أنى اتجهت وانقضّت، حتى أصابني نصيبي، ضربة قاصمة طوّحت بي إلى ما يشبه الغيبوبة والدوران، بعد أن لملمت أشلائي إثر ضربة العصا القوية، عدت إلى البيت.. ولم أذهب إلى أي أستاد لتشجيع الفريق الذي أحب، حتى حلت صدفة أخرى، حين سكنت لفترة قصيرة في حي العباسية قريبا من معهد البعوث (المدرسة الإعدادية والثانوية) وكانت الشقة التي سكنتها مع زملاء، من مصر قدموا من قرية قريبة من طنطا، أحدهم اسمه محمد والآخر قطب ونسيت اسم الثالث، إذ في ظل منحة عشرين جنيها في الشهر لا بد من اقتسام السكن مع آخرين.. كان الزملاء أهلاوية، وحين أزف موعد «الكلاسيكو» المصري قرروا الذهاب إلى الأستاد القريب من حي العباسية.. ذهبت معهم، لم تكن هناك صعوبات تذكر، حين تمركزنا في المقاعد المخصصة للأهلاوية.. بدأ اللعب، وبدأ التشجيع والصراخ والشتائم الحادة بين مشجعي الفريقين العتيدين.. وجدت نفسي مضطرا للإفضاء بسري، إلى الزملاء: «يا جماعة أنا زملكاوي مش أهلاوي».. همسوا في أذني بعصبية: «اخرس وإلا حلت بك وبنا المصيبة، يا نهار إسود..»

في هذين الموقفين، نستشف الزمن والمرحلة اللذين كان فيهما الرحبي طالبا مبتعثا في السبعينيات إلى القاهرة. وعلى خلاف كثير من المثقفين

الذين يفضّلون إخفاء ميولهم الكروية، يصرّح الرحبي أنه كان زملكاويا في جمعٍ من المشجعين الأهلاوية، وأحسب أنه ما يزال زملكاويا على الأرجح، بعد أكثر من أربعة عقود من تلك الذكرى.

أما سماء عيسى، فيفرد مقالا لافتا عن نجم كرة القدم العماني المعروف بدر الميمني بعنوان «بدر الميمني شروق يهزم الأسلاك الشائكة»، نشره ضمن كتابه «اقتراب من النبع: شهادات ومقالات في الأدب والثقافة والتاريخ» الصادر عن دار سؤال في عام 2017م. كتب سماء عيسى هذا المقال إبان بطولة كأس الخليج الـ 19 في عام 2009م التي أقيمت في مسقط، وتوّج فيها المنتخب العماني بالبطولة لأول مرة في تاريخه. يحتفي سماء عيسى بالبطولة التي أعادت النجم بدر الميمني إلى الملاعب من جديد، بعد اختفاء أثار التساؤلات عن واحد من ألمع من أنجبتهم الكرة العمانية، وصنعوا بهجة الشارع العماني من أقصاه إلى أقصاه بأهدافه التي لا تُنسى.

وكما فعل الرحبي، يسرد سماء عيسى ذكرياته من على المدرجات، تحديدا في المباراة التي جمعت بين المنتخبَيْن العماني والبحريني، ومستحضرا في الآن نفسه ذكرى عودة المنتخب العماني قبل أربع سنوات بفضية البطولة من قطر بعد خليجي 17، والاحتفال الرسمي والشعبي الكبيرين اللذين استُقبل بهما في أستاد بوشر الرياضي. وفي الحالين كان سماء عيسى يرصد من مكانه بين الجماهير تحركات الميمني، فيما يشبه رسم بورتريه يعيد إلى الأذهان لحظات جميلة لن تغادر ذاكرة من حضر أو تابع عبر الشاشة الصغيرة.

يصوّر سماء عيسى بدر الميمني عن قرب، ولكنه بدر الإنسان هذه

المرة، منذ الوهلة التي لمحه فيها خجولا في الاحتفال الكبير، يدفعه رئيس الاتحاد العماني لكرة القدم باتجاه الجماهير التي تهتف باسمه، وقد بدا الميمني لخجله غير قادر على تلك المواجهة. يقول سماء عيسى في نفسه: «لقد خُلق هذا اللاعب ليكون شاعرا، فخجله هذا يذكرني بخجل الشعراء وانسحابهم إلى الظلال، كلما سُلطت الأضواء عليهم»[1].

ولا يشبّه سماء عيسى بدر الميمني بالشعراء في خجله وحسب، ولكنه يراه شاعرا في لعِبه كذلك، يقول عنه: «إن قوته الشاعرية في اللعب بالملعب، يحرّكها ذلك الدافع الطفولي البريء في التعاطي مع الأشياء وحركتها في الحياة». ولا يفوت سماء عيسى أن يعقد مقارنة جسمانية بين الميمني ومارادونا، فكلاهما قصير القامة، وإلى هذه البنية يعزو عيسى سر البراءة الطفولية لديهما، يقول: «هذا ما يتجلى واضحا لدى بدر ومارادونا، ويفسر ذلك أيضا سر حب الأطفال لهما، إذ لا اعتماد هنا على القوة الجسمانية التي هي محدودة لديهما (...) سر التفوق هنا هذه البراءة في التعامل مع حركة الملعب، والتعامل مع زملائه بذات الحب، كما التعامل مع خصمه في الفريق الآخر».

يشي مقال سماء عيسى بمعرفته الشخصية والقريبة من النجم بدر الميمني، نستشف ذلك من المعلومات التي ساقها عن إقامته في قرية الشعيبة بولاية المصنعة، وعن يتمه المبكر، والتحديات التي ساقته لمضمار التحدي وصقل موهبته الكروية، التي غدا بسببها اسمًا لا تنساه الجماهير العمانية.

---

(1) سماء عيسى: اقتراب من النبع، دار سؤال، بيروت، 2017، ص90

وإذا كان سيف الرحبي في مقاله أشار إلى الوحدة الكونية مع الكرة كما في بطولات كرة القدم العالمية، يتحدث سماء عيسى في مقاله كذلك عن ذوبان الجموع في المضمون الإنساني الكبير، ولكنه يورد ذلك في سياق الحركة التضامنية مع غزة التي بدرت من بدر الميمني بُعيد تسجيله هدفا من ضربة حرة استقرت في الشباك، فعبّر عن فرحته بالهدف بخلع قميصه الأحمر، لينكشف تحته قميصٌ آخر أبيض عليه عبارة «تضامنا مع غزة»، ونال على إثرها إنذارا من الحكم. يؤول سماء عيسى هذه الحركة الفدائية التي يعي الميمني أنها قد تجر عليه الطرد من الملعب، بأنَّ الإنسان (الذي يمثله بدر في السياق) لا يتحقق وجوده إلا بالذوبان في الهمِّ الإنساني، مستلهما في تأويله هذا تأويل المفكر الفرنسي ميشيل مافيزولي لأسطورة نرسيس، إذ يذهب مافيزولي إلى أن نرسيس لا يغرق في الماء وهو يحاول بلوغ صورته التي عشقها، وإنما «ضاع في الكون الذي ترمز له الترعة». وبدر الميمني بحركته التضامنية مع غزة، كما يقول سماء عيسى، «يكشف عن قلوبنا جميعا، وكان إذ ذاك كمن جرى يلفّ الكون العربي والعالمي، معلنا تفتّح النرجس العماني الجميل».

ويضيف في وصف اللحظة التي شهدها من مدرجات الملعب: «هكذا يغيب الفاصل بين الأنا والنحن، ولا نغدو نحن مشاهدين لمهارات لاعب فذّ كبدر الميمني، بل نذوب حتما في المجموع، نحن وإياه، ثم يذوب المجموع حتما في المضمون الإنساني الكبير، الذي ذكّرنا بدر إياه وحمّلنا وهج التواصل مع عطائه».

يعدّ مقال سماء عيسى هذا من النصوص الأدبية النادرة التي احتفت بالنجم بدر الميمني، سبقه إلى هذا الاحتفاء اللاعب الراحل غلام خميس،

الذي عُدّ على مدى عقود مارادونا كرة القدم العمانية، كما ذكرنا في مقالنا السابق «كرة القدم في السرد العُماني»، كما كان حارس المنتخب العماني الأمين علي الحبسي ممن حظوا باهتمام الكتّاب والأدباء، وكذا الشأن لمحمد ربيع صاحب ركلة الفوز بخليجي 19 في عام 2009م، وزميله حسن ربيع هداف تلك البطولة.

تعلّمنا كرة القدم أن الفرد (مهما اعتقدنا بشأن عزلته) جزء من هذا الكل، وأن العالم يمكن أن يتوقف دقائق طويلة بسبب حدث ما على المستطيل الأخضر، وأن الأنفاس يمكن أن تنحبس في الصدور لإصابة لاعب أو لركلة جزاء تغيّر تاريخ اللعبة. وهكذا، فإن الوحدة غير المتحققة في الواقع، تصنعها كرة القدم[1] كآخر الآمال الجميلة التي لا تخلق متعتها داخل المستطيل الأخضر وحسب، ولكن عندما تجد طريقها إلى الأدب كذلك، فيصبح لزمن المباراة المحدود طعم الخلود في الكلمة والمخيلة على حدٍّ سواء.

(1) تحدث الكاتب سليمان المعمري عن كرة القدم التي وحّدت العرب كما لم تفعل السياسة في مقال حمل عنوان «صخرة سيزيف التي تحولت إلى كرة» ونشر في جريدة عمان بتاريخ 18 ديسمبر 2021م في أعقاب بطولة كأس العرب التي أقيمت في الدوحة من 30 نوفمبر وحتى 18 ديسمبر 2021م، وأعاد نشره في كتابه «بيليه أم مارادونا؟ الإجابة ميسي»، الصادر عن سلسلة كتاب مجلة نزوى 2023م.

السيل في السرد العماني[1]

إلى ضحايا جونو، وميكونو، وشاهين، وإخوتهم

يُخبرنا دارسو جغرافيا المناخ أن الأعاصير في عُمان قديمة، وإنْ كان الناسُ في هذه الأرض لم يعرفوا مسميّاتها العلميّة، فاخترعوا لها في أزمانهم أسماء تفرّقها عن الأمطار العادية التي سرعان ما تتوقف بعد دقائق من الانهمار. وحدّدوا سنوات بعينها شهد الناس فيها سيولا جارفة استمرّت أياما بلياليها، فسَجّلت الأحاديث المروية والمكتوبة نقلا عمن شهدها حوادثَ من قبيل: جرفة السبعين، وجرفة صَفر، وسنة الغريقة، وسنة الجائحة، والحيمر، وغيرها من مسميات ابتدعتها بديهتهم التي تعرف كيف تقرأ الطبيعة وتقلّباتها، قبل أن يأتي إعصار «جونو» في عام 2007م، ويبدأ معه العمانيون اعتماد التسميّات العلميّة للأعاصير والعواصف، بل اكتسبوا معه خبرة معرفة درجات الأعاصير والفرق بينها وبين العواصف والمنخفضات، كما بدأت تتعاقب بعد «جونو» الشهير وتيرة الأعاصير وتتقارب أزمنتها نتيجة للتغيّرات المناخيّة وفقا لدارسي جغرافيا المناخ كذلك.

---

(1) نُشر في جريدة عمان: الثلاثاء 9 من نوفمبر 2021م. وهو أحد المقالات التي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة 2022 عن مجال المقالة في فرع الآداب.

وإبان إعصار «شاهين» الذي ضرب عُمان يومَيْ الثالث والرابع من شهر أكتوبر 2021م، مُخلّفا أضراره الكارثية على محافظتي شمال الباطنة وجنوبها بنحو خاص، لفت الروائي زهران القاسمي متابعيه في فيسبوك إلى مقطع من روايته الجديدة «تغريبة القافر» التي ستصدر بعد ذلك بشهر واحد فقط (أي في معرض الشارقة للكتاب في نوفمبر 2021م). يصف المقطع مشهدا لسيول جارفة تغمر حارات بأكملها، فيلوذ الناس بالجبال والكهوف، ومن هناك ظلّوا يرقبون بيوتهم ومزارعهم بينما السيل يغرقها تماما فتصبح أثرا بعد عين.

يصف الراوي المشهد قائلا: «تَحوّل الصيف فجأة إلى شتاء قارس، وأضحت الرياح الباردة تزمجر في الحواري وبين الجبال، فهرب الناس إلى بيوتهم ليحتموا بها. كانت ريحًا عاتيةً سقط جرّاءها بعض النّخل وتكسّرت أغصان الأشجار الكبيرة، وكادت أسطح المنازل تسقُط على ساكنيها. ثم أظلمت الدنيا وهبط الضباب على رؤوس الجبال، وبدأ المطر ينهمر بشدّة وكأن السماء قد دلقت نفسها على القرية. جرفت السيول البساتين وذابت جدران البيوت الطينية فتساقطت الأسطح، وهرب الناس بأمتعتهم وطعامهم إلى مغاور الجبال واحتموا بالكهوف الكبيرة أيامًا عديدة، ومن هناك ظلُّوا يراقبون الماء وهو يغمر البلدة ويأخذ في طريقه كل شيء، فصارت بيوتهم أثرًا بعد عين». (تغريبة القافر، ص43)

لم يكن المشهد السالف من رواية زهران القاسمي مشهدا تنبؤيًّا لما سيخلفه إعصار «شاهين» الذي سبق صدور الرواية بشهر واحد وحسب، وإنما كان أيضًا استحضارًا لمشاهد سيول عرفتها هذه البلاد على امتداد

أزمنتها المختلفة. ومن يقرأ رواية «تغريبة القافر» هذه[1] سيقف على أنها رواية مائية بامتياز، يؤدي الماء فيها دور البطولة بتعدد أشكاله وحالاته، ويرسم بطبائعه الخاصة غير القابلة للتكهن مآلات شخصيات الرواية، حتى لا تكاد بطولة تطغى على بطولته، بما في ذلك الشخصية الرئيسة في الرواية: «القافر»، الذي اكتسب صفته بسبب الماء وبمنحة منه.

وقبل رواية زهران هذه، نقف على عدد لا بأس به من النصوص التي سرّدت السيل بأشكال عدة، نذكر منها رواية «تبكي الأرض يضحك زحل» لعبد العزيز الفارسي، التي صدرت في عام 2007م وبلغت القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) في عام 2008م. ومثل القاسمي، فعل الفارسي عندما جعل السيل فاعلا أكبر في أحداث الرواية، إذ يغمر قرية المحيان بن خلف فيجرف في طريقه كل شيء بمن في ذلك البشر، ويأتي ببشر آخرين يُنسبون إلى السيل كخديم ولد السيل، الذي وجده أهل القرية طفلا صغيرا طافيا في طست كبير لا يعرفون له أصلا ولا أهلا.

ومن الروايات التي وظّفت السيل من دون أن يكون حدثَها الرئيس، نقف على رواية بشرى خلفان «الباغ» التي صدرت في عام 2016م، وجملتها الشهيرة ـ التي أصبحت علامتها البارزة ـ على لسان راشد وهو يردف أخته ريّا خلفه على ظهر الناقة نميصة؛ ليعبرا واديًا جارفًا تحت وابل مطر غزير يزيد من مغامرة العبور رعبًا: «نخوض، ويا نوصل رباعة ويا يشلنا الوادي رباعة» (الباغ، ص9). وهذه العبارة نفسها ألهمت إحدى فنانات مجموعة السمط للفن التشكيلي (وهي مجموعة تضم اثنتي عشرة

(1) تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا المقال كُتِبَ ونُشَرِ قبل فوز رواية «تغريبة القافر» لزهران القاسمي بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) عام 2023م.

فنانة تشكيلية عمانية تأسست في عام 2016م)، وهي الفنانة مياسة الرئيسية فجسّدت العبارة في لوحة فنية عُرضت ضمن أعمال معرض حمل اسم الرواية نفسه، وأقيم في «بيت الزبير» في أبريل من عام 2019م، وقد تجسدت أحداثها بالريشة والألوان.

ومن بين الروايات التي جاءت على ذكر السيل من دون أن يكون حدثها الرئيس، نتذكّر رواية «أساميا» لهدى حمد، التي تورد ذكرا لوادٍ يعزل قرية «سيح الحيول» عن العالم، وتصبح محاولة العبور منها إلى الخارج مجازفة لا يقوى عليها إلا من ملك سيارة دفع رباعي، وهذه لا يملكها في قرية «سيح الحيول» إلا أولاد الشيخ، الذين إذا ما طُلبتْ مساعدتهم لنقل مريض فإنهم يتعلّلون ـ لخشيتهم من أن يجرف الوادي سيارتهم ـ بعدم جدوى نقل مريض إلى المستشفى البعيد، حيث لا يأمنون نجاته ومن معه بسيارة وحيدة لا تملك القرية غيرها، «ماذا لو غرقت اللاندروفر الوحيدة في القرية!» (أساميا، ص18).

ونتذكّر كذلك قصة «لقاء الظهيرة» لمازن حبيب المنشورة ضمن مجموعته القصصية «قوانين الفقد» الصادرة في عام 2021م، والفتى أحمد الذي اختار أن يلزم مقعد سيارة الجيب الخرِبة الملقاة في بطن الوادي، ويربط حزام الأمان عندما اندفع الوادي وهاج بالمياه، وقد تشبّث بالمِقوَد متحديًّا تلاطم الوادي وارتفاع منسوبه، وفي ذهنه أنه سيتمكّن هذه المرة من إنقاذ أمه التي غرقت في السيارة نفسها قبل سنوات بعدما علِقت فيها ولم تستطع الخروج، وانتهى بها المطاف غرقًا على كرسي الراكب مقيّدة بحزام الأمان. (قوانين الفقد، ص26، 27)

ولكن إعصار «جونو» في عام 2007م كان علامة فارقة في التاريخ

العماني الحديث، وصدرت بعده روايات استلهمت الحدث وسمّته صراحة، وقد اتخذ بعضها هذا الموضوع حدثًا عارضًا، كما في رواية «امرأة تضحك في غير أوانها» لنبهان الحنشي الصادرة في عام 2014م. وفيها يورد فقرة عن الإعصار النادر الذي عصف بالبلاد في أحد الأيام الغريبة. وعن علي الذي أمِن الخطر في «روي»، وتوقّع أن تكون «جعلان» أكثر أمانًا طالما بَعُدت عن مسقط التي تستهدفها عين الإعصار مباشرة، ولكنه يُفجع ببيت جعلان الذي آوى أمه وأخته وحيدتين وقد انطبق سقفه على أرضيته بينما كان بعيدًا عنهما في روي! (امرأة تضحك في غير أوانها، ص43، 44).

أما حمود الشكيلي في روايته «صرخة واحدة لا تكفي» الصادرة في عام 2014م أيضا، فيختار حدث إعصار جونو لتصعيد توتر الأحداث في روايته، ويكشف به عن واقع لا يختار إلا البؤساء وينتقيهم ضحايا دون غيرهم حسب رؤيته، من خلال مجموعة سائقي سيارات غاز في الرواية الذين انتهت حياتهم غرقى في الإعصار الذي استهدف مسقط. وعلى خلاف رواية الحنشي، استغرق حدث الإعصار ثلث رواية الشكيلي. بينما اختار سلطان العزري أن يبني روايته «سفينة نوح» الصادرة في عام 2012م كاملةً على حدث الإعصار في سردية تتابع يوميات الإعصار وما يرشح عنه من أخبار في الصحف بنحو خاص، فيما يشبه التوثيق الذي يستقصي فيه الراوي الخبر كما نشرته الصحف المحلية يومًا بيوم، ويعلّق عليه وفقًا لطريقة تعاطي مؤسسات الدولة مع الحدث الذي باغت العمانيين على حين غرّة.

وإلى جانب الروايات، كُتبت قصص قصيرة سرّدت حدث إعصار جونو، نتذكّر منها على سبيل المثال قصة «خمسة ستة» لمحمد بن سيف

الرحبي المنشورة ضمن مجموعته القصصية «الصفرد يعود غريبا» الصادرة في عام 2012م، حيث يشير عنوان القصة إلى تاريخ حدوث إعصار جونو وهو الخامس من يونيو/ «خمسة ستة»، ولكنها تراوح بين خمسة ستة من عام 2007م يومَ وقعت الكارثة، وخمسة ستة بعد عام كامل منها في عام 2008م؛ ما بين صورة الموت في هيئة ماء يزحف على سلالم البيت صاعدًا إلى الأعلى، حيث أوى بطل القصة بعائلته إلى الدور العلوي، ثم إلى غرفة السطح ليقاوم زحف الماء البني الداكن، وبين استرجاع ذكرى الكارثة عقب عودة بعد عام إلى ما كان بيته، حلمه، وقد أحنته الكارثة وحفرت أساساته، تاركة له حسراتٍ وأقساطًا للبنك التجاري وأخرى للبنك السكني ووكالة السيارات بعدما جرف الماء سيارته وحملها أمام ناظريه من داخل فناء البيت إلى حيث لا يدري. تشير قصة «خمسة ستة» إلى التغيُّر الذي طال الصورة الذهنية للمطر في الوعي الجمعي العماني بُعيد إعصار جونو، من خلال بطلها الذي «للمرة الأولى رأى في الماء عدوًّا، خاف على أطفاله منه، لم يعد يحلم بالمطر كما اعتاد، لم يعد يغنّي للمطر ينتظره كحلمٍ تأخر كثيرا عن المجيء» (الصفرد يعود غريبا، ص44).

نتذكر كذلك قصة قصيرة أخرى لأحمد الكلباني بعنوان «الحْيَالَة»، شارك بها في الملتقى الأدبي والفني للشباب في الرستاق في عام 2014م، ثم تحوّلت إلى مسرحية مونودراما بالعنوان نفسه في عام 2018م، وأدّى دور البطولة فيها الفنان عبدالحكيم الصالحي. تتحدث هذه القصة عن سيل وقع في قرية «مِسكن» بعد عام من كارثة إعصار جونو. تبدأ القصة من ذروتها الصغرى بمشهد وادٍ جارف يقتحم البلدة لم يَعرف له حتى كبار السن شبيهًا منذ «جرفة صَفر». يفتتحها الكلباني هكذا:

«الساعة السادسة صباحا

الهاتف يرن

ـ الوادي دافع جارف وداخل البلاد.. خبّر أبوك يشل السيارة بسرعة.

على الفور عَلِم أبي بذلك، ورأيت في عينيه أنّا بتنا أمام فوهة المدفع. تبعته فورا.

كانت المرة الأولى التي يقتحم فيها الوادي البلدة، هذا ما بيّنه عجوزٌ طاعنٌ في السن، منذ (جرفة صفر)، التي ـ وهي أكبر كوارث الأمطار عنفًا على الإطلاق ـ لم تصل حتى إلى (برج الحصن)، البرج الذي تبدأ به البلدة والذي شُيّد على صعيد مرتفع قليلا في حصنها القديم الذي على أنقاضه المتبقية بنى أبي بيتنا البسيط»[1].

تعقد القصة مقارنة بين «جونو» والوادي الذي جرف أجزاء من قرية «مِسكن» بوعي يتوجس خيفةً من الجبال أكثر من السواحل هذه المرة وفقا لما خَبَرَهُ الناس في إعصار «جونو». وقد جعلت القصة من «برج الحصن» علامة لقياس ارتفاع منسوب المياه، لتعيد إلى الأذهان رمز مطعم «ماكدونالدز» في مسقط الذي كان علامة لقياس ارتفاع منسوب مياه الإعصار، وقد غمره الماء بأكمله باستثناء حرف الشركة الشهير في قمّته. تعزو القصة أسباب الكارثة على قرية «مِسكن» لأسباب تخطيطية تتمثّل في إسناد مشروع إلى شركة شقّت شارعًا جديدًا ضيّقَ على الوادي مجراه وشطره إلى نصفين، ولم يؤخذ فيه برأي العارفين من كبار السن من أهل القرية، على الرغم مما بدا عليه الشارع بعد اكتماله من جمال واتساع.

---

(1) قصة «حْيَالَة» لأحمد الكلباني، جريدة الوطن العُمانية، 31 أغسطس 2014م.

يتوجّس بطل القصة خيفةً إذن من أنهم سيظلون هاربين إلى الأبد من كوارث فيضانات يبدو أنها ستتكرر بوجود هذا الشارع. يقول: «ترى هل سنهرب هذه المرة فقط، أو سنظل نهرب إلى الأبد؟». سقطت «الحيالة»، أو السور المنيع الذي بناه جدّه بمساعدة أهالي البلدة، السدّ الذي صمد أمام الوادي في المرة الأولى وحمى خلفه البيت والمزرعة وزريبة الماشية، ولكنه تهاوى في المرة الثانية وأصبحت الأرض كلها تهتزّ تحت هدير الوادي القادم من أعالي الجبال.

وتتحدّث قصة «شبابيك زيانة» لبشاير حبراس، المنشورة ضمن مجموعة قصصها القصيرة جدا التي حملت العنوان نفسه والصادرة في عام 2020م، عن عاصفة لم تسمّها عبر مذيعة النشرة الجوية المعروفة زيانة المظفّر. تقول القصة: «اقتربت العاصفة، وزيانة المظفّر تقدّم النشرة الجوية لا تزال، بتنورتها الزرقاء وقميصها الأبيض، الذي تصطفّ عليه الكثير من الشبابيك. نبّهت المشاهدين إلى احتمال انقطاع التيار الكهربائي وضرورة إغلاق الشبابيك بإحكام قبل أن تتمنّى لهم ليلة سعيدة، ولكن أحدًا لم يفكر بشبابيكه تلك الليلة» (شبابيك زيانة، ص33). جاعلة من الشبابيك بؤرة يرتكز عليها هذا النص القصير جدا بتعدّد تمثّلاتها.

***

لم يكن ما سبق إلا عيّنة ليست نهائية من النصوص السرديَّة التي جعلت من السيول والأعاصير موضوعًا لها، قد تُضاف إليها إصدارات أخرى وثّقت الحدث أدبيًّا مثل كتاب «مدن تئن وذكريات تغرق» لعبد الرزاق الربيعي الصادر في عام 2008م. فضلا عن عشرات النصوص الشعريَّة التي تناولت الأعاصير في عُمان بتعدّدها وتعاقبها من جونو إلى فيت، ونيلوفر،

وتشابالا، وأشوبا، ولبان، ومكونو، وهيكا، وشاهين، بالإضافة إلى ما قد يصدر في المستقبل من أعمال أدبيَّة تتناول الموضوع نفسه، مُشكّلةً أمام الباحث مادة تتسع كلما توغّل في البحث، وتتطلب منه قراءة تغوص في الجوانب الفنية، وتبحث في طرائق التعبير ما بين نص وآخر، فلعلّ جهودا قادمة تفي بذلك.

عبدالعزيز الفارسي و«شنصنة» السرد[1]

إلى عبدالعزيز: أزعم أنني عرفتك أقل وقرأتك أكثر. أرجو أنني فعلت!

سأجترح هذه المفردة، «شنصنة»، للتعبير عن الطريقة الفنيّة التي يعبّر بها الكاتب العُماني الراحل عبدالعزيز الفارسي عن الموضوع الشناصي نسبة إلى «شناص»، إحدى ولايات محافظة شمال الباطنة بسلطنة عمان، مسقط رأس الكاتب الذي رحل في يوم الأحد 10 أبريل 2022م. وبهذا المعنى تصبح «الشنصنة» تعبيرا خاصا عن إسباغ الحالة (الشناصية) على الكتابة السرديّة في مستوياتها المتعددة: الزمان، والمكان، والشخصيات، والأحداث، واللغة.

وعلى ذلك فإن «الشنصنة» تعبير مخصوص، يرتبط لفظا بشناص وحدها. وفي وسعنا ـ إذا ما تأملنا الظاهرة لدى كتّاب آخرين ينتمون إلى مدن أخرى، وعمدوا إلى توظيف المكان في سردهم بالنحو الذي سنراه عند عبدالعزيز الفارسي ـ أن نقول «نزونة السرد» نسبة إلى مدينة نزوى، أو «مسقطة السرد» نسبة إلى مسقط، أو «سمألة» نسبة إلى سمائل، إلى آخر ما قد يغري بالبحث تحت هذا الإطار المكاني، ما لم يقف النحت اللفظي حائلا دون صياغته صياغة تستسيغها الذائقة.

---

(1) نشر في مجلة نزوى، العدد 111، يوليو 2022م.

ويهمّنا أن نجيب عن سؤالين مركزيين: كيف حضرت شناص وشخصيّاتها في سرد عبدالعزيز الفارسي؟ وما سمات هذا المكان وتلك الشخصيات في كتاباته مما يمكن عدّه اختلافا في توظيف الأمكنة والشخصيّات عمّا قرأناه في آداب محليّة وعربيّة وغير عربيّة؟ هذان السؤلان يمهّدان طريقا أوليا لاستكشاف الرؤية الكاملة التي وَسَمَت كتابة الفارسي في مجاميعه القصصية السبع، وهي حسب تسلسل صدورها: («جروح منفضة السجائر» 2003م[1]، «العابرون فوق شظاياهم» 2005م[2]، «مسامير» 2006م[3]، «لا يفل الحنين إلا الحنين» 2006م[4]، «وأخيرا استيقظ الدب» 2009م[5]، «الصندوق الرمادي» 2012م[6]، «رجل الشرفة؛ صياد السحب» 2016م[7])، من دون أن نغفل أن المكان في روايته الأولى «تبكي الأرض يضحك زحل» الصادرة في 2007م (ووصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية لعام 2008م)، ليس سوى رسم ضمني لشناص كذلك وإن لم يأتِ ذكرُها صراحة، ولكنه مرسوم فيها وفق رؤية بناها الفارسي للمكان في مجمل اشتغالاته السردية التي سبقت وتلت صدور هذه الرواية، وتتشابه شخصياتها كذلك مع الشخصيات الشناصية في قصصه كما سنبيّن بعد قليل. كما يمكن القول إن ظلال المكان الشناصي حضرت في

---

(1) جروح منفضة السجائر، دار الكرمل، عمّان، 2003م.

(2) العابرون فوق شظاياهم، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2005م.

(3) مسامير، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2006م.

(4) لا يفل الحنين إلا الحنين، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2006م.

(5) وأخيرا استيقظ الدب، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009م.

(6) الصندوق الرمادي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2012م.

(7) رجل الشرفة؛ صياد السحب، ط1 سلسلة كتاب مجلة نزوى، مسقط، 2016م، ط2 مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2017م.

بعض أجزاء الرواية المشتركة التي كتبها مع سليمان المعمري «شهادة وفاة كلب» الصادرة في 2016م[1]؛ على الرغم من أن المكان فيها متخيّلٌ جملة وتفصيلا.

إذن، يلحظ قارئ قصص عبدالعزيز الفارسي على امتداد تجربته القصصية ـ منذ مجموعته الأولى في 2003م وحتى مجموعته السابعة في 2016م ـ اشتغالا مقصودا على المكان الشناصي وشخصياته مع تفاوت نسبي من مجموعة إلى أخرى، تبعا لتطور تجربته الإبداعية ودرجة نضجها الفني. وقد بات واضحا أن شناص منذ بواكير كتابته السردية كانت تلحّ عليه كمشروع سردي لا يخطئه القارئ، إذا ما نظر نظرة شمولية تستجلي مجمل إنتاجه. ونستطيع أن نصنف هذا الحضور إلى ثلاثة أشكال رئيسة كبرى:

1 ـ **التوقيع**: يحرص عبدالعزيز الفارسي ـ كحال معظم الكتّاب ـ على توقيع تاريخ الكتابة والمكان في نهاية كل قصة حرصا يبعث على الدهشة، وهي عادة لم تغب عن معظم قصص مجاميعه السبع[2]، ففي مجموعته القصصية الأولى «جروح منفضة السجائر» وقّع اسم شناص

(1) شهادة وفاة كلب، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2016م.

(2) باستثناء مجموعتيه «لا يفل الحنين إلا الحنين»، و«أخيرا استيقظ الدب». واستعاض في ثلاث مجموعات أخرى عن التوقيع المفرد في نهاية كل قصة بتوقيع عام في صفحة الغلاف الداخلي؛ ففي «مسامير»، كتب في صفحة الغلاف الداخلي: «كُتبت في شناص، سلطنة عمان 2006م، وفي «وأخيرا استيقظ الدب» كتب في صفحة غلافها الداخلي: «كُتبت هذه القصص في عام 2008م بين ولايتي شناص العمانية وتكساس الأمريكية»، وفي «رجل الشرفة؛ صياد السحب» كتب في صفحة غلافها الداخلي: أُنجزت هذه المجموعة بين عامي 2015 و2016م، بمدينة أنكاستر الكندية، باستثناء «مطر صباحي» التي كتبت عام 2008م في السماء بين هيوستن ودبي».

على خمس قصص من أصل خمس عشرة قصة ضمّتها المجموعة، فيما وقّع على القصص التسع الأخرى اسم مسقط، ووقّع قصة وحيدة بـ (شناص ـ مسقط)، وهي قصة «حيث انعطاف الذاكرة».

وإذا كان لنا أن نربط بين التوقيع ومضمون القصة، فسنجد أن هذه القصة، «حيث انعطاف الذاكرة»، ما هي في مضمونها إلا رحلة البطل في البحث عن صديقه سلطان ما بين صحار والبريمي مرورا بوادي الجزي، فجاء التوقيع أشبه بعبور هو الآخر ما بين شناص ومسقط. على الرغم من أن شناص لم ترد مكانا في هذه القصة أو في غيرها من قصص المجموعة، على خلاف مدن أخرى وردت صراحة كمسقط والبريمي وصحار ووادي الجزي ومسندم، فضلا عن «الخوض» التي خصها بقصة كاملة تحمل عنوان «خوض». ولا يَخفى على القارئ البعد الدلالي للكلمة مجردة من أل التعريف. بيد أننا نعثر على شناص ضمنا في قصة «سرمدية العيد» من خلال كلمة «البلد» من دون إشارة صريحة إليها، كما جاء على لسان صديق البطل: «عيدنا هنا، في مسقط، على كل حال. لن نذهب إليهم في البلد. يحدث ذلك لأول مرة» (جروح منفضة السجائر، ص47). مع ملاحظة أن هذه القصة يطابق توقيعُها فضاءَها المكاني/ مسقط.

وفي قصة «تلاشي الحنين.. اغتيال البنفسج»، نعثر على هذه الإشارة التي تربط المتن السردي بالتوقيع في آخرها (شناص 10 ـ 9 ـ 2001م) عندما يقول السارد: «بعد أيام اتصلت بنفسج تطلب لقاءً عابرا لمدة عشر دقائق أمام مكتبة الفكر بالخوير. قطعتَ من أجلها مئات الكيلومترات مجيئا من قريتك لتصل في الموعد المحدد. بعد مضي الموعد بدقائق اتصلت لتعتذر» (جروح منفضة السجائر، ص32). بطبيعة الحال يمكن أن تكون

القرية التي لم يسمّها، وتبعد عن مكتبة الفكر بالخوير مئات الكيلومترات، أية قرية من قرى عمان الكثيرة البعيدة، ولكن ما حاجة القارئ إلى تخمين احتمالات المكان بينما التوقيع مثبت في آخرها باسم شناص؟

تهمّنا في هذا السياق ملاحظة أن عبدالعزيز الفارسي يقدّم شناص مكانا لميلاد بعض قصصه، من دون أن يذكرها في المتن السردي لهذه المجموعة، يقدمها توقيعا هامشيّا لا يقلّ أهميّة عن المتن نفسه؛ لأن القارئ بمجرد وصوله في القراءة إلى التوقيع، سيفتّش ـ على سبيل الاستعادة ـ عن القرينة المكانية المحرضة على كتابة النص السالف. سيستعيد تأثير المكان في الشخصيات والأحداث والفضاءات المكانية والزمانية وحتى اللغة، (مع الوضع في الاعتبار أن عوالم القصص الموقّعة باسم شناص ليست هي نفسها غالبا عوالم القصص الموقّعة باسم مسقط في مجموعة «جروح منفضة السجائر»).

فإذن، يقدّم الفارسي شناص أول مرّة في مجموعته القصصية الأولى توقيعا مكانيا يتموضع ما بعد النص، بمثابة مفتاح يستقرئ ما يسبقه وفقا لمنظور شخصيات تنتمي إليه، أو وفقا لرؤية كاتبه المتحدر من المكان نفسه. في حين يصور مسقط ـ في النصوص الموقعة باسمها ـ مكانا مُرتَحَلا إليه لظروف العمل أو الدراسة. وفي هذا يمكن القول إن شناص في هذه المجموعة (قياسا إلى التوقيع وحده) تشكّل معادلا مكانيا لكل المدن البعيدة عن مسقط، التي يتخذ أبناؤها من العاصمة مكانا ثانيا لدوافع تتشابه أو تختلف.

وفي المجموعات القصصية اللاحقة تزيد نسبة القصص الموقعة باسم شناص، فتصبح اثنتَي عشرة قصة من أصل خمس عشرة في مجموعة

«العابرون فوق شظاياهم»، ومعها يتحوّل حضور شناص المكاني من مجرد توقيع هامشي إلى حضور مركزي في المتن، لاسيما في مجاميعه القصصية: «وأخيرا استيقظ الدب»، و«الصندوق الرمادي»، وفي بعض قصص مجموعته «رجل الشرفة؛ صياد السحب».

على أن التوقيع ليس مجرد شاهد يساعد الكاتب على تذكر تاريخ الكتابة ومكان تشكّل نصوصه، ولكنه مرجعيّة مهمّة تفيد في تتبّع خطيّة الكتابة وسيرورتها، وتوثّق تطوّر تجربة الكاتب واكتشاف مؤثراتها، وتحيل القارئ إلى ممكنات النص الخارجية التي لا يفصح عنها منطوقه المحض. فمن خلال توقيعات عبدالعزيز الفارسي على قصص مجموعته الأولى، نكتشف الفكرة الأوليّة التي كانت تتبلور عن مستقبل مشروعه الكتابي، الفكرة التي تزحزحت مع الوقت من هامش الكتابة إلى متنها بوعي مبكر أصبح هاجسا ومنبعا لكل اشتغالاته اللاحقة كما سيأتي.

كما تفيد تلك التوقيعات في أنها تجعل القارئ يفترض (وأقول يفترض) أن شخصيّات عبدالعزيز الفارسي لا تنفصل عن المكان الذي كُتبت فيه تلك القصص، وإن لم يرد ذكره صراحة في المتن كما هو الشأن في المجموعة الأولى (مع الانتباه إلى أن قصصا كثيرة في مجموعاته اللاحقة وُقّعت في مدن غربية ولكن عوالمها كانت شناصية). وانطلاقا من النظرة الشمولية لأعماله السردية نستطيع الجزم أن جلّ شخصيّاته العُمانية إنما هي شخصيّات شناصيّة بالدرجة الأساس ما لم يرد في النص شيء آخر بطبيعة الحال؛ لأن الكاتب لا يستطيع الانفصال عن مكانه الأول الذي يكتبه بوعي ودراية، حتى وهو يكتب عن شخصيّات أخرى في فضاءات مكانية جديدة عَرَفها أو لم يعرفها من قبل، فإنما يبنيها منطلقا من معرفته

بمكانه الأول والشخصيّات التي عرفها فيه اختلافا أو اتفاقا. يقول الناقد التونسي محمد زرّوق: «الراوي في الخطاب السردي يحتل ـ في نظرنا ـ المركز الأساس، فهو مخرج الشخصيّات ومحدد درجة «المضمون السردي»»[1]

2ـ **من الهامش إلى المتن**: ابتداءً من مجموعته الثانية «العابرون فوق شظاياهم» يقدّم الفارسي شناص بؤرة مركزية تنهض عليها قصص المجموعة التي يصدّرها بنص أدبي، يمزج فيه بين الحقيقة الجغرافية والخيال التاريخي، يقول: «تقع شناص على الحدود بين سلطنة عمان ودولة الإمارات العربية المتحدة، وتطلّ على خليج عمان وبحر من الأحلام سليلة الأمنيات المسافرة. لم يشأ التاريخ لشناص أن تكون هنا، فقد اختار لها مكانا بين الجرح والفرح؛ يظللها غمام الحب والرغبات. ولكن ما حدث في الأيام الأولى من الزمان غيّر المسار كثيرا... روى لنا الثقات أن سيّدنا التاريخ في بداية الحياة، كان يطير حاملا كل المدن والقرى في صرّة كبيرة على ظهره، ليعبر الأرض سهولا وقفارا وجبالا وبحارا... وكلما مرّ على مكان أعجبه، ابتسم ثم هبط ليفتح الصرّة فأنزل مدينة أو قرية هناك، فصارت المدن والقرى كما هي عليه اليوم.

وحُكي أن شناص سقطت سهوا من صرّة التاريخ، فهوت على هذه الأرض، فأوجعتْ وتوجعتْ..

وحيث إنه لا يلتفت إلى الوراء، ولا يصحح ما ارتكب من أخطاء،

---

(1) محمد زروق: أثر المؤلف في السرد، دار زينب، تونس، 2022م، ص11.

فإن سيدنا التاريخ تناسى شناص، وتناسته هي أيضا... « (العابرون فوق شظاياهم، ص9)

في هذا النص الفاتح لهذه المجموعة/ عتبة ولوج عوالمها القصصية، يضعنا عبدالعزيز الفارسي أمام خطوة متقدمة في مشروعه الذي أسميناه «شنصنة السرد»، يستهدف الكشف عن المنسي الجغرافي وإعادته إلى مركز العمليّة الكتابيّة، دون اعتماد على التاريخ الذي لم يلتفت ولن يفعل، بيد أن تاريخ الأمكنة تصنعه شخصيّاتها. وهذا ما عمد إليه الفارسي من خلال الفن السردي الذي اختار له شناص مكانا وشخصيات تسجّل تاريخها السردي الخاص، الذي لن تقوله كتب التاريخ أبدا.

في المتن السردي تتعدد أشكال الحضور الشناصي كذلك، وسنبيّنها وفقا للمستويات السردية الآتية:

- الفضاء المكاني: يختار عبدالعزيز علامات مكانية مميزة تتكرر في أكثر قصصه على تعدد مجاميعه القصصية، وأولى تلك العلامات وأهمّها «مطعم ألطاف»، الذي تجاوز وجوده مكانا يقدّم الطعام والشراب، إلى ملتقى يجمع الشخصيّات الشناصية المختلفة، ومنه تنطلق الحكايات وإليه تعود. وليس ألطاف ـ الآسيوي صاحب المطعم ـ مجرد اسم عابر، ولكنه إحدى الشخصيّات التي يسند إليها الفارسي أدوارا ثانوية، وهي أدوار رغم محدوديتها تُكسب النص نكهته المميّزة، كأن يقول السارد في قصة «صمام الشيخ»: «وأتى صوت جماعي من كل رواد المقهى: «أستغفر الله» متبوعا بصوت ألطاف: «أستجفر الله» (الصندوق الرمادي، ص67). وهذه الإشارة ـ على حيّزها الصغير ـ تحدث في السرد متعته المتأتية من التحولات

اللفظية التي تضفيها شخصيّات مختلفة عن الشخصيّات السائدة، وتذكّر بالمتنوع والمختلف.

ويتعدّى حضور ألطاف الموارب إلى حضور يُحدث الطرافة السردية، ففي قصة «الصندوق الرمادي» ـ بينما يزعم أبو الخصور أن صناديق الرادارات ما هي إلا سينما حكومية جُلبت إلى شناص تزامنا مع الاحتفالات بالعيد الوطني لتعرض صور مولانا ـ يلتفت أبو الخصور موجها كلامه لألطاف: «سامحنا ألطاف ما بنقدر نعزمك على السينما باكر.. تراها بس للمواطنين» (الصندوق الرمادي، ص45). ومبعث الطرافة في هذا الموقف أن عدم مواطنة ألطاف ليس مما يحتاج إلى تأكيد، ولكن ورود الجملة في سياق كهذا يدفع بالطرافة إلى مداها؛ إذ جعل الأفضلية المفترضة للمواطن على غيره مساوية لعدمها عندما يتعلق الأمر بمحض صناديق رمادية. وبمثل هذا المثال يمرر عبدالعزيز الفارسي الطرافة السردية التي تصنعها لغته وأسلوبه بلطف من دون أن يشعر المرء أنها مقصودة لذاتها، فتثير ابتسامة القارئ على الرغم من أنها في حكم الحقيقة المثبتة.

ومن العلامات المكانية التي يحددها عبدالعزيز للمكان الشناصي، مسجد الشيخ الخصيبي بسور العبري، ومسجد «عبيد تويّر» اللذان شهدا أحداثا مثيرة لعدد من قصص مجموعاته القصصية، نذكر مثلا قصة «المطوّع»، وقصة «عيسى عدو الصليب» في مجموعة «الصندوق الرمادي». وهناك مدرسة سعد بن أبي وقاص، وسوق شناص ودوّارها. ولأن قارئ هذه النصوص ليس مطالبا بالتأكد من وجود هذه العلامات المكانيّة على أرض الواقع في شناص، إلا أنها استطاعت تأثيث المكان في النص وفقا للإحداثيات التي أسقطها الفارسي في مخيّلة قرائه. تلك

المخيّلة التي أعادت إنتاج المكان وتخيّلت أبعاده والمسافات التي تفصل بين علاماته من خلال اللغة التي بنى بها عالمه القصصي.

- الفضاء الزماني: لا يترك الفارسي الزمان في النص معطى عاما، بل يُمعن في إكسابه الصفة الشناصية بإصرار من يخشى أن ينسى القارئ أنه يقرأ نصا شناصيا مكتمل الأركان، كأن يحدد السارد زمن إصابة الجد ربيّع مثلا بالعمى في قصة «طقوس الصمت» بأنها حدثت قبل حريق شناص بأربع سنين (العابرون فوق شظاياهم، ص71). أو يصف الساردُ المغربَ بـ«المغرب الشناصي» كما في قصة «الصندوق الرمادي». ويقول في موضع آخر من القصة نفسها مذكّرا القارئ: «تناول المغرب التالي فرشاته، وغمسها في إناء الصبغ الذي يحمله دائما، ثم لوّن بشغفه الطفولي سماء شناص باللون البرتقالي» (الصندوق الرمادي، ص45). لا يرمي الفارسي إلى افتعال زمن مغاير عن الزمن في الأماكن الأخرى العمانيّة أو غير العمانيّة، ولكنه يتّخذ من شناص مرجعا يُطلق به الجزء ويريد الكلّ. ويمكن أن نفهم هذه الآلية من خلال مثالين دالّين. فمثلا يقول السارد في قصة «رمانة» من مجموعة «الصندوق الرمادي» عن خميسوه ـ بعدما شاهد الحلقة الأولى من مسلسل «ساهر الليل» في أولى ليالي رمضان، فذكّرته لولوة بطلة المسلسل بحبيبته الأولى رمانة ـ يقول: «ظن بداية أنه من أوهام الشيطان، ثم حين تذكّر أن الشيطان مصفّد في الأغلال، ولن يفك اللّه أصفاده إلا بعد تسع وعشرين ليلة ـ على الأقل ـ في شناص، أو ثمان وعشرين ليلة في الكويت، تيقن قلبه أن هذا المسلسل رسالة خاصة موجّهة إليه وحده ليعود فيبحث عن رمانة بعد جدب الغياب»

(الصندوق الرمادي، ص19). بطبيعة الحال ليس التقويم في شناص مختلفا عن التقويم في باقي عُمان، ولكنه يقدم شناص كوحدة صغيرة تعبّر عن النطاق الأوسع الذي تمثله عمان كلها. فها هو يقول بعد أسبوع من انقضاء رمضان: «كان قد مرّ أسبوع على تحرر الشياطين من أصفادها في شناص» (الصندوق الرمادي، ص21). بل إنه يتجاوز ذلك أحيانا ليجعلها تعبّر عن الكون برمته، عندما يقول السارد على لسان امرأة سليطة اللسان في قصة «عيسى عدو الصليب»: «من يوم اللّه صب شناص والحريم...» (الصندوق الرمادي، ص54). فالله لم يصبّ شناص وحدها دون باقي العالم والحياة والكون برمته، ولكنّ عبدالعزيز إنما يعمد إلى إزاحتها بواسطة هذه اللغة من الهامش الكبير ـ الذي أوقعها فيه التاريخ دون أن يلتفت أو يصحح خطأه ـ إلى المتن الكبير الذي يجعلها تعادل الكون كله، لتكون أولا وآخرا، مبتدأً ومُنطلقًا، تستأثر بالمنطوق الخاص لتعبّر عن الضمني العام.

- الشخصيات: أوردنا آنفا أن شخصيّات عبدالعزيز الفارسي شخصيّات شناصية، ولكنّ السؤال الذي يجدر طرحه: ما الذي يجعل شخصيّة ما في النص شخصيّة شناصية وشخصيّة أخرى غير ذلك؟ هل يكفي انتماؤها إلى المكان؟ أو تكفي معرفتها بأحداثه وتفاعلها معها؟ فهذا ألطاف ليس مواطنا، ولكن ألا يكون شناصيا بدخوله طرَفا في حكايات المكان وفاعلا فيه، بل وعارفا بحكايات أهله، وهو صاحب أهم معالمه «مطعم ألطاف»؟ و«البانيان» أليسوا شناصيين هم كذلك؟ ألا يقول عنهم حسن في قصة «المستثمر» من مجموعة «وأخيرا استيقظ الدب»: «البانيان في شناص من يوم إحنا صغار» (ص9).

ويقول البانياني النوخذة لخليل بكامل ثقته: «نحن موجودين من زمان أبوك في شناص» (ص13). ويصفهم خليفوه بقوله: «هاذيلا عروقهم في شناص، ما يطلعوا منها لين يوم القيامة». ويعقب حميدوه: «من يوم اللّٰه صبني والبانيان لشناص.. وشناص للبانيان» (ص20).

سنفترض مبدئيا أن للشخصيّات الشناصية صفات ومحددات تسمها، وإلا خرجت عن كونها شناصية. ولتكن أولى تلك المحددات: الاشتراك في المكان والزمان، والحضور في الأحداث الواقعة فيهما مشاركة أو رؤية أو سماعا، (ولا يناقض هذا قولنا إن شخصيّات عبدالعزيز شناصية حتى من دون تصريح باسم المكان وزمانه وأحداثه الخاصة). ولكن قد ينقدح سؤال آخر: ألا يمكن أن تكون الشخصيّة ذاتها هنا، هي نفسها في مكان آخر؟ أليست شخصيّات عبدالعزيز قابلة للحياة في غير شناص وخارج زمانها أيضا، بل وتأتي بالأفعال نفسها وتجترح الحكايات ذاتها كذلك؟ ألا يشبه ألطاف شناص، أنور صميم في صحم[1]، أو موهن في سمائل[2]، أو جوبال في بهلا. ألا توجد لأبي الهويل نسخة أو أكثر في مكان ما هنا أو هناك؟ وأبو الخصور، وعيسى النكّاب، وعبيد بن راشد، وخميسوه، وخليف بن قويسم، وعلوان الشرنشح والآخرون؟ والبانيان، أليسوا هم ذاتهم البانيان في كل مكان بهاجسهم التجاري التوسعي، في مسقط كما في شناص وصحار وغيرها؟.

---

(1) إشارة إلى شخصية «أنور صميم» التي كتب عنها سليمان المعمري في كتابه «كائنات الردة»، الصادر عن كتاب نزوى في عام 2018م.

(2) إشارة إلى شخصية «موهن» في نص «دفتر موهن» لكاتبة هذه السطور، والمنشور في ملف «إبداع من عمان» الصادر في مجلة أخبار الأدب المصرية، العدد 1436، 31 يناير 2021م.

وإجابة عن هذه التساؤلات، سأقترح أن الشخصيّة الشناصية في النص ليست هي نفسها الشخصيّة الشناصية في الواقع بالضرورة، وإن كان عبدالعزيز الفارسي يمتح شخصيّاته أساسا من الواقع الشناصي الذي ينتمي إليه ـ كما صرّح غير مرة في حواراته الصحفيّة (راجع مثلا حواره مع سليمان المعمري في مجلة نزوى عدد أكتوبر 2008م)[1] ـ وذلك لأن الفن في محاكاته للواقع لا ينقله كما هو، وإنما يخضعه لشروطه الخاصة التي تُغيّر من طبيعة الأشياء وصفاتها، فتخلق منها منتجا مشابها لا مطابقا. وبذلك فإن الشخصيّة الشناصية في سرد عبدالعزيز الفارسي تنتمي إلى النص الذي تخلّقت فيه، وهي به ألصق من انتمائها إلى الواقع الحقيقي. وبناء عليه سنتخذ من النص مرجع انتماء الشخصيّات الأول، وإليه نحتكم عند بحثنا عن سمات الشخصيّة الشناصية؛ ومرد ذلك إلى أن هذه الشخصيّات نفسها ستختلف لو أن كاتبا آخر غير عبدالعزيز الفارسي هو من استلها من الواقع ليرسمها عبر الكتابة السردية، وإن كان منتميا إلى شناص هو الآخر. وسنكتشف مجددا سمات أخرى لشخصيّات يُفترض أنها تنتمي للمكان نفسه، وربما تملك حكايات مشابهة.

وبناء على ما سبق، فإن ما يحدد الشخصيّة الشناصية في سرد عبدالعزيز الفارسي بالدرجة الأساس هو أسلوبه هو ولغته؛ لأنها صنيعتهما، ولا توجد خارجهما إلا بالقدر الذي مكّنه من التقاط صورتها الأولية الخام قبل أن يعيد تشكيلها وفقا لرؤيته وأسلوبه الخاصّين، ولهذا فهي لا تنفصل عن الفضاء الذي يخلقه عبر اللغة. فكيف بدت إذن الشخصيّات الشناصية

(1) «القاص عبدالعزيز الفارسي: أحلم بسارد يعيد النظر في تاريخنا المكتوب العالم يأكل نفسه بالسخرية»، حوار سليمان المعمري، مجلة نزوى، أكتوبر، 2008م.

عبر مرآة عبدالعزيز الفارسي؟ والإجابة عن هذا السؤال ستفترض قدرتنا على التعرف على شخصيّات الفارسي متى ما صادفتنا في نص سردي حتى لو لم يكن ممهورا باسمه. تلك هي البصمة السرديّة الخاصة التي أوجدها عبدالعزيز الفارسي في شخصيّاته الشناصية.

يميز الشخصيّة الشناصية في سرد الفارسي قدرتها على صناعة النكتة من دون أن تقصدها لذاتها، وإتيانها الأفعال المخالفة للمنطق رغم مألوفيتها في الحياة، وامتلاكها لسرعة البديهة لا من أجل إقامة الحجة، وإنما لصنع المفارقة التي تنبش في اليومي لتخرجه على غير اعتياديته. وهي شخصيّات فضوليّة مدفوعة لممارسة الحياة الاجتماعية لتغذية فضولها أكثر مما يدفعها الواجب الاجتماعي، وساذجة إلى حد إدراكها لسذاجتها ولكن من دون رغبةٍ في أن تكون غير ما هي عليه، وخبيرة بعيوب غيرها ولكنها تقرّه بعيوبه وتمحضه المكانة التي يرى نفسه فيها، وجريئة بنحو صادم يتجاوز التلميح إلى أقصى ممكنات التصريح. وهي في كل ذلك شخصيّات طبيعية لا يفسد من طبيعيّتها شيء مما سبق، وحقيقيّة إلى الحد الذي يجعل القارئ يتساءل كيف تسللت بهذه الخفة إلى الأدب من دون أن تخدشها شفافية الصدق. ويميزها أخيرا: أنها شخصيّات تعرف كيف تسكن في ذاكرة القارئ فلا يصعب عليه أن يراها في الواقع. وما كان لهذه السمات مجتمعة أن توجد بمعزل عن أسلوب عبدالعزيز الفارسي ولغته، فبها تشكّلت من لحم ودم، ومنها بُنيت حكاياتها، وبأسلوبه الساخر كانت سخريتها من واقعها ومجرياته.

- اللغة والحوار: إذا كانت لغة عبدالعزيز الفارسي قد تخلّصت من حمولتها الشعرية بتقدم تجربته السرديّة، وتطوّرت صياغته للجملة

البسيطة لاسيما في مجاميعه المتأخرة، فهو في الآن نفسه قد نحا بلغة الحوار إلى استعمال الدارج المحكي، موظفا لهجة أهل شناص وشمال الباطنة عموما. ونجد هذا الاستعمال بشكل جليّ في مجاميعه الثلاث المتأخرة: «وأخيرا استيقظ الدب»، و«الصندوق الرمادي»، و«رجل الشرفة؛ صياد السحب». وهو ملمح أساس من ملامح مشروعه الذي أسميناه «شنصنة السرد».

في قصة «أبو عيون» مثلا من مجموعته «وأخيرا استيقظ الدب»، تطالعنا صفحات كاملة تسردها شخصيّات القصة بلهجتها الشناصية: شيخوه، والحشمير، والشيخ عبدالله. ولا يتدخل السارد فيها إلا بالقدر الذي يضبط إيقاع النقلات ويضيف بعض الإيضاحات التي لا بد منها لتماسك بناء النص. وتعكس هذه القصة أثر استخدام اللهجة الدراجة في توطين النص في المكان بما يجعله شناصيا. وحتى يتخيله المرء في مكان آخر يلزمه إعمال لهجة أخرى تخرجه من شناصيته.

مثال آخر، في قصة «صمام الشيخ» من مجموعته «الصندوق الرمادي» ـ التي تشترك معظم شخصيّات القصة الكثيرة في حواراتها ـ يوظف المحكي الدارج فيرفع من درجة طرافة النص وخفّة ظله حتى تكاد تُسمع معها قهقهة القارئ. نقرأ عبيد بن راشد يصف سفره إلى ألمانيا مرافقا الشيخ في رحلة العلاج، يقول: «الله لو تشوفوا ألمانيا. كلها مرسيديسات. وين ما تشوف تلقى مرسيدس قدامك. والدنيا خضرا.. أما الحريم ما عليهن كلام.. شو البياض.. كأنهن قطن. واللّٰه العظيم أبيض عن القطن حتى. وطيبات.. ومرحبانيات... كل يوم تعزمني وحدة وتقول «تعال بنتهايل شوي».. وأنا واللّٰه ما قدرت أترك الشيخ بروحه في المستشفى.. قلت

لهن: «برجع لكن يوم بيصحّ الشيخ»... ويوم صحّ الشيخ ركبنا الطيّارة.. مستعجل اللّه يهديه.. ما يريدكم تظلوا بلا شيخ.. يخاف عليكم تتبهدلوا. لكن الشيخ وعدني نروح نزورهن كلهن وقت المراجعة بعد ست شهور.. وقال بيشلّ لهن رطب بعد» (الصندوق الرمادي، 65). في هذا النموذج لا يقدم الفارسي لهجة شناصية وحسب، ولكنه يقدم الشخصيّة بتكوينها النفسي والثقافي، روحها وحيويتها، كذبها وصدقها، يفعل ذلك في أسطر قليلة من غير حاجة إلى أن يقول في وصفها كلاما كثيرا.

بالإضافة إلى ذلك، تنهض لغة السرد الفصيحة إلى جوار لهجة الحوار المحكية في انسجام تتناغم فيه روح القصة، فلا تنفصل فصاحة السارد عن طرافة حوار الشخصيّات، بل تلتقي كلها في مقام واحد محققا إحدى أهم السمات الأسلوبية التي تميّز كتابات عبدالعزيز الفارسي.

3- **المتن هامشا**: رأينا كيف زحزح عبدالعزيز الفارسي شناص من الهامش الواقعي والجغرافي إلى المتن الكتابي، ولكنه إلى جوار ذلك يعمد أحيانا إلى إحلال المتن محل الهامش؛ ليس تراجعا، وإنما لأن الهامش في الكتابة لا يقل شأنا عن المتن، بل يفوقه أهمية؛ فمن دونه يصبح المتن ناقصا وغامضا، بل مشوبا بثغرات لا تُسد، ولا يتحقق له الاكتمال والوضوح إلا بتلك الإحالات في الهامش. ولكن الفارسي يتجاوز مجرد حاجة المتن إلى الإيضاحات؛ ليجعل من الهامش نصا قائما بذاته، عبر نسج حكايات مكتملة تؤدي دورا يبدو مستقلا في مساحة لا يتسع لها المتن، ولكنها في الواقع تشكل اللبنة المفقودة التي بدونها يتهاوى جدار السرد. مثال ذلك في مجموعتيه «الصندوق الرمادي»، و«رجل الشرفة؛ صياد السحب»، حيث نقرأ حكايات بعض

الشخصيّات وقد كُتبت في الهامش؛ ففي قصة «الصندوق الرمادي» يورد حكاية أبو الخصور (ص38) وحكاية أبو الهويل (ص41) في هامشين كبيرين. فعل ذلك لأن خط تدفق السرد في المتن سيَفقد اتصاله لو أن السارد توقف ليسرد حكايات تبدو ثانوية. ولكن هل سيفقد السرد اتصاله حقا؟ وهل هي حكايات ثانوية بحيث لم تستحق مساحة في المتن؟ أليست حكاية أبو الخصور ودراجته، وزعمه الدراية بالهندسة إلى حدّ الاستعانة بخبرته لإصلاح طائرة تعطلت في الجو، ثم قراره العودة إلى مسقط قبل نزول الطائرة في تايلاند، وقد أصلحها، مما يصعب سرده في المتن؟ وأليست حكاية أبو الهويل، من الأهمية بحيث جرى استدعاؤها في قصة أخرى ـ قصة «صمام الشيخ» ـ بصفته (أي أبو الهويل) الوحيد القادر على قراءة تقرير علاج الشيخ في ألمانيا من بين الموجودين في مطعم ألطاف، وقد اكتسب قدرته هذه من مواظبته المخلصة على قراءة جميع أعداد جريدة عُمان منذ منتصف السبعينيات، وهي حكاية أخبرنا بها هامش في قصة سابقة، وهي قصة «الصندوق الرمادي»؟

وتفسيرنا لذلك أن الكتابة السردية تستثمر موضوعات الهامش، ليس على مستوى المضمون وحسب، ولكن على مستوى الشكل الكتابي كذلك. بل إن موافقة المضمون للشكل الكتابي تعدّ واحدة من ضرورات العمليّة الإبداعيّة. وقد استثمر الفارسي في الشكل الكتابي ممكنات القول، ووزعها في مساحته الكتابية توزيعا جديدا يبادل بين المركز والهامش، ولكن برؤية تجعل الهامش لا يقل مركزية عن المتن، محققا بذلك وحدة الرؤية السردية في تخليق عوالمه الشناصية، فشخصيّاته المتكررة تنهض

بمأمورية المساندة في حفظ توازن التوزيع. ولنا في قصة «النقطة»، ثاني قصص مجموعته الأخيرة «رجل الشرفة؛ صياد السحب» نموذج تجدر مناقشته على أكثر من صعيد:

عنوان القصة مثل متنها: «النقطة»، لا غير. ثم ينفتح هامش طويل يمتد لأربع صفحات يسرد قصة خليفة مبارك العبري، الفتى الذي حلم أنه نال جائزة نوبل في الطب لاختراعه «كاميرا عمان» في سنة 2036م، الكاميرا التي باستطاعتها أن تجري تحاليل الدم من دون أن تسيل نقطة دم واحدة. بدأت القصة بنقطة دم، وانتهت بها من غير أن يكون للحلم تحققٌ في الواقع. كان الحلم هامشا إزاء واقع نقطة الدم التي بقيت شاخصة في دشداشته مقاوِمةً كل مساحيق الغسيل، وأعادت الفتى من رحلة أحلامه بعدما سافرت به من سور العبري في شناص إلى مسقط ثم لندن ومنها إلى هيوستن، ثم إلى لندن ومسقط ليعود من حيث بدأ في سور العبري الشناصية.

لا متن في هذا النص باستثناء نقطة صغيرة، ولكن القصة برمتها تسكن في الهامش الذي استأثر بمساحة الكتابة كلها هذه المرة/ صفحات كاملة، على خلاف المعروف بأن يكون موضع الهامش في أسفل الصفحة. وبقي الخط الفاصل بين المتن والهامش يسبح في أعلى الصفحة لا يفصل شيئا إلا بقدر ما يحفظ للمتن اسمه، وللهامش حدوده. ولكنه فاصل هش بلا قيمة، وأصبح باستمرار القراءة في حكم غير المرئي وقد تعطلت وظيفته، فاندغم الهامش في المتن وأصبحا شيئا واحدا في انتصار شكلي للهامش الذي غدا متنًا، ولكنه من الناحية المضمونية هو المتن نفسه ولا شيء سواه.

***

إذن، ثلاثة أشكال وظّف بها عبدالعزيز الفارسي الحضور الشناصي في أعماله السردية: التوقيع، ومن الهامش إلى المتن، والمتن هامشا. وأدرجناها جميعا بتفصيلات معالجتنا لها تحت ما أسميناه «شنصنة السرد». وحريّ بنا القول إنها ليست أشكالا نهائية، لاسيّما أن الحالة الشناصية في السرد ارتبطت بالفارسي أكثر مما ارتبطت بكاتب آخر، سواء من شناص أو غيرها على مستوى الكتابة الإبداعية العمانية. وفي هذا مجال واسع لإعادة قراءة المشروع وفق رؤى مغايرة تستخلص السمات التي ميّزت سرد عبدالعزيز الفارسي ومنحته علامتها المميزة.

عنايات الزيات: من الهامش إلى المتن[1]

ربما كثيرون مثلي لم يسمعوا باسم «عنايات الزيات» من قبل، فليس اسمها مما يتردد في المتن الثقافي قصدا أو سهوا، ولكنّ كِتابا يحمل اسمها في عنوانه يثير تساؤلا أوليّا عمن تكون عنايات الزيات التي ذهبت مؤلفتُه في أثرِها. أتحدث هنا عن كتاب «في أثر عنايات الزيات» للكاتبة والشاعرة المصرية إيمان مرسال الصادر عن دار «الكتب خان» في عام 2019م.

وأعترف بدايةً أنه ليس الفضول وحده لمعرفة عنايات الزيات هو ما دفعني لقراءة هذا الكتاب، ولكنها إيمان مرسال نفسها التي قرأتُ لها من قبل كتابها المهمّ «كيف تلتئم: عن الأمومة وأشباحها»، فعرفتُ أن هذه الكاتبة لا تكتب إلا المختلف.

وقد آليتُ على نفسي قبل أن أقرأ كتاب إيمان عن عنايات الزيات، أن أقرأ ولو يسيرا، عن سيرة عنايات؛ التي افترضتُ مبدئيا أنها صاحبة منجز أدبي واسع حتى استحقّت أن تُفرد مرسال كتابا يتتبع أثرها دون غيرها ممن ملأوا الدنيا وشغلوا الناس. والحق أني اتّهمتُ نفسي بجهلها من تكون عنايات الزيات التي سمعتُ عنها أول مرة في 2019م بعد صدور الكتاب.

---

(1) نشر في جريدة عمان: يوم الثلاثاء 8 يونيو 2021م، وهو أحد المقالات العشرة التي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة 2022م عن مجال المقالة في فرع الآداب.

وعنايات الزيات كما تختصرها المعلومات المبثوثة عنها في الإنترنت: «كاتبة مصرية ولدت في القاهرة، تعد من أبرز الكاتبات المنتحرات في مصر، كتبت رواية وحيدة أثارت إعجاب العديد من النقاد والكتاب المصريين، وهي رواية «الحب والصمت» الصادرة عام 1967م بتقديم الكاتب مصطفى محمود، وكان انتحارها الغامض في سن الشباب وصدور روايتها بعد موتها سببا لظهور اسمها في عالم الرواية العربية آنذاك، كما أُنتِجَ فيلم سينمائي ومسلسل إذاعي مستوحيان من الرواية، وقد عاود اسم عنايات الزيات الظهور مجددا بعد غياب حين أعادت دار المحروسة طباعة روايتها عام م2019».

بهذه العبارات نجد أنفسنا متلبسين بالفضول بشأن حقيقتين: الانتحار وأسبابه، والأثر الوحيد المتمثل في الرواية التي تركتها قبل أن تختار إنهاء حياتها. وقد كان ممكنا لأي قارئ عابر أن يكتفي بهاتين المعلومتين: كاتبة انتحرت، ورواية وحيدة نُشرت بعد انتحار كاتبتها بأربع سنوات. وأقصى ما باستطاعته أن يقرأ روايتها، وقد يقرأ ـ إن استبد به الفضول ـ بعض ما كُتب عنها بعد رحيلها من باب مجاملة الموت ومصالحة الضمير. ولكن إيمان مرسال شكّل لها الاقتراب من عالم عنايات الزيات حاجة مُلحّة للتشافي من رغبتها هي في الانتحار في مطلع التسعينيات كما يمكن للمرء أن يستشف من قراءة هذا الكتاب، فكانت رحلة العيش طوال هذه السنين مع عالم عنايات الزيات هي مرحلة التشافي والاقتناع بجدوى الوجود في هذه الحياة، إلى أن شفيت تماما بتأليف هذا الكتاب كما أفترض، فاختارت أن تتجشّم مشقة التقصي عمّا تربط به أطراف الحكاية التي أدت إلى انتحار صاحبتها، وتهميشها من المتن الثقافي. وعلى طريقة المحققين بدأت

مأمورية البحث عن الحقيقة انطلاقا من الكتاب إلى الكاتبة، عبر معارفها وأصدقائها والأماكن التي يُحتمل أنها مرّت بها أو عاشت فيها. وفي نوفمبر 2019م أصدرت كتابها «في أثر عنايات الزيات» لتسجل ولادة جديدة لعنايات التي لن تعرف أبدا أنها ستولد أكثر من مرة بعد موتها.

وهكذا، وجدتُ أنه من الأصوب أن أبدأ بقراءة رواية «الحب والصمت» أولا، قبل قراءة كتاب إيمان مرسال الذي فاز ـ بالمناسبة ـ بجائزة الشيخ زايد عام 2021م عن فرع الأدب؛ جريا وراء ما يفرضه منطق تسلسل الأشياء في ربط الأسباب بنتائجها. وأحسب أن هذا ما أرادته إيمان مرسال أيضا، أن تلفت النظر بكتابها هذا إلى رواية «الحب والصمت» التي سقطت من تأريخ الرواية العربية، والنسوية منها بنحو خاص.

عثرتْ مرسال على نسخة من الرواية مصادفة عند أحد بائعي الكتب في سور الأزبكية في عام 1993م بينما كانت تبحث عن نسخة رخيصة الثمن من كتاب «كرامات الأولياء» للنبهاني، فاشترتها على الفور بجنيه واحد. وتقرّ أنها ليست من الروايات غير المسبوقة في تاريخ الأدب، ولكنها أُغرمت بها وراحت تدوّن منها فقرات في كراستها وكأنها نصوص قصيرة مستقلة، كأنها تنوير لما كانت تشعر به وقتها (ص24). تقول: «أحيانا يهز كيانك عمل أدبي ما ولا يعني ذلك أنه عمل غير مسبوق في تاريخ الأدب، أو أنه أفضل ما قرأت في حياتك. إنها الصدف العمياء التي تبعث لك رسالة تساعدك على فهم ما تمر به، في اللحظة التي تحتاجها تماما، دون حتى أن تعرف أنك تحتاجها. الامتنان ليس للأعمال العظيمة فقط، ولكن للأعمال التي كان دورها عظيما في فهمنا لأنفسنا في لحظة محددة، حتى إننا عندما نلتفت لحياتنا يمكننا تعريفها بهذه الأعمال» (ص25)

عبارة كهذه تلقي أضواء كاشفة ليس عن الدوافع التي أدت بإيمان مرسال للبحث في أثر كاتبة «الحب والصمت» وحسب، ولكنها تقدم رأيا نقديا في نص رافقه التحفظ والتردد طويلا من قِبَل النقاد الذين قاربوه ولم يستطيعوا فصله عن انتحار صاحبته، بدءا من مصطفى محمود، مرورا بأنيس منصور، وليس انتهاء بلطيفة الزيات أو محمود أمين العالم، ومؤخرا كاتب مقدمة طبعة المحروسة شعبان يوسف. غير أن إعجاب مرسال بالرواية لم يمنعها من إبداء انتقادها لبعض تفصيلاتها، لاسيما نهايتها التي وصفتها بأنها سيئة، بل وصفت الجملة التي انتهت بها الرواية بأنها أسوأ جملة (ص23). وما كانت إيمان نفسها تتوقع أن ملاحظة كهذه ستكون مدخلا لكشف حقيقة لاحقة تتصل بهذه النهاية، وهي أنها نهاية «انفصلت عن روح اللغة التي كُتبت بها الرواية برمتها» (ص188).

استعانت إيمان مرسال بالرواية من حيث هي فن تخييلي، كخارطة طريق أولية لفهم شخصية كاتبتها من دون أن تنسى الفرق بين الخيال الماثل في الكتاب المنشور، والحقيقة الغائبة أو المغيّبة في الواقع، أليس كل عمل روائي انعكاسا نسبيا لحياة كاتبه وشخصيته لاسيما إذا كان عمله الأول؟ فما بالنا إذا تصادف أنه الوحيد كذلك؟ لا تقرأ إيمان مرسال رواية «الحب والصمت» بمعزل عن عنايات، إذ تعقد مقارنات بينها وبين بطلة الرواية «نجلاء» التي بدا واضحا أنها تشبهها في أكثر من وجه، وقد استخدمت عنايات اسم صديقتها الفنانة نادية لطفي اسما لصديقة بطلتها نجلاء كذلك (ص39 ـ 40).

وفي الوقت الذي تقدّم فيه إيمان مرسال (تجاوزا) سيرة غيرية لعنايات الزيات، تقدم في الأثناء سِيَرا للأشخاص الذين ارتبطوا بها وارتبطت بهم،

وأبرز هؤلاء الفنانة نادية لطفي. تقول مرسال: «فكرتُ أن قصتيّ نادية وعنايات متشابكتان، وأن من الصعب فصل حكاية ﴿الواحدة﴾ منهما عن الأخرى» (ص48). بل إنها تمنّت لو كانت عندها حياة أخرى لتتتبع قصة نادية لطفي أيضا، تقول: «غير أني خمنتُ أن قصتها بالنسبة لي جزء من قصة عنايات» (ص51)

تعرف إيمان مرسال جنس الأدب الذي تكتبه عندما عمدت إلى إبعاد القارئ عن الاعتقاد بأن كتابها سيرةٌ غيرية، إذ تورد الفرق بين السيرة وتتبع الأثر. تقول: «تتبع أثر شخص يختلف عن كتابة قصة حياة هذا الشخص. تتبع الأثر لا يعني ملء كل الفجوات، ولا يعني البحث عن كل الحقيقة من أجل توثيقها. إنه رحلة تجاه شخص لا يستطيع الكلام عن نفسه، حوار معه، ولا يمكن إلا أن يكون من طرف واحد» (ص205 ـ 206). تدرك مرسال حدود الالتباس بين متتبع الأثر وكاتب السيرة الذي «يعرف عن ماذا سيكتب، وأين يجد مادته، وما أهميته للقارئ، إنه في الحقيقة يعرف القارئ» (ص206). ولكن إيمان لم تكن تعرف عمَ كانت تبحث، ولا عن أهمية بحثها في المقابر، وفي لحظات إحباطها تفقد الإيمان بأهمية ما تفعله. بيد أن الأهم من كل ذلك، أنها تعطينا تعريفا جديدا للكتابة عن الآخر في عدم انفصالها عن الكتابة عن الذات؛ فكتابها الذي يتتبع أثر عنايات الزيات، ما كان ليفعل ذلك لولا أنه يجعلنا نتتبع إيمان مرسال نفسها وهي تتبع خطى الزيات، وتقابل من قابلتهم، وتلتقي بمن عرفتهم. ستدرك إيمان طريقا آخر سلكته عنايات من قبل عندما تكتشف بمحض الصدفة أن الكاتبة المنتحرة كانت هي الأخرى تتتبع أثر شخصية عالم المصريات لودفيج كايْمَر الذي انتقل للعيش في مصر في عام 1927م، ومات فيها في

عام 1957م بعدما آلت مكتبته الهائلة للمعهد الألماني للآثار في القاهرة حيث كانت تعمل عنايات في آخر سنوات حياتها، وبدأت الكتابة عنه في روايتها الثانية التي لم تكتمل. تقول مرسال: «كان من الصعب عليها أن تحدّق في حياة شخص آخر دون أن تحدق في حياتها» (ص232).

ومثلها حدّقت إيمان مرسال في حياتها بينما كانت تحدّق في حياة عنايات الزيات، فاتخذ تتبعها لها خطين متوازيين: سلكت الأول منهما بوعيها وإرادتها، واكتشفت الثاني بمحض الصدفة عندما عرفت أن عنايات كانت تتتبع أثر شخص آخر، وقد شغلتها طويلا عبارةٌ كتبتها الزيات في أوراقها المتناثرة، ولم تفهمها مرسال في حينه، تقول: «يجب أن تبدأ الرحلة من المقابر». ومثلها بدأت إيمان رحلة تتبعها لعنايات من المقابر قبل أن تلتقيا في سكة واحدة: «حلمت عنايات أن تكتب كتابا عن حياة كايْمَر، عن حياتها أيضا، بدأت تذهب للأماكن التي تحرَّك فيها ولمقابلة بعض أصدقائه من الألمان» (ص231).

وإذا كان بالإمكان أن نُجمل ما فعلته إيمان مرسال «في أثر عنايات الزيات» فهو أنها زحزحت الهامش إلى دائرة المتن/ المركز بعد ما يقترب من ستين عاما من التهميش، بتعرية ذلك المتن/ المركز الذي أقصى الزيات وأبعدها عن دوائره ومنابره، ثم حاول تلميع فعلته بمصالحة مكشوفة تخفف من وطأة تأنيب الضمير ليس إلا. وقد اتخذ هذا المتن ـ ولا يزال ـ عدة أوجه، نجملها في الآتي:

- المتن الذي مثلته سلطة العائلة البورجوازية التي افترضت إيمان أنها تخلّصت من أرشيف عنايات الشخصي وأبقت منه ما يحافظ على صورة العائلة ناصعة دون خدش، وهو ذلك الذي سمحت

بنشره من يومياتها، ففقدنا بذلك جانبا مهما من حياة عنايات ومكابداتها الخاصة.

- المتن الذي مثلته أسماء أدبية وثقافية تسيّدت المشهد الثقافي في مصر خلال سنوات الخمسينيات والستينيات ممن أطلقت عليهم مرسال صفة «كهنة الأدب»، الذين بجرة قلم منهم يقررون من يصعد إلى المشهد ومن يتأخر، وهم الذين لجأت إليهم عنايات لقراءة روايتها لتحصل منهم على اعتراف بموهبتها أو كتابة مقدمة لروايتها أو دفعها للنشر. إنهم ممن «يتمتعون بالسلطة، ويعتبرون أنفسهم قضاة الثقافة، يريدون تشجيع المواهب الجديدة، ولكنهم للأسف مشغولون للغاية» (ص202).

- المتن التأريخي للرواية العربية الذي أسقط اسم «عنايات الزيات» من قائمته حتى بعد نشر روايتها؛ انسياقا وراء التكرار الآمن لما أوردته الدراسات السابقة واللاحقة، كي لا يطرق لنفسه طرقة غير مأمونة لم يسبقه إليها السابقون ولم يُقروها. تضرب مرسال مثالا لذلك كتاب بثينة شعبان «100 عام من الرواية النسائية العربية» (ص198 ـ 199)

- المتن الذي يمثله الأرشيف المؤسسي الذي لا يحتفظ لعنايات الزيات بملف في أي من محطاتها. ليس لها ملف خاص بعدما قرر «الخبير» أنه ملف لا يحظى بأهمية طالما لم تزد فيه ورقة ولم يسأل عنه باحث في آخر خمس سنوات، فقرر إحالته إلى «الهالك». الملفات الوحيدة التي تذكر عنايات هي ملفات الآخرين الذين ارتبطت بهم، كملف نادية لطفي التي يحتفظ الأرشيف المؤسسي بملفها بصفتها «الفنانة».

- متن شجرة العائلة التي اختارت لأفرادها مقابر الغرف الرئيسة في

مدفن العائلة، واختارت لعنايات وجدتها الحبشية مقبرة في غرفة هامشية، وأُسقط اسمها من شجرة العائلة سهوا أو عمدا، قبل أن تُسقَط شاهدة قبرها التي تحمل اسمها.

- متن القانون الذكوري الذي يعطي الزوج حق رفض طلب الزوجة الطلاق منه لانعدام الضرر من وجهة نظره، ويلزمها بطلبه إياها في بيت الطاعة، قبل أن يتم تعديله في عهد السادات، ولكن عنايات كانت قد رحلت.

بكتابها زحزحت إيمان مرسال «عنايات الزيات» من الهامش إلى ضوء المتن الذي أدرك اسمها مؤقتا في 1967م بعد صدور روايتها ثم أهملها. هامشية عنايات كانت الدافع الحقيقي لتتبع أثرها، ولكن ما لم تتوقعه إيمان أن فوز كتابها «في أثر عنايات الزيات» بجائزة الشيخ زايد (الذي أشرنا إليه)، قد أخرج عنايات الزيات إلى النور، وإلى الأبد، بنحو يصعب على عنايات نفسها توقّعه، وهي التي انتحرت لرفض الدار القومية نشر روايتها.

أستحضر عبارة إيمان مرسال: «لو كنت أنا من انتحرتُ في يناير 1993م، لشعرتْ عنايات بالندم أكثر من الحزن، ذلك أنها لم تحاول أن تعرفني. ولكن منذ انتحرتْ عنايات في يناير 1963م، وأنا أشعر بالحزن والذنب معا، ذلك أني صدّقت موهبتها وترقّبتها أن تعيش لتكتب، ذلك أني فهمتُ آلامها ولكني لم أعرف كيف أقول لها ذلك» (ص191). فكم «إيمان مرسال» نحتاج للكتابة عن «عنايات كثيرات» وكُثر، ممن أخطأتهم الظروف أو ولدوا في الزمن الخطأ، وعبروا الحياة بخفة وصمت، ولم تسعفهم مخطوطات تركوها خلفهم، ولا مقابر تحتفظ بشواهد قبورهم؟

النبأ الأخير لمازن حبيب: بين عُطل آلة الفكرة، وعُطل فكرة الآلة[1]

لا يتعلق الأمر بالأنباء التي نسمعُها يوميا في نشرات الأخبار، أو التي يُحتمل أن نسمعَها عن عالم لا ينفك يُحدّث أخباره، ولا تلك التي تأتي في سياقها الطبيعي عبر مذيعين تعوّدنا أن ينقلوا لنا حرفيا، على الهواء مباشرة من داخل أستوديوهات الأخبار، ما أعدّته غرف التحرير على مدار الساعة، مما يجعل أي خروج عن النص وإنْ كان مجرد لعثمة عابرة مثار اهتمام أو تندُّر، وإنما يتعلق بناقل خبر تقليدي قرر عن سبق إصرار وترصد الخروج عن النص وتقديم نص جديد لم يألفه متلقو نشرات الأخبار.

هذا ما تقرره شخصية قصة «النبأ الأخير» للكاتب العماني مازن حبيب المنشورة ضمن مجموعته القصصية «البطاقة الشخصية للعمانيين» الصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي، التي وإن صدرت في عام 2014م إلا أن هذه القصة كُتبت في عام 2006م كما يخبرنا حبيب في نهايتها. تتحدث القصة عن مذيع نشرات أخبار قرّر أن يُقدم خبرا مختلفا عمّا ألفه الناس بعدما فرغ من قراءة نشرة الأخبار الصباحية المُعدّة من فريق التحرير.

- سنعرف أن المذيع في قصة «النبأ الأخير» قد قضى عشر سنوات في

(1) نشر في جريدة عمان: الثلاثاء 22 يونيو 2021م.

مهنته يقدم الأخبار المقرّر عليه قراءتها، وأنه لم يَحِدْ يوما عن النص المكتوب بصرف النظر عن رأيه فيه، ولكنه قرّر أخيرا أنه هو الآخر لديه ما يقوله. وسيطرح القارئ ـ استعدادا لما سيأتي ـ سؤالين استباقيين مهمّين: ما النبأ المهمّ الذي يجعل مذيع نشرة أخبار يخرج عن النص المقرّر عليه؟ وهل ستختلف اللغة التي سيعبّر بها في خبره الجديد عن لغة الأخبار المعتادة في نشرات الأخبار؟ لأننا نفترض مبدئيا لغة غير عادية للتعبير عن خبر غير عادي. هذا إذا ما وضعنا في الحسبان ضرورة أن تتسق اللغة مع المضمون؛ لأن كسر البناء التقليدي لنشرات الأخبار يقتضي لغة غير تقليدية كذلك من أجل لفت انتباه المتلقي التقليدي لما سيأتي.

- تبرر الشخصية خروجها عن النص بالقول: «كيف لا يكون لي رأي في ذلك؟ هل أنا مجرد ناقل لخبر قام آخرون بصنعه؟ هل أنا مجرد صوت ينقله الميكروفون؟ آهٍ للمهنة المدّعاة! كنتُ أفقد في كل مرة يحدث ذلك شيئا ما في داخلي. لقد كانت كلمات مرصوصة أحاول أن أتلوها بشكل صحيح، وكنتُ أخسر، دون أن أعلم وقتئذ، ذاتي، بعد كل خبر، وبين كل فاصل، وفي نهاية كل نشرة» (ص14 ـ 15)
- بقراءة أولية نستطيع أن نتبين ملمحين جوهريين في الإشكالية الأساسية التي تواجهها الشخصية في هذا النص، وهما:
- أن انفصال ذات الشخصية عن الفعل الذي ترتكبه حوّلها مع الوقت إلى وسيلة محض، وجسر عبور منزوع القدرة على إبداء الرأي فيما يعبر من خلاله، فتحوّل إلى «شيء» مُحيّد المشاعر والأفكار والآراء أثناء تقديم الخدمة، على الرغم مما تتطلبه هذه الخدمة الحساسة من

مهارات خاصة، ولكن المحصلة هي تكريس فكرة الإنسان الآلة، بعزله عن أي معنى لما يقوم به.

- اقتران لحظة التغيير بالنهاية، فالشخصية قبل أن تسرد نبأها المختلف تعرف أنه سيكون النبأ الأخير؛ ليس الأخير على مستوى النشرة قبل ختامها وحسب، ولكنه الأخير على مستوى المشوار المهني كله؛ لأن تحطيم فكرة الإنسان الآلة يعني تعطُّلها وعدم صلاحيتها للعمل من جديد وفقا للآلية المعتادة، على خلاف الآلة العادية القابلة للتصليح ومعاودة العمل بالكفاءة السابقة نفسها، وهنا يكمن الفرق بين عُطل آلة الفكرة، وعُطل فكرة الآلة عندما تُخرق أهم شروط العمل التي لا يأمن أحد عدم تكرارها.

وسيتعين علينا معاينة مادة النبأ الأخير من عدة وجوه ترتبط ببعضها البعض موضوعيا وفنيا، وتحكم العلاقة فيما بينها القيمة الضمنية للمغامرة السردية:

- مُفتتح النبأ: ويُفترض أنه الطُعم الذي سيوجّه به المذيع انتباه المتلقي نحو آتٍ مختلف وغير معتاد، ويشده، من ثم، لمتابعة النبأ حتى منتهاه، فلا يغيّر تردد القناة إلى أخرى ولا يغلق المذياع، ولا أنسب لذلك من إشعاره بأن الخبر يهمه هو أيضا. ومدار السؤال في هذه الحال: كيف صاغت الشخصية مفتتح الخبر، وكيف هيأت له؟

يفتتح المذيع النبأ الأخير كالآتي: «... ويردكم الآن، أعزائي المستمعين، أينما كنتم النبأ الأخير لهذه النشرة الصباحية» (ص12). إنها افتتاحية اعتيادية ـ حتى اللحظة ـ كأي تنبيه يسبق ختام نشرة أخبار في مئات القنوات الإخبارية وغير الإخبارية، ولكن التحوّل يحدث

بدءا من العبارة التالية: «هذا النبأ الذي سأختم به نشرتي لهذا اليوم.. وعشرة أعوام من حياتي المهنية قدمتُ لكم فيها الكثير من الأخبار السيئة، في رأيي، الذي لن أتوانى اليوم عن التعبير عنه.. وأتمنى ألا يخلو هذا النبأ من التسلية أو الإثارة» (ص12). هكذا تحوّلت مادة الخبر من العام إلى الخاص، من العالَم الذي تعوّد أن يُخبَر عنه إلى المُخبِر ذاته، كاشفا للمتلقي معلومة لا يعرفها بالضرورة ـ وليس من شأنه أن يعرفها ـ وهي أنه قضى عشر سنوات في مهنته. كما أنه يرجو أن يحقق نبأه الأخير هذا التسلية والإثارة. إنه وعد بالتسلية وإن جاء بصيغة الرجاء، على خلاف الأخبار السيئة التي تعوّد تلاوتها طوال عشر سنين.

لقد حققت الافتتاحية شرطين من شروط الخبر الجاذب: نقلت زاوية الخبر القديمة إلى زاوية جديدة بصرف النظر عن أهميتها المبدئية (من الآخر/ العالم إلى الذات) وفي هذا إجابة عن سؤال (من؟). ووعدت بتغيير نوع الخبر من سيئ معتاد إلى مسلٍ غير معتاد، وفي هذا إجابة عن سؤال (ماذا؟)، تمهيدا للإجابة عن: كيف ومتى وأين، وهي الأسئلة التي تشكل أركان الخبر المكتمل.

- موضوع الخبر نفسه: الذي يُعدّ الغاية التي من أجلها أقدمتْ الشخصية على مغامرتها الخطيرة. وسيحدد مضمون هذا الخبر مدى استحقاقه للمجازفة التي ستكلف المذيع حياته المهنية إلى الأبد، منوّها في بدايته إلى أنه يتحمل المسؤولية الكاملة عن الفقرة الأخيرة التي لم يشارك فيها أحد من طاقم الإخراج. غير أن المذيع لن يقول خبرا محددا، وإنما سيتحدث عن حياته مع نشرات الأخبار التي جعلت منه

كائنا لا مباليا. يقول: «كم مرة فقدتُ لا مبالاتي عند تلاوة المفجع من الأخبار. وغالبا ما كنت ألقي نكتة سافرة على زملائي حال خروجي بتلهف، من الاستوديو، نحو كوب قهوة سريع، أو مغادرا إلى بيتي. أترك، لحظتها، على الأوراق، ورائي كل الأطفال الذين ماتوا، والعائلات التي قضت، وأنام في آخر الليل غير مكترث لما حدث اليوم، ولما ستسوء به الحياة غدا. إنهم أناس لا يعنونني، وأحداث لا تهمني. كيف أصبحت محايدا وصرت أتحلى باللامبالاة» (ص14). سيتحدث عن هموم يومية لا تشكل لب الخبر المراد، وعندما تحين لحظة البوح به يتغير كل شيء. يقول: «سأزعم، أعزائي المستمعين، بأنه كان لدي الكثير لأشاطركم إياه. لقد فكرت كثيرا قبل أن أقدم على هذه المغامرة بما كنت أود قوله. لكن الذي أشعر به بمجرد ما تقترب شفتاي من الميكروفون هو الخوف» (ص15 ـ 16). وهكذا تفشل الخطة المعدّة سلفا، ويغرق المذيع في ارتباك غريب على من تعود مخاطبة الجماهير الغفيرة خلف المذياع.

سيتساءل القارئ عن جدوى المغامرة على المستويين: الموضوعي والفني إذا كانت في الختام لن تفضي لتحقيق المنتظر/ النبأ الفريد. سيخرج القارئ من القصة مخذولا كما خذل المذيع نفسه. يقول: «لا ينبغي للمرء أن يتسرع فيثق بنفسه كثيرا، ليخذلها لاحقا، ويخذل الآخرين معه: أن يَعِد المرء بما لا يمكنه الوفاء به. ما أصعب أن تخذل نفسك، قبل أن تخذل الآخرين، دون أن تقنع نفسك وتقنعهم بوجاهة إخفاقك! يا للعار، العالم يستمع إليّ ولا أجيد التعبير عما أرغب في قوله بسرعة، لكننا لم نعتد أن نقول ما نفكر فيه دائما من

دون تردد. لقد كانت الحواجز قائمة دائما، وكنا نضع المزيد منها بأنفسنا» (ص16 ـ 17).

في الشاهد السابق يسحب الكاتب القضية من نقطة صغيرة إلى دائرة أكبر وأشدّ تأثيرا، لا تتصل بخبر مفرد سيمضي ـ فيما لو قيل ـ بعد مرور وقت طال أو قَصُر إلى أقبية النسيان أو تجري استعادته على سبيل التندر في أفضل الأحوال أو أسوئها، وإنما تتصل بتحويل الشخصية من حالة خاصة إلى حالة عامة، تواجه مشكلة في التعبير عن الرأي، ومن ثم عدم قدرتها عليه عندما تتاح لها الفرصة، فيحصل الخذلان المشترك.

- اللغة المعبّر بها في النبأ الأخير: علينا أن نأخذ في الحسبان محددين مهمين، الأول منهما: وجود ثلاثة مستويات للغة في النص: 1) لغة المونولوج الداخلي، ما قبل توجه المذيع إلى الاستوديو. 2) لغة نشرة الأخبار التقليدية التي يُفترض أنها قُدمت قبل النبأ الأخير، ولكنها غابت عن النص الصريح لاعتياديتها واقترانها براهنية ضيّقة يفرضها تبدل الأحداث. 3) لغة النبأ الأخير نفسه. وإذا كان لنا أن نقيس لغة المستوى الأول إلى لغة المستوى الثالث في النص فعلى اعتبار متلقيهما، فالأول عبارة عن مونولوغ داخلي بدرجة تلقٍ صفرية، أما الثاني فيستقبله متلقون مفترضون يمثلون الجماهير التي تتابع النشرة خلف المذياع.

أما المحدد الثاني فهو مدى مفارقة لغة النبأ الأخير للغة الأخبار التقليدية؛ فإذا كنا نعرف اللغة العامة التي تصاغ بها نشرات الأخبار عادة، ونسمعها مرارا طوال اليوم والليلة، فإن لغة النبأ الأخير لغة

خاصة، لغة شخص تحوّل من ناقل خطاب إلى منتج للخطاب. ولكن إلى أي حد يستطيع مفارقة اللغة التي اعتاد قراءتها على مدى عشر سنوات بمعايير وضوابط صارمة، وإلى أي حد يستطيع الفكاك من سطوتها ليعبر بلغته عن همّ يؤرقه هو ويفترض أنه يهمّ الآخرين أيضا؟

وأحسب أننا نستطيع أن نحدد أربع ظواهر لمفارقة لغة النبأ الأخير للغة الأنباء التقليدية التي سبقتها:

- التحوّل إلى استخدام ضمير المتكلم. يقول: «هذا النبأ الذي سأختتم به نشرتي لهذا اليوم.. وعشرة أعوام من حياتي المهنية قدمتُ لكم فيها الكثير من الأخبار السيئة» (ص12). إنه لفت انتباه حاد يتحول معه الصوت إلى صوت داخلي، يسميه المذيع زميلا: «لا يسعني إلا أن أحيل الميكروفون إلى زميلي، أنا الآخر، وبصوتي الداخلي الذي لا يظهر عادة في النشرة» (ص12).
- الإسهاب الذي يتعارض مع لغة الأخبار المقتصدة والمشدودة؛ فلا ترد كلمة فائضة عن الحاجة ما لم تخدم المعنى المباشر بلا زيادة ولا نقصان. ولكن المذيع في النبأ الأخير يقول على طريقة الأحاديث في المجالس: «فكما سئمتُ وسئمتم، وعجزتُ وعجزتم عن فعل أي شيء حيال تلك الأحداث، أو الاستفادة منها، أو التأسف عليها، ولو مجاملة، فأقترح من باب التغيير، أن أتحدث عني» (ص13).
- التوجه إلى الجمهور بالحديث، وهو ما لا يحدث عادة في نشرات الأخبار في غير تحيات البداية والنهاية التي يحترفها المذيعون عادة. ولكن مذيع النبأ الأخير يشارك المتلقين تكهناته وتوقعاته حيال ما يستمعون. يقول: «ولأنني، لا أستمع إليكم، إلا أنني أتخيل إنصاتكم

إلي. وسأعتبر عدم مقدرتي على الاستماع إليكم موافقة مبدئية ونهائية على مقترحي المتواضع، إن كان السكوت يعني الرضا» (ص 13).

- التعبير عن مشاعره، وهو الشيء الوحيد الذي تمكّن منه أخيرا بعد عقد كامل من استخدام لغة جامدة في نقل الأخبار. يقول: «أعزائي المستمعين، إنها لحظة سعيدة في حياتي، وإن قصُرت، فإني لن أتوانى عن التلذذ بها بكل ما تحمله السعادة القصيرة من أنانية يود المرء الاحتفاظ بها دون غيره» (ص13). أو كما يقول في موضع آخر: «أشعر بالكآبة والتناقض من كل شيء حولي» (ص14).

وعلى الرغم من فشل المذيع في الإخبار بالنبأ الذي أراد قوله، نجده يكتفي بنصر صغير يتمثل في المحاولة التي ربما استطاعت إيصال الفكرة، إذ يختم قائلا: «لستُ بطلا، لكنني أعلم أيضا أنها ليست اللحظة التي أردتني أن أبدو فيها.. مهزوزا، ومتذبذبا، وغير قادر على أن يقول شيئا فيها، لكنها محاولة، وأظن أن الفكرة قد وصلت...» (ص12) قبل أن ينقطع البث: إششششششششششش.

وهكذا يبقى النبأ الأخير في حكم المسكوت عنه، ما دمنا غير قادرين على تبين كنهه وتخمين حقيقته، ليقضي بتعليق شهية المتلقين إلى حين مغامرة جديدة قد ينجح صاحبها في التغلب على مشكلة التعبير عن رأيه ويتجاوز مرحلة المحاولة. أو لعله لم يكن نبأً بأهمية محاولة التعبير عنه على الرغم من فشلها، وإن بدا من الوارد أيضا أنه مجرد حلم يقظة لم يكتمل، رآه مذيع نشرة أخبار يومية سئم روتين حياته.

«رجلٌ عارٍ يعانق الإسفلت»[1]

كتب القاص المغربي أحمد بوزفور قصة تحمل العنوان أعلاه، ونشرها ضمن مجموعته القصصية «إني رأيتكما معا» الصادرة عن دار توبقال في عام 2020م. تقول القصة:

«كان الرجل عاريا تماما. ويعانق الإسفلت. علّق أحد المارّة: اللّه يستر. قال آخر: لا بد أنه وحيد لم يجد من يعانقه. تساءل ثالث: هل هو حي؟ هل أطلب الشرطة؟ أما أنا فنظرتُ إليه.. نظر إليّ.. لوحتُ له بيدي، لوّح لي.. وتابعتُ السير.

كانت هذه قصة بعنوان رجل عارٍ يعانق الإسفلت نشرتُها على الفايسبوك، فجاءتني التعليقات التالية:

1. من الأحسن لك أن تهتم بشيء آخر. القصة... بزّاف عليك.
2. نص جميل. لولا أن لغته غامضة ومعقدة، وأن بناءه مهلهل، وأن شخصيته مضحكة، وأحداثه خرافية. أما لماذا هو جميل، فلأنه قصير لحسن الحظ.
3. أقترح أن تُضيف إلى شخصية الرجل شخصيةَ امرأة شَبِقَة، وأن تجعل أحدهما يقتل الآخر بنفس الشكل الذي قتلتَنا به، لا سماحة للفايسبوك.

---

(1) نُشر في جريدة عمان: الثلاثاء 31 من أغسطس 2021م.

4 ـ أقترح أن تجعل فضاء (الإسفلت) في مراكش، في شهر غشت، ظهرا.

5 ـ لم لا تَعْرِض ما كتبتَه على طبيب نفسي؟

حدّثتُ أصدقائي في المقهى عن القصة والتعاليق، فقال أحدهم: هل أنت جاد؟ أعني.. هل تعتبر ما كتبتَه قصة حقا؟ وقال الثاني: لم لا؟ أعتقد أن فيها أهمَّ مقومات القصة. قال الثالث: ضاحكا: بشرط أن تدمج فيها التعليقات التي قوبلت بها. قلت: وتعليقاتكم أيضا. فضحكنا، وعلا، خلال ذلك، صخب في الشارع أمام المقهى. خرجنا نستطلع الأمر، فرأينا، وسط الناس المتزاحمين: رجلا عاريا يعانق الإسفلت».

انتهت القصة، وقد يبدو للقارئ أنه كان بإمكان بوزفور أن يتوقف فيها بعد الفقرة الأولى، لنعدّها له قصة قصيرة جدا ومكتملة، ولكنه قرّر أن يذهب بها في مستويات عدة، بجعل أشكال التلقي وتأويلاته جزءا من عملية الكتابة ومكمِّلا لها، عندما منح الآخرين فرصة أن يكونوا مشاركين بآرائهم، سلبا أو إيجابا، في بنية القصة ولحمتها.

ترصد هذه القصة حالات التلقي عبر مستويات ثلاثة، تتراوح بين المباشر وغير المباشر من جهة، والافتراضي والواقعي من جهة أخرى. ففي المستوى الأول من القصة، الذي سنسميه (القصة النواة)، تتحدد البؤرة في الحاجة إلى تفسير فعل الرجل العاري؛ فالمشهد ليس عاديا، ويستدعي ردة فعل من المارّة، الذين بدا أنهم مختلفون في تلقيهم للمشهد الماثل أمامهم عيانا: فهناك من اكتفى بالدعاء بالستر، لأن المشهد برأيه لا يحتاج أكثر من ستر الرجل العاري وتنتفي غرابته. وهناك من حاول الغوص في الأبعاد النفسية الدافعة إلى فعل معانقة الإسفلت بهذا العري

الكامل، مبررا: «**لا بد أنه وحيد لم يجد من يعانقه**». في حين رأى شخص ثالث ـ وكان عمليا أكثر من البقية ـ أن الأهم من التفسيرات المسبقة التي سيجد الوقت لاحقا لتحليلها، هو التأكد مما إذا كان الرجل ما يزال حيا، وما إذا كانت حالته لا تستدعي طلب الشرطة. لكن رجلا واحدا اعتقد بأن الرجل العاري طبيعي وحاله لا يستلزم التوقف، ذاك هو السارد نفسه.

لم يرَ السارد شيئا يستدعي التوقف، ولكنه فعل شيئا مهمًّا وذا دلالة لافتة، فقد تبادل مع الرجل العاري النظرات وتلويح الأيادي، قبل أن يتابع السير. يحمل تبادل النظرات والتلويح بالأيادي دلالة تفاهم ودليل ألفة، وإن كنا لا نستطيع القطع بوجود معرفة سابقة بينهما. والأهم من كل ذلك، أن الرجل العاري المعانق للإسفلت كان قادرا على أن يتبادل معه النظرات والتلويح على الرغم من وضعه ذاك. لم يكن الرجل العاري بحاجة إلى أكثر من تلك الألفة، وذلك التفهّم لحاجته إلى عناق الإسفلت من دون أن يجري تحميل المشهد أكثر مما ينبغي، ثم يمضي كلٌّ في طريقه.

لقد اتخذ التلقي في المستوى الأول، صفة التلقي العياني/ المباشر من أشخاص شهدوا الحدث على الإسفلت، فتعددت أشكال سلوكهم تجاهه، ولكن ردة الفعل العادية من السارد إزاء الحدث غير العادي هي ما أنزلت القصة (مكتوبةً) منزلة المفارقة، وحرّكت دوائر التعليق والتأويل في المستوى الذي يليه، عندما اختار الكاتب أن يعرض نواة قصته هذه على الفيسبوك، معرّضا إياها لآراء مختلفة من أشخاص يختلفون عن الأشخاص الذين شهدوا الحادثة (واقعية كانت أو خيالية)/ أشخاص قد يعرفهم أو لا يعرفهم، ولكنهم يتلقون الحادثة قراءةً هذه المرة وليس عيانا كما في المستوى الأول، لا ليضعنا أمام تأويلاتهم المختلفة وحسب، ولكن

ليقرّبنا كذلك من شكل المزاج الذي تتفاعل به الجموع الافتراضية مع نص أدبي، على اختلاف قدراتهم واستعداداتهم لالتقاط إشارات النص، وهذا ما عكسته التعليقات المختلفة التي تستدعي النظر في مضامينها، وفيما تشفّه من ردود فعل متباينة، غير أنها تشترك جميعها في سمة واحدة، وهي: عدم أخذ النص بالجدية اللازمة! ويمكننا إجمال محددات هذه السمة في نقاط ثلاث:

- اللغة الساخرة حدّ التنمر التي كُتبت بها التعليقات الخمسة مجتمعة وإن بدرجات متفاوتة، مثاله في التعليق الأول، والتعليق الرابع، والتعليق الخامس!
- التحوّل من التعليق على النص إلى التعليق على الكاتب، كما يتجلى في التعليق الأول أيضا، والنصف الثاني من التعليق الثالث. ولا يفوت القارئ أن يلحظ بجلاء أن الكلام الظاهر عن النص في التعليق الخامس إنما يحيل على الكاتب عبر الدعوة إلى عرض النص على طبيب نفسي!
- ضيق النَفَس القرائي لدى المتلقي عبر الفضاءات الافتراضية، وتفضيل قراءة ما قَصُر من النصوص، ليصبح القِصَر وحده ميزة يستحق عليها الإشادة، وإن لم يكن في النص شيء آخر يستحق الإشادة (التعليق الثاني).

لقد استثمر بوزفور في نصه هذا ممكنات الكتابة التفاعلية، التي تشرك الآخرين في الكتابة، وتجعل من آرائهم جزءا منه؛ لا لتضيف إلى النص وحسب، ولكن لتفتح مساحات يتحرك فيها بين قرائه ويتحركون فيه هم أيضا على حد سواء. غير أن التعليقات التي وردت في النص افتقرت

كلها إلى لغة (اللايك) السريع، والإعجاب السهل، ونَحَتْ جميعها منحى التعاطي السلبي مع النص وكاتبه الداخلي، على خلاف التلقي عادةً عبر الفضاء الافتراضي والفيسبوك خاصة! فهل تعمّد الكاتب اختيار التعليقات الخمسة من بين تعليقات أخرى نفترض أنها كُتبت بلغة إعجاب؟ قد يكون الأمر كذلك، ولكن لهذا الاختيار دلالاته أيضا، فهو وإن كان يشي بسماحة الكاتب إزاء آراء الجمهور السلبية، غير أنه يثبت في المقابل عدم جدية التلقي عبر الوسائط الافتراضية كما افترضنا سلفا، وإلا فإن العادة جرت أن يكون المعجبون بغَثّ الأدب أضعاف منتقديه. ولعلّ هذا ما حدا به إلى أن ينقل نواة القصة مصحوبة بالتعليقات عليها إلى المستوى الثالث: فضاء أصدقاء المقهى، الذين يشكلون دائرة مختلفة نسبيا عن المتلقين في الفضاء الافتراضي في أنهم: دائرة مغلقة محدودة العدد، يعرف المنتمون إليها الكاتب شخصيا. بالإضافة إلى كونهم أصدقاء حقيقيين على خلاف المعلّقين في الفيسبوك الذين قد يكونون بأسماء مستعارة. فضلا عن المكان الواقعي الذي جمعهم (المقهى)، حيث تقال فيه التعليقات وجها لوجه، ما يلغي احتمالية سوء الفهم واشتباه التنمر الذي شاب تعليقات الفيسبوك.

في التعليقات الثلاثة التي رشحت عن لقاء أصدقاء المقهى، نلحظ تباينا أيضا في الآراء، ولكنه تباين لا يعدم رأيا يقرأ النص قراءة فنية موضوعية، ويرى فيه اكتمالا لأهم مقومات القصة. غير أن بؤرة الاهتمام في المستوى الثالث تتحول من الرجل العاري الذي يعانق الإسفلت، إلى التعليقات في الفيسبوك، ولاحقا تعليقات أصدقاء المقهى أنفسهم. وشيئا فشيئا تأخذ التعليقات المتلاحقة مركز الاهتمام في دوائرها المتعاقبة، ويبتعد الرجل

العاري عن بؤرته المركزية، مفسِحا المجال للقارئ، الذي يشارك في كتابة القصة في زمن مستمر. وهكذا يتوالد النص ضمن دوائر تتسع وتكبر بحسب التعليقات التي تقال عنه، والفضاء الذي قيلت فيه، بما يجعله نصا غير نهائي، وقابلا للتمدد إلى ما لا نهاية، قبل أن تعود القصة إلى بؤرتها الأولى مرة أخرى، بتجسد الرجل العاري في الواقع وهو يعانق الإسفلت أمام أعين الأصدقاء خارج المقهى.

تنسف هذه القصة (ظاهريا) فرضية أن النص ولادة واحدة؛ فعلى الأقل هناك ثلاث ولادات افتراضية مرّت بها هذه القصة بعدد مستوياتها. ولكن ولادة رابعة (والوحيدة بطبيعة الحال) هي تلك التي أثبتتها المجموعة المنشورة عن دار توبقال، وبها أصبح النص نهائيا لا مجال فيه لاحتمالات إضافة مستويات جديدة. وفي هذا يتفوق النشر الورقي الذي يحدّ من تبدل النص على النشر الافتراضي المفتوح على التعديل باستمرار (على افتراض أن نواة القصة قد نُشرت أول مرة في الفيسبوك فعلا!).

غير أن هذا المستوى الرابع الذي خلصت إليه القصة في شكلها النهائي، يطرح سؤال العلاقة بين الواقع والخيال في الأدب: أيهما يصنع الآخر؟ وقد بدا أن مأخذ المعلّقين على القصة إنما كان في أساسه على أحداثها الخرافية، وعدم منطقية الظرف الذي وقعت فيه، فضلا عن شخصيتها غير الواقعية، ولأجل هذا كله قوبلت بالاستهجان. بيد أن تجسدها على أرض الواقع ـ أمام مرأى أصدقاء المقهى على الأقل ـ يدفع لإعادة النظر في هذه الثنائية وجدليتها في السرد، ليقدم لنا بوزفور من خلال نصه هذا معادلته المهمة، وهي أن الواقع يولد في خيال الكاتب أولا!

خميس أورويل بين الجزيرة والعربيّة[1]

في قصة قصيرة بعنوان «خميس أورويل» نشرها الكاتب العماني محمود الرحبي ضمن مجموعته القصصية «ثلاث قصص جبلية»، الصادرة عن الجمعيّة العمانيّة للكتّاب والأدباء ودار الآن ناشرون وموزعون في عام 2020م، يتناول الرحبي قضيّة تتّصل بقدرة التلفاز وقنواته الفضائيّة على تشكيل قضايانا واهتماماتنا بل وصراعاتنا، لاسيّما القنوات الإخباريّة منها، وكيف أن بوسع المرء بدون مشاهدة شيء منها أن يكون بعيدا عن القلق وخالي البال حد الضجر.

تسرد القصة حكاية خميس أورويل، الشخصيّة التي يشكّل اسمها مزيجا من هويّة نفترض أنها عمانية من خلال الجزء الأول «خميس»، والجزء الثاني الذي يستحضر الروائي العالمي جورج أورويل صاحب النبوءة/ الرواية الشهيرة «1984».

تُخبرنا القصة أن خميس أورويل هذا، كان يسعى إلى طرد الضجر لا الجوع عندما اهتدى إلى حيلة يكسر بها روتين حياته القاتل وتوالي المشاهد والوجوه في يوميّاته، فعمد كل مساء إلى ارتياد أحد مطعمين متلاصقين يقدّمان الشاورما ليسا بعيدين عن مسكنه، ويتنقّل بينهما بحرّية

(1) نشر في جريدة عمان: الثلاثاء 15 فبراير 2022م.

وفقا لمزاجه، فتارة يجلس في هذا المطعم وتارة في المطعم الآخر. سريعا وجد خميس أورويل متعة كبيرة لاسيّما مع ملاحظته فصول العداء الخفيّة، في البدء، بين مديرَي المطعمَين والعامِلِين فيهما، وزاد من هذا العداء وجود شاشتين كبيرتين في كلا المطعمين، تُضبط واحدة منهما على قناة الجزيرة، وتُضبط الأخرى على قناة العربيّة، ما لم تكن هناك مباراة تبثّها كلا الشاشتين.

وفي ظلّ التناقض بين القناتين الإخباريتين، يدخل العداء بين المطعمين مرحلة علنيّة لا تخفى؛ فهما وإن كانتا تتحدّثان عن المواضيع عينها، غير أن وجهات النظر إزاءها متناقضة، ولدى كلّ قناة منهما منطقها الذي يجعل الحقيقة وضدّها في القناة الأخرى على درجة واحدة من التشويش والقلق اللذين تسبّبانه للمشاهد، فما إن يجلس خميس أورويل في هذا المطعم ويكون مطمئنا إلى الحقائق التي تبثّها هذه القناة، حتى تنسفها في اليوم التالي القناة الأخرى بمنطق ومبرّرات لا تقلّ إقناعا عن الحقيقة المناقضة التي تابعها في المطعم الآخر، «ففي غمضة عين تنقلب «الحقيقة» التي كان يظن أنها مطلقة ويقينية بشأن حدث ما إلى نقيضها تماما، ما بين تحليل وتحليل مضاد، بفعل تناقض المَشاهد والصور والأفكار وتعدد زوايا النظر». عاش خميس أورويل هذا الصراع الذي تشوّش له ذهنه ما بين مطعم وآخر ومن شاشة إلى أخرى. حتى جاء يوم احتدم فيه الصراع بين مديري المطعمَين، فقرّر أحدهما تهشيم شاشة تلفاز مطعمه، فيما كان مدير المطعم المجاور أكثر حكمة، واكتفى بضبط الموجة على قناة السودان التي كانت تبثّ في تلك الأثناء أغنية شعبيّة ساخرة «كل زول والزوجة بتاعه إلا ده ما عنده مره».

وهكذا فجأة اختفى الصراع الخفيّ والعلنيّ الذي أجّجته القناتان الإخباريتان، وأصبحت هناك شاشة واحدة فقط لا تعرض أيًّا مما دأبت القناتان على بثّه من تناقضات، وإنما قناة ثالثة لا تقدّم محتوى سياسيًّا إلا فيما ندر في سياق نشراتها الإخباريّة المعتادة، فتحوّل الزبائن إلى هذه الشاشة الوحيدة، و«كما لو أن أي واحد منهم لم يكن مقتنعا حد الاعتقاد، نسي كل رواد المطعم وعماله، حتى عابرو السبيل، كل المشكلات السياسية، وانشغلوا بقضية الزول الأعزب».

تخبرنا هذه القصة أن المرء يحتاج إلى قضية تشغله، أية قضية، ليس مهمًّا أن تكون قضيَة كبيرة أو صغيرة، مصيريّة أو عاديَة، لأن الضجر داء قاتل، وتعرف القنوات ذلك جيّدا، وتعرف أكثر أن القضيّة التي تشعلها يمكنها أن تشعل حروبا صغيرة أو كبيرة، وهي تملك المبرّرات الكاملة لخوضها.

لم يكن العداء بين مديرَي المطعمين والعامِلين فيهما معدوما قبل صراع القنوات الإخباريّة، ولكنّه كان خفيًّا، إلى حد ما، يحرّضه التنافس في السوق على الصنعة الواحدة، فقد «كان هؤلاء يتشاجرون إثر كل خلاف بينهم حول مدى أحقيّتهم باستقطاب هذا الزبون أو ذاك. وكان كل طرف يتمنّى لو احترق يوما سيخ الشاورما لدى الطرف الآخر». وفي رمزيّة دالّة تذكُر القصة مالك العقار الذي يقع فيه المطعمان، ويملك مخبزا هو الآخر ويجبر المطعمَين على شراء الخبز منه حصريّا لإعداد الشاورما، ويرتاد هذا المالك المطعمين وفقا لمزاجه أيضا ضاربا عرض الحائط الخلاف المحتدم بينهما، «فكل ذلك الخصام والجدال والتنابز في صالحه، ما دام يرفع أرباحه ويزيد حافظة نقوده انتفاخا». يُفضّل هذا المالك إبقاء الصراع

بين المطعمين في العقار الذي يملكه قائما عوضا عن خسارته أحدهما، وفوق ذلك يستغل مُلكيته للمكان في ضمان زبونين يشتريان الخبز الذي يعده مخبزه، فتتحقق له بذلك فائدة مزدوجة: تحصيل إيجار العين المؤجرة، وبيع الخبز. وهل تستقيم الشاورما بغير الخبز؟

تجسّد الأطراف الثلاثة كلّ أشكال الصراع، في السياسة كما في أي شيء آخر، إذ لا بدّ من طرف مستفيد من صراع بين طرفين، ويجني فوائد مزدوجة دون حاجة إلى جعلها أطرافا سياسيّة بالضرورة في حرب حقيقيّة، وإن جعل محمود الرحبي دوافعها إيديولوجيّة سياسيّة تُبث عبر قناتين إخباريتين لا يخفى تناقضهما، من دون أن يرجّح الرحبي كفّة إحداهما على الأخرى.

تستثني القصة أوقاتا محدّدة من حمّى الصراع والاختلاف بين المطعمين، تلك هي أوقات بثّ مباريات كرة القدم، التي تتفق فيها القناتان على محتوى واحد يتحلق حوله المشاهدون مجتمعين، فيما يشبه هدنة مؤقّته ما يلبث أن يعود الصراع بعدها من جديد ما إن تعود العربيّة والجزيرة إلى الواجهة.

وعلى الرغم من هذه الإشارة الصغيرة التي يوردها الكاتب لماما في قصته، إلا إنها إشارة تؤكد من جديد على قدرة كرة القدم على جمع ما لم تستطع السياسة جمعه من متفرّق الأحوال العربيّة وصراعاتها.

والرحبي، على الرغم من الرمزيّة الدالّة التي انطوتْ عليها قصّته، يسمّي الأشياء بمسميّاتها، فلم يجعل القناتين بهويّة مستعارة، كما لم يتخيّر لهما الصفات دون المسميّات، بل حدّدهما اسما ومحتوى: الجزيرة والعربيّة،

فيما يشبه الإدانة الفنية، ورسم الخلاف بينهما في نقل الحقيقة وفق رؤية كلّ منهما، وسياستها الإعلامية، ودوافعها، ومصادر تمويلها. وظهر هذا الخلاف جليًّا إزاء القضايا العربيّة والخليجيّة منذ مطلع العقد الأخير خاصة.

وهو كما سمّى قناتي الجزيرة والعربيّة، يسمّي قناة السودان، التي تمثّل في الذهنيّة العربيّة ـ والخليجيّة خاصة ـ صورة البعد التام عن الصخب والهدوء المستفزّ، وأنها بالمختصر: قناة تقف على الضدّ الكبير من القناتين السالفتين، بل إن المحتوى الملتهب والعاجل الذي تبثّه القناتان، يقابله في قناة السودان محتوى شعبيّ وساخر، لا يقدّم قضيّة ذات بال، ولكن الرحبي يحّول هذا المحتوى البسيط الذي لا يراد به أكثر من مساحة ترفيه، إلى قضيّة جديدة لدى مشاهدين يبحثون عن قضيّة، أية قضيّة تشغلهم يقتلون بها ضجر الوقت وروتين الحياة القاتل، ولعلّ هذه الرغبة في الإشغال كانت وراء النسيان الفوري للخلاف الذي كان قبل قليل محتدما بين قناتين إخباريّتين.

وهكذا يبني محمود الرحبي قصّته على حيوية التناقض على المستويين الموضوعي والفني؛ فعلى المستوى الموضوعي: يلعب الرحبي أولا على حدّي الضجر والتسلية على مستوى الشخصية الرئيسة، ويلعب ثانيا على تناقضات قناتي العربية والجزيرة من جهة، والتناقض بينهما وبين قناة السودان من جهة أخرى على مستوى تأثر الشخصيات الثانوية/ المشاهدين، وعلى تباينات المحتوى السياسيّ الجادّ في الأوليين منهما والمحتوى الشعبيّ الساخر في الثالثة على مستوى المضمون. أما على المستوى الفني، فإنه يراوح إيقاع قصته بين الهدوء الضَجِر الباعث على التوتر، إلى الصراع المسبّب للتشوّش الذهنيّ والقلق. بل حتى النهاية

الساخرة، التي بدت مسليّة ومثاليّة لإسدال الستار على أشكال التناقضات السالفة مجتمعة، فقد انطوت هي الأخرى على تناقض جديد، عندما تحوّل الهزل إلى جدّ، وانشغل الجميع بتحليل قضيّة «الزول الأعزب»، تاركين من فورهم كلّ القضايا المهمّة التي كانت قبل قليل مدار صراع أدى لتحطيم إحدى الشاشتين، وجاعلين من المحتوى الجديد عبر قناة بديلة قضيّتهم الجديدة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

كتابة الخوف في مجموعة «وقت قصير للهلع» للقاص العماني يحيى سلام المنذري[1]

يخاتلنا يحيى سلام المنذري بعنوان مجموعته القصصية «وقت قصير للهلع» الصادرة عن دار عرب في عام 2022م؛ إذ يتعامل مع الزمن في قصصه بخلاف ما يشير إليه عنوانه، فنجد أنفسنا أمام هلع ممتد يسيطر على الشخصيات ولا ينفك عنها، حتى وإن تعددت طرق التعبير عن هذا الهلع، وتنوعت أشكال الهرب منه أو التعامل معه. ولكن هل يمكن المضي في الحديث عن ثيمة الخوف وطريقة التعبير عنها فنيا في هذه المجموعة من دون التفريق بين مفردتي الخوف والهلع؟

اختار يحيى سلام كلمة (الهلع) في العنوان، وليس (الخوف). وهو اختيار وجيه؛ لأن الهلع كما تخبرنا المعاجم هو الخوف الشديد، بل أقصى درجات الخوف، بينما هذا الأخير درجات أدنى من الهلع. وعلى هذا النحو لا يستمر الهلع إلا وقتا قصيرا وإلا أتلف صاحبه، بينما الخوف بدرجاته المختلفة يقيم فترة أطول في النفس، حتى ليكاد يصبح وجها من وجوه الحياة عند من لازمهم البؤس والحظ السيئ وسوء الحال، كما

(1) قراءة قُدمت في ندوة «القصة العمانية القصيرة من التأسيس إلى النضج» التي نظمتها جامعة السلطان قابوس بالتعاون مع الجمعية العمانية للكتاب والأدباء بمقر الجمعية بتاريخ 23 نوفمبر 2022م، ونُشرت في جريدة عمان يوم الثلاثاء بتاريخ 10 أكتوبر 2023م.

هو حال شخصيات هذه المجموعة التي بين أيدينا؛ المجموعة المؤلفة من ثلاث قصص تتشظى زمنيا وسرديا كما سنرى، لاسيّما القصتين الأخيرتين منها.

ولعل السؤال الأهم الذي نطرحه في مقاربتنا لقصص هذه المجموعة هو: كيف تجلّى الخوف فيها؟ بما يحمله هذا السؤال من بحث في طرائق التعبير عن هذا الخوف على مستوى الشخصيات وبنائها النفسي، وأمكنتها وأزمنتها، واللغة التي أجراها المنذري على ألسنتها، وزاوية الرؤية. وسنجيب عن هذا السؤال من خلال تحديد ثلاثة ملامح مهمّة وبارزة في توظيف يحيى سلام للخوف على النحو الآتي:

- الاستعانة باليومي والعادي والعابر لشخصيات عادية ومتكررة؛ فالرجل الخائف من عملية بتر إبهام رجله اليمنى في قصة «الإصبع»، شخصية تتكرر في الحياة اليومية بعدد الذين يختبرون تجربة العمليات الجراحية، ولكن الكتابة تكثّف نموذجه وتكشف عن تلافيف ما انطوت عليه نفسه؛ فتنتقل المعاينة السردية من المستوى الخارجي إلى المستوى الداخلي. وكذا الشأن لشخصيات العمّال من الجنسيّات الآسيويّة في القصتين التاليتين المكون كل منهما من ثلاثة أجزاء: «غليان الشاي» و«صندوق المفاجآت الملونة»، حيث يجري اختراق القشرة الظاهرة للصورة المألوفة والمتكررة إلى عمق النفس في مواجهتها لمخاوفها ووساوسها.
- الخوف ليس شأن المهمشين فقط، بل يصيب الشخصيات التي تقف في الجهة المقابلة في معادلة (الهامش ـ المركز)، كخوف الزوج في قصة «صندوق المفاجآت الملونة» من مجموعة النمور والقط العجوز

(وهم العمال الآسيويون العمالقة الأربعة ومسؤولهم البنجالي الذين أحضروا الصندوق الكبير إلى بيته). كان خائفا من إغضابهم لضخامة أجسادهم، ومن انتقامهم المحتمل من أطفاله فيما لو لم ينقدهم مبلغا إضافيا نظير جهدهم في حمل الصندوق ووضعه في الدور الأول من البيت، ثم خوفه لاحقا من احتمال أن تنتقم العاملة الفلبينية ماري من عائلته بسبب ماضيها الدموي، وخوفه المزمن من تآمر مسؤوله السابق عليه. الخوف في هذه المجموعة أشبه بدائرة مغلقة، وتتحدد حدّته قياسا إلى موقع المرء من مركزها، فكلما اقترب من المركز زادت حدة خوفه إلى حد الهلع، ويخفت بانزياحه عن المركز نحو المحيط، ولكن لا أحد يعيش خارج الدائرة. ولأن الأمر كذلك فإن سير الأحداث في قصص يحيى سلام المنذري لا يسير خطيا، بل يتعمد التقديم والتأخير لاسيما في القصتين المتأخرتين، فهو يعمد إلى سرد الحدث الأوسط في الجزء الأول من كل قصة، قبل أن يعود إلى سرد الحدث الأول في الجزء الثاني، ثم يُتبعه بالحدث الخاتم في الجزء الثالث. فهل لهذا معنى؟ التقديم والتأخير في زمن الأحداث يعطي دلالة على أن الحدث قابل للتكرار في الواقع بأكثر من طريقة وبأكثر من ترتيب زمني، فإن لم يكن كما حدث مع البنجالي كاتب اليوميات، فسيكون مع شخصية أخرى لم تكتب يومياتها بالضرورة. وإن لم تكن ماري حاملة إرث الدم في طفولتها فمع أخرى تشبهها في الغربة. ويعزز المنذري هذه الفرضية من خلال النهايتين اللتين اختارهما للقصتين المتأخرتين إياهما: «غليان الشاي»، و«صندوق المفاجآت الملونة»؛ ففي كلتا النهايتين لم يتبين السارد على وجه

الدقة الهوية الحقيقية للشخصيتين المهمشتين؛ إذ لم يعرف السارد في الجزء الثالث من قصة «غليان الشاي» من يكون كاتب اليوميات، وما إذا كان كاتبا صالحا أو شريرا داعرا يغوي عاملات المنازل. وكذا الحال مع ماري، التي رأى السارد/ الزوج ـ في الجزء الثالث من قصة «صندوق المفاجآت الملونة» ـ امرأة شبيهة لها في أحد مراكز التسوق بعد مدة من رحيلها، فلم يتبين ما إذا كانت هي نفسها أو أخرى سواها! ورغم أن يحيى سلام يضع خيطا رفيعا للقارئ حتى يمكّنه من العثور على الإجابة، غير أنه يعي في الوقت نفسه أن الجواب ليس مهما مادامت الحكايات تتناسخ صورها في أشكال لا نهائية من معاناة الغربة عن الأهل والوطن.

وسنضيف: أن الخوف الذي تعانيه شخصيات المجموعة هو الخوف الذي لا ينتبه إليه أحد، وإنما خوف يخص صاحبه فقط الذي لا يجد من يواسيه أو يشدّ من أزره، حتى وإن كان خوفه ظاهرا ومصرّحا به كما هو حال المريض ذي الإصبع المعطوبة الذي صرّح بخوفه للممرضة ثم لطبيب التخدير، ولكنهما تعاملا مع خوفه بلا مبالاة أحيانا، وبالسخرية منه في أحيان أخرى، لأنه من وجهة نظرهم مجرد مريض مصاب بوسواس غير مبرر. وكذا شأن كاتب اليوميات البنجالي الذي ما كان لأحد أن يتخيّل حجم الخوف اليومي الذي يعانيه هو وأمثاله من العمال لولا أنه رصده في يومياته بتكرار لافت لكلمة الخوف؛ الخوف من كل شيء، الخوف الذي لا يجد علاجا له سوى النوم. ويُحسب للمنذري كتابته لهذه اليوميات بلغة تختلف عن باقي أجزاء القصة وعن لغة القصتين الأخريين بطبيعة الحال، حيث كتبها بلغة

من ترجم وليس بلغة من ألّف، فتجلّت روح كاتبها الأصلي (كما يُفترض) في بساطته وتعبيره المباشر عن خوفه وتكراره للكلمات، الأمر الذي أكسب النص قدرته على الإقناع الفني لاسيّما عندما يقول السارد/ المواطن في الجزء الثاني من القصة إنه ترجم هذه اليوميات ـ بعدما عثر عليها ـ من الإنجليزية إلى العربية.

المدى الزمني الطويل لملازمة الخوف شخصيات المجموعة (على خلاف الوقت القصير في العنوان كما أسلفنا)، ولكن هذا المدى لا يتمظهر زمنيا وحسب، ولكن على مستوى اللعبة السردية كذلك؛ ولتوضيح هذا الملمح أقول: إذا كان هلع العاملة الفلبينية ماري مبعثه مقتل أبيها وأمها أمام ناظريها وهي طفلة، وانتقل لاحقا لتعبّر عنه بهلعها من أسخف الأشياء التي تصادفها في الحياة (ليس بدءا من هلعها من أي صوت يصدر قريبا منها، وليس انتهاء من خشيتها من دمى الحشرات والحيوانات)، حتى أصبحت مثار ضحك الآخرين ومادة تندرهم، أقول: إذا كان هلع العاملة هلعًا ممتدًا زمنيا عبر مراحل حياتها، فإن خوف العامل البنجالي (كاتب اليوميات) في قصة «غليان الشاي» خوف ممتد بامتداد زمن كتابة يحيى سلام نفسه!

ولتوضيح هذه النقطة، دعونا نعود إلى الجزء الأول المسمى «هدية أختي حسينة» من قصة «غليان الشاي»، حيث ترد يوميات يكتبها بدأب عامل بنجالي عن حياته العادية جدا، غير أنه يوثّق إحساسه بالخوف من كل شيء يسمعه عن الآخرين ومغامراتهم وأخطائهم وحتى الحسن من نواياهم. يشير الكاتب البنجالي إلى أن كتابا مترجما إلى اللغة الإنجليزية أهدته إياه أخته حسينة، ووصله منها

إلى مسقط عبر صديق عائد من بلاده. في هذا الجزء الأول من القصة لا يعرف القارئ أي كتاب تحديدا هذا الذي يتحدث عنه البنجالي في يومياته، لاسيما في نصفه الثاني الذي يتفاعل معه البنجالي بنحو خاص، إذ يقول: إن «القصص تقصدنا، رغم أن الشخصيات هندية. شعرت بالحزن بعد قراءة القصة الأولى من الجزء الثاني» (ص29). سنتعرف لاحقا على ماهية الكتاب المقصود، من خلال الجزء الثاني من القصة المعنون بـ«الكتاب الإسمنتي»، عندما يحصل السارد، وهو مواطن عماني، على الكتاب نفسه، ولكنه مَزيدٌ باليوميات التي كتبها البنجالي على هوامشه والمساحات البيضاء بين صفحاته. هذا الكتاب هو الترجمة الإنجليزية للمجموعة القصصية «بيت وحيد في الصحراء» ليحيى سلام المنذري نفسه الصادرة في طبعتها الأولى في عام 2003م، وأعيدت طباعتها في عام 2013م.

يقترح علينا المؤلف إذن العودة إلى مجموعته تلك، التي احتشد نصفها الثاني بقصص قصيرة عن معاناة المهمشين من العمالة الآسيوية في عمان. وهكذا نعرف أن القصة الأولى من الجزء الثاني التي أصابت البنجالي بالحزن ـ كما ذكر في يومياته ـ هي قصة «رسالة من تلك البلاد». وأن القصة التي تشير إلى طقوس الختان في الصحراء هي قصة «الشمس لا تجد من تقدم له دفئها»، فضلا عن قصة «المروحة البشرية» وغيرها من القصص التي تشكل مجموعته الحالية «وقت قصير للهلع» امتدادها الموضوعي، من غير أن يتغير (مبدئيا) حال الخوف الذي يطال هذه الفئة المهمشة منذ كتب عنها المنذري في مجموعته تلك «بيت وحيد في الصحراء» المنشورة عام 2003م،

وحتى كتابته عنها في مجموعته التي بين أيدينا «وقت قصير للهلع» المنشورة في عام 2022م.

لم يقتصر توظيف المؤلف مجموعته «بيت وحيد في الصحراء» في قصة «غليان الشاي» وحدها، وإنما ورد ذكر عنوانها عفوا في قصة «صندوق المفاجآت الملونة»، عندما وصف الزوج/ السارد ورقةً من فئة العشرين ريالا متروكة تحت كنبة في الغرفة الرئيسة بـ«الورقة الجميلة المتروكة وحيدة في الصحراء» (ص71)، ما يدفعنا لنتذكر عنوان مجموعته القصصية تلك. فهل يقترح علينا يحيى سلام العودة إلى مجموعته القصصية «بيت وحيد في الصحراء» وحدها من بين كل مجاميعه القصصية السابقة؟

علينا أن نتذكر هنا أنه أصدر كتابه «الحديقة بيضاء بالياسمين» في مطلع عام 2022م عن الجمعية العمانية للكتاب والأدباء ودار الآن ناشرون، الذي ضم مجموعاته القصصية الخمس السابقة. وإذا ما أخذ الفضولُ القارئَ للبحث عن مجموعته «بيت وحيد في الصحراء» على إثر قراءته قصة «غليان الشاي» في المجموعة التي بين أيدينا ـ وعلى الأرجح لن يعثر عليها بعد هذه السنوات لنفاد نسخها على الأغلب ـ فإنه سيعثر عليها ضمن كتابه الكامل «الحديقة بيضاء بالياسمين»، وستدفعه القراءة ربما إلى العودة ليس إلى «بيت وحيد في الصحراء» فقط، ولكن إلى مجاميعه القصصية السابقة، كما حدث مع كاتبة هذه السطور. فهل يتعمد يحيى سلام إحالة القارئ إلى أعماله السابقة بهذه الدعوة غير الملحة؟ وأقول غير الملحة لأن القارئ سيفهم نصوص المجموعة التي بين أيدينا حتى لو لم يعد إلى مجموعته «بيت وحيد في الصحراء».

القصدية في نص المنذري تشكّل ظاهرة على أكثر من صعيد، ومنها

أن الكتابة القصصية عنده عبارة عن محطات غير مُتجاوَزة، فهي تشكّل في مسيرته مسارا دائريا يحيل أحيانا إلى بعضه على اختلاف أزمنته، غير أنه ـ وإن أعادنا إلى محطات سابقة في تجربته ـ لا يعيد رحلتنا معه من نقطة الصفر، إلا بما يغذّيها طاقةً مضاعفةً لتنطلق في رحلة أبعد شوطا، فتتمدّد الدائرة تجربة بعد أخرى. فالإحالة إلى أعمال سابقة في عمل جديد ليست من قبيل التسويق المجاني، ولكنها اللعبة السردية التي تجعل من الموضوع مادة مشرعة على الدوام، فلا تمنعه الكتابة عنه فيما مضى من معاودة تناوله من جديد مراعيا تطور التجربة وتنوع زوايا النظر. وقد نضيف بعدا آخر، وهو أنه يفسر السابق باللاحق، ويكفينا مثال على ذلك كلمة النحلة: ففي قصة «صور كثيرة للذكرى» في مجموعته «بيت وحيد في الصحراء» يتحدث عن النحل الذي يحط في قلب الزهرة. والزهرة هي الدوّار المزروع بالورد فيتقاطر إليه الآسيويون لالتقاط الصور[1]، ولكننا سنفهم بنحو أوضح في مجموعته الأخيرة «وقت قصير للهلع» أن النحل إنما هو وصف للعاملات لاقترانهن بصفتي النشاط والإنتاج (من غير تعميم بطبيعة الحال)[2].

وإذا كانت الكاتبة العُمانية هدى حمد قد أشارت في مقالها بعنوان «الهلع البشري ليس قصيرا» عن مجموعة يحيى سلام الأخيرة والمنشور في جريدة عمان بتاريخ 14 نوفمبر 2022م إلى أن الخوف ليس وحده ما يوحّد قصص هذه المجموعة، وإنما البتر كذلك؛ البتر الذي بدأ

(1) راجع كتاب يحيى سلام المنذري: «الحديقة بيضاء بالياسمين»، خمس مجموعات قصصية، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء والآن ناشرون وموزعون، 2022م، ص242

(2) انظر كتاب «وقت قصير للهلع»، ص57

بإصبع المواطن في القصة الأولى، ليتبعه بتر من الوطن والأهل بالنسبة للشخصيات الآسيوية في القصص التالية، فإن الأمر في المقابل ينحو باتجاه تمركز الهامش على المستوى الكتابي والضمني على حد سواء، (وإن كان الهامش على المستوى الصريح والمباشر لا يزال هامشا وقدره أن يعاني من الخوف والنبذ والإقصاء)، فعلى المستوى الكتابي نلحظ أن الهامش يأخذ في التمركز من خلال اليوميات التي استأثرت بالجزء الأول من قصة «غليان الشاي»، لنكتشف أنها مكتوبة على هوامش كتاب «بيت وحيد في الصحراء» والمساحات البيضاء بين صفحاته. وهكذا يتحول الهامش المتمثل في اليوميات إلى متن يستأثر بالاهتمام كله. بل إن البنجالي في يومياته لا يفوته أن يزحزح هامشا/ حاشية وردت في الصفحة الأولى من قصة طقوس الختان ليضعه في متن يومياته، ذاك هو هامش الإحالة إلى كتاب «البلاد السعيدة» لبرترام توماس الوارد في قصة «الشمس لا تجد من تقدم له دفئها»[1]. أما على المستوى الضمني، فقد لاحظنا من قبل أن المركز ومن يمثله ليس محميا من الشعور بالخوف أيضا كما بيّنا في ملمح (الخوف ليس شأن المهمشين فقط) ـ وهذه إشارة أخرى لم تفت هدى حمد في مقالها المذكور ـ حتى غدا الخوف عاملا مشتركا يطال الجميع، على اختلاف نسبي فيما بينهم.

وسنلحظ تغيّرا في تموضع المركز كنتيجة طبيعية لتمركز الهامش، ليس فقط من خلال خوف المواطن وتوجسه خيفة من العمال في موقع البناء وخاصة «الفورمن»، أو خوف السارد/ الزوج في قصة «صندوق المفاجآت الملونة» من إثارة غضب العمال النمور العمالقة ـ لأن مسكة يد

(1) انظر كتاب «الحديقة بيضاء بالياسمين»، ص 218

واحد منهم فقط ستكسر عنقه[1] ـ أو خوفه من انتقام العاملة الفلبينية ماري لمقتل والديها، وإنما تغيُّر يتصل بزمنية الكتابة في مشروع المنذري بشكل عام. ويتضح هذا التحوّل من سيادة المركز المطلقة إلى تمركز الهامش، بمقارنة مع قصة «الطابور والرجل الأخضر» في مجموعة «بيت وحيد في الصحراء». تقول القصة:

«يثرثر الهندي في سماعة الهاتف العمومي، كان يكلم أمه، ثم ينتقل إلى زوجته، ويتبادل أحاديث تحقنه بالانتشاء والسرور وتزيد من ترقيص رأسه عند كل حرف يتفوه به. وراءه طابور من الهنود والباكستان والبنجال ينتظرون دورهم ويتبادلون النظرات ورائحة العرق.

سيارة مرسيدس نزل منها رجل غاضب بدشداشة وعمامة لونهما أخضر، كسر الطابور، انتزع السماعة من يد الهندي، تبعثر التجمع بعد أن أصابه الاندهاش.. والأعين وسّعت من حدقاتها. حاول صاحب الدشداشة الخضراء أن يجري مكالمة، فقد نسي هاتفه النقال بالبيت، إلا أن الهندي أبدى تذمره وصرخ محاولا الاشتباك معه، ازداد غضب الرجل الأخضر وأمسك بالسماعة وضرب بها رأس ذلك الهندي عدة ضربات مبرحة أسقطته أرضا، العيون تقافزت في ثنايا المشهد، تطاير منها اندهاش وغضب، الأيادي ساكنة في أماكنها، والأقدام تتراجع مرتجفة إلى الوراء. أسرع الأخضر إلى سيارته وانطلق بها بأقصى ما أوتي من سرعة.. مخلفا وراءه دخانا أسود، وأرواحا تائهة ترتجف خوفا وحزنا»[2].

يلحظ القارئ بجلاء، من خلال هذه المقارنة السريعة، الفرق بين صورة

(1) انظر كتاب «وقت قصير للهلع»، ص 50
(2) الحديقة بيضاء بالياسمين، ص263

الوافد الخائف من المواطن في مجموعة «بيت وحيد في الصحراء»، وبين صورة المواطن الخائف من الوافد في مجموعة «وقت قصير للهلع»، ما يضعنا أمام فرضية مفادها: أن الكتابة في الموضوع الواحد لدى يحيى سلام، مرة بعد أخرى، تتجاوز الرصد الظاهر للقضية، لتغوص في أشكال إعادة التموضع بين طرفي المعادلة، فالهامش الضعيف المستسلم الذي رصده قبل عشرين عاما في مجموعته «بيت وحيد في الصحراء»، أصبح نمرا عملاقا في مجموعته «وقت قصير للهلع»، وبوسعه أن يكسر رقبة المواطن/ المركز، ثم يعود إلى البحر الذي لفظه إلى اليابسة من غير أوراق ثبوتية. يعود إلى البحر الذي جاء منه وكأن شيئا لم يكن. بل قد يعود في زمن لاحق للجريمة بهيئة أخرى، ليس نمرا بالضرورة، ربما حصانا يستعين به ابن الضحية لنقل أثاث إلى الطابق الأول من البيت[1]، فيضيع دم الضحية إلى الأبد.

ونحسب أن كتابة يحيى سلام المنذري لا تخلو من جرس تحذير خفي، ولكنه التحذير الذي لا يقطع القضية عن أسبابها، ولا يرفع العتب عن مستحقه. ولا ينبغي أن يُفهم ذلك على أنه مقصود؛ فليس التحذير من واجبات الأدب، غير أن الميزان المائل في الواقع تلزمه كتابة تلمس الجرح بالفن وحده، وهو حسبها. يفعل المنذري ذلك باجتراح الخوف مادة للكتابة؛ ذلك الخوف الذي يحوّل الضحية إلى جلاد، ويحشر المركز في هامش ضيّق لم يَخبره من قبل، فتأتي الكتابة لتكشفه بالمقارنة الممتدة عبر الزمن؛ لأن الذاكرة بيت النسيان، ووحدها الكتابة ضمان هذه الذاكرة إذ تُبادل بين الأدوار، معيدةً صياغة المعادلة كل مرة من جديد.

---

(1) انظر كتاب «وقت قصير للهلع»، ص50

«أحلام أسامة»[1]

نشر القاص الإنجليزي جون ريفنسكروفت قصة بعنوان «أحلام أسامة» ضمن مجموعته القصصية «قتل الأرانب» الصادرة بترجمتها العربية في 2005م عن دار شرقيات بترجمة المصرية فاطمة ناعوت. تحكي القصة مأساة الحادي عشر من سبتمبر من خلال وجهات نظر متعددة تمثلها أربع شخصيات تحلم أحلاما مختلفة، غير أنها تنتهي جميعا بنهايات متشابهة عندما تلتقي الشخصيات الثلاث الأولى في مكان واحد أمام رجل نائم على سرير من الحبال في أحد الكهوف في عمق الصحراء، وليس هذا الرجل النائم سوى الشخصية الرابعة/ أسامة نفسه الذي يحلم هو الآخر حلمه الخاص.

ترسم الأحلام المختلفة صورة كاملة للمأساة من زوايا أربع، ولكنها زوايا تُقارب بين حلم وآخر: بين حلم الضحية وحلم الجلاد، وبين حلم الجلاد والجلاد المقابل. في البدء يدخلنا ريفنسكروفت في فضاء الحلم الأول لامرأة تدعى «مارسيا» فقدت زوجها في تفجيرات البرجين العالميين. تتجلى مأساة هذه المرأة ـ وقد انقضى زمن على الكارثة ـ في أحلامها/ كوابيسها التي لا تغادرها إلا نادرا، على الرغم من أنها غادرت

(1) نشر في جريدة عمان: الثلاثاء 24 أكتوبر 2023م.

مكان الكارثة برمته وسكنت بعيدا جدا عن نيويورك، إلا أن أحلامها ما تنفك تلاحقها فتحرمها النوم، وتجعلها رهينة لحظة الكارثة بتفاصيلها المرعبة. وكمعظم الأحلام، تجد مارسيا فجأة سكينا في يدها؛ أداة انتقام تريدها وتطلبها في الواقع، ولكنها في الحلم لا تعرف كيف وصلت إلى يدها. بيد أنها على الأرجح لن تُتِم عملية الانتقام حتى ينتهي السارد من سرد حلمها على الأقل، في انتظار أن تنضم إليها بقية الشخصيات في نهايات أحلامها. يرد نص الحلم الأول/ المقطع الأول في القصة كالآتي:

«الليلة، في مكان ما بعيدا عن نيويورك، ثمة امرأة شابة تحلم. اسمها «مارسيا». وحيدة في فراشها تحلم بالأوقات الأجمل، بلحظات المشاركة: نزهات خلوية، رحلات إلى حديقة الحيوان، عرض سينمائي، دعوة إلى العشاء. تبتسم في نومها حين تتحرك أصابع زوجها الميت فوق كفها، حين تقبّل شفتاه الميتتان النبض الحي في أسفل عنقها. هي تحلم بالذي «كان»، تحلم بحفنة السنوات التي لم تكن فيها وحيدة.

في الليالي الطيبة ترسو أحلامها عند تلك اللحظات، تلك الأمكنة. لكن الليالي الطيبة نادرة، وهذه الليلة لم تكن واحدة منها. الليلة أمام عينيها الشاخصتين، يتناثر طعام نزهتها الخلوية فوق الأرض المعشوشبة: يتعكر، يتعفن، يفور بالديدان. الليلة تتحول حيوانات الحديقة إلى حشود مزمجرة تطارد بالسياط وحوشا وتهدم أقفاصها. الليلة يرعبها الفيلم السينمائي، والوجبة التي هي مجبرة على أكلها كان لها طعم التراب في لسانها، والرماد في حلقها.

الليلة مرة أخرى، مارسيا تكافح وتتصبب عرقا وتئن، ورغم أنها قد باعت شقة نيويورك وانتقلت بعيدا، بعيدا جدا، إلا أنها تعلم أن ليس

بوسعها أبدا أن تنتقل بعيدا بما يكفي للهروب من أحلامها. أحلامها تتبعها، تجدها أينما ذهبت، ليلة بعد ليلة. أحلام عن الأبراج، عن الطائرات، عن الحجارة المتكسرة المتساقطة، أحلام عن الموت.

الليلة، المرة تلو المرة تلو المرة، ترى الجثث تتبعثر من النوافذ، تسمع الأبراج تنهدم وتُدكّ على الأرض، تشعر بروحها تهوي إلى حفرة لا قاع لها من الخسران والفقد، كوة جحيم من التشوش والحيرة.

والآن، هذه الليلة، ثمة أمر جديد. الليلة، حين فتحت عينيها الحالمتين وجدت مدى صحراويا مترامیا أمامها. قفرٌ، جدبٌ قاحل، وذو جمال غريب. الهواء المتحرك كان معبأ بالغبار والدعاءات. اللّه، اللّه، اللّه.

في الصحراء وجدت متاهة من الكهوف. وفي العمق الأقصى، في أكثر الكهوف إعتاما، وجدته يرقد مجهدا على سرير من الحبال. رجلٌ وسيم، أسود العينين، قاتم اللحية. رجل نائم، رجل أعزل غير محصّن.

ووجدت مارسيا في قلبها كراهية، وفي روحها رغبة قاتمة، وفي يدها وجدت سكينا. سكين صغيرة، نعم هذا حقيقي، لكن في مثل هكذا أوقات تستطيع السكاكين الصغيرة أن تنجز الكثير. ومن بوسعه أن يعرف حقيقة السكاكين الصغيرة أكثر من هذا الرجل؟ سكيني حادة، فكّرت مارسيا، نعم، حادة جدا.

«أنت قتلت زوجي»، تهمس. «أنت قتلت نومي»

والليلة، هذه الليلة، في صمت كهف صحراوي، تركع مارسيا بهدوء جوار سرير الحبال وتحلم بأنها تأخذ الثأر»

يظهر أن أحلام هذه المرأة قد مرّت بتحولات عدة، أو أنها تكرّرت

بثلاث صياغات على الأقل، فهناك ليال طيبة ترسو عند اللحظات السعيدة، وهذه ليال نادرة. وهناك ليال أكثر تكرارا تستعيد فيها مارسيا طعم الكارثة وكأنها وقعت للتو. ولكنها هنا، في الحلم الأخير، أمام نهاية جديدة تحمل تصعيدا باتجاه الانتقام. انتقام مارسيا في الحلم الأخير ليس لأمر وقع فحسب، ولكن لأمر ما يزال يقع باستمرار منذ الكارثة، فالجلاد قد أخذ منها شيئين: زوجها، ونومها.

يثير ضرب من التناقض الوصفي اهتمامنا في هذا المقطع، ولكنه تناقض محمود تارة وملتبس حد الإرباك تارة أخرى. أما التناقض المحمود فهو وصف الجلاد النائم على سرير الحبال بالرجل الوسيم وأسود العينين وقاتم اللحية. وهو وصف يمتح من الواقع بطبيعة الحال، ولكنه ـ وهنا أهميته ـ لا يغفل حقيقة أن الشر لا يحوّل بالضرورة صاحبه إلى شيطان في عين ضحيته (على مستوى الشكل على الأقل)، ما يعكس موضوعية تتجاوز العاطفة. أما التناقض المُلبس، فهو ما نحسبه بسبب الترجمة، غير أننا لا نستطيع التثبت من دقته من دون الوقوف على النص الأصلي، ولكن نستطيع أن نسوق أمثلة على ذلك في هذه العبارة مثلا: «**حين فتحت عينيها الحالمتين وجدت مدى صحراويا مترامیا أمامها. قفرٌ، جدبٌ قاحل، وذو جمال غريب**»؛ إذ جمعت هذه العبارة الجمال والقبح في وصف الشيء نفسه؛ الصحراء: قفر/ جدب/ قاحل/ ذو جمال غريب. وفي كل الأحوال قد تجد هذه المتناقضات مساحة تبرير في عالم الأحلام، بيد أننا إذا ما نظرنا إلى بعض المفردات التي وردت في العبارة نفسها فسنرجّح أن الترجمة سبب فيها، مثاله: «حين فتحت عينيها **الحالمتين**»؛ فنحن نعلم أن المرأة في حلم/ منام، ولكن وصف العينين بالحالمتين في هذا السياق من شأنه أن

يوحي بدلالة رومانسية معنوية، ويربك الدلالة الواقعية المطلوبة. ولنأخذ مثالا آخر في هذه العبارة: «**ترى الجثث تتبعثر من النوافذ**»، والشاهد فيها أن البعثرة تناسب الأشياء المتموضعة على مستوى واحد، كأن نقول تتبعثر الأوراق، تتبعثر الثياب. أما ما سقط من مستوى أعلى إلى مستوى أسفل منه فيناسبه تتناثر/ تتساقط/ تتهاوى/ تتطاير. مثال آخر: «**الهواء المتحرك كان معبأ بالغبار والدعاءات**»؛ إذ ما الحاجة إلى وصف الهواء بما هو من طبيعته (الحركة)؟ لأن الهواء متحرك بالضرورة حتى لو لم نحس بحركته، أما الهواء محسوس الحركة فيوصف بالنسيم والهبوب والرياح. وجاءت كلمة «**الدعاءات**» جمعا ثقيلا لكلمة دعاء، وكم كان أسهل لو استبدلت بها كلمة أدعية أو نداءات. هذه أمثلة لما يمكن أن يجعل نص الحلم الأول/ المقطع الأول من القصة يشكو شيئا من الإرباك. سأورد أخيرا عبارة: «**تركع مارسيا بهدوء جوار سرير الحبال وتحلم بأنها تأخذ الثأر**»؛ فالإشكالية التي قد يحسها القارئ تتمثل في الفعل «تركع» الذي لا يتناسب مع الرغبة في الانتقام، فضلا عن حمولاته الدينية التي تحمل معاني الطاعة والتعبد خصوصا في اللغة المترجم إليها، ولربما كان الفعل «تجثو» أكثر ملاءمة منه.

في الحلم الثاني ندخل حلم شخصية مغايرة، شخصية القس، وقد ضربت الكارثة سكينته الدينية، وهزّت أركان إيمانه الراسخ. تقول القصة في المقطع الثاني إن القس «**في حلمه، كان أيضا راكعا على ركبتيه. يركع في الشوارع المتكسّرة. التراب في كل مكان حوله. شعره مبيضّ بالغبار، عيناه مكسوتان بالغبار، رئتاه محترقتان بالغبار. راكعا، أبيض، مكسوا، محترقا، كان الأب «أوو دونيل» يلعن اللّه.**

«كيف أمكنك أن تسمح بذلك؟» يصرخ: «كيف أمكنك؟»

ورغم فداحة هذا السؤال الخارج من هول الكارثة، إلا أن هذا القس لم يكن واقفا مكتوف اليدين أمام الضحايا الذين تساقطوا من حوله، ولكنه في الوقت نفسه لم يتوقف عن طرح سؤاله راجيا أن يفهم كيف سمح الرب بحدوث ما حدث. **«يحتضن رأس رجل يحتضر، يستمع إلى آخر همسة يقولها: مارسيا، مارسيا، مارسيا، مارسيا. لكن الله لا يقول شيئا. الرب صامت.**

«تكلم إليّ! يهتف الأب «أوو دونيل». «دعني أفهم»

البرج الثاني يسقط. غير واقعي. تصاريف الأحلام. شيء من أفلام سبيلبرج Spielberg

الرجل يموت

الرب يتحرك بطريقة غامضة، ولا يعبأ أن يناقشه.

والليلة يتقاسم الأب «أوو دونيل» الصحراء الباردة مع مارسيا، يشاركها الكهف، يركع جوار سرير الحبال.

«هذا الرجل قتل إيماني»، يخبرها بينما عيناه مثبتتان على نصل السكين اللامع. «هذا الرجل قتل ربي»

والليلة، الأب «أوو دونيل» سوف يحلم أيضا بثأره»

مثل الحلم الأول، في هذا الحلم أيضا تتبدّل الضحية وتتحوّل من صورتها الآدمية إلى صورتها المعنوية؛ صورة الإيمان بالرب الذي تم قتله يوم سمح للكارثة ـ كما يقول ـ أن تحدث وللضحايا أن يموتوا. الضحية

المتحوّلة لا تموت ميتة واحدة كما هو شأن الضحية الآدمية، وإنما يتكرر موتها كل ليلة، في الأحلام كما في اليقظة. أليست الأحلام منشؤها الواقع واليقظة بعد كل شيء؟

ونحسب أن ما قلناه آنفا عن فعل الركوع ينطبق هنا أيضا، سواء في عبارة: «**في حلمه، كان أيضا راكعا على ركبتيه. يركع في الشوارع المتكسّرة**»، أو في عبارة «**والليلة يتقاسم الأب «أوو دونيل» الصحراء الباردة مع مارسيا، يشاركها الكهف، يركع جوار سرير الحبال**».

في هذا الحلم يشبّه السارد سقوط البرجين في الحلم بأفلام المخرج ستيفن سبيلبرج. رغم أن سقوطهما في الواقع لم يكن أقل غرائبية، إلا أنه قَصَر هذا التشبيه على سقوطهما في الحلم، مع أن الأحلام فيها ما يكفي من الغرائبية دون الحاجة إلى تشبيه تصاريفها بالأفلام. وهذا يقودنا إلى مقاربة لفظية بين الأحلام والأفلام، التي كثيرا ما تحيل إلى فرضية أن الأفلام منشؤها الأحلام، أو أن الأحلام ما هي إلا أفلام في عالم مواز. ولكن هنا في هذا السياق، يعزز ريفنسكروفت من حقيقة أن الواقع أكثر غرائبية من الأحلام والأفلام معا، بل إنهما قد يكونان مجرد نسخة مشوّهة من واقع غير قابل للتصديق.

فلننتقل إلى الحلم الثالث الذي يبدو إشكاليا أكثر من سابقَيه؛ إنه حلم الرئيس الأمريكي إبان الكارثة جورج بوش الابن. يقول نص الحلم/ المقطع الثالث في القصة:

«**جورج، ابن جورج، يقضي الليلة بالخارج، يحلم أحلامه. البيت الأبيض ينبسط فوقه وحواليه مثل زوج من أجنحة عظيمة واقية، تحفظ**

وتؤمّن حياة أكثر الرجال قوة فوق الأرض. لكنه في أحلامه ليس سوى جورج الضعيف، جورج المتعب، جورج غير الآمن. في أحلامه يبحث عن شيء ما ـ يبحث، لكن لا يجد أبدا. ومثل الأب «أوو دونيل» يركع على ركبتيه في التراب، يرفع الصخور، ينظر تحتها. لا شيء. فقط المزيد من التراب.

طائرات/لعبة، العشرات منها، تئز حول رأسه، تشتت انتباهه، تزيد حنقه. يمد يده ويمسك واحدة، يحطمها.

«يا الله!!»

يهتف الطيار المتناهي الصغر وهو يسقط. يسحقه جورج في التراب تحت إبهامه. حين يرفع يده يجد إبهامه مصبوغا بحمرة الدم. يمسحه في جاكيت الرئاسة قبل أن يرفع صخرة أخرى.

مختبئين تحت الصخرة، يجد شخصا نائما على سرير حبال، وامرأة وقسا يركعان كأنهما يصليان.

«هل يمكن أن أنضم إليكم؟» يسأل جورج، مكرمشا جسمه، قلبه يدق بسرعة. الصخرة تغدو كهفا. يركع بهدوء جوار الكاهن، يحدق في الرجل النائم، ثم يشكر الله أن انتهى بحثه أخيرا.

«العين بالعين، والسن بالسن». يقول.

«الثأر» تهمس مارسيا.

يومئ جورج. «الثأر» يقول»

يبدو بوش الابن في حلمه هذا مساويا للمرأة والقس؛ يبحث عن الثأر بالطريقة نفسها التي يبحثان بها وقد أعجزته الحيلة وأتعبته الأحلام

والكوابيس، وقلبه يدقّ بسرعة يبحث عن ثأر يريح تعبه وينهي كابوسه، وقد جثا على ركبتيه في الحلم إلى جوارهما يطلب ثأرا هو الآخر كأنه لم يستطعه في الواقع! فهل يمكن قراءة الحلم الثالث بمعزل عن الإيديولوجيا السياسية وحملاتها الإعلامية؟ لقد أظهرت الكارثة بوش الابن ـ في الحلم هنا ـ ضعيفا ومكسورا رغم تحصنه بالبيت الأبيض، وبلغ به الضعف أن رأى الطائرات التي أسقطت البرجين في الواقع ليست سوى ألعاب تطير وتئز حول رأسه، ولكنها قادرة على إزعاجه وإقلاق أمانه، فيمسك بإحداها فيحطمها ويسحق طيّارها متناهي الصغر بمجرد إصبع قبل أن يمسح الدم العالق به في جاكيت الرئاسة. فهل لذلك دلالة أيضا؟ ليست الدلالة الحلمية وتأويلها بطبيعة الحال ما نطلبه هنا، وإنما تأويل النص الذي بين أيدينا.

يُقدِّم حلم بوش الابن مستويين من الخطاب وشكلين من ردود الفعل إزاء الكارثة، أحدهما جيء به منفيا في صيغته الحلمية، والآخر جيء به رغبة غير متحققة. أما المستوى الذي جيء به منفيا فهو تحطيمه الألعاب وسحقه طياريها، لأنها ليست سوى صورة حلمية مصغرة ومنزوعة القوة على عكس ما كانت عليه في الواقع. ولكننا ـ بعيدا عن القراءات السياسية ـ قد نذهب إلى أن الطائرات التي قصفت البرجين ليست سوى لعبة سياسية حقا كما كشفها الحلم في المستوى الأول، وما طيّاروها إلا أدوات جرى سحقها بمجرد انتهاء مهمتها، بدليل الدم الممسوح على جاكيت الرئاسة وإن حاول مرتديها أن يبدو ضحية.

أما المستوى الثاني، فهو المستوى الذي أرادت الآلة الإعلامية تسويقه للعالم؛ أن يظهر بوش الابن ضحية بين الضحايا، واحدا منهم؛ يعاني

مثلهم، ويقف بإزائهم لتحقيق مطلب واحد وهو الثأر. هو أيضا فقدَ ضحية معنوية؛ فقدَ أمانه الذي كان يمنحه إياه البيت الأبيض بأجنحته العظيمة الواقية. وحسب بعض تحليلات السياسة، يمكن عدّ المستوى الثاني (صورة الضحية) غطاءً شرعيا لألعاب المستوى الأول، يخدمه ويبرره.

فلنترك حلم بوش الابن قليلا وندخل حلم الشخصية الرابعة/ أسامة نفسه، لنرى كيف هي معادلته في مسألة الانتقام بين الضحية والجلاد. يقول الحلم/ المقطع الرابع من القصة:

«في صحراء ما، في كهف ما، فوق سرير من الحبال، كان أسامة يحلم الليلة.

مرة أخرى يرى نصف مليون أمريكيّ ملحد ينهمرون في أراضي السعودية، مدعوين، مدعوين إلى تربة بلاده، بينما جنود جيشه الخاص من «المجاهدين» الأمجاد ممنوعون من قِبَل الحكومة الكافرة. لمرة أخرى يتذوق المهانة، ينزف ألما من جراء تدنيس الأرض المقدسة، الخيانة التاريخية التي ضربت مقدساته.

يحلم بمكة، بالمدينة وبأورشليم، يحلم بالتحرير.

يرى أطفال أشقائه ينسحقون تحت عجلات الدبابات الإسرائيلية. يرى «الأمة»، يحلم بالأمة، يحلم بعقيدة غالية جدا، يحلم بأماكن مقدسة هي فوق الدماء، وفوق الأرواح!!

«التزموا بعهدكم» يهمس لأشقائه. «سيروا على تعاليم الله وصراطه وامشوا على درب الجهاد. دماؤكم دماؤنا، شرفكم شرفنا، وأطفالكم أطفالنا».

كانت هناك خشخشة بجواره.

الليلة، مثل كل ليلة، كان أسامة يحلم بالثأر»

بدءا لا يفوتنا أن المترجمة غفلت عن ترجمة أورشليم إلى القدس؛ لأن أسامة لن يحلم بها أورشليم، وإنما يحلم بالقدس كما يعرفها ويعرفها العرب الذين تُرجمت القصة إلى لغتهم. بيد أن أول ما ينبغي أن يلفتنا ـ وقد اكتمل سرد الأحلام الأربعة ـ أن الشخصيات الثلاث الأولى تحلم بالثأر من المتسبب في الكارثة، بينما أسامة ما يزال يحلم بالثأر على الرغم من تحققه في الواقع، وكأن حلمه محض استعادة للحدث والأسباب التي دفعت إليه. تلك الأسباب التي تبدو كليشيهات رددها الإعلام وقتذاك، كما رددها أسامة نفسه في أكثر من سياق أتاح له الظهور الإعلامي.

وبصرف النظر عن الحمولات الإيديولوجية والسياسية للكارثة، وتنميطات الآلة الإعلامية (لاسيما في حلمي جورج بوش وأسامة على حد سواء)، فإن التقطيع الذي اعتمده الكاتب في سرد الأحلام أفضى إلى بناءٍ يعتمد الومضات السردية؛ فماثَلَ بين الشكل الكتابي والمحتوى الحلمي عبر النقلات السريعة التي تحدث في الأحلام عادة من دون أن تستدعي رابطا منطقيا بين الحدث والذي يليه، إلى جانب مزجه بين الواقعي العياني المتأتي من التجربة المباشرة للشخصيات، واللاوعي الثاوي في طبقات النفس البشرية وتحولاته بين الحسي والمعنوي، فضلا عن الفنتازي الحلمي العصي على التبرير. وإذا كان الثأر رابطا موضوعيا بين أحلام شخصيات القصة مجتمعة، فإن رابطا فنيا عمل على وصل ما تقطّع بينها تمثل في الخيط الواصل بين حلم وآخر، ذاك الرابط الذي أدى مهمة تشبيك الأحلام ببعضها بعد تقطيعها كتابيا؛ جاعلا منها لحمة سردية واحدة، فأقام بين أجزائها جسورا تفضي إلى تحقيق بنيتها المميزة. من تلك الروابط مثلا شخصية الرجل المحتضر في حلم القس وقد كان يهمس

باسم مارسيا؛ المرأة صاحبة الحلم الأول. فضلا عن رابط المكان الأخير الذي جمع الشخصيات الثلاث أمام الشخصية الرابعة وهي على سرير الحبال تحلم حلمها الخاص. نضيف إليها الرابط الأساس الذي اختزلت القصة أسباب الكارثة المتعددة فيه، ونسبت الأحلام (بصيغة جمعها) في العنوان إليه، إنه الشخصية الرابعة أسامة.

وككل الأحلام أيضا، لم تصل شخصية منها إلى تحقيق الثأر، على الرغم من تحقق أسبابه المتمثلة في القبض على الخصم، وتوفر الوسيلة المتمثلة في السكين الصغيرة بيد مارسيا؛ لأن من طبيعة الأحلام أن تنقطع فجأة عند اللحظة الحاسمة، فانقطعت أحلام الشخصيات قبل أن نشهد تنفيذ الثأر الذي تطلبه، بما فيها حلم أسامة نفسه الذي قلنا آنفا إنه بمثابة استعادة لمجريات واقع مضى، وكأنما هو ثأر يسكن المستقبل أبدا. ويصدق هذا بنحو خاص إذا ما أخذنا في الحسبان أن اسم أسامة يتحوّل في النص من دلالة على شخص معلوم باسمه ورسمه وفعله في الواقع إلى علامة ورمز لفكرة قابلة للاستعادة في سياقات مماثلة، شأنه شأن جورج بوش على الجانب الآخر. وقد بدا أن الكاتب قد استثمر في اسم أسامة تسويقيا عندما وضعه في العنوان جاذبا إليه انتباه القارئ الأجنبي والعربي على حد سواء.

وإلى جانب كل ما سبق، تخبرنا البنية الحلمية لهذه القصة بأن حوادث الإرهاب كالأحلام (الكوابيس منها على وجه التحديد) تكون عصيّة على المنطق والتصديق، أما الخروج من مآزقها فيشبه النهايات المقطوعة التي يقوم المرء منها مفزوعا قبل بلوغ نهايتها؛ فتأتي مفتوحة غالبا لاحتمالات التكرار وسوء التأويل، متأثرة بالإيديولوجيا وبروباجندا الآلة الإعلامية.

مكتبة
t.me/soramnqraa

لا شيءَ

أكثر أهمية من متعة اللعب

عشر نظرات في السرد

منى حبراس

في مباريات ملاعب القرى والحارات، تُنفّذ ركلة الخطأ (الفاول) لأنّ أحد اللاعبين أقسم بأنّ فلانا لمس الكرة، ولا تنفّذ ضربة الجزاء إلاّ إذا سالت دماء أحدهم جراء إصابة، حينها يصبح الدليلُ غيرَ قابل للتجاوز على عرقلة تستحق ركلة من داخل منطقة الجزاء. يتطوّر الأمرُ ويصبح أقرب إلى مباراة حقيقية متى اقتربت بنية الملعب التحتية من صورة الاكتمال، وما عدا ذلك فلا شيء أكثر أهمية من متعة اللعبة نفسها.

ISBN 978-9-9227211-0-1

مكتبة
t.me/soramnqraa