الموسوعة الثقافية

104

سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

تجليات السرد ... وجمالياته

في قصص محي الدين زنكنه

صباح الانباري

دار الشؤون الثقافية العامة

الموسوعة الثقافية

سلسلة ثقافية شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والاداب
تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة

رئيس مجلس الادارة
نوفل أبو رغيف

رئيس التحرير
حسون مجيد

سكرتير التحرير
سلمى موسى علي

الطبعة الاولى
بغداد- ٢٠١١

العنوان:
العراق- بغداد - أعظمية
ص.ب. ٤٠٢٣- فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar-iraqculture@yahoo.com

All riaghts reserved . No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system,or transmitted in any form or by any means with out prior permission in of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة:لايسمح باعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة االمعلومات أو نقله بأي شكل من الاشكال دون إذن خطي سابق من الناشر

104

صباح الانباري

تجليات السرد وجمالياته

في قصص محي الدين زنكنه

الطبعة الاولى
بغداد- ٢٠١١

المقدمة

تمثل مادة هذا الكتاب متابعة متأنية لكتابات محي الدين زنكنه القصصية منذ عام 1967م ولغاية عام 1986م ، ورصداً لتطورها ومعايشة تمتد من مرحلتها الجنينية ، أحياناً ، إلى مرحلة بلوغ نضجها وتكاملها الجمالي . لقد منحتني هذه المتابعة إمكانية التوغل في أغلب قصص زنكنه وسبر أغوارها واستبطانها واستقرائها وتحليلها وتصنيفها اعتماداً على قواعد وشروط كل نص من نصوصها وانطلاقاً من الشروط والقواعد العامة التي تلتزم بها . ومما سهّل الأمر ، عليّ ، قيام زنكنه بجمع بعض قصصه القصيرة وطبعها في كتاب تحت عنوان (كتابات تطمح أن تكون قصصاً) التي بالرغم من تواضع عنوانها (تطمح) استطاعت التوغل في أعماق النفس البشرية والكشف عن أغوار تلك النفس وما تنطوي عليه من تناقضات وتوافقات .

لقد عمدتُ ، قبل تناولي تلك القصص ، إلى إلقاء الضوء على سيرة الكاتب منذ طفولته وحتى إبداعه لأغلب نصوصه القصصية والدرامية والروائية . وبيّنتُ حدود تأثره بالأحداث المريعة وتأثيرها في أغلب قصصه القصيرة ، وبيّنت أيضاً المهيمنات والموجهات لأعمال زنكنه القصصية والروائية .

في هذا الكتاب والكتاب الذي سبقه (البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنه) أفردتُ لكل نص من نصوص زنكنه المسرحية والقصصية مساحة مستقلة حاولتُ فيها الاشتغال على موضوعة خاصة بها أو إبراز الجانب الإبداعي والتجريبي فيها . ففي قصة (السد يتحطم

ثانية) بيّنتُ الكيفيات التي على وفقها اكتسبت قدرة التحول من جنسها كقصة قصيرة إلى جنس آخر هو الدراما . وفي قصة (طفولة ملغاة) ألقيتُ الضوء على مسألة مهمة هي مسألة الأدب التزاوجي وإلغاء المسافة بين أدب الصغار وأدب الكبار . وفي قصة (الضيوف) عمدتُ إلى إبراز التناص الفني المقصود بين هذه القصة وقصة الكاتبة الإنكليزية كاترين مانسفيلد (منتهى السعادة) . وفي قصة (الموت سداسياً) أكدتُ على تجربة الكاتب وقدرته على صهر الواقع المعاش بالفنتازيا وكذا الحال مع بقية قصصه الأخرى وفي خاتمة الكتاب ثبت فهرسةً لأعمال محي الدين زنكنة وما يتعلق بها من دراسات ومقالات ولقاءات وبحوث.. الخ ..

آمل أن يكون هذا الكتاب والكتاب الذي سبقه ، إطلالة مهمة على أدب كاتب قصصي ومسرحي و روائي قدّم للأدبين العربي والكردي الشيء الكثير .

محي الدين زنكنة

من مرجعيّات المعرفة إلى مهيمنات الكتابة

جذور المهيمنات البيئيّة والتربويّة

لكل خطاب أدبي مرجعياته، ولكل كاتب جذور تمتد إلى ملكوت طفولته حيث بذرة الوعي الأولى وجذور المعرفة وأساسيات ومحفّزات ومستلزمات ثمرة الكتابة ، وذاكرة الكاتب خزين حياته بتجاربها ومعارفها، وبأحداثها وجسامتها، وبزهوها وانكسارها، وبتأثّرها وتأثيرها، خزين هائل من المرجعيّات والإمتدادات والحيوات. إنها معين تتوغل مساراته القصية لتمسّ، عبر تلك الجذور، بذار الكاتب أو تحثّ أجنّتها كلما ألحّت عليه ضرورة الكتابة، وهي تشتمل على بيئته الأولى ومحفّزات موهبته منذ مرحلتها الجنينيّة. ولسبر أغوار تلك الأقاصي لابدّ من إلقاء الضوء على تشكلاتها الأولى وأفكارها المنبثقة من أعماق الذاكرة لارتباطها الوثيق بحياة الكاتب عبر الحبل السرّي لتجربته في الكتابة. عليه فإنّ إلقاء الضوء على أفكار وتشكلات ذاكرة كاتب مثل محي الدين زنكنة تفرض علينا عودة إلى ماضيه وبحثاً في مطبّات حياته، وخفاياها، ومؤثّراتها، وموجّهاتها، ومهيمناتها.

لقد كان لانحدار محيي الدين زنكنة من عائلة ذات جذر كردي عريق، أثره الكبير على طبع حياته وتجربته بطابع خاص أضفى نكهة مميزة على كل خطاباته الأدبية، وكان لوالده حميد محمد زنكنه، وهو رجل ذو سطوة على أفراد عائلته، أثر كبير على صقل شخصيته وتفرّدها على بقية أبناء الأسرة الذكور.

لقد عاش زنكنة الإبن مع أمّه في غرفة صغيرة، كل صغيرة فيها وكبيرة تخضع، بشكل أو بآخر، لمشيئة الأب حتى مصباحها، الوحيد، لا يضاء، فيها، ولا يطفأ إلا بأمر منه. لقد نشأ ذكور الأسرة متأثّرين ومقلّدين ومباهين بشخصية وسلطة أبيهم إلا زنكنة الصغير محيي الدين الذي بدأت أفكاره تتقاطع مع أفكار أبيه لكنه وبما عُرف به من حياء وخجل وأخلاق حميدة، لم يعلن عنها، كان يدّخرها كما تدّخر السماء البروق، وإذ تبرق، في داخله، يحبسها، ويعتّم عليها، فهو لم يمتلك من الحرّية، بعد، ما يعينه على إعلانها، وسوف لن يمتلكها لوقت طويل مما جعل شعوره بفقدانها يتفاقم يوماً بعد آخر ليسلك، فيما بعد، سلوكاً مغايراً لا بدافع المشاكسة ولكن بقناعة ووعي مبكّرين. لقد صار، مذّاك، يعشق الحرّية ويودّ من أعماقه لو يستطيع منحها لكل المحرومين منها والمضطهدين لأجلها والرازحين تحت نير الظلم والاستعباد، حتى تحوّلت لديه إلى شرط من شروط الحياة وحق من حقوق البشر، ولم يملك إلا أن يمنحها لشخوصه، فتراه في نصوصه، كلها، مستقلاً عنها وهي تتفاعل مع الحياة، وتتعامل بحرية كاملة مع الآخرين، وتقرر مصيرها بعيداً عن تدخله مادامت أفعالها محكومة بطبيعة سلوكها الذي أوصلها إلى هذه النتيجة أو ذاك المصير، ولعل تحمله قسوة وعسف ظروفه، وصمته إزاء ما يحدث، واحتباس انفعالاته، وكظم غيظه وغضبه، وكبت

ثورته أمور كلها ساهمت في جعله رجلاً متأنياً لا يقدم على خطوة قبل أن يخطط لها، ولا يكتب فكرة قبل أن يقلّبها على كل الوجوه، مراراً وتكراراً، دارساً كل أبعادها وتأثيرها وما يمكن أن تولّده من ردود أفعال معاكسة تؤدي في نهاية الأمر إلى احتدام الصراع. لقد وعى، منذ وقت مبكر، أيضاً، إنّ أفكاره الجامحة نحو الحرية تتناقض مع السلوك القهري والنزوع القبلي نحو العسف تناقضاً من شأنه أن يدفع صراع الأفكار إلى الاحتدام والاحتراق في أتون معركة فكرية ودرامية عنيفة اتسمت بها نصوصه الدرامية منها والسردية، وهذا هو عين ما دفعنا إلى الكتابة عنه كمسرحي في القصة[1] وقاص في المسرح[2] ويندر أن نقرأ له نصاً خالياً من صراعات تتجسد عبر حوارات قصيرة أو طويلة رأس السهم فيها يشير نحو تأجج واشتباك الأضداد واصطراع المتناقضات، ولم يعلن زنكنة في أي من نصوصه انحيازه لشخصية ما من شخوصه لأنه يريد من المتلقي أن يبني أفكاره بطواعية ووعي وإدراك ، وأن يتّخذ موقفه من الشخصيات استناداً على ما يقدمه الكاتب من معلومات بناء على جملة أفعال الشخصية الواحدة أو مجموعة الشخوص ، ويقوم زنكنه بذكاء الكاتب، ومقدرة الفنان المجرّب، بدفع المتلقي إلى الجهة التي يريد ونحو الهدف الذي يسعى إليه ويتمنى أن تصله شخصياته الأثيرة لديه، وعلى وفق هذا تقوم الكتابة، عنده، بتحريك الأفكار الراكدة تحت سطح الواقع وإبرازها ودفعها نحو مثيلاتها ومغايراتها لتكوين حصيلة مهمة ونتيجة يدركها المتلقي وفقاً لدرجة وعيه وثقافته وتجربته الشخصية، وبذا يزج زنكنة بالمتلقي، من حيث يدري أو لا يدري، في العملية الدرامية مساهماً في مجرياتها ومندمجاً فيها اندماجاً

([1]) راجع مقالنا الموسوم (محي الدين زنكنه .. مسرحي في القصة) المنشور في صحيفة ألوان بتاريخ 1997/12/6

([2]) راجع مقالنا الموسوم (محي الدين زنكنه .. قاص في المسرح) المنشور في صحيفة الجمهورية بتاريخ 1997/9/12.

ستانسلافسكياً أو حاكماً عليها حكماً بريختياً، فهو ينهل من التجارب والنظريات ما يمكنه من محاولة الظهور بتجربة مستقلة ومتفردة، ورؤية موائمة لواقع شخصياته السلبية منها والإيجابية.

ولم تكن الحياة التي خاض غمار تجربتها في بيئته الأسرية الأولى بالرغم من قسوتها ووقعها الرهيب عليه، كطفل، قد تركت في نفسه آثاراً عميقة كالتي تركته في نفسه أحداث (كاورباغي) عام 1946 عندما أضرب عمال النفط وتصدّت لإضرابهم الحكومة، وقتذاك، بالنار والحديد، لقد حفرت (كاورباغي) في نفسه آثاراً قاسية عميقة، وخضّت دمه، وهو في السادسة من عمره، بطريقة لم يعد بمستطاعه أبداً محوها من ذاكرته ولا حتى تحييدها، كانت (كاورباغي)، بضحاياها وجلاديها تمور في نفسه باحثة عن منفذ لتحرر نفسها من نفسه التي ضغطت فيها بقوة، وقسوة، وعنف دافعة إياه، من حيث لا يدري، إلى الاحتراق في أتون الكتابة. إنّ رهبة الموت وفداحة القتل ولون الدم وصوت الرصاص وعويل النساء وصراخ الأطفال، كلها صور كمنت في ذاكرته السمعية والبصرية فادّخرتها مع ما ادخرته من خزين طفولته ولكنها، بمرور الوقت، لم تعد قادرة على احتباسها، وكان لابد لها أن تطلقها بعد أن فاضت بها المعاناة وأغرقها الكبت بسيل جارف من المرارة والشعور المتعاظم بالألم ولوعة الحقد، والحب، والثأر من كل أولئك الذين يعملون، أبداً، على هدم الإنسان، وهدر كرامته، وسفك دمه، وخنق حريته بظلمهم وظلامهم وجرمهم الذي لا يحدّه حد.

منذ ذلك الزمن البعيد بدأت تتضح أمام زنكنة معالم وطبيعة القوى المتصارعة، وهي قوى تتناقض في قوتها وإرادتها وأهدافها وحجمها، وإنّ ملامحها، جميعاً، بدأت تترسخ في ذهنه

لتنعكس في خطابه الدرامي صوراً دقيقة وأفعالاً واضحة وسلوكاً بيّناً لم يعلن عن انحيازه لأي منها مثلما لم يعلن، وهو صغير، عن انحيازه لأبيه باعتباره متسلطاً ليترك المجال أمام المتلقي كي يطلق أحكامه ويعلن انحيازه بطريقة اشتغل زنكنة على جعله ينحاز إلى مَن ينحاز إليه ككاتب وكإنسان، وهنا يمكنني القول أنّ ما كتبه زنكنة إنما يستند ، بشكل أساس، إلى طفولته التي لم يعشها كما ينبغي. لقد عانى في طفولته من حرمان اشتّد عليه فألغى طفولته[3] واستمر شعوره بهذا الحرمان[4] يتفاقم على مر السنين، فإن أعادت ذاكرته بعض ملامح تلك الطفولة فأنه لا يضع خطابه لها (للطفولة) بل يضعه عنها من وجهة نظر الكبار لا الصغار بالرغم من امتلاكها لطاقة تشويقية، تسوّغها للكبار وللصغار على حد سواء كما هو الحال في قصة (طفولة ملغاة)[5] وقصة (حرمان) وقصة (قصة تقليدية جداً). إنّ حياته كطفل والبيئة التي عاش تفاصيلها ومحيطه الأسري المؤثر وطبعه الهادئ المتأني كلها جعلته يتحاشى الإفصاح، المباشر، عن موقفه من شخصياته المتسلطة. إنه يريد أن يقدّمها بطريقة هي أشبه بالطريقة (التسجيلية) في عرضه ما يتعلق بها من ظلم، وجبروت، وتعنّت، وشراسة، ورغبات تدميرية ليتسنى لنا معرفة حقيقتها ولنبني موقفنا منها على أساس تلك الحقيقة كما في قصصه (سبب للموت.. سبب للحياة، حيث الناس يعيشون كالهواء، الشمس.. الشمس، الموت سداسياً) وفيها يضع زنكنة القبح، بكل بشاعته، أمام الجمال، بكل قداسته ، ويزجّ بهما في صراع غير متكافئ تتحقق الموازنة فيه بعد أن تصل العملية إلى المتلقي الذي يضع نفسه في كفة الحق ضد الباطل، والجمال ضد القبح. ولم يقتصر تقديمه

([3]) و (4) راجع مجموعة محي الدين زنكنه القصصية (كتابات تطمح أن تكون قصصاً) 19 .

(5) راجع مقالنا الموسوم (الأدب التزاوجي .. قصة طفولة ملغاة أنموذجاً) المنشور في صحيفة العرب العالمية بتاريخ 1999/9/8

لشخصياته بهذه الطريقة على الرجال دون النساء، ومع ذلك لم تحتل المرأة في خطابه الأدبي المساحة المطلوبة بسبب ندرة علاقاته مع النساء ولأنه لا يريد البوح عن تلك العلاقات إلا من خلال ما تفرضه عليه طبيعة الخطاب ومرجعياته السيرية. ففي نصه المعتمد على ذاكرة الكتابة (نثارات حلم تبحث عن حالم) مثلاً يسترجع صوراً شفافة وحالمة عن حبيبين يعمل الخجل الطفولي على إرباكهما فتخطئ قبلته الأولى طريقها إلى شفتي حبيبته، وظلت هكذا، بسبب براءتهما، تخطئ طريقها على الدوام.

منذ ذلك الزمن، زمن المراهقة، ظل زنكنة يحمل في دخيلته ملامح المرأة التي يريد دون أن يعثر عليها، وظل متأنياً في الولوج إلى عالمها، حذراً من الانسياق خلف مغامرات القلب وشطحاته، متهيباً من خوض التجربة ربما بسبب الخجل ودماثة الأخلاق أو بسبب صدقه الأصيل والتزامه الحديدي أمام نفسه والآخرين. إنه لا يريد أن يسفح عذرية الحب على مقصلة المغامرة العاطفية، وتجربته مع المرأة لم تتبلور إلا بعد أن اقترن بها وهرب معها من عالم العزوبية الفسيح إلى قفص الزوجية الضيق. نساء خطابه الأدبي، في الغالب، من الأمهات اللائي يعرف طباعهن، وميولهن، وسلوكهن معرفة تفصيلية تجعله قادراً على رسم شخصياتهن بشكل دقيق. إنهن يمثلن، في خطابه، تنويعات مختلفة وتفريعات متباينة لجذر واحد هو الأم/ المرأة الوحيدة التي عرفها معرفة تفصيلية دقيقة مستوحياً منها ومستنسخاً عنها، بتصرف وإبداع، كل نساء نصوصه القصصية والروائية والمسرحية.

مهيمنات تقنية القص

في عام 1967 كتب قصة (القوقعة) أو (الموت كالآخرين) معتمداً على تقنيته الخاصة في توصيف الأفعال والحالات جرياً على ما كان سائداً آنذاك محلياً وعالمياً يقول على سبيل المثال واصفاً طريقة تدقيق شخصية من شخوصها ما يأتي:

"راح يأخذ أنفاساً عميقة من سيجارته وينفثها حلقات متداخلة صغيرة، أول الأمر، لا تلبث ان تتسع وتكبر فتبدو خطوطاً ملتوية متحركة يحملها نسيم هادئ هاب من الشمال بعيداً بعيدا..حتى تتلاشى فيرسل في لثرها حلقات أخرى وأخرى بنظرات شاردة"

وهو وصف تصويري يعبر عن طبيعة الحوار الداخلي الذي يعتمل باطن الشخصية وعن تداخل هذا الحوار وتماهيه فيها. فإذا استبقنا الأحداث فأنه سيتضح لنا أن هذا التشتت والتداخل في ماهيتها ناجمان عن احساس بالذنب سببته الجريمة التي اقترفتها الشخصية قبل بدء القصة لنتأمل، مرة ثانية، هذا الوصف الذي تزامن مع فقدان (حسن)، الأمل بالنجاة من الموت. يقول:

"كانت حمرة الأفق قد اختفت. فقد غطاها سواد باهت وكان قرص الشمس قد اختفى هو الآخر ساحباً معه آخر خيط من خيوط النهار"

لقد تبدلت الخلفية من لونها الشفقي الجميل الذي يبعث في النفس البهجة والأمل ، إلى اللون الأسود الذي يبعث في النفس التشاؤم والاكتئاب.

لقد اختفى، إذن، أمله كما اختفى قرص الشمس. وسحبت منه آخر فرصة للنجاة كما سحب قرص الشمس آخر خيوط النور، وان هذه التبدلات وحركاتها الدالة قد غيّرت في نفسه صور الأشياء وصبغتها بصبغتها فبدت له (البيادر خلال الظلمة التي أخذت تنتشر كتلاً سوداً قاتمة السواد).

وبالطريقة نفسها في التعبير بالصورة عن دواخل الشخصية عبّر عن التناقض بين صور الأشياء المحيطة بالشخصية وبين حالتها الداخلية. يقول واصفاً:

"كان صفاء السماء ونجومها التي أطلت لتوهـا بوجوهها المتلألئة تنعكس بهدوء على صفحة ينبوع صغير يسيل منه الماء، رقراقاً عذباً بين أعشاب طرية ناعمة لم تزل خضراء رغم جفاف الصيف الزاحف"

فلو أننا أخذنا هذه الصورة منفردة لعرفنا، دون جهد، أنها تدل على التواصل الحياتي.

فالماء هو الحياة والينبوع هو المصدر الذي يديم الحياة ويبدد جفافها. وعلى صفحته تنعكس الطبيعة الجميلة للكون. ولكن لنضف إليها الصورة الآتية:

"شعر بجفاف يكاد يخنقه. فقفزت ثلاث أو اربع ضفادع منزعجات إذ مال نحو المائ وأخذ يشرب ملء كفه من الينبوع وإذ لم يرتو تمدد وغمر نصف وجهه في الماء وراح يشهق وهو يعب عباً"

إن هذه الصورة عن حالة جفافه الداخلي تتناقض تناقضاً شديداً مع الصورة الأولى جراء فكرة الموت. ولكي يلغى هذا التناقض، ويحل محله التماثل فأنه يحاول أن يغرق دواخله بالماء. بما يجعلها طرية رطبة وحية وهو لهذا لا يشرب كما يشرب الآخرون فيرتوون، ولكنه يعبُّ عباً كي تنطفئ النار التي استعرت فيه منذ أخذ قرص الشمس يسحب آخر خيط من خيوط

النور وكأنه يسحب آخر آماله في النجاة من الموت. غير أن زنكنة لم يدعه يرتوي كما يحلو له ذلك. فقد جعل ظلام الموت وسوداويته يتراكمان عليه إلى الحد الذي جعله لا يبصر وهو يرفع رأسه عن الينبوع (غير الظلام الذي عجزت أشعة الهلال الباهتة أن تبدده). وهنا تنطلق عن (حسن)، جراء هذا الحصار الأسود، صرخة الإحساس بالموت.

"لا أريد أن أموت"

في عام 1968 نشر قصته (الجراد) التي بالرغم من قسوة عالمها ومرارته لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت، في ذهنه، بلا توقف منذ (كاورباغي) ولم تكن فكرة هذه القصة مذ راودت ذهنه، أول مرة، محض فكرة عابرة ولا حدساً قدّر لذهنيته الإمساك به في لحظة من لحظات مطاردات تلك الذهنية لحدوسها الشاردة بل انها تولّدت عبر رموز استكملت أرجحيتها، في القصة، ثم خضعت، بمرور الوقت، لعمليات تحكّم الوعي فيها بحركة قفز الكاتب على الواقع لتكوين صورة ذات دلالة واضحة. ولكي لا تشكّل الهوة ، جراء القفز على الواقع، حلقة مفقودة في العملية الإبداعية عمد إلى تحرير الرمز من الأطر التي تحبسه والتي تحد من حركيته ضمن مساحة محددة زمانياً ومكانياً، بغية الوصول إلى طريقة أكثر ملائمة مع فكرة الكاتب لاسيّما وقد زادته الأيام يقينية من أن عالم فكرته أوسع من أن يضغط في شكل أدبي يعتمد أول ما يعتمد، كأساس له، الاختزال والتركيز. وأن صراعها أحوج ما يكون إلى الشكل الدرامي، لاتصافه بالعنف، منه إلى الشكل القصصي الذي قيّدها فيه.

لهذه الأسباب، كلها، أعاد كتابة (الجراد) القصة محولاً إياها إلى عمل مسرحي درامي كبير نال جائزة الكتاب العراقي في المربد عام 1970. وبهذا يضيف زنكنة ميزة درامية لقصصه تجعل إمكانية تحوّلها من الورق كنصوص سردية ساكنة إلى المسرح كنصوص حوارية فاعلة وواردة تماماً. إنه يكتب القصة القصيرة تحت سطوة الدراما بطريقة لا يعتمد فيها صهر السرد بالفعل وإنما تأتي عنده طبيعية لاتصاف حياته بها واختزانه لها في ذاكرته الثاقبة. إنّ معاناته، كطفل، وإرهاصاته، كمراهق، ووعيه المبكر، ككاتب، ومشاهداته ومعايشاته لأحداث عنيفة دامية على مر حياته هي التي طبعت أعماله القصصية بطابعها كانعكاس لتلك المشاهدات والمعايشات، وكتكثيف لصور العنف والدم والموت. وربما لهذه الأسباب، مجتمعة، عده الكثير من الأدباء والكتاب كاتباً مسرحياً طوّع الأدب للدراما وطوّع الدراما للأدب.

انه يسجل في قصصه شهاداته إزاء ما يحدث بلغة قصصية غير خاضعة لضوابط الأدب التسجيلي أو الواقعي فهو يضيف، ويحذف، ويبتكر بالطريقة التي يراها ملائمة لفكرته ومنسجمة مع تطلعاته الإنسانية النبيلة. فالشكل، عنده، ينمو من رحم الفكرة ويكبر معها حتى تتضح ملامحه الفنية. إنه الجسد الذي يتقبب على روح الكلمات؟ هكذا هو الشكل، عند زنكنة القاص، كائن حي ينمو ويتطور ويشغل حيزاً هو حيز اللّغة التي نمت معه، وتفاعلت وتحولت من حالتها الجنينية إلى كائن يثير الدهشة والغرابة ويحقق ذاته منذ لحظة القص وحتى تفعيلها على مساحات الورق. واللغة، عنده، مسكونة بموسيقى الشعر وإيقاعاته. تغري القارئ وتجرّه إلى بحورها بثرائها ذي الجرس الشعري العذب.

قارئ قصص زنكنة ورواياته يشعر، من حيث لا يدري، بنفسه لاهثةً، باستمتاع، وراء الكلمات ليصل إلى معانيها الباطنية العميقة. وإذ يصل إليها حقاً فأنه يكتشف أن وراء بساطتها الظاهرية تعقيدات تخفي أسراره ورؤياه الفكرية ومواقفه إزاء نفسه، والآخرين، والوطن. أما الشخصيات القصصية عنده فتنقسم على قسمين: يضمّ الأول الشخصيات الموجودة واقعياً والتي عايشها الكاتب وراقبها وتابع سيرها الذاتية. بمعنى أنه عرف عنها أكثر مما تعرفه عن نفسها وأكثر مما نعرفه عنها. وهو إذ يأخذها كشخصيات قصصية أو مسرحية فأنه يأخذ منها ما يريد أن يخبرنا به عنها من دون أن يلقي بالاً للتفاصيل التي لا تغني القصة في شيء.

ويضمّ الثاني الشخصيات التي يبتكرها الكاتب ويمنحها التفاصيل التي يريدها أن تتمتع بها. وهي تفاصيل غالباً ما تكون مشابهة، إن لم تكن مطابقة، لتفاصيل شخصية الكاتب نفسه. ولا ضرر في هذا أبداً، لكن الضرر أفدح الضرر في أن تتنمط بنمط الكاتب، وتتحدث بلغته، وعلى الرغم من أننا نعرف عنهم، كقراء ومتأملين، ما يعرفه زنكنة إلا أنه يتميّز بالقدرة على منحه إياهم، بوساطة موضوعة القصة الحساسة، أهمية خاصة يعززها تناوله لتلك الموضوعة تناولاً طبقياً صرفاً. فعلى سبيل المثال وضع (مام كاكل) وهو من أصل فلاحي إلى جانب الشيخ الإقطاعي الذي جعل منه (سركالا) لا يتوانى عن إلحاق افدح الضرر بأي فلّاح من أبناء جلدته لأتفه الأسباب. ونحن وإن كنا لا نريد التعرض للأسباب التي أدت إلى تحوله من فلاح بسيط إلى جلاد، لدى الإقطاعي، إلا أننا لا ننكر أنه تخلى اجتماعياً عن علائقه السابقة وطبع نفسه بطبائع الإقطاعي وأخلاقيته ربما لأنه قد لا يمتلك

وسيلة أخرى تدرأ عن نفسه رهبة، وطغيان، وجبروت الإقطاع. إن هذه القفزة التي قام بها وجعلت منه (سركالا) وإن تكن قد ألبسته طبائع جديدة إلا أنها لم تستطع أن تقتل فيه وإلى الأبد الإنسان البسيط الصالح ذا الأصل الفلاحي. لكنه عندما ارتدّ عن خدمة الإقطاع واختار له طريقاً خاصاً به قتلوه غدراً مع أنه قد تربّى وترعرع في أحضانهم ذلك لأن أخلاقية الإقطاع لا تنظر إلى الإنسان باعتبار إنسانيته ولكن بمدى رضوخه لمشيئة النظام ولأن هذه الأخلاقية تعتبر الفلّاح أو من هو من أصل فلاحي جزءًا من ملكية الإقطاعي المطلقة يتصرف بها كيفما يحلو له أن يتصرف. وقد رأينا كيف انسحب هذا على (كاكه ره ش) حين تزوج ابنة الشيخ وهرب معها بعيداً عن قرية أبيها. هكذا وبقدر ما يؤكد لنا أيضاً على قدرة الإقطاع على القتل كلما رغب فيه أو كلما فطن لفقده أياً من ممتلكاته سواء أكانت عينية تلك الممتلكات أم بشرية. فما للإقطاع للإقطاع وما للجميع للإقطاع أيضاً. ذلك هو ناموس الإقطاعية ونظامها الجائر.

الآن لنتأمل نهاية القصة قليلاً ، وندقق النظر في مصائر شخوصها لنرى ما إذا كان الكاتب قد استطاع أن يصل إلى الخاتمة المطلوبة ولنبتدئ بـ(بمام كاكل) وهو شخصية القصة الرئيسية. فلقد توقع لنفسه مصيراً كمصير ضحاياه بل أنه رغب في (الموت كالآخرين) وهو توقع سبق وأن أدلى به شخص آخر في القصة يدعى (فرهاد) وقد تحقق ما توقعه فعلاً على يد سليل الإقطاع (حسن) إذ أطلق النار على ظهره غدراً كما أطلق هو النار على (كاكه ر ه ش) غدراً. و(كاكه ر ه ش) شخصية كانت قد لاقت مصيرها قبل بدء القصة، فإذا

كانت تمارس حضورها فأنها تمارسه فقط من خلال اعتراف (مام كاكل) وانقلابه على ذاته بسبب شعوره الكبير بالذنب جراء القتل.

أما (سفيّن) فقد ظلّ مصيرها مجهولاً. وربما معلقاً ، لأن الكاتب لم يخبرنا ما آل إليه حالها وما إذا كانت قد لاقت المصير ذاته الذي لقيه زوجها الفلّاح البسيط الصالح (كاكه ر ه ش) فيما بعد.

أما (حسن) فهو الوحيد الذي بقي حتى نهاية القصة. بل انه هو الذي وضع عن طريق الموت نهاية للقصة، فكانت نهاية مسدودة توقفت عند بوابتها المغلقة حركة القصة دون انتظار لما سيأتي بعدها من أحداث تكميلية مفتوحة.

إن زنكنة لا شك قد تجاوز تلك النهاية في سائر قصصه الأخرى. حتى صارت النهاية المفتوحة جزءًا من منهجيته في كتابة القصة القصيرة.

في عام 1970 نشر قصته الطويلة (الموت سداسياً) التي شكّلت علامة بارزة في القصة العراقية، آنذاك، لتناولها قضية الإنسان المستلب تناولاً فنياً موضوعياً نافذاً إلى عمق تجربته ومعاناته المريرة من الاحتلال، والاستغلال، والترهيب، والتعذيب، والاستحواذ على ممتلكاته المادية والمعنوية. وصهر شخصيته وإلغائها تاريخياً عن طريق التزييف والتزوير وشراء ذمة التاريخ.

إن قصة (الموت سداسياً) تقع من حيث تسلسلها الزمني بين عملين دراميين مهمين في حياة زنكنة. الأول مسرحيته الأولى (السر) والثاني مسرحيته المونودرامية (تكلم يا حجر) فإذا كانت مسرحيته الأخيرة امتداداً لمسرحيته الأولى من حيث تناولها لصلابة الانسان،

وصموده، وثوريته، وتحمله أنواع الضغوط النفسية والجسدية، وعدم بوحه بالسر، وقدرته الخارقة على الصمت، وتفوق قدرته التحملية على الحجر فأن قصة (الموت سداسياً) تنفرد بقدرتها على استبطان تجربة المناضل، ومجاهرتها بغربته وتغربه داخل أرضه ووطنه. إن هذه الأعمال الثلاثة تدلّ بشكل قاطع على موقف زنكنة الرافض لكل أشكال العسف والقسر والابتزاز والظلم. وهو موقف سنجد إمداداته في أغلب قصصه القصيرة اللّاحقة.

مهيمنة الرواية

مع أن زنكنة يكتب القصة القصيرة، والطويلة، والمسرحية، والمقالة النقدية، والصحفية إلا أن مساحة تجربته امتدت لتطول الرواية، أيضاً ، فكتب ثلاث روايات مهمة استطاعت أن تبسط هيمنتها على كل أعماله السردية السابقة وهي:-

أولاً: هم.

ثانياً: ئاسوس.

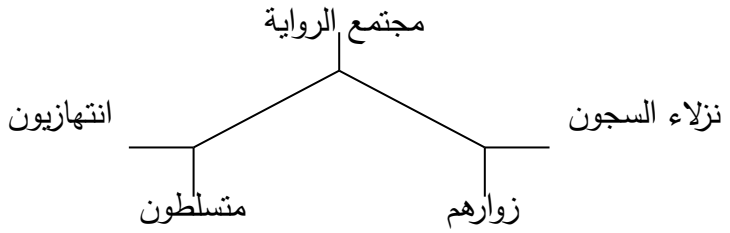
ثالثاً: بحثاً عن مدينة أخرى.

في روايته الأولى استطاع على مدى يومين، وخلال سبعة عشر فصلاً أن يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع، والحقيقة بالخيال، وأن يجعل منها رواية مجابهة، وتحدٍ، واجتثاث للجذور الفاسدة. يروي الأحداث فيها بطلها (يوسف) الذي يعاني من مضايقات (هم) وتهديدات (هم) التي جعلته يشعر بالإحباط، والحصار، والضيق بعد أن داهمته كوابيس (هم) لكنه لم يستسلم بالرغم من ضخامة قوة (هم) وشراستها. ولم يوقّع على ما يريدون. وإذ خيّروه بين

الموت والتوقيع لم يختر الموت ولم يختر التوقيع بل قال بصوت رافض وعنيد (لا) فانفجر فمه بالدم جراء الضرب على مؤخرة رأسه. وتعاون ثلاثة (هم) على حشره في صندوق أقفلوه عليه ورموه في البحر ولكنه بالرغم من كل حبه، ورغبته وتشبثه بالحياة، ومحاصرته بالموت المحقق كان يردد والصندوق يتمايل به:

"حسبي أني لم أخسر نفسي.. لم أخسر نفسي"

في روايته الثانية تناول على مدى 228 صفحة من الحجم الكبير العلاقات والروابط الإنسانية في مجتمع ينقسم على وفق المخطط الآتي على نصفين:



فإذا استثنينا فئة الانتهازيين والمتسلطين، وهم أقلية تمتلك المال والسلاح والقوة والجبروت، فإننا نستنتج أن نصف المجتمع الأول على وجه التحديد قد زج في السجن وأن النصف الثاني يرتبط بذلك السجن، كزائر للنصف الأول. هكذا يبدو السجن كبؤرة لالتقاء نصفي المجتمع أولاً. وكشاهد على الظلم والجور والاستبداد ثانياً.

في هذه الرواية تتجلى عراقيّة محي الدين زنكنة من خلال الروابط الحميمة بين العربي والكردي، بين المسلم والمسيحي، بين الصغير والكبير على وفق تركيبة جديدة محكومة كلّها

بحب الوطن قبل أي اعتبار آخر. ولعل وقوع الأحداث بين أربيل (موطن الشخوص ومسقط رؤوسهم) وبين الحلة (محل سكناهم وإقامتهم) ووجود أبطال الرواية الأربيليين في الحلة دليل على التمازج، والتماسك، والتعاضد، والأخوة، وعمق الروابط الاجتماعية والفكرية بين أفراد ذلك المجتمع.

أما روايته الثالثة فتقع في ثلاثة أقسام يسمّي الأول منها (المدينة1) والثاني (المدينة2) ويشتمل كل قسم منهما على ست (أوراق) لكلّ ورقة منها عنوان خاص. ومن سياق العنوان الرئيس (بحثا عن مدينة أخرى) نفهم أن بطلها إزاء مدينة كلّ ما فيها قذر، وقميء، ولا يمكن للمرء فيها إلا أن ينفر منها ويتقزز. وإذ يقرر البطل ذلك فأنه يسعى للبحث عن مدينة بديلة تتضح ملامحها من خلال ما اتصفت به مدينته من قذارة، وبؤس، وانهيار، وسقوط، وبشاعة. في مدخلها البسيط المختزل يخبرنا المؤلف أنّ بطله يعاني عزلة فرضتها، عليه، ظروف مدينته فتخلّى عنه الزوج، والأب، والأقارب، والأصدقاء حتى صار مثل شجرة جرداء لم يتبق، بعدها، سوى أن تخبرنا الرواية عن الكيفية التي تمّ على وفقها ذلك التخلي الذي وصل حدّ تخلّيه وتناقضه مع شخصيته الداخلية. تلك الشخصية التي تأثرت بالظرف المحيط فتناقضت مع تطلعات نصفها الآخر. وهي لهذا وذاك تتصرف بجنون وشذوذ. أو هكذا يبدو سلوكها للآخر. فالشخصية تحاور نفسها وتعكس من خلال حوارها الداخلي (المونولوج) عمق الصراع بينها وبين نفسها. وهذا كله يذكرنا برواية (أنا وهو) حيث البطل يحاور عضواً محدداً من أعضاء جسمه كما لو كان ذلك العضو شخصية مستقلة وكائناً حياً له انفعالاته، ورغباته، وأفكاره، وتطلعاته التي تتقاطع مع رغبات، وأفكار، وتطلعات صاحبه.

إنّ بحث الكاتب الدؤوب عن مدينة أخرى أمر يدعو إلى تغيير الظروف المحيطة، وتحسين العلاقات، وإقرار العدل، وإحقاق الحق، وإشاعة الحريات. بمعنى آخر أن المدينة التي يريدها يضع لبناتها على أساس هدم القيم العتيقة واستبدالها بقيم جديدة تستمد قوتها وثباتها من قوة وثبات أفكاره الراسخة وهذا يجعلنا نحكم على أنّ قصص محي الدين زنكنه، في أغلبها، هي قصص أفكار أو أنه يسخرها لتكون كذلك تماماً مثلما يفعل في مسرحياته وأعماله الدرامية. وهذا يدل على أن القصة والرواية، عنده، لا تأتي جراء رغبة، أو نزوة، أو نزوع نحو الشهرة، أو إثبات قدرته على التجريب في الأجناس الأدبية، بل جراء حالة تفرضها الفكرة عليه. وضرورة تفضي إلى اختياره شكل الجنس الأدبي الذي يضعها فيه.

وإذ يختار الجنس الأدبي فأنه لا يحدد نفسه بحدوده بل يتعدى ذلك إلى مجال أفسح وأرحب فتراه يزاوج، على سبيل المثال، بين أدب الكبار وأدب الصغار ليقترح نصاً مشتركاً يداخل ويصهر، بطريقة ذكية، هموم الصغار بهموم الكبار مهدماً الحاجز النفسي، والاجتماعي، والزمني الذي يحول دون اهتمام أحد الأدبين بالأدب الآخر. إنه يقرّب وجهات النظر إلى حد يجعل الصغار يفهمون واقعهم ومجرياته ويفسرونه على وفق منظور موضوعي. ويجعل الكبار أكثر إدراكاً لطبيعة الصغار وميولهم الإنسانية. إنه يفتح عن طريق الأدب حوار الأعمار المختلفة كما في قصة (طفولة ملغاة) و(حرمان) و(قصة تقليدية جداً). ونراه أيضاً يزاوج بين الرمز والواقع كما في قصة (حيث الناس يعيشون كالهواء) وأيضاً بين الواقع والفنتازيا كما في قصته الطويلة (الموت سداسياً) وبقدر اهتمامه بالدراما يهتم محي الدين زنكنه بالقصة القصيرة والرواية. لذا نجده يكتب فيها بلا انقطاع وكلما ألحّت عليه فكرة ما

وفرضت عليه جنس القص فأنه لا يتردد في كتابتها حتى وان كان مصير ما يكتبه وما يجمعه في مخطوطات يؤول إلى الصبر والانتظار الطويل على رفوف مكتبته الخاصة. وبالرغم من هذا كله لم يتوقف طموحه عند حد معين. فهو لا يزال يطلع علينا، بالرغم من تدهور صحة عينيه، بجديده في القصة والرواية والمسرحية.

* * * * *

1968

السد يتحطم ثانية*

من الســـــرد الى الفعـــــل

في قصة (السد يتحطم ثانية) أختارَ زنكنة، ومنذ السطر الأول، (ثيمة) وفرت دخولاً مناسباً لعالمها وكشفاً عن مدى العلاقة، وهي علاقة صراع (الصراع عنصر درامي)، بين الشيخ والمختار كقوتين متآلفتين سقط أثر التحطم عليهما من جهة وبين الفلاحين كقوة محطمة من جهة أخرى .

لقد استطاع الكاتب باختياره (ثيمة) كهذه أن يحدد لقصته زمانها، ومكانها، وحدثها، والحالة النفسية التي تحكمها.

"قال صاحب المزرعة** لمختار القرية	(المكان)
ونبرة استياء تسري في صوته	(الحالـة)
السد تحطم ثانية	(الحدث)
ولما يمضِ على إقامته سوى يومين"	(الزمان)

يقول (رست هيلز): إنّ ما يجب أن تفعله بداية القصة، ما تفعله بدايات أغلب القصص القصيرة الحديثة والناجحة عادة هو البدء بذكر (ثيمة) القصة من السطر الأول. ويمكن أن يتم هذا بقليل من الوصف يراد به أيضاً تثبيت مكان وزمان الحدث، والحالة النفسية التي تحكم القصة. وبما أن (ثيمة) زنكنة قد استوفت الوحدات المشار إليها لدخول عالم وصراعات أية قصة قصيرة حديثه فأنه يبدأ موضوع قصته "من أقرب نقطة إلى الوسط ممكنة" ونحن لا نرى أقرب إلى هذه النقطة ولا أفضل تمهيد إليها من كشف الكاتب سلسلة الأفعال التي قام بها المختار قبيل التقائه بالشيخ صاحب المزرعة:

خرجَ	..... صباح اليوم
تفقدَ	..... حالة السـد
رأى	..... السد قد تهدم
لم يجد	..... ما يقــول
فـلاذَ	..... بالصــمت

أما الشيخ فقد دأب زنكنة على أن تداهمه حالة الضيق ليكون منذ تلك الحالة قد دخل في فعل القصة، في صراعها الممهد. ولا غرابة في أن تعقب دخوله سلسلة من هجمات مستمرة تقابلها سلسلة من دفاعات مستمرة يمكن جدولتها عموماً على ثلاثة محاور كما يلي:

المحور1	الشيخ	هجوم	المختار	دفاع
المحور2	المختار	هجوم	الفلاحون	دفاع
المحور3	الفلاحون	هجوم	الشيخ والمختار	دفاع

وقد جعل زنكنة أول المحاور مرتكزاً على دعامتين أساسيتين تتمثل أولاهما بجملة الشيخ الاستهلالية: "السد تحطم ثانية" وتحقق معنيين أحدهما ظاهر وهو الإصرار على تحطيم السد (ثانيةً) وثانيهما مستتر أراد به تأنيب المختار لعجزه عن حمايته كما هو مطلوب منه ومتفق عليه. وهي في النهاية تمثل جملة هجوم الشيخ.

المختار من جانبه يدرك ما وراء كلمات الشيخ فيصمت. وحين يصرخ به الشيخ غاضباً "أليس لديك ما تقول" يرتبك ويتردد قبل أن يعترف بأنه عاجز حقيقةً عن حماية السد. وإذا اعتبرنا جملة "السد تحطم ثانية" بمثابة الأداة التي هاجم بها الشيخ المختار فإنّ جملة المختار "لا ادري ماذا اقول.. ولا ماذا أفعل" هي الأداة التي دافع بها المختار عن نفسه دفاعاً وإن كان ضعيفاً ومربكاً لكنه بيّن أنّ كفة المختار تتقارب إن لم تكن تتكافأ مع كفة الشيخ. بمعنى آخر أنّ الكاتب عمل على تحقيق الموازنة المشهدية، أي أنه وبلغة المسرح وضع الشخصيتين على منطقتين مهمتين ومتناظرتين على الخشبة ولكنهما مختلفتان من حيث القوة، ثم أنه دمج تينك القوتين ببعضهما ليهيئهما إلى خوض الصراع التاريخي الأهم. وبذا يكون قد ربط بين المحور الواحد والذي يليه ربطاً درامياً يأخذ من خلاله الفعل وعبر الخط الدرامي المتصاعد، تصاعده بيانياً نحو ذروة الصراع الذي أفرغه زنكنة في شكل أقرب إلى الدراما المسرحية منه إلى القصة القصيرة لتوافر عناصر الدراما فيه كالصراع، والذروة،

والحوار، ووحدة المكان (الديكور)، والتوزيع الفني للكتل المتصارعة على رقعة هي أقرب إلى أرضية الخشبة منها إلى فضاء القصة القصيرة. وربما كان مرد هذا إلى تفضيله المسرح على سواه من الأشكال الأدبية والفنية الأخرى.

في المحور الثاني لا يقوم الكاتب باستمرار تصعيد الصراع تصعيداً مطرداً لأنه لم يمنح القوة المهاجمة ثقته، ولأنه وضعها أمام طرق وعرة، وفرض عليها أن تناور كثيراً قبل بلوغها أهدافها المرتقبة. لقد جعل المختار يكثر من استخدام (أن) لكي يستطيع عن طريق المناورة بها أن يرجّح كفته بالصراع:

إنه بيننا.. أنه عمل لا يليق بنا.. من منكم يمكـن أن يقدم على هذه الفعلة النكراء.. لابد أن يكون خائناً.. صحيح أن السد يحول المياه إلى المزرعة الكبيرة ولكن على من تعود خيرات ومنـافع هذه المزرعـة.

بينما جعل الفلاحين يستخدمون الأداتين (لا) لتخفيف الهجوم وقوته، ورد التهمة عنهم، و(لم) ليستطيع الكاتب في النهاية أن يغيّر في مواقع القوى المتصارعة. فلو اكتفى الفلاحون برد التهمة بـ(لا) دون استخدام الجزم في بعض المواقع ولو مرة واحدة فانهم يفشلون فيما بعد باحتلال الموقع الجديد الذي أراده لهم الكاتب والذي منه يشنّون هجومهم الماحق الأكيد.

عموماً يمكننا أن نحدد موقف المختار، وهو الأقوى، بأنه موقف مَن يوجّه التهمة، ويعقلن مبرراتها. وأن نحدد موقف الفلاحين، وهم الأضعف، في هذا المحور، بأنه موقف ردّ التهمة، وعقلنة ردود أفعالهم. وفيما بعد هذا التوجيه، والردّ، والعقلنة يأخذ الكاتب بتصعيد الصراع مبتدئاً من ردّ الفلاحين التهمة التي أراد بها المختار إدانة (خورشيد):

ليس هو .. ليس هو

ومن صرخة (شيركو) القوية وهو يردّ على استفسار المختار عمّن حطّم السد بقوله:

كلنا وتبعه الآخرون .. كلنا كلنا

إنّ هذه الـ(كلّنا) أرادها الكاتب أن تكون بمثابة الإنذار المبكر للشيخ والمختار لإعلامهما أنّ مواقع الصراع قد تبدلت فعلاً وأنّ ميزان القوى قد بدأ يميل بكفته لصالح الفلاحين، للإرادة الجمعية، وإنّ عليهما أن يستسلما لهذه الإرادة.

في المحور الثالث، وبعد تبدل مواقع القوى الذي مهّد له زنكنة منذ محوره الثاني، منذ صرخة الفلاحين (كلّنا)، فرض على الشيخ والمختار أن يتحولا شيئاً فشيئاً إلى الدفاع، بل إنه جعلهما يكتشفان، على وفق منطقه، أنْ لا خيار لهما في التحوّل بشكل كامل إلى الدفاع، لاسيّما وإنّ الفلاحين قد بدأوا، ومنذ بدء المحور، الهجوم المقابل الواثق الأكيد الذي سينتهي بهم إلى الغرض الذي حدّده لهم الكاتب بمحض اختياره وقدرته والذي سوف يتجلّى في إزالة السد من الوجود واندفاع المياه لتغمر المزارع كلها.

إنّ هذه الصرخة التي يطلقها الكاتب في ختام قصته وبتأكيد، يدلنا عليه تكرار الكلمة هي (الثيمة) الأخيرة التي مهّد لها منذ تحطم السد ثانية وهي غرضه المطلوب الذي حدده في النهاية بقليل من الإيضاح لأنه يدرك تماماً أنّ القصة المعاصرة لا تحتاج نهايتها إلى الإكثار من الإيضاحات كما تحتاج بدايتها.

إنّ الإصرار الكامن في رحم جملة القصة الاستهلالية "السد تحطم ثانية" هي النذير والبشير بما سيؤول إليه مصير السد في النهاية. وما بين الثيمتين الأولى والأخيرة تتساوق بنى

الصراع لتشيّد جسراً ينقلنا الكاتب عبره بليونة إلى الضفة التي أرادها أن تكون المستقر الأخير لقصته. وبهذا يكون قد طوّع الصراع (وهو عنصر درامي) لتعزيز الصراع داخل القصة وبيان المواجهة المباشرة (مصادمة بواعث الشخصيات وغاياتها) بشكل أثبت أنه استطاع ، على الدوام ، أن يطوّع الأدب للدراما والدراما للقصة وللرواية.

.....

*منذ مطلع القرن العشرين وحتى الحرب العالمية الأولى دأبت الحكومة العثمانية جاهدة، وبمساندة الشيوخ رؤساء القبائل، إلى انتزاع مشاعيات الفلاحين الصغيرة وإلى رفض نظام الضرائب لكنها فشلت إذ قوبلت برفضهم واستهجانهم مما حدا إلى استخدام العنف بواسطة الحملات العسكرية التي شنها في فترات متلاحقة عليهم.

لقد تمسك الفلاحون بالأرض. تشبثوا بها إلى الحد الذي نرى فيه قبائل(المنتفك) بفلاحيها وشيوخها الصغار يعلنون الثورة ضد الإقطاعي الكبير(سعدون الباشا)(ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) الذي أراد بالقوة والعسف أن يضع يده على أراضيهم كلها.

وفي الوقت الذي فرض فيه التطور الاقتصادي الناجز نوعاً جديداً من العلاقات الاجتماعية التي أدت إلى ظهور تباينات طبقية لم تكن بينة من قبل ، دأب شيوخ العشائر أنفسهم إلى شن الحملة على فلاحيهم بغية انتزاع الأُروض منهم وضمها إلى أراضيهم الواسعة لتشكل في النهاية إقطاعيات كبيرة وواسعة. ولكي يصلوا إلى غايتهم تلك فقد ابتدعوا طرقاً وأعذاراً شتى كان (الإرواء) واحدا من أهمها، وأكثرها تأثيراً .

فعلى سبيل المثال، لا الحصر، كان شيوخ قبائل (المنتفك)، الذين صارت إقطاعياتهم تمتد حتى البصرة، يستأثرون في مدينة الحلة وحدها بثلاث وخمسين قناة إروائية من أصل أربع وخمسين قناة (ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) . وهذا يعني أنه صار باستطاعتهم أن يفرضوا ما يشاؤون من الشروط التعجيزية على الفلاحين البسطاء لا تؤدي في النتيجة إلا إلى انتزاع المشاعيات الصغيرة وإلحاقها بالإقطاعيات.

وكذا الحال في كردستان الذي تمكن فيه رئيس قبيلة (الجاف)(ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) لوحده وبطرق وأساليب مختلفة أن يسيطر على عشرات الآلاف من الهكتارات الزراعية.

إنّ قصة (السد) تتعرض لجوهر هذه القضية المهمة والحساسة في تاريخ العراق الحديث. مضافاً إلى أنها على وفق رؤيا واضحة وموضوعية تحدد النتيجة المراد تحقيقها وصولاً إلى الغرض المطلوب ومن دون أن تفرض حلاً جاهزاً أو بديلاً مقترحاً لعالمها .

** استخدم الكاتب مصطلح (صاحب المزرعة) ليعني به الشيخ خلافاً لما اصطلح عليه في الكتب التي أرّختْ تلك الفترة المهمة والخطيرة من حياة الشعب العراقي. إنّ أصحاب المزارع ، وهم عموماً من (الأفندية)، كانوا يسكنون في بغداد، وكانت مزارعهم منتشرة في بعقوبة والخالص وأطراف بغداد، ولم نسمع بوجود أمثالهم في المناطق الجبلية آنذاك لوجود الشيوخ الذين بسطوا نفوذهم على معظم الأراضي في المنطقة الجبلية وأكبرهم رئيس القبيلة (الجاف).

1968

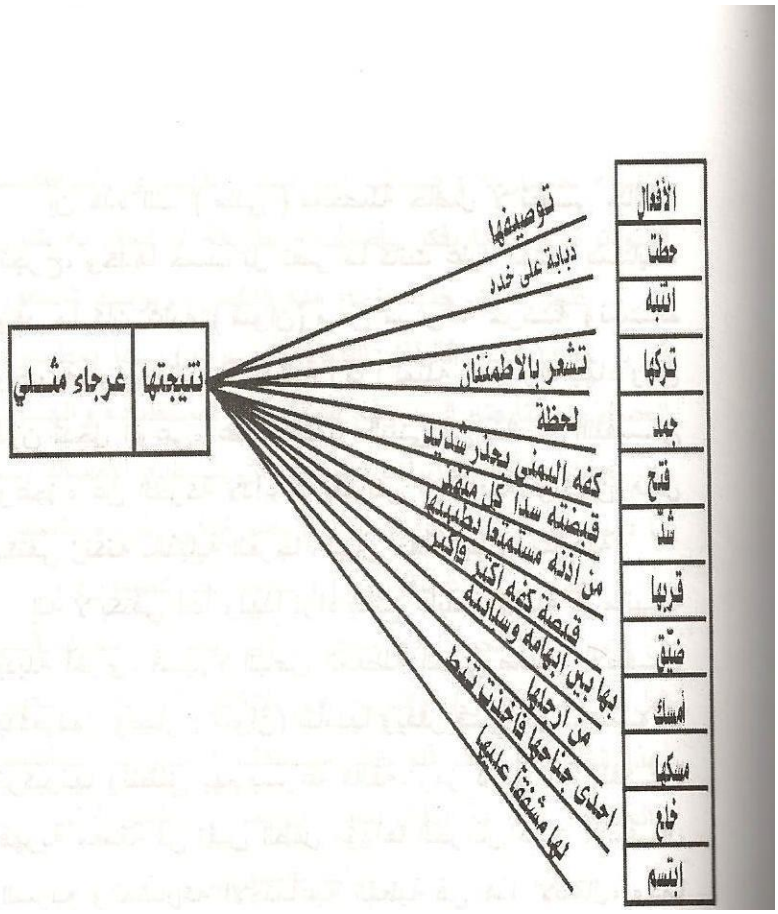
حرمـــــــــان

البديل المفترق والمثيل المطلوب

حظيت موضوعة الطفولة، من بين الموضوعات التي تناولها زنكنة في مجموعته القصصية (كتابات تطمع أن تكون قصص)، باهتمام كبير إذ تناولها في ثلاث قصص: (حرمان 1968) و(قصة تقليدية جداً 1968) و(طفولة ملغاة 1974) يجمع بينهن قاسم مشترك يوحّد أجواءها، وفضاءاتها، أو يقارب بينها حد التداخل والتمازج. ومع أنّ زنكنة أطلق على شخصيات هذه القصص الثلاث أسماء كردية إلا أنّه لم يهبها خصوصية كردية تسقطها في منزلق القومانية الرهيب بل عمد إلى جعل أجوائها مزيجاً من تصاهر وتزاوج روحيتين الأولى تولّدت عن عيشه الطويل مع أسرته الأولى في محلة شاطرلو بكركوك والثانية عن معايشته المستمرة للعرب. وقد أثّر هذا التصاهر وتلك المزاوجة على قصصه هذه وعلى أخرى غيرها فحدّد فيها من خلال الشكل والأسلوب نماذج الشخصيات وانحداراتهم الاجتماعية، وأزماتهم النفسية، وملابسات ظرفهم البيئي. فالطفل (شوان) الذي كسرت ساقه اليمنى لأنه رمى بنفسه من على شجرة زيتون تسلقها في (كاورباغي) تجنباً (للعلقة الساخنة) التي اعتاد أن يذيقها إياها أخوه الكبير في حالات كهذه ، يجلس الآن على عتبة دارهم يرقب الأطفال وهم يتبادلون الأدوار في لعبته (الحنجيله).

إنّ صورة الطفل وشجرة الزيتون وكاورباغي رموز استثمرها فنياً لتضيف معنى آخر يجعل الحدث الأساس في القصة انفجارياً يؤدي إلى تعميق الفكرة لا تسطيحها. فالطفل شوان (البراءة) يتسلق شجرة الزيتون (السلام) ويرمي بنفسه من عليها فتتكسر ساقه (العقاب) في كاورباغي (مكان العقاب)، لأنها ترتبط في ضمير زنكنة بأحداث 1946 الدامية التي عوقب فيها عمّال النفط المضربون عن العمل من قبل السلطة بالنار والحديد. وكان زنكنة يرى ذلك المشهد الدموي ولا يستطيع فعل شيء أي شيء ، كما هو حال شوان.

إنّ استلام (شوان) واكتفاءه بالمشاهدة ، سواء أكان هذا ناجماً عن عائق ما (الجبس)، أم عن إحساس قهري (شلّ الحركة جراء الجبس) إنما يحرمانه من متعة الاستكشاف والمشاركة، ويلقيان به في أتون الإحساس بالحرمان. هذه القيود وغيرها تتحطم متخذة لها شكل أفعال دلالية تعويضية تحرر حركته من قيدها (الجبس) وتقوم بتفعيلها ضد الجمود (شلّ الحركة) وأن كانت هذه الأفعال وحركاتها محددة موضعياً. لنتأمل الآن سلسلة الأفعال الآتية ونتيجتها في الشكل أدناه:



الأفعال + توصيفها = نتيجتها

وبما أنّ زنكنة يستخدم هذه الأفعال كمبررات للحدث الرئيس فمن البديهي أن تكون المعادلة الجديدة:

المبررات = النتيجة

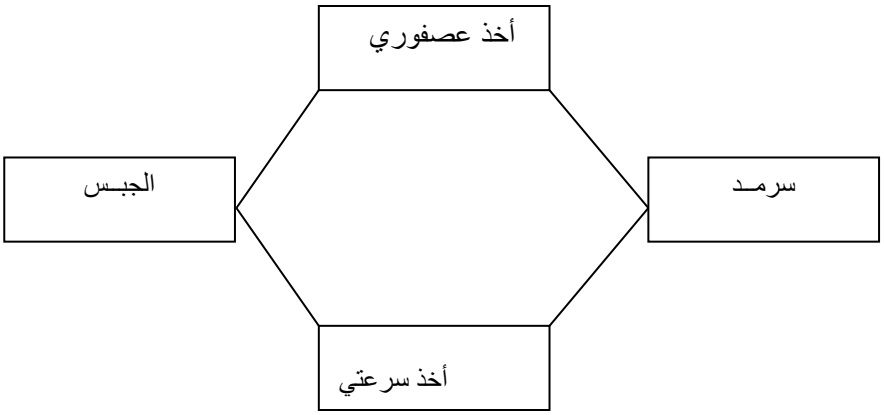
أو المبررات = (عرجاء + مثلي)

إنّ هذه الـ(مثلي) كمحصلة حاصل لا تعني حالة الجرح وحدها حسب، بل تعني ما كانت عليه الذبابة سابقاً، وهو ما كان عليه (شوان) من سرعة حركة ونشاط وحيوية. وإنّ اختياره الذبابة رمزاً لمثله إنما أراد بها، ومن دون تدخل الوعي، عقلنة التأثير البيئي في بنائه النفسي وعجزه عن الحركة لأداء ما يفترض أن يؤديه. ولكن هل يكتفي زنكنة بالذبابة العرجاء لبطلان خفة البطل وسرعته؟

إنه لا يكتفي أبداً ولهذا نراه يطلع علينا بدلالة حرمانية بديلة أخرى. فسيارة الباص المعطلة التي صار الأطفال يدفعونها، وصار (شوان) يتأملها ويفكر في أنهم سوف يركبونها وتنطلق بهم بسرعة فائقة رمز دلالي آخر لفكرة قهرية مقمعة في نفس الطفل مؤداها الحرمان من الانتقال السريع والمشاركة الاجتماعية الفعلية في هذا الانتقال. وكما جعل السيارة مدلولاً رمزياً لحالة (شوان) وهي حالة (حسنفسية) كذلك جعل العصفور الذي حطّ على مقربة منه فأحس برغبة شديدة لامتلاكه، كما امتلك الذبابة من قبل، بعد أن تأمله متعجباً من (سرعته في التنقل) ، ليفعل به ما فعله بالذبابة. إنه يهدف أبداً، مادامت ساقه مجبسة، إلى جعل الأشياء تشاركه وجدانياً إحساسه القهري بإحباطاته المتواترة. وعندما يفكر باصطياده بطريقة لا تلحق به ضرراً كبيراً، يظهر عائق جديد يزيح هذه الفكرة ويولّد شعوراً قهرياً جديداً لديه. فالطفل البدين (سرمد) بدأ بمطاردة العصفور ومتابعته إلى موقع يسهل منه اصطياده والهرب به، بعيداً، وكأنه يقول لـ(شوان) لن تستطيع الإمساك به مادمت موجوداً، ولكن (شوان) يصرخ في أثره مستنجداً:

(عصفوري .. عصفوري)(سرمد أخذ عصفوري)

إنّ (سرمد) والجبس معاً معجزّان أدّيا وبالوتيرة نفسها إلى شلّ حركة (شوان)، وقدرته على الانتقال السريع، وشعوره بهذا الشلل المحبط. فلو أننا استبدلنا (سرمد) بالجبس والعصفور بسرعة انتقال (شوان) وكما في الشكل الآتي:



لبقيت صرخته، بالرغم من الاستبدال، محافظة على عمقها الدلالي، لأنه ما من شيء يزاح إلا ويحل محله مزيج يعبّر عنه ويكشف عن عمقه وإن برموز دلالية أخرى.

عموماً يمكن القول أنّ هذه القصة، وإن كانت منصبّة على عالم الأطفال وحرمانهم، إلا أنها استطاعت أن تقرّب المسافة بين أدب الصغار وأدب الكبار، فإذا كان زنكنة قد وضع يده، في هذه القصة على نواة المزاوجة الأدبية فإنه في قصة (طفولة ملغاة) استطاع أن يثبت ملامحها وأن يحدد ضمن سياق القصة، أبعادها الجديدة التي لم يقتصر اهتمامها بالكبار دون الصغار، ولا الصغار دون الكبار لأنها تجمع بين أدبيهما وعالميهما بشكل مبدع خلّاق.

إنّ هذه العملية الجمعية، وما نتج عنها هو ما سوف نتناوله في أنموذجه الأكثر تكاملاً (طفولة ملغاة).

* * * * *

1968

قصة تقليدية جداً

الوهم وما بعده في قصة تقليدية جداً

في العام نفسه الذي كتب فيه زنكنه قصته (حرمان) كتب (قصة تقليدية.. جداً) تناول فيها موضوعاً أخر مختلفاً، لا ندرك فحواه إدراكا تاما حتى نبلغ (ثيمته) الأخيرة، وهي جملة مفتاحية عوّل عليها الكاتب كثيراً، ومنحها أهمية كبيرة باعتبار أن القصة القصيرة تمتلك إمكانية هائلة في الإفصاح عن نفسها أو عما ترمي إليه في (ثيمتها) الأخيرة مثلما تستطيع ذلك في ثيمتها الأولى.

غير أن القصة القصيرة وإنْ كانت تمتلك هذه الإمكانية فعلاً إلا أن من الخطأ تحنيط أو تجميد إمكانياتها الأخرى، لأن ذلك يؤثر على قيمتها الجمالية. في هذه القصة يقوم الكاتب باستبطان حالات الصراع المعتملة في نفس الصبي، وتوظيف الرموز بشكل تخدم فيه هذه العملية كما في الأنموذج الأول، واعتماد المونولوج الداخلي لصبي القصة بشكل مؤثر في رفع مستوى الفنية فيها.

وإذا أخذنا بنظر الإعتبار المرحلة الإنتقالية التي يمرّ بها صبي القصة، وهي مرحلة تنتقل عبرها الشخصية من مرحلة الطفولة إلى النضج، أمكننا القول أن الوهم وخلق الوهم، هما من

أكبر العلل المؤثرة في اليقين غير الثابت لمن بدأوا بهذه الانتقالة. وإن الكيفية التي ينتقلون بها تتحدد بنوعية التجارب التي اكتسبوها من حياتهم، ومن تجارب السنوات السابقة لهذه المرحلة الحساسة والحاسمة. وبما أن تجارب صبي القصة لا تؤهله للإنتقال السهل واليسير لذا فهو يلتجئ إلى التشويش والتعتيم في محاولات متواترة للتغطية على عجزه وشعوره بالخيبة والفشل جراء عدم الثقة بما مطلوب منه القيام به وهو في هذه القصة قتل القطة المشاكسة (تريفه).

يقول الصبي في بداية القصة:

"حين تأملت وجهي في المرآة هالني مرآى خدوش وجروح عديدة

مزروعة هنا وهناك بلا انتظام تغطيها خطوط متعرجة من الدم المتخثر"

"قلت لأمي التي كانت واقفة خلفي ترمقني:

ما الذي حدث ؟ أضربني أحد على وجهي حين كنت نائماً ؟"

لقد كان وجهه ممتلئاً بالخدوش والجروح والدم المتخثر، أي ما يشير إلى الخربشة لا الضرب، ومع ذلك لم يسأل عمن خدش أو جرح وجهه ولكنه يسأل عمن ضربه على وجهه لأنه يعرف معرفة يقينية أن (تريفه) هي التي قامت بذلك وأن عليه أن يموّه عليها وأن يتجاهلها دفاعاً عن حالة ضعف مواجهته لها وهي أولى محاولة خداع متعمدة له سرعان ما توالت بعدها محاولات أخرى بهدف إنكار وضعه الحقيقي إنكاراً ولو جزئياً، في البداية، على الأقل. وهذا يفسّر لنا كيف أنه لم يفز من نومه، بالرغم مما فعلته القطة بوجهه من خدوش وجروح، في وقت لم يكن فيه تحت تأثير مخدر ولم نعرف من سياق القصة أنه فتى ثقيل

النوم. وبعدما تخبره أمه أن (تريفه) هي التي فعلت ذلك إذ لم يكن معه في الغرفة غيرها يطلق صرخة عالية ويندفع كالثور الهائج مشحوناً بغضب آني مفتعل وتصميم مموّه على قتلها ليعقلن الرد العكسي الذي فرضته عليه حالة ضعفه المعبّر عنها بالابتسامة الساخرة التي ارتسمت على شفتي أمّه والسؤال الخفي التشكيكي في ما إذا كان يستطيع الانتقام فعلاً ولكي يدفع التهمة والشكوك عن نفسه وشجاعته فانه يحاول تمويهنا أيضاً إذ يقول عن أمّه:

هكذا شأنها معي على الدوام.. تعيرني بالخوف بالجبن..

وتزعم أني لن أكون رجلاً مهما كدست من السنيـن.

آه.. ليتني اثبت لها العكس.. والآن بالذات إنها فرصتي

لقد دخل الصبي وابتداءً من هذه الآهة منطقة الصراع الحقيقي والعنيف، ولكن بأسلحة وهمية.. وبشجاعة وهمية.. وبإقدام وهمي.. وكان صراعه الداخلي عنيفا ومتفجراً عن اصطدامه ببواعثه اعتباراً من هذه الآهة وصعوداً حتى نهاية القصة لأنّ المعروف في الأدب القصصي الرصين أن يكون الصراع داخلياً، يتفجر حيث تتصادم البواعث مع الشخصية نفسها فدفع الصبي إلى تبرير وعقلنة إحباطه وفشله من خلال جمله التسويفية الآتية:

1. لابد أن أقضي على هذه القطة الملعونة.
2. سأقتلها وسترين.
3. لابد أن أقطع رأسها.
4. سأخنقها بيدي هاتين.

5. وسترين بعينيك يا أمي.

إنّ شعوره الدائم بالخيبة وفشله المستمر في التعتيم عليها وفي عقلنة ردود أفعاله الدفاعية بسبب تشكيكه في قدراته الدفاعية منها والهجومية اضطره إلى اللجوء إلى محاولة جديدة أخرى لإنقاذ نفسه من الاختبار الصعب الذي ورطها فيه فيقول:

يتحتم علي أن أمارس الكذب

ثم يصوغ أول كذبة إذ يقول:

لتكن ما تكون.. فإني غير خائف على الإطلاق

وفي الوقت الذي نعرف أنه خائف، وأنه سوف يفشل في كل محاولاته لقتل (تريفه) كان الكاتب، يهيئنا لـ(نقطة تنوير).

إنّ ما فعله الكاتب في الخاتمة هو أنه أضاف إضافة تضمنتها (الثيمة) الأخيرة. إضافة أكد من خلالها أنّ الوهم وخلق الوهم هما اللّذان أعاقا إقدامه على فعل القتل.

وهكذا تختتم القصة نفسها بوعظ أمّه إذ تقول بعد تشخيصها سبب ضعفه:

حين تقدم على أمر في المستقبل، لا تدع خيالك

ينطلق اكثر مما ينبغي.. في خلق الأوهام

* * * * *

1969

سبب للموت سبب للحياة

بنيـــة التغيـــر وحالـــة الضيـــق

إنّ زنكنة في قصته هذه، كما في أغلب قصصه، يبدأ بسرد حدثها من اقرب النقاط، الممكنة، إلى منتصفها ليحافظ على أهم خاصتي القصة القصيرة وهما الإختزال والتركيز. يقول في الجملة الأولى:

أخذت ضرباته تتوالى على مؤخرة رأسي

وهي جملة تقصّد أن يستخدم فيها فعلين أحدهما للماضي، والآخر للحاضر ليشير إلى أن هناك ضربات سبقت ومهّدت ولكنها استمرت حتى (أخذت، تتوالى) في بدء القصة. بمعنى آخر أنّ زنكنة (اختزل) سلسلة الأفعال التي قامت بها الشخصية والسلطة والجماهير وأدّت بمجموعها إلى قذف الشخصية الرئيسة في خضم الحدث مباشرة وباستغناء تام عن المقدمات والممهّدات وركّز على تجربة واحدة لا على التجارب كلّها، بل أنه، وبدقة أكثر، ركّز على حالة واحدة من تلك التجربة لا على التجربة كلها. إنه لا يريد لقصته أن تضطلع بمهمة التاريخ. ولا أن تحشر نفسها في التنظير السياسي، لأنها "لا تحتاج اكثر من أن يخبرنا بما حدث في القصة نفسها". إنها ببساطة تتحدث عن حالة من الحالات الإنسانية التي أفرزتها

ظروف الهياج الجماهيري الذي كثيراً كان ما ينقلب إلى انتفاضات منظمة وقفت السلطات عاجزة إزاءها. ولكنها ما لبثت أن اكتشفت الطرق التي تخرجها من المأزق سواء أكانت تلك الطرق ترهيبية أم ترغيبية. ومع أنّ القصة لا تحدثنا عن انتفاضة معينة إلا أنني افترض الإنتفاضة كحدث سابق لها أدى، ولو مصادفة، إلى بلورة وعي الشخصية الرئيسة فيها. أي أنّ ما حدث قبلها كان السبب وراء التغيير الإيجابي المفاجئ لها بعد أن كان شغلها الشاغل الكتابة عن الأمور الجنسية التافهة. إنّ الذي جعلني أفترض الإنتفاضة وأسبقيتها لحدث القصة الرئيس هو حالة القائد الجماهيري المتخفّي وعلاقته بأحداث القصة وشخصياتها. ولكننا لا نغفل دور الفعل الناجم عن تزامن حالة الضيق، المتوالدة جرّاء التعرّض المستمر للضرب، والتعذيب، والضغط النفسي، مع التغيّر الناجم جراء توتر الحالة تدريجياً بتعريض الشخصية لصنوف الركل الهستيري على البطن، والضرب المبرح على الرأس والوجه والظهر، ثم الضرب بالمطرقة.

لقد حاول البطل أول الأمر أن يتظاهر بالجلد، أن لا يبالي، أن لا يصرخ، أن يحاول تجنب الركلات، بان يتكوّر على نفسه ويتراجع إلى الخلف، أن لا يقول لجلاديه أنّ الألم يعتصره، ولكنه فشل وليس أدعى من الفشل إلى الشعور بحالة الضيق.

وحين أمروه أن يتكلّم قال لا أعلم شيئاً. فانهالوا ضرباً على رأسه بضراوة أشد جعله يزداد ضيقاً أكثر فأكثر وقرّبته في الوقت ذاته إلى (التغيّر) أكثر فأكثر. يقول في ذات نفسه:

لقد ملأتم كل القدور والأواني والبراميل بالدماء فأين

ستذهبون بدمي الذي سيظل يسيل ويسيل حتى تطفح كل

الأواني التي تلقيتموها هبات وهدايا.. فان أياً منها لم يعد يحتاج

إلى أكثر من قطرة واحدة ليطفح. ليسيل وإذ ذاك سيحدث الطوفان

الذي سيجرفكم أو يخنقكم في عقر داركم

وعندما انهالوا بالمطرقة على مؤخرة رأسه مرة أخرى وسال دمه ساخناً على رقبته وصل إلى ذروة (التغيّر) ولم يعد يعبأ كثيراً بقسوتهم وإرهابهم وهذا ما جعله يقف منهم موقف المواجهة ليتحرر من ضيقه فيقذف في وجوههم كل حقده دفعة واحدة:

انتم وحوش

وحين يقررون أنه واحد من الجماعة من (الجماعة الذين يتستر على قائدهم) ويكتشف أنّ صديقه الذي خبأه مرة في بيته إنما هو قائد جماهيري يتداعى في نفسه تيار من الأفكار تغذية ذكرى صديقه الذي صار يعاتبه عبر مقارنة وضعها زنكنة لتكون أعلى مرحلة يمكن أن تصلها عملية (التغيّر) المطلوبة للشخصية لما فيها من تأنيب ولوم للذات السالبة. يقول (الكاتب):

مهلاً يا صديقي الذي لم أرك منذ عشرين عاماً.. عشرون عاماً قضيتها أنا في قرض الكتب والتبغ وشرب الخمر وكتابة القصص عن الجنس والتفاهة والضجر والقرف.. وقضيتها أنت أين؟ من يدري؟ لربما في السجون والمعتقلات والمخابئ والسراديب حتى صرت قائدهم.. فعالمنا الذي حجب الوحوش عنه الشمس وأغرقوه في الظلام ... يخاف نورك

إنّ الوصول إلى أعلى مرحلة في التغيّر المصاحب لحالة الضيق يتطلب كي يستوفي الشروط إلى فعل يكشف عن الجوهر الحقيقي الجديد للشخصية. وهذا الفعل ليس هو ما قررته الشخصية في القصة حسب، بل وما حدث لها جراء ذلك القرار فيما بعد.

يقول (الكاتب) أيضاً:

قررت أن أمنحهم نور عيني وقوة حرفي وان أهبهم حياتي التي سيجهز عليها القتلة بعد قليل ولكني سعيد ، سعيد يا قائدهم .. يا قائدنا

إنّ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة (يا قائدنا) تشير بوضوح إلى نوعية التغيّر الحاصل والمنتظر من الشخصية أدّى إلى أن لا يأبه لهم أبداً وأن لا يتراجع بالرغم من ضراوة الألم، وبالرغم من السكين المنتظرة على حنجرته، وبالرغم من أنهم انهالوا من جديد عليه ركلاً وطرقاً وتهشيماً وتهديداً بالموت.

قل أين أخفيت رفيقك؟ تكلم

ـ رفيقي ؟ يا للشرف هذا وحده كاف أن أموت من اجله ألف مرة"

هذا ما أراد أن يصل إليه زنكنة عندما مهد له بسلسلة من الأفعال، والأحداث، والحالات، والتغير أن يعمّد الشخصية تعميداً ثورياً ليحوّلها إلى أنموذج للبطولة لها ما تموت من أجله بعد أن كانت تستكثر على نفسها الموت المفاجئ، وتخاف الموت من أجل لا شيء.

إنّ زنكنة في هذه القصة وكما سنراه، فيما بعد في أعماله الأخرى لا يهتم بنموذج البطل المثالي الجاهز ولكنه يرشح لبطولة قصصه شخوصاً واقعيين وسلبيين أحياناً، كما في هذه القصة، ليدخلهم في مختبر حياة القصة نفسها ثم ليخرجهم بعد ذلك أبطالاً جدداً لا كما كانوا

ولا كما ينبغي أن يكونوا على وفق معيار جاهز ولكن كما يراهم في يقينه باعتباره رائياً ومجرباً.. حكيماً ومحللاً.. أشخاصاً تجاوزوا اختبار الحياة وصراعاتها بنجاح.. لا يستكثرون الموت على أنفسهم لأنهم يمتلكون سبباً حقيقياً له ، وهم لا ينظرون إلى الحياة على أنها لا تستحق أن تعاش، هؤلاء هم أبطال زنكنة الذين لا يدعون أحداً إلى حياتهم ولكنهم يفتحون لنا الدعوة إلى حياة ينوّهون بتشييدها، ويشيدونها فعلاً، في الضمائر البشرية.

1970

حيث الناس يعيشون كالهواء

ترميـــــز الأرقـــام والشـــخوص

أ. ترميز الأرقام

من الأهمية بمكان أن أشير، قبل البدء بتناول المرمزات من الشخوص والأرقام، إلى أن هذه القصة لم تعتمد في حركتها الداخلية على الانتقال من الواقع إلى الحلم أو من الحلم إلى الواقع، لا وثباً ولا انسياباً، ولكنها تعتمد على الحركة الموضعية، لأن الحلم فيها مدخول في الواقع إلى حد زوال الملامح الفاصلة بينهما. إنها حلم وواقع في آن. حلم من حيث أنها تضمّنت الكثير من الأفكار الصورية ومن حيث أن مداليلها الرمزية قد أزاحت صورة الواقع وكثفته في صورة جديدة مدهشة ومؤطرة بروح ميثيولوجية معاصرة. وواقع من حيث تناولها تجربة مريرة بتفاصيلها ومن حيث امتداد جذور هذه التجربة في الضمير البشري عبر مراحل النضال التاريخية. وهذا ما يجعلها، أي التجربة، صعبة التناول في قصة مساحتها محدودة، ومحكومة بالتركيز والتكثيف، ومشترط عليها أن "لا تحتاج أكثر من أن تخبرنا بما حدث في القصة نفسها)[1] وكذا (لا تحتاج سوى أن توضح لنا الحركة الطفيفة التي حدثت"[2].

([1]) نفس المصدر السابق

([2]) نفس المصدر السابق

ولكن زنكنة يستعيض عن الممهدات المهمة، والمقدمات الضرورية بالإشارة والرمز. فهو في هذه القصة يستخدم أرقاماً، ما أن يرمّزها حتى تكتسب دلالات تاريخية عميقة قد تستوعب أكثر من مرحلة تاريخية وبذا يكون قد أضاف إلى مساحة القصة القصيرة، مساحات إضافية شاسعة أخرى، يستطيع التحرك عليها باطمئنان تام. وقد استخدم مرمّزاته من الأرقام أيضاً كي لا يمنح أبطاله تحديداً زمكانياً فيسمّى أحدهم (الأول) ويسمّي الآخرين (الثاني) و(الثالث) لتظلّ القصة مفتوحة لكلّ زمان وعلى كل مكان لم يستطع الناس فيه لفظ ملوكهم بعد. ومن جهة أخرى استخدمها في موضعين من القصة حين قال متطرقاً إلى خوف (الثاني) من "أن يعمد الملك إذ يهيج إلى ابتلاع أبيه ثانية حين يعجز عن الإمساك به ويحبسه في بطنه تسعة قرون أخرى كما حدث في المرة السابقة".. وحين قال: "إلا أنّ أبي ولمدة تسعة قرون... انتبه إلى الرقم، تسعة.. قرون.. ليست بالمدة القليلة خاصة وأنها قرون من نوع خاص غير ما تآلف عليه البشر.. كل يوم فيها.. بل كل ساعة كل دقيقة فيها.. تعادل قرناً من العذاب) ليشير في المرتين إلى مرحلة طويلة من العذاب، والمعاناة، والحرمان، والظلام، والجهل، والانكسار بعيد سقوط الحضارة واندثار مظاهرها وانسحاقها تحت سنابك الهمجية. أي أنه لم يستخدم الرقم استخداماً مجرداً ليشير به إلى الفترة الزمنية أو الطول الزمني الذي احتجز خلاله والد (الثاني) بل إلى طبيعة تلك الفترة وإلى انسحاب تأثيرها على الناس من دون أن يخوض في تفاصيلها كـ(فترة مظلمة) على وجه التحديد ذلك لأنه ليس بمؤرخ بطبيعة الحال ولكنه قاص، وشاعر، وحالم يتحول كل شئ على يديه إلى رمز وإلى دلالة فيختزل ويكثّف مواده في (حركة طفيفة) ولكنها مركزة. واستخدمها أيضاً

كأرقام استنتاجية مهمة وذات دلالة بالغة العمق. فقد ورد في جملة له يصف بها المدينة التي يعيش أهلها كالهواء أنها "مدينة حلوة ينتهي فيها جميع العمليات الحسابية من جمع وطرح وقسمة وضرب إلى الرقم (5)" وهو رقم يشير إلى نضال الإنسانية التاريخي المرير. النضال الذي استغرق أربع مراحل تاريخية من عمر البشرية ليصل أخيراً إلى مرحلته الخامسة المهمة. الرقم (5) إذن هو التاريخ، هو محصلة حاصل التاريخ وهو لهذا لا يستبعد أن يكون رمزاً لحلم الإنسان. إنّ جدلية الصراع المادي التاريخي قد حددت مسار وقوانين الصراع، وان الضرورة التاريخية قد حكمته بالمراحل الخمس المعروفة وكأن كل شئ قد اعد لتنتهي كل العمليات فيه إلى استنتاج واحد هو الرقم (5) فضلاً عن أنّ زنكنة قد أوقف قصته على خمسة شخوص متباينين في طرق رفضهم وقبولهم لواقع هم جميعاً كائنون فيه فأعطى، بذلك، عمقاً آخر لهذا الرقم المتحرك، بلا إرادية، في ضميره ككاتب، وكمناضل، وكإنسان. وأخيراً يستخدم زنكنة رقماً جديداً مرمزاً حين يقول:

لقد عاش فعلاً حياة هانئة طيبة ذات رائحة عطرة خالية من الملوك وأنفاسهم القذرة لأنهم هناك لفظوهم لفظ النواة وداسوا عليهم بالأقدار ... منذ اكثر من نصف قرن

فلو أننا فتشنا في التاريخ البشري باحثين عن أهم أحداث العالم قبل أكثر من خمسين عاماً لوجدنا أنّ ليس أكثر أهمية من سقوط النظام القيصري الذي بسقوطه انفتحت أمام البشرية أبواب عالم إنساني جديد.

ب. ترميز الشخوص

قلنا أنّ إطلاق الأرقام بدل الأسماء على الشخوص لا يمنحها تحديداً في الزمان ولا في المكان، وهو أمر وإن لم يكن دقيقاً جداً، إلا أنّ التعبير عنه في موضوعة كالتي تطرحها هذه القصة أمر مفروغ منه، من الناحية الفنية على الأقل، لأنه يساعد كثيراً في تحميل الشخصيّات مداليل رمزية عميقة تكشف عن سعة التجارب البشرية واختلافها في مضمار العمل على إلغاء الاستغلال، والاستلاب، والتسلط. ومن هنا جاءت تسمية أحد شخوص القصة بـ(الأول) والآخر بـ(الثاني) و(الثالث) فلكلّ من هؤلاء عدد لا يحصى ولا يعد ممن يتشابهون معهم موقفاً وسلوكاً، وفي أماكن يصعب تحديد رقعها على وجه الخارطة العالمية. فالأول هو أي واحد يسلك السلوك ذاته في الموقف ذاته الذي وضع فيه . وكذلك الثاني والثالث .. وبالرغم من اختلاف طرق مواجهة هؤلاء الثلاثة للواقع ورفضه إلا أنهم يشتركون في غاية واحدة تتجسد في اندفاعهم جميعاً نحو المدينة التي يعيش أهلها كالهواء والتي تشبه تلك التي تحدث عنها (الثاني) وذكر أنّ كل العمليات فيها تنتهي إلى الرقم (5).

ثلاثتهم يندفعون بسرعة مجنونة، تحركهم رغبة واحدة تتجذر في أعماقهم

وثلاثتهم أيضاً يتوقفون عند الحدود الطبيعية لمدينتهم. حيث الجبل الذي يسوّرها ويفصلها عن تطلعاتهم، ليبتدئوا اندفاعات تحدد سكونياتها ووثوبها بالموقف الجديد لكل منهم. لقد أراد زنكنة بالجبل أن يشير إلى قوة الحدود المستمَدة من قوة القانون الوضعي وجبروته وقدرته على زعزعة ثقة العبور والتجاوز. ومن هنا جاء تردد (الأول) وخوفه، وسيطرة الملك عليه، ونفوذه إلى رأسه بكامل قصره وعرباته الجوالة في عملية دائبة تحوّل على إثرها (الأول) إلى مسخ شائه إذ صفحت أذناه من الداخل واستطالتا من الخارج حتى غطتاه وابتدأت (الديدان)

زحفها إليه فطفح كل ما فيه من خوف متجذر منذ تسعة قرون وحال بينه وبين تطلعه الجميل. إنه بوضعه هذا لا يمكن أن يكون إلا رمزاً للخائب المقهور المنقلب على نفسه. نتاج أظلم فترة تاريخية مذ داست سنابك التتر الهمجية على الحضارة، وحطمت عجلتها الدائبة. وهو بعد أخذ كل الأمور بنظر الإعتبار، لم ير من قبل المدينة التي يعيش أهلها كالهواء، ولم ير غيرها، ولكنه فقط يتطلع إليها تطلع العاجز النكوص.

أما (الثاني) فعلى خلافه، إذ سبق له وأن شاهد مدينة الحلم فاستهواه العيش فيها حين هرب إليها منفلتاً من قبضة الملك. لكنه عاد مرة أخرى بعد أن احتجز الملك أباه في بطنه تسعة قرون، ومع خوفه من إرهابية الملك وجبروته يتطلّع إلى مدينة أخرى تشبه مدينة الحلم التي هرب إليها أول مرة ولكن خوفه من أن يحتجز أباه في بطنه تسعة قرون أخرى عندما يعجز عن الإمساك به وهي إحدى طرق الملك التي يلتجأ إليها عندما ينفلت شخصاً ما من قبضته يمنعه من تجاوز الحدود ولو بخطوة واحدة.

فإذا كان زنكنة قد اتخذ (الأول) رمزاً للخائب المقهور المنقلب على نفسه فأنه اتخذ من (الثاني) رمزاً للانهزامي المتطير والأناني الذي يرضى لنفسه أن يكون طفيلياً بدلاً من أن يخوض معركته في سبيل بناء مدينته بناءً يخلو من (أنفاس الملك الكريهة). ويظلّ (الثالث) الشخصية الوحيدة، من بينهم، القادر على الاستمرار في اندفاع حقيقي نحو المدينة التي يعيش أهلها كالهواء بخطى ثابتة، وهو شخصية عملية عرفناها بالفعل لا بالقول، وبالرغم من صغر مساحة حواره إلا أنه استطاع أن يستقطب اهتمامنا وتعاطفنا بالرغم من اختلافنا معه من حيث سلوكية الفعل الثوري ومنهجيته. وبالرغم من تميّزه، في القصة، إلا أنه يظلّ

بحاجة إلى أن يجرّب الحياة، وأن يخرج بحصيلة من تجاربه، وأن يقرن هذه التجارب بحكمة المجرب.

ولكي يردم زنكنة هذه الهوة فأنه وضع، في القصة، شخصية (الأب) إلى جانبه باعتبار أنّ للأب تجاربه المهمة والعظيمة لاسيما كتلك التي خاض غمارها، وهو يواجه الإرهاب والقسر وعمليات غسل الدماغ عن طريق تلقيه التلفيق والأكاذيب التي يروجها الملك. وهو الآخر يمتلك القدرة على التجاوز والوصول إلى تلك المدينة لأنه لم يعبأ بأموره الشخصية ولم يأخذ بنظر الإعتبار إرهابية الملك، ووحشيته، وكثرة عيونه المبثوثة هنا وهناك. وهو إذ يلحق بالثالث فإنما ليعيده إلى مدينته بعد أن يتعلم أصول تلك المدينة ليبنيا معاً مدينة مثلها وهو ما يخبرنا به بعد عودتهما لتنتهي القصة في نقطة البداية الحقيقية.

إنّ إطلاق تسمية (الأب) و(الملك) عليهما بدل الأرقام لم يغير من الأمر شيئاً ذلك لأن الأب والملك كلمتان تشيران إلى الصفة الاجتماعية والسلطوية لا إلى التشخيص فالأب موجود في كل زمان ومكان وإن اختلفت مواصفاته الشخصية والسلوكية، وكذلك الملك وإن اختلفت أشكال تواجده الكثيرة، فهو في هذه القصة وكما قلنا في البداية من النمط الذي يبدو شخصية خرافية مجانبة للواقع إذ يرسمه لنا زنكنة بوجه مليء بالدمامل وبأسنان صفر بعضها أسد وبعضها حصان، وبقرون طويلة تناطح السحاب وأنفاس كريهة وشعر محروق وهيأة قريبة الشبه بهيآت أشرار المثيولوجيا القديمة.

* * * * *

1970

المــوت سداسيـــــاً

الحرية و الأرض والموت السداسي

في قصة (الموت سداسياً) اشتغل القاص محي الدين زنكنة على موضوعة تناولها في عمل سابق تناولاً درامياً، بمعالجة اتسمت بالمباشرة والتعبوية، ولم تحقق قدراً كافياً من الاستبطان وسبر الأغوار والتأثير في الشخصيات وتطورها، ورغباتها، ونزواتها، وتطلعها نحو غاياتها وتحقق تلك الغايات وفشلها في الوصول إلى أهدافها بشكل جزئي أو كلي. تتجلى حقيقة هذه الموضوعة من خلال ما تطرحه القصة بشكل تسجيلي عن الاستلاب، والاغتصاب، ومصادرة الضمائر والحريات دون أن تحدد انحيازها فهي تطرح بشكل دقيق ما للشخصيات وما عليها مؤجلة إطلاق الأحكام وتاركة مسألة الانحياز إلى القارئ القادر على الفرز من خلال المقارنات والمفارقات التي تطرحها على طاولة تأمله واستبصاره الدقيقين. المعالجة الجديدة لم تؤثر، قط، على مواقف زنكنة لأن مواقفه من الثوابت التي عمل على ترسيخها طوال حياته الأدبية، وفقط أتاحت له إمكانية تناول موضوعته من زوايا أكثر سعة وقدرة على الكشف، والرصد، والتقاط المهم بأدوات اعقد استعمالاً وأكفأ علاجاً. إنّ استخدام زنكنة للمونتاج وتسخيره لخدمة قصته أتاح له إمكانية استطلاع الأحداث والانتقال بينها

وكفلت له توسيع عالم قصته ورقعتها واشتمالها على مقاطع متعددة من دون أن تفقد القصة (الممنتجة) صفاتها القصصية كما حدث لقصص ظهرت في العام نفسه (1970) الذي ظهرت فيه قصة زنكنة هذه فاكتسبت تلك القصص بسبب منتجتها صفات ريبورتاجية لا تمت إلى القصة إلا بصلة واهية[1].

تبدأ قصة (الموت سداسياً) بمدخل تتصدره (ثيمة) يخبرنا المؤلف من خلالها أن بطله قد أعيدت له حريته مرة ثانية. وعاد إلى المدينة التي سلخ منها قبل فترة غير قصيرة. وهذا يعني، ومن خلال (الثيمة) أيضاً، أنّ القصة إنما تتناول مسألتين جوهريتين هما: مصادرة الحرية، واغتصاب الأرض. حيث تتم الأولى بوساطة القانون والشريعة، بينما تتم الثانية بوساطة الخديعة والديموغوغيا. ولما كانت هاتان المسألتان بحاجة إلى توضيح أكثر لمعرفة جوهر كل منهما فأن زنكنة يقطع مدخل القصة بـ(نص مقدس) يخبرنا فيه:

انه من حق السلطة السماوية والأرضية أيضا – التي هي ظل للأولى – أن تضع كلتا يديها على الأموال المنقولة وغير المنقولة التي يرثها أفراد لا يؤهلهم القانون – القانون الذي تسنه السلطة السماوية لصالح السلطة الأرضية أو العكس – للتمتع بالإرث، كأن تكون عقولهم ملوثة بجرثومة ما أو أن تكون رائحة الحليب ما تزال تفوح من أفواههم ولم تصرعها رائحة الخمور والتبوغ بعد.

وهو نص يبرر المستلب به قانونية استلابه وسلوكه الوحشي ابتداءً من انتزاعه القسري للحقوق والحريات، وانتهاءً باستلابه الأرض والوطن.

---

[1] لا يدخل هذا بطبيعة الحال في مضمار الاستخدام الفني للريبورتاج في القصة بشكل مقصود فنيا وان كان لا يخلو من محاذير فنية قد يؤدي عدم الانتباه إليها أو تجاهلها إلى صدع بنية الشكل .

ثم يعود في المقطع الثالث ليستأنف حوار البطل مع مستلبيه ليوضح من خلاله أنّ الحرية ليست إرثاً يورث عن أحد ما إنما هي (نور انبثق من طيات هذا الكون) وإذا كانت الحرية إرثاً، كما يدعون، فأن بطله ورثها عن سبارتاكوس، وكاوه الحداد، وعلي، ولينين، وجيفارا وملايين الضحايا. وعلى هذا الأساس المقطعي تترى بقية المقاطع مستهدفة ضمنياً الكشف عن حقيقة الفعل والمجريات كما سنوضح ذلك من خلال تناولنا لمسألتي الحرية والأرض ومن بعدهما الموت السداسي.

لقد أتاح أسلوب (المَنتجة) لزنكنة أن يتنقل بين طرفي القصة المتناقضين وأن يكشف عن جوهر الصراع القائم بينهما على أساس عدم تكافؤهما كقوتين متضادتين، وأن يعزز دوافعهما بمبررات كل قوة لحقها في ما اعتبرته حقاً لها. فالقوة الأولى تدعم طرحها بذلك (النص المقدس) الذي منحها الحق في بسط يديها على حقوق الآخر اضطرت إلى تجميد حريته بدل إلغائها إلغاء تاماً أو مصادرتها مصادرة كاملة، والقوة الثانية تؤكد أن الحرية شئ غير موروث وإن كانت كذلك فإنها ورثتها عن القادة العظام الذين أفنوا حياتهم في سبيل تحقيقها. وهنا يطرح سؤال نفسه لماذا لم تلغ القوة الأولى حرية الثانية إلغاءً تاماً؟ ولماذا اكتفت بتجميدها دون مصادرتها بشكل تام؟ ويأتي الجواب من القصة نفسها لأنها أي القوة الثانية، تمتلك قلباً لم يتسخ بقذارة العالم ولأنها عارفة بحقيقة الأمور ومدركة لحقيقة التآمر عليها، والأدهى من هذا وأمر أن القوة الأولى أرادت من الثانية أن تصدق كذبة الاحتلال وان تلمس لمس اليد أنّ بيتها لم يعد لها، وأن وطنها ليس إلا وطن الاغتراب ثم لتنسحب طوعاً تاركة كل شئ وهائمة في الأرض بلا هوية. تجميد الحرية إذن وإعادتها لم يكن إلا

هدف لتستكمل اللعبة كل جوانبها كي تستطيع أن تقذف بالقوة الأولى في فراغ هائل يتآكلها من الداخل جزءاً فجزءاً حتى تستسلم لمشيئة الاحتلال. فالتجميد إذن لم يكن إلا مرحلة أولى من مراحل مصادرة الحرية وهو وإن كان لا يعني القضاء التام على الحرية منذ البداية ولا تحول الفرد إلى العبودية المطلقة إلا انه يظل، مع ذلك ، حالة أولى، يقصد من ورائها أقلمة الناس على الرضوخ لواقع الحال، والقبول غير المشروط بهذا الواقع، وتجاهل قضيتهم، وحقوقهم، وتاريخهم وصولا إلى استعبادهم المطلق.

ومع أنّ البطل الذي اختاره زنكنة مؤهل أكثر من غيره للتصدي ورد الصاع بصاع إن لم يكن بصاعين إلا أنه لم يستطع فعل أي شئ للملابسات الكثيرة التي انتابت قضيته كإنسان. وقد رأينا كيف أنه عندما غادر (دائرة الحجز) متوجهاً إلى بيته وفوجئ بالأغراب وقد احتلوا منزله وهم يمارسون لذة الخيانة المتبادلة[2] على فراشه بعد أن ألقوا بعائلته خارجاً. لم يستطع فعل شئ سوى إطلاق صرخته الأخلاقية: (كيف يمكن هذا) ليجد نفسه بعدها ملقى هو الآخر خارجا وقد أغلقت النوافذ والأبواب دونه غلقاً محكماّ اضطره على القبول، ولو مؤقتاً، بواقع الحال مع أن رغبة شديدة بالعودة الى بيته ثانية كانت تكتسح أعماقه كلّها. هنا فقط يدرك، ولا ادري لمَ لمْ يدرك من قبل، الغاية التي تقف وراء تجميد حريته ثم أعادتها له بعد مدة قصيرة فيقول:

الآن أدركت عمق العقوبة التي فرضتها علي دائرة الحجز حين أعادت إلى حريتي

ثم يتساءل عما إذ يمكن أن يوجد إنسان حر في مجتمع كله عبيد، وإذا كانت هناك جدوى من منح الحرية لسمكة انتزعت من البحر وألقيت في العراء.

---

[2] المقصود هنا هو خيانة الزوج لزوجته وخيانة الزوجة لزوجها والتقاء الخائنين في خيانة مرتبة .

مجسداً بتلك الأسئلة حقيقة أزمته كفرد، وبؤسه كانسان، وأدانته للعصر. إنه هو تلك السمكة التي تحتاج إلى الماء وتصرخ إنها بحاجة إلى الماء والكل يعرف أنها بحاجة إليه ولكن لا هو يعرف كيف يصل إلى الماء ولا أحد يقرّبه منه. إنه كغيره من الناس، وكأمثاله من أبطال زنكنة عليه لكي يصل بثقة إلى الماء/ الحياة أنّ يتجاوز التجربة المريرة التي وضعه عصره إزاءها وأن يعبر العملية الصعبة في مختبر الواقع والقصة على حد سواء.

لقد أعادوا إليه حريته إذن ليجد نفسه وحيداً في شوارع مدينته وقد دق صليب الغربة في عظمه حتى النخاع، ومطروداً من تلك الشوارع كغريب تطالبه أصوات المدينة كلها أن يرحل عنها بعيدا، وأن لا يدخلها لأنها لم تعد مدينته بعد:

ارحل.. ارحل أيها الغريب

ولكنه عنيد أبداً وفي روحه يتعملق حب الأرض وطينتها الحمراء ورغبته بالعودة غير أنّ العنصرية تقف بينه وبين مدينته سوراً هائلاً ضخماً يحول دون وصول صوت ضميره الحر إليها. سور اعتلت هامته علامة الموت السداسي والتي بالرغم منها كان يعيد محاولة العودة بإصرار مرة تلو أخرى حتى صرخت به وجوه السور السداسية كلها:

لا تدخل المدينة أيها المجنون لا تدخلها إنها لم تعد لكم

هكذا صار الانسان يواجه الموت السداسي وتربته مشدودة إلى قلبه وهي لا تزال طرية مثل برتقالة.

وما داموا قد قذفوا به في العراء فان عينيه أبداً تظلان مشدودتين إلى أرضه الخضراء وهو لايني يتحدى الموت في سبيلها.. يرنو نحو الشرق فيرى غيمة سوداء تتمزق وافقاً يتشرب حمرة خفيفة ثم يوسع من خطوه ما استطاع.

لقد استطاع زنكنه أن يقدم لنا في هذه القصة معايشة داخلية لمأساة الانسان ومعاناته بشكل اعتمد التزاوج بين الواقع والفنتازيا لا لرغبة فنية تقنية ولكن لكون ما حدث للناس وأرضهم شيءٌ أقرب إلى الفنتازيا منها إلى الواقع ولكنه مع ذلك واقع عياناً.

إنّ تحرر زنكنة من الواقع ووثوبه إلى جو الفنتازيا، في القصة، لم يكن ليحدث خارج وعيه أبداً لأننا نلمس هذا الوعي مثبوتاً في كل مقطع من مقاطعها العشرين. وإذا كان قد نجح أيّما نجاح في إعطائها شكلها المناسب فذلك لأنه ترك لموضوعتها ولأحداثها حرية الوصول إلى ذلك الشكل، ولأنه أساساً لا يؤمن بالقولبة الجاهزة، ولا الشكلية الفارغة. فلكل قصة، عنده، شكلها، وقواعدها، وقوانينها التي تفرضها موضوعة تلك القصة وفعلها وحدثها الرئيس. وهذا يعني أنّ الشكل عنده إنّما يأخذ الطابع الدينامي نفسه الذي يحكم فعل القصة وحركتها. إنه يولد لديه مع المضمون ولكنه ليس بحاوية ضخمة له. إنه حالة اتجاهاته النفسية والفنية متفاعلة مع جوهر الموضوعة التي يعايشها بصمت ثم لايني يعلنها على الورق. ولهذا يمكننا القول أنّ تبعثر المقاطع في القصة وتقطيعها لم يأت عبثاً بل هو ناجم عن شعور الكاتب الداخلي بتبعثر القضية وتشتت جوانبها وتمزّق الشعب وتشتته وعن الذي تركه هذا التمزّق، والتشتت، والضياع في نفسه، وعن مكنته الفنية في الموائمة بين الشكل والحالة. وبالرغم من تعدد المقاطع وكثرتها إلا أنّ زنكنة لم يضيع الحدث الأساس في القصة ولم

يغفل أبداً بالرغم من طول القصة، أنه بصدد إخبارنا عن اللحظة أو "الحركة الطفيفة التي حدثت" لبطله لا عن قضيته كاملة ولا عن حياته مفصلة لأن جوهر ما تقدمه لنا القصة القصيرة هو أن تخبرنا عن لحظة من لحظات الحياة وهي في حالة توهجها، لا عن الحياة كلّها وهذه هي إحدى مميزاتها الأساسية.

إنّ دراسة متواضعة كهذه لا يمكن أن تكون ملمّة بكلّ الجوانب المهمة والحساسة ولكن عذرها في محاولتها وضع التمهيد المهم والمطلوب لبحث يتوخى الكشف بجدية عن مكنونات (الموت السداسي).

* * * *

1970

الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية

مؤثرات العبـــث في رجل امتهن دراسة الكائنـــات البشريـــة

لقد أدّت الحضارة الغربية منذ الحرب العالمية الأولى وحتى قنبلة (هيروشيما) إلى عزلة الإنسان الغربي وتفاقم أزمته باطراد، حتى بات وكأنّ العالم ليس عالمه حقاً. إنه كما يقول (يونسكو): "كابوسي لا يطاق، أشبه بحلم مخيف: حروب وكوارث ووبال، كراهية واضطهاد، وفوضى، وموت يتربص بنا جميعاً، بينما نحن نتكلم فلا يفهم أحدنا الآخر، ونناضل، قدر ما يسعنا الجهد، في عالم يبدو في قبضة حمى رهيبة... ألا نكون محقين إذا ما أحسسنا أنّ هذا العالم ليس لنا. إنه ليس لنا حقاً؟"، وإنه لا طائل من ورائه، عالم محكوم فيه الإنسان بالعبث ومأساوية المصير. ومن هنا مصدر عذاباته الكبيرة ، تلك العذابات التي تتشابك في تركيبة معقدة صعبة حالما يتولد وعيه بالعبث، بأن جهوده في هذا العالم لا طائل من ورائها، وإنّ مصيره ليس بأفضل من (سيزيف).

وبما أنّ الأزمة الحضارية لا تتوقف داخل حدود فائض الثروة وما أنتجته من كوارث وحروب طبقية، فمن الطبيعي أن تمتد آثارها إلى خارج حدود الاقتصاد الحر، ولكن بدرجات تتوقف جسامتها على مدى ارتباط اقتصاديات بلد ما بذلك الاقتصاد. إنّ هذه العذابات التي

أفرزتها أزمة حضارة الإنسان الغربي، على مدى الخمسين سنة الأولى من القرن العشرين، دفعت الطليعيين إلى اكتشاف شكل فني جديد خارج الأصول التقليدية للقديم، وخارج أخلاقية الحاضر، شكل قادر على استيعاب أزمة الإنسان الفكرية واحتواء تشتته وشعوره بالقلق والتمزق والضياع.

يقول برنارد شو "إنّ الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه" ، ولقد شقّت أفكار الطليعيين مجرى (العبث) الذي اتخذت منه طريقة للتعبير عن تطلعاتها. وقد حذا حذو الطليعيين كتّاب كثيرون كان لهم باع غير قصير في التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر على وفق أصول هذا الأدب الجديد، كما أنّ تأثير هذه الطريقة الجديدة لم يقتصر على كتّاب الغرب وحدهم حسب، بل وشمل كتّاباً شرقيين كان على رأسهم توفيق الحكيم الذي ظهرت تأثيرات هذه الطريقة واضحة، كما تذكر الدكتورة سامية أسعد، على مسرحيته (يا طالع الشجرة).

ومحي الدين زنكنة هو أيضاً قد تأثر بهذا الأدب الوافد، فكتب عام 1970 قصة (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية). وهو وإن يكن قد حقق نجاحاً في السيطرة على الشكل الجديد فيها إلا أنها، في رأينا، لا تتعدى كونها مغامرة ذهنية سرعان ما اكتشف نشازها، فعاد ليكتب لنا قصصه الأخرى بذات النفس الزنكني المتميز.

وتتألف هذه القصة من ثلاثة مقاطع، يشكّل كل مقطع منها حركة، وكل حركة ترتبط بالحركة التي تليها بعبارة تتكرر في بداية كل منها (ها أنت ثانية) وتمتاز بأنّ حركتها الانتقالية بشكل عام تنساب من الواقع إلى الحلم ثم إلى الواقع مرة أخرى.

ويبدأ المقطع الأول (الواقع) بالإشارة إلى عدد مرات تواجد (الرجل) في زحام المدينة من خلال عبارة التعجب التي ستلازم المقطعين الآخرين أيضاً. وإلى كونه منساقاً إلى الزحام بدافع مجهول وإن كان هدفه محدداً.

ومع أنّ مجريات هذا المقطع قد تميزت بواقعيتها إلا أنها تضمنت صوراً وأفكاراً مغرقة في عبث ليس في القصة أدل عليه من صورة الأجساد النخرة الهشّة العاطلة وغير المبالية بما يحدث لها أو حولها. وقد كان لظهور المرأة البدينة في الشرفة ورميها لقشور الحَبّ على رؤوسها غير المبالية، أهمية أضفت على تلك الصورة بعداً دلالياً آخر عمّق وعي (الرجل) بعبثية الحياة في المدينة، وهي المرأة نفسها التي تبادر إذ ترى في (الرجل) ما يميزه عن الآخرين بالاستفهام عما إذا كان عاطلاً هو الآخر، وعندما تعرف أنه ليس عاطلاً تسأله بدافع التندر والممازحة إن كان موظفاً، ثم تصل إلى أقصى هزئها عندما تعرف أنّ مهنته هي دراسة الكائنات البشرية. ويقوم الرجل من جانبه بالرد على طلبها، القيام بدراستها، رداً قاسياً يضطرها إلى قطع ضحكتها، ومغادرة الشرفة بغضب. وهكذا يعطينا زنكنه صورة واضحة عن طبيعة هذا المقطع وحركته، ويهيئنا للانتقال إلى المقطع الحلمي. وبما أنّ المقطع الحلمي يشكّل مركز القصة وحدثها الرئيس، لذا سأقوم بدراسته دراسة تفصيلية أوضّح من خلالها تأثيرات الشكل الطليعي عليه.

ويبدأ هذا المقطع بتكرار زنكنة لعبارة (المقابل) السابقة نفسها (هه.. أنت ثانية) لتكون همزة للوصل بين المقطعين وتوكيداً لموقف الرجل (المقابل) من (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية)، وهو تكرار بقدر ما هو مقصود وضروري فإنه يمهد لخروجنا من عالم

الواقع ودخولنا إلى عالم الحلم. لأنّ زنكنة لا يريدنا أن نشعر بوجود فاصلة بين العالمين لأنهما عنده كما عند الطليعيين يتداخلان ويمتزجان ويؤدي أحدهما إلى الآخر. بمعنى أنّ الحلم عنده كما عند الطليعيين غير منفصل عن الواقع، بل هو امتداد له لا يقوم على أساس التضاد وإنما على أساس بيان الحقائق.

يقول (يونسكو) بهذا الصدد: "عندما أحلم لا أحس أنّي أتنازل عن الفكر بل العكس تماماً، يبدو لي أنّي ، في أحلامي أقع على حقائق جلية حقاً إلا أنها تتراءى لي في الأحلام بجلاء باهر لا يتأتى في حالة اليقظة"

وإذا كان يونسكو يؤكد على أنّ: "الحلم هو التفكير ولكنه بطريقة أكثر عمقاً وأصالة" وإنه (أحياناً يكون قاسياً للغاية)، فأنه عند زنكنة يأخذ شكل كابوس رهيب تماماً مثل رهبة الواقع الذي نرى فيه صف الأجساد النخرة العارية وقد بدأ يزداد طولاً وهولاً.

ومع ما في الحلم الكابوسي من رهبة، وما في الواقع من قسوة، إلا أنّ (الرجل) يحاول تجريب ثقته العالية بنفسه وبقدرته على دراسة الهياكل النخرة، وهي قدرة غير مجربة كما توضح لنا من خلال القصة إذ استطاعت الأجساد النخرة تلك وبالرغم من هشاشتها أن تسقطه وتنتزع يده اليمنى.

وبما أنه بات من المعروف أنّ كل فكرة صورية في الحلم لها دلالتها، وإنّ هذه الدلالة تأتي مرمزة فتزيح ما هو ظاهري لتحل محله ما هو باطني من الخزين العظيم للاوعي، فكذلك في هذا المقطع يرمِّز الحلم قوة اليمين، وهي قوة تقف في الصف المضاد لحركة الإنسان الطليعي، ولكن بالرغم من هذا الموقف لا يتخلى الإنسان عن القوة المنزوعة منه لأنها في

الواقع جزء منه، إلا بعد أن يكتشف لا جدواها وقذارتها. و(الرجل) لا يدرك ، في هذا المقطع، مع أنّ الحلم قد بلغ أعلى مراحل (التكثيف والإزاحة والتعويض)، لا يدرك حقيقة اليمين في وقت مبكر من القصة لأنه كسائر الأبطال الآخرين لا يصل إلى وعيه التكاملي إلا من داخل عالم القصة وأحداثها. وهو كمعظمهم أيضاً يحقق البطولة غير الجاهزة من خلال عمليات التبلور والتسامي التي يجريها عليه زنكنة في مختبر القصة نفسها. فهو هنا يقوم بتعريضه لسلسلة أفعال تدميرية متعاقبة:

زحف الأجساد الرخوة نحوه

اندلاع الظلام

هجوم أسراب من الغربان عليه وانقضاضها على يده اليمنى

زحف الديدان المختلفة وخروجها من شقوق اليد وثقوبها وانقضاضها على الأجساد وزحفها نحوه ببطء

وفي ذروة تصادم بواعثه مع تلك الأفعال التدميرية يدرك مدى قذارة اليمين فيقول متأوهاً:

آه يا يدي اليمنى الحقيرة .. أبداً لم ادرِ أنك بهذا القدر من القذارة

وهذه حقيقة كان ينبغي إدراكها منذ البداية، لكن زنكنة أخّرها عن الوصول المبكر إليها لأنه لا يريد لأبطاله عموماً أن يصلوا إلى غاية ما، دون أن يسلكوا الطريق الذي يساعدهم هو على تحديده. أقول يساعدهم ولا أقول يحدده لهم، لأنّ زنكنة ينظر إلى شخصياته على أنها كائنات حية خارج ذاته. وإن تكن من خلقه لكنها تنفصل عنه حالما ينفخ فيها روحه ويتركها تتحرك على رقعة القصة. إنه ينظر إليها على أنها ليست بيادق شطرنج يحركها كيفما يحلو

له، بل على أنها كائنات تشق طريقها في دروب القصة كما يشق البشر دروبهم في الحياة. ولكن ما يميزها فقط هو الاهتمام العظيم الذي يوليه لها لتتمكن من بلوغ أكبر قدر ممكن من تكاملها الجمالي.

ولكي يستوفي الصراع (الزحف) غايته فأنّ أول الغربان ينقض على رأس (الرجل) وعلى عينيه كي يمكّن البقية من تحويله إلى جسد رخو كما حولت بقية الأجساد فيما قبل بدء القصة. والرجل من جانبه يقوم بالدفاع عن نفسه دفاعاً مستميتاً أمام اجتياح الغربان التي جاءت لتشهد موت الإنسان فيه، حتى ينتقل إلى الصدام المباشر معها إلى ضرب الشر باليسار التي تضخمت على نحو غريب بعد أن انتزعت منه اليمين وكأنها بتضخمها عوضت عن قدرة اليمين المستأصلة كما تعوض الكلية في عملها عن عمل الكلية المستأصَلة بعد تضخمها. وهذه هي طبيعة اليسار المتأصلة، طبيعتها في التمسك بجذورها والتصاقها بالإنسان والدفاع عنه على الدوام.

ثم يبدأ المقطع الثالث من العبارة، نفسها، التي تكررت في المقطعين الأول والثاني، وفيه يطالب (المقابل) (الرجل) بالرحيل عن المدينة، بينما تسأله المرأة البدينة وهي تمسح دموعها لأنه نهرها قبل قليل في المقطع الأول. وقبل قليل هذه تشير إلى الزمن المختزل الذي هو زمن الحلم، تسأله عما إذا حان الوقت ليدرسها فيرد بالنفي ويضيف: **بيد أنّي سأعود ، حين يحين الوقت لأدرس كل الكائنات البشرية**. وانسحب.. حتى توارى تماماً وفي أعماقه يتعلق تصميم بالعودة، لتنتهي القصة نهاية مفتوحة لأنّ زنكنة لم يرد لها أن تكون مغلقة، بل انه لم

يفكر أصلاً بوضع نهاية مغلقة لها وهو بهذا يتّفق مع يونسكو الذي لا يجد سبباً يدعوه إلى وضع نهاية لأعماله فـ"كل نهاية لها تأتي زائفة، مصطنعة".

* * * * *

1971

اضطراب في ألوان النهار

عقـــــــدة الإضطراب الحـــزيراني

عندما يضع كاتب مثل محي الدين زنكنة يده على عقدة شخصية ما كشخصية هذه القصة، فمن البديهي أن يستخدم أكثر الأساليب تمكناً في دراسة تلك العقدة وتحليل جملة الإضطرابات التي تتصادم مع دوافع الشخصية، ورغباتها، وحاجاتها تصادماً يؤدي إلى اشتداد صراعها الداخلي الذي تزيده اشتداداً ملابسات الظرف الخارجي، وتأثيراته المباشرة منها وغير المباشرة.

فالحر الحزيراني، وتعب النهار ، والارتباطات الاجتماعية غير المرغوب فيها، التي يفرضها ظرف صعب ما، والحاجة إلى قيلولة هادئة وعدم إشباع هذه الحاجة كلها عوامل تضافر بعضها مع بعض، وقذفت ببطل القصة إلى الوهم حتى خيّل إليه أنه إزاء جثة ترقد هامدة على سريره. ولم يكن هذا الوهم حالة مفاجئة لأنّ زنكنة ألمح إليه منذ البداية عندما عاد (آزاد) إلى النزل، بعد يوم دراسة شاق قام خلاله بتشريح جثة صبية في العشرين من عمرها وهو يقول:

سأستلقي على فراشي جثة هامدة تماماً كجثة المرأة ذات العشرين ربيعاً التي جالت فيها سكاكيننا قبل قليل في المشـرح أثنـاء الدرس التطبيقـي

فهذه (الجثة الهامدة) و(المرأة ذات العشرين ربيعاً)، وإن وردتا على لسانه ليشبه بهما مدى حاجته للنوم، إلا أنهما فعلتا فعلهما في التأثير النفسي والذهني عليه. وهما وبالارتباط بصبية القصة ذات العشرين ربيعاً أيضاً ستتحولان إلى رمزين أعمق دلالة عندما ترتبطان بحدث القصة الرئيس، وتساهمان بشكل فاعل في تنميتها، بل إنّ وجود الجثة، وإنْ كان وجوداً وهمياً، يكتسب تأثيراً مباشراً على سير الأحداث لما يخلقه هذا الوجود من مواقف يضطر (آزاد) جراءها إلى الاستسلام غير المشروط لصاحبة النزل التي تحدد جوهر علاقته بها قبل دخوله الغرفة عندما داهمته الرائحة الزنخة، وفكر أنّ مهمته الأساسية هي أن لا يدعها تنتبه لوجوده، فهي تذكره كلما رآها بـ(كومة التبن) التي تشترك معها بصفتي الهشاشة والضخامة. ولكنه لحظة وضع المفتاح في ثقب الباب تذكرها أيضاً، وتذكر كيف كان يولج كل جسمه في منتصف الكومة التي كان يفتحها بيديه. وهنا يوئد فكرة إيروتيكية تبادرت لذهنه أوحت بها إليه عملية ولوج المفتاح في ثقب الباب وولوجه في كومة التبن. وعندما دخل إلى غرفته وخلع سرواله وقميصه المبتل ودلف إلى فراشه، ارتد عنه بقوة لأنه أحسّ بوجود جثة ممدة على فراشه. ثم وجد نفسه مقذوفاً خارج الغرفة، لتبدأ من هنا عقدة اضطرابه التي ستغذيها مخيلته بأفكار تزيدها تعقيداً، وتراكم عليه الاضطرابات تدريجياً حتى يلجأ في النهاية إلى (كومة التبن) لتوفر له أماناً ضد الوساوس التي تراوده وضد حبل المشنقة الذي يتأرجح أمام ناظريه بعد فشله في التخلص من الجثة أو اكتشاف الجاني. لقد تجلّت تلك الاضطرابات في

أفكاره القلقة والمهزوزة والتي سرعان ما تخلى عنها لفكرة أخرى وأخرى من دون طائل وبغير جدوى، فمرة يتهم (مدام صباح) قائلاً:

أتكون هي التي أبقتها في فراشي؟ لماذا؟ جثة مَن تكون ؟ زوجها؟

لا إنه في الكويت.

ومرة أخرى يتهم النادل الذي يسكن مع زوجته في الغرفة التحتية فيقول:

أيكون قد تشاجر مع أحدهم بسبب زوجته كما اعتاد أن يفعل دائماً بسبب غشّه في اللعب؟

ثم يضيف متسائلاً:

لماذا يلقي بالجثة في غرفتك أنت ؟ أنت بالذات؟

ويحاول أن يجيب عن سؤاله عندما يعترف أمام نفسه بأنه كان يروم الوصول إلى زوج النادل ذات العشرين ربيعاً ولكنه يعود ليعلل ذلك بأنه لم يستطع الوصول إليها بسبب مراقبة (مدام صباح) له، ولهذا فقد أقلع عنها وتخلى عن فكرة مواقعتها ثم يؤكد لنفسه إنه:

لا يمكن أن يكيد لك هذا الكيد الشنيع لمجرد أفكار تختزن مخنوقة مؤودة .. محبوسة في داخلك.

ومرة ثالثة يعود ليفكر بالقانون وبالجريمة والعقاب فيدفعه خوفه للبحث عن القاتل الحقيقي واكتشاف أمره فتنصب شكوكه تارة أخرى على زوج الصبية الصغيرة فيبدأ بالتلصص عليه من خلال النافذة ويمنعه حياؤه وخلقه من النظر عبرها فيرجع عمّا اعتزم.

وتراه (مدام صباح) وهو بملابسه الداخلية فتغطي عينيها بيديها متصنعة الحياء ولكنه مع ذلك لا يدلف إلى الغرفة، فالجثة لا تزال ممددة – في ذهنه – داخلها، وهنا يحدث سوء ظن بينه وبين صاحبة النزل إذ تعتقد إنه يريدها أو إنه قرر مواقعتها، فتفسح له المجال للدخول إلى غرفتها وتصعق عندما تفهم أنه جاء ليقضي حاجة ليس إلا، ولكنه لم يدخل إلى التواليت. وعندما تصرخ به أن لا أحد في داخلها يتردد قليلاً، وتخرج كلماته قلقة متعثرة غير مؤكدة تفهم (مدام صباح) منها ومن حركاته إنه لا يزال يروم الوصول إلى الصبيّة، فتنهره مدعية أنّ للبيت شرفه وحرمته. وعندما يعاود التلصص على النادل بحجّة اكتشاف أمره من خلال النافذة يراه عارياً ويرى زوجته عارية هي الأخرى:

بضة ريانة وشهية، وقد تناثرت خيوط الذهب على المخدّة الوردية ، فدبت الحياة فجأة في جثة المرأة ذات العشرين ربيعاً التي التصقت في قعر ذاكرته على نحو لا يمكن محوها، رائعة ، بهية ، لذيذة

وإذ تجفل المرأة من رؤيته يندفع زوجها من فوقها باتجاه (آزاد) مهدداً ومتوعداً بالموت. وعند هذه النقطة تلتقي المرأتان: المرأة التي قام بتشريحها والأخرى التي يروم مواقعتها وترتبطان في ذهنه بفكرة واحدة هي فكرة الموت الذي دفعه الخوف منه إلى استحضار ظلمة التبن من خزين ذاكرته ليوفر الحماية المطلوبة من الموت وهو اندفاع طبيعي وفطري يعمل بعيداً عن قيود الإرادة ومحدداتها. فعلى الرغم من تهربه من صاحبة النزل ومحاولته وضع المعوقات، وبشتى الأساليب، في طريق وصولها إليه، نراه يلجأ إليها هرباً من تلك الفكرة ناسياً محاولات تعويق وصولها إليه ودافناً رأسه في صدرها الدافئ اللدن مثل طفل صغير، وهذه الإنعطافة

الكبيرة في موقفه الآني منها تبعتها انعطافة كبيرة في موقفها منه إذ بدأت تزداد شعوراً بأمومتها إزاءه شيئاً فشيئاً حتى أنها ضمّته إليها بقوة وهي تقول له بحنان أم رؤوم:

لا تبكِ يا حبيبي.. لا تبكِ.. إذا كنتَ تريدها.. فستكون لك صدّقني

معتقدة أنّ التجاءه إليها إنما كان بسبب عجزه عن الوصول إليها (إلى الصبيّة) لوجود عائق كبير هو زوجها (النادل).

غير أنّ المسألة تبدو أعقد من هذا بكثير لأنّ الحقائق تؤثر في مواقفنا تأثيراً مباشراً، فمع أنّ شعورها قد تسامى بأمومتها جراء الحقيقية الأولى فإننا نلمس تزايد شعورها الشبقي والرغبة فيه مرة ثانية جراء الحقيقية الثانية التي وضعها أمامها حين اعترف لها بتخليه عن تلك الصبيّة وبعدم حبّه لها. ومع أنّ اعترافه هذا لم يمس كبد الحقيقة إلا أنه تذرع به ضد فكرة الموت التي تلاحقه بسبب الصبيّة وتهديدات زوجها (الوحش) وحفاظاً على (كومة التبن) التي تؤمن له حماية من هذه الفكرة. وهكذا نجد أنّ انقياده الفطري إلى الظلمة الآمنة ظلمة الرحم، كومة التبن الهشّة الدافئة كان بسبب شعوره الفطري أن لا سبيل إلى بلوغ ذلك التجويف الواقي إلا باختراقها والاندماج بها اندماجاً (أوديبياً) يحقق له الحماية المنشودة من الوحش[1]. و(مدام صباح) بغريزة المرأة تحسّه فتندمج فيه بأمومة ولذّة معاً يتجلى عبرهما تطابق العقدة الأوديبية من حيث أنّ (آزاد) و(أوديب) منساقان إلى مواقعة المرأة بقوة خفية ورغبة قوية يجهلانها وكأنها قدر محتوم، لكن (آزاد) شخصية لا يراودها الندم جراء ارتكاب الخطيئة مادامت الخطيئة توفر له أماناً ولذة وخلاصاً من الوهم. فبعد أن يتمّان عملهما في الفراش وقد اندمجا في لذة مركّبة بلغا خلالها ذروة اندماجهما الأوديبي، يقوم بارتداء فانيلّته

[1] يقول شنايدر: (إنّ أبا الهول هو الرمز المزدوج للرجل والمرأة ، اللذين يتصلان بالفعل الطبيعي) .

ليخبرها أنه مضطر على ترك منزلها حالاً لا بسبب الصبيّة كما تعتقد هي ولكن بسبب الجثة الممدة على سريره. غير إنها تقول له مطمئنة:

ارتدِ ملابسك – لأريك...

ثم تأخذه إلى غرفته وتكشف الغطاء من على سريره، وتسحبه إليها برفق، تطوقه بذراعيها بحنان الأم ودفء المرأة وهي تقول بغنج وهدوء:

تعال يا حبيبي.. تعال نم.. آه.. كم أنت متعب

* * * * *

1974

طفولة ملغاة

مسألة الأدب التزاوجي

يبني (روي فيدال)، وهو واحد من أكبر المنظّرين الفرنسيين الجدد في أدب الأطفال قناعاته على نقطتين أساسيتين: الأولى "إنّ الأطفال ليسوا ملائكة كما نتصور وليسوا كائنات بريئة"، والثانية "أن ليس هناك أدب للأطفال وآخر للكبار وإنما هناك أدب واحد وحسب"، أي أنه يؤسس نظريته على رفض تصور سابق متفق عليه، وتجاهل أنّ الطفل إنما هو ملاك بقدر ما نستطيع الحفاظ على ملائكيته، وليس بريئاً بقدر ما نقحم عواطفه بالطاقة التدميرية والعنف. إنه كائن له من "الحساسية ما يجعله يعي كل المشاكل التي يتخبط فيها محيطة"، ولكن ليس كل المشاكل كما يدّعي فيدال بالطبع. ومهمتنا هنا هي رفعه إلى ذلك الوعي، وإلى اكتشاف ذاته، على أن لا نعوّل كثيراً على تلك (الحساسية) لأننا قد ندفع به خطأً إلى الطريق الخطأ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ رفضه لصيغة أدب الأطفال قد أدّى إلى إلغاء الخصوصية إلغاءً تاماً، وهذا ما لا نقبل به كسياق أدبي تربوي يدعونا في الوقت نفسه إلى رفض صيغته في (الأدب الواحد) وإلى البحث عن صيغة أخرى أدقّ، وأشمل، وأكثر ملائمة للصغار والكبار على حد سواء. صيغة تزاوج بين الأدبين وتغنيهما بالتجارب المهمة

والضرورية، وهو لهذا يمكن أن نسمّيه بـ(الأدب التزاوجي) وهو أدب يمكن من خلاله التعبير عن هواجسنا واحساساتنا وانفعالاتنا، كصغار وككبار، تعبيراً يستكمل وجهيه في الإمتاع والانتفاع. بمعنى آخر أنه يغني تجارب الصغار ويفتح أمامهم آفاق تجارب جديدة ضرورية ومهمة من تجارب الكبار مثلما يفتح أمام الكبار باباً تجريبياً لحقن الطفولة بأفكار تعينهم على اكتشاف الحياة والذات من دون أن تنصهر ذواتهم في ذواتنا لأننا حريصون على أن تكون للطفل شخصيته المستقلة. ولكي نبدع أدباً كهذا فإنّ علينا أن لا ننصّب أنفسنا أوصياء وقيّمين على الطفولة وعالمها، بل كمتفاعلين معها، وأن نكتب لها وعنها ونحن لا نتنكّر للطفل الرابض في داخل كل منّا سواء أكان بريئاً ذلك الطفل أم لم يكن، فإن نحن فعلنا هذا فأننا نكون قد قلّصنا الفروق التي تحدّث عنها (فيدال) وهذا مهم جداً، ونكون في الوقت ذاته قد خففنا الفوارق بين أدبينا وهذا أكثر أهمية. وهو ما استطاع محي الدين زنكنة أن يحققه في قصته (طفولة ملغاة) التي سنبيّن من خلالها بعض السمات الأساسية للأدب التزاوجي باعتبارها النموذج الأكثر تكاملاً لهذا الأدب.

بدءاً نقول: إنّ الطفل بنية اجتماعية صغيرة تتأقلم بيئوياً غير بعيد عن تأثيرات البنى الأخرى. وتتأثر أول ما تتأثر بأقرب البنى إليها حتى تتسع دائرة حساسيتها الموجية لتتأثر على نطاق واسع قد يكون بعيداً خارج البنية الاجتماعية المتجانسة الواحدة. وإذا كان لهذه البيئة أدب له خصوصيته فليست الخصوصية هنا بمعنى الانغلاق لأنّ الانغلاق الذي يتذرّع بالخصوصية من شأنه أن يلغي عملية التزاوج وحقن أدب الصغار بالتجارب الحيوية والمهمة في بناء الطفل بناءً سليماً. ونظراً لطبيعة هذه البنية وتعقدها فإنّ الكتابة عنها تتطلب أول ما

تتطلب الارتكاز إلى خزين ذاكراتي من الاحساسات، والانفعالات، والطبيعة الطفولية لأنّ عالم الطفل، وإن كان جزءاً من عالمنا، يمتاز كما قلت بخصوصية تكسبه شخصيته المستقلة. وهذه الشخصية هي التي ينبغي تحريرها من ذلك الخزين قبل أي شيء آخر. إلا أنّ الكتابة عن الطفولة ولها تختلف في حالة الكاتب القصصي عن المحلل النفسي وعالم الاجتماع اللذين يعتمدان أصولاً وقواعد تحدد الاتجاه والكيفية التي يتمّان بها هذه الدراسة. إنّ الكاتب القصصي لا يحتاج إلى أن يقول له المحلل النفسي وعالم الاجتماع ماذا عليه أن يفعل[1]، لأنه يفعله معتمداً على رؤاه المتراكمة جراء قراءاته، ومشاهداته، واستقصائه، واستقرائه، وتجريبه، وانتقائه المادة المشتملة على موضوع ثنائي الأهمية كموضوع قصة (طفولة ملغاة). فما هو هذا الموضوع وما هي السمات ذات الطبيعة التزاوجية فيه؟ ذلك هو السؤال الذي سنجيب عليه ونحن نتابع أحداث القصة وحركاتها حدثاً فحدثاً وحركة فحركة مع أنّ زنكنة، وكما في سائر قصصه، قذف بنا إلى موضوع قصته مباشرة ومن أقرب نقطة إلى وسطه، مؤجلاً بهذه القذفة أحداث ما قبل القصة ليجعل من حاضر الشخصية لا ماضيها نقطة لانطلاق الأحداث. فـ(نزار) وهو طفل القصة وشخصيتها المحورية نراه في القصة عند أول اجتيازه لـ(ساحة الطيران) ثم استدارته ودخوله الشارع الفرعي الذي تفوح منه رائحة البنزين، والزيوت، والدهونات يغمره فرح داخلي غامض لأنه كان سبّاقاً في الحضور إلى المحل قبل أقرانه الصغار، لاسيما بعد أن أنيطت به مسؤولية فتح المحل، وتنظيم الأدوات، وما إلى ذلك من أعمال أولية بدأ وهو يندمج فيها قد تحول إلى شخص آخر أكبر سنّاً، وأوسع خبرة، وأبعد مسافة عن عالم طفولته. ولم يكتفِ الكاتب بإقحامه في تجربة

[1] هذا ما أكده د. إي. شنايدر في كتابه (التحليل النفسي والفن)

العمل الصعب تلك، بل عمل على تعريضه لملابسات الحياة اليومية من خلال حشره في روتينيتها وإرغامه على أن يتواءم مع مفرداتها ولغتها وما ينتج عنها من مشاعر جديدة تزيح مشاعره الطفولية فتحل محلها، ولكنها مع ذلك لم تستطع محوها أو إلغاءها إلغاءً تاماً لأنها لم تستطع إلغاء الطفل الذي في داخله. ذلك الطفل الذي سرعان ما تحفز واتقدت جذوته لمجرد أنه شاهد أطفالاً بمثل عمره، ولكنهم يرفلون بالملابس النظيفة غير الملطّخة بالدهون والزيوت، وقد استهواه منظرهم وهم ينشدون بصوت عذب رنّان داخل مبنى الكنيسة. لقد تمنّى وقتذاك في قرارة نفسه أن يكون معهم، لأنّ ما شاهده منهم كان حلواً ومبهجاً لكن المسافة التي تتربع بينه وبينهم شاسعة مثل المسافة التي بينه وبين طفولته مع أنها في الحقيقة لا تشكّل إلا بعداً ملغياً.

لقد استطاع الكاتب ومن خلال هذه العملية المقارنة أن يحفّز فينا رغبة ثأرية مشروعة ضد الفقر وكأني به يقول لولا الفقر والواقع المتردّي لما فقد (نزار) طفولته وبهجتها. فأي قدر إذن أفقده طفولته، وغرّبه عن مدينته، ونأى به بعيداً عن موطن أحلامه الصغيرة المبهجة؟ يجيبنا زنكنه من خلال عملية استرجاع (فلاش باك)، محفزه بفعل آني، هو رش الماء على رصيف المحل من قبل (نزار) في بغداد، وبفعل آخر جرت وقائعه في الماضي، هو تراشق (نزار) ورفقائه بالماء في كركوك:- إنّ والد (نزار) قد سقط، أثناء عملية البناء، من الطابق الثامن للعمارة ومات. وحتى لا يكون هذا الموت موضوعاً رئيساً في القصة، بل سبباً لتبوئر أحداثها وانطلاقها فقد جعله زنكنه يرد عبر عملية الاسترجاع ليمنح ابتعاد (نزار) عن بيئته المكانية (كركوك) العقلنة المطلوبة. وليكون سبباً في تشغيله مع زوج شقيقته كميكانيكي في بغداد،

وليجرّ انتباهنا إلى قسوة ظروف العيش والعمل معاً، وإلى إحساس الصبي غير المعلن بأنّ موت أبيه عرّض حياته الطفلية إلى صدمة قاسية عندما صرحت والدته عن موت أبيه المفاجئ. ولكن هل استطاعت صعوبة الحياة الجديدة وقسوتها أن تلغي طفولته تماماً؟ وهل استهدفت القصة إلغاءها فعلاً؟

قلنا إنها لم تلغِ طفولته تماماً وبرهنّا على ذلك بما حفزته طبيعة المشاهدة في نفسه من مشاعر كامنة في أعماقه كطفل. ولكن زنكنة يذهب إلى أكثر من هذا حين يجعل من ارتباطه الفطري بأمه وحنينه ولهفته إليها دليلاً على كمون تلك الطفولة، وقد رأيناه كيف تصرف بسرعة، ولهفة، وعمل بحيوية على إرجاع أدوات العمل إلى محلها وإغلاق المحل ومغادرة (ساحة الطيران)، على عجل ليلتقي بأمه التي وعدته بلقاء مؤكد في عطلة الجمعة. القصة لم تستهدف هي الأخرى إلغاء طفولة (نزار)، ولكنها نبهت إليها عن طريق عرضها لسلبيات الواقع وتأثيراته على الكبار والصغار بغية تجاوزه ووضع المقدمات الضرورية (الفكرية والمادية) لإعادة بنائه بشكل يستكمل أوجهه في الحياة، بعد أن تكون القصة قد استكملت فعلها واستنفدت طاقتها ووصلت إلى نهايتها المفتوحة التي قصدها زنكنة دوماً باعتبارها عنصراً من عناصر منهجيته في كتابة القصة القصيرة ولإدراكه أنّ النهاية المغلقة تفرض على القصة حلاً جاهزاً ترتأيه دوننا كقراء وكمتأملين. أي أنها تعطل إمكانياتنا وتستبعدها، بينما لا تفرض الخاتمة غير المغلقة عليها وضع البديل الموضوعي لعالمها لأننا سوف ندرك هذا البديل أو نتحسسه من خلال عالم القصة نفسه مهما كان التعتيم الذي يغلف ذلك العالم. فعندما يتحدث زنكنة عن الحرمان، والاستغلال، وتأثيرهما فإنه يبغى عالماً

يخلو منهما تماماً، وكذلك عندما يتحدث عن الاستلاب، والجشع، والإرهاب، والتعذيب، والتنكيل، واللامعقول، والعلاقات الاجتماعية الواهية، والطفولة الملغاة فإنه قطعاً يبغى عالماً يخلو من كل هذا وذاك. عالم برغم أنه لم يتحدث عنه لأنه لا يريد تحجيمه ولا قولبته ولكنه لا يتوانى في جعل الأبواب مشرعة عليه لنبدأ الدخول إليه لا على صفحة الورق حسب، بل على صفحة الواقع العملي الملموس كما هو شأنه في كل قصة من قصصه وتلكم هي النهاية/البداية الحقيقية المنتظرة من القصة القصيرة المعاصرة.

وإذ كان المألوف في أدب الأطفال أن يستبدل الشر بالخير دائماً فإنه في الأدب التزاوجي لا نجعل من الخير وبهذه السهولة والتقليدية بديلاً للشر. ولكننا نترك للصغار كما نترك للكبار تلك المهمة التي يبدأون بها غالباً فيما بعد اكتمال القصة.

وهكذا يكون زنكنة قد أوجد عبر موضوعته أكثر من نقطة تزاوج مهمة بين أدبنا وأدب الصغار، وبين عالمنا وعالم الصغار، وهو عين ما نريده من الأدب التزاوجي.

1975

الضيـــوف

التناص الفني المقصود

عندما قرأت قصة (الضيوف) للمرة الأولى رأيت أنه من الضروري الرجوع إلى قصة (منتهى السعادة) للكاتبة الإنكليزية كاترين مانسفيلد، وعندما انتهيت من مانسفيلد استنتجت أنّ محي الدين زنكنة استطاع أن يقدّم لنا في ضيوفه تناصاً فنياً مدهشاً مستوفياً الشروط ومستوعبا لمفاصل التناص كلها.

إنّ قصة الضيوف قصة ذات طبيعة، وأجواء، وشخوص شرقية مختلفة تماماً عن طبيعة منتهى السعادة وأجوائها وشخوصها لذا لا يمكن أن تكون بديلاً عنها ولا استنساخاً لها ولا تقليداً لأجوائها، وطبيعتها، وشخوصها. إنها باختصار شديد قصة شخصيتين يبدو التقاطع بينهما واضحاً منذ البداية بسبب الاختلاف الظاهر في الميول والاهتمامات فبينما نرى (فريدون) مستمتعاً وغارقاً في قراءة قصة منتهى السعادة (بداية التناص) نرى زوجته نسرين منهمكة بأعمال مطبخية، ومستغرقة في شؤون الطبخ الى الحد الذي آثار غضبها استرساله في القراءة، ولا مبالاته باحتياجاتها المطبخية فتقول متهكمة:

أمَا آن لك أن تكف عن القراءة ؟

ثم توجه أمراً:

ضع الكأس جانبا على الأقل إذا كنت تريد أن تصغي إليّ

غير أنّ (فريدون) لا يريد الإنقطاع عن لذة الاستمتاع التي أثارتها فيه الحركات الجسدية والذهنية لبطلة قصة السعادة برتا يونج (الاستغراق في التناص) فلم يكن هناك ما هو أهم في رأيه من القراءة ومن الاستمرار في متعتها ولكنه مع ذلك يصغي لزوجته، ويصعق عندما تخبره أنها تنتظر ضيوفاً لأنّ (برتا) بطلة القصة كانت تنتظر ضيوفا هي أيضاً. إنّ هذه المصادفة التي صنعها المؤلّف بقصدية، ودراية، وفنية سوف تكشف لفريدون بداية التقاطع الملموس بين شخصية زوجته وبين شخصية (برتا) عندما يقول مقارناً:

كدت اصعق من هذه المفاجأة الغريبة لهذا اللقاء العفوي بين السيدة الرقيقه الهادئة (برتا يونج) وبين السيدة المنفعلة علــى الدوام (نسرين قادر)

وهي مقارنة افتضحت بوساطتها فكرة مقمعة في داخله وجدت تعبيراً لها في هذه المقارنة الحساسة بين السيدة الرقيقة الهادئة وبين السيدة المنفعلة على الدوام. والضيوف فضلا عن كونهم قاسما مشتركاً ومفصلاً مهما من مفاصل التناص بين القصتين فأنهم يؤّثرون في مصير (برتا) مانسفيلد و(نسرين) زنكنة تأثيراً خطيراً ومباشراً ، فـ(برتا يونج) تكتشف فجأة أثناء انصراف الضيوف خيانة زوجها لها مع ضيفتها (مسز فولتون). ونسرين قادر تقرر بعد أن قرأت عن تلك الخيانة وطبيعتها أثناء غياب زوجها وحضور(الست سوزان) أنّ زوجها كان أكثر، توقاً، منها لحضور الضيوف كي يحدث لها ما حدث للسيدة الرقيقة الهادئة برتا

يونج. هنا يترك زنكنة العنان لبطلته كي تتماهى مع بطلة مانسفيلد وليبلغ التناص بين الشخصيتين أقصاه عن طريق المقارنة والتشبيه والتداخل.

إنّ (نسرين قادر) على الرغم من أنّ زنكنة جعلها مستقلة بكيانها إلا أنها مع ذلك تسقط شخصية (برتا) على نفسها فتتوهم، بعد الاطلاع على تفاصيل قصة برتا، إنّ زوجها مهيّأ هو أيضاً للخيانة بسبب شعورها الدائم بالنقص وهو شعور مرضي سببه وهم، وقلق، ولا يقينية وحمق السيدة (نسرين قادر) نفسها وكل هذا ناجم عن إصابتها بالعقم وعن شعورها التدميري الذي يولده العقم نفسه. فالخيانة وإن كانت قد وقعت في قصة (منتهى السعادة) لم تقع بعد في قصة (الضيوف) ولن تقع أبداً إلا في الذهنية المشوشة للسيدة (نسرين قادر). (برتا) إذن امرأة في منتهى السعادة، الى حين وقوع فعل الخيانة، مستقرة غير تشكيكية ولم تعان من الإصابة بأي مرض سايكولوجي أو فسلجي يؤثر في تركيبتها السلوكية التي تمتاز بالهدوء، وهي أم لطفلة جميلة في الوقت الذي تعاني فيه (نسرين) من حرمانها من الأطفال جراء العقم الذي يشكّل من وجهة نظرها فقط تهديداً خطيراً على مستقبل علاقتها الزوجية، وهذا كاف لجعلها غير مستقرة وتشككية وقلقة ومنفعلة على الدوام ويجعل الحرمان من إسقاطها شخصية (برتا) على شخصيتها مقتصراً على النتائج الظاهرية فقط. ولعل ما يزيد هذا التعارض (التقاطع) وضوحاً ويؤدي الى بروزه أكثر فأكثر هو جملة التقاطعات بين زوج نسرين وزوج برتا، ولكننا في حالة كهذه سنخسر ولاشك عملية تقابل الأضداد وصراعها في كلتا الحالتين وهي خسارة غير تعويضية لأن الصراع بين شخصيتين موجبتين أو بين شخصيتين سالبتين لن يكون صراعاً مثمراً بالمفهوم العام للصراع.

إنّ الجدول الآتي يوضح الصفة الرئيسة لكل شخصية على انفراد ونوع العلاقة بين شخصية وأخرى وهي علاقة تقاطع من حيث الصفة الرئيسة وتشابه من حيث الوظيفة الاجتماعية. فإذا كان ضيوف (برتا) يتشابهون مع ضيوف (نسرين) فذلك لان وجودهم تكميلي يعزز دور الشخصيات الرئيسة ويبرز الحدث الأكثر أهمية وتأثيرا في القصتين.

متلقي السلة		صفاتهم			صفاتهم	الضيوف
برتا يونج	← تقاطع →	هادئة	← تقاطع →	منفعلة	نسرين قادر	
زوج برتا	← تقاطع →	متنبئ	← تقاطع →	مستقر	زوج نسرين	
الضيوف	← تقاطع →	اعتياديون	← تقاطع →	اعتياديون	الضيوف	

إنّ الضدية وفرت الحصانة الكافية لقصة زنكنة من التأثيرات التناصية السالبة فلو كانت (نسرين) و(برتا) متمتعتان فعلاً بالصفات والمواصفات نفسها، وكذلك أزواجهما لما كان لهذه القصة أية أهمية ريادية، ولفقدت تفردها ولأصبحت نسخة بديلة عنها.

إنّ نسرين زنكنة هي نتاج بيئتها بكلّ ما في تلك البيئة من تناقضات وملابسات وكذلك برتا مانسفيلد. وإنّ كلتيهما تنموان من داخل القصة كل منهما على انفراد وتتحدد سلوكيات ومواقف كل منهما من خلال مواقف وأحداث كل منهما على انفراد.

إنّ التقاطع بين شخصية (نسرين قادر) وشخصية (برتا يونج) لم يكن وحده الذي كشف لنا حقيقتيهما المختلفتين، بل أنّ نوعية علاقتهما الزوجية وطبيعة تلك العلاقة هي التي أضفت كشفا جديداً لحقيقتيهما. فإذا أخذنا حياة نسرين الزوجية، على سبيل المثال وهي موضع دراستنا لوجدنا أنها قائمة على التناقضات الواضحة بينها وبين (فريدون) فهو يعارض طريقة انتظارها الضيوف دون موعد سابق واستجدائها ضيافتهم بطريقة مهينة يضطر على إثرها أو

بسببها إلى الهرب من واقعه الى واقع (برتا) وكأنه سيجد ما افتقده عندها لكن عالم (برتا) لم يكن بأقل خيبة من عالم زوجته فبعد تمتعه بمتابعة ضيوفها وهم يحضرون الواحد تلو الآخر وبعد أن يتساءل في سره عمّا إذا سيحضر ضيوف زوجته أيضاً يفاجأ وهو يكتشف مع (برتا) خيانة زوجها مع إحدى ضيفاتها فيقوم بهروب عكسي إذ يعود الى عالم (نسرين) تخلصا من وساوسه وأفكاره التي أثارتها خيانة زوج برتا ليقول لنسرين:

أعدّي القائمة... ريثما أغيّر ملابسي

في المقطع الثاني وعبر عملية استرجاع (فلاش باك) يعود بنا زنكنة الى مرأب السليمانية حيث ودع (فريدون) من هناك زوجته التي لم يمر وقت طويل على سفرها حتى عادت إليه محملة بأفكار غريبة ذات طابع عدائي ضاعفت من أزمتها النفسية، وراكمت شكوكها ولا يقينها إذ راحت تسأله بحمق:

- أ صحيح يا فريدون.. انك لم تعد.. تـ .. تـ.. تحبني..

- ما هذه الخرافة.. يا نسرين..

- ربما.. ربما.. بسبب الأطفال

- يا للحماقة لم تكوني أبداً امرأة حمقاء.. فماذا جرى لك

إنّ عملية الاسترجاع هذه فضلاً عن كونها مهمة من الناحية الفنية لأنها حفظت التسلسل الزمني والمنطقي للأحداث، فقد ألقت الأضواء مجدداً على طبيعة العلاقة التعارضية بين شخصيتي القصة، وكشفت عن عقدة السيدة (نسرين قادر) تلك العقدة التي لا تزال تلعب

دوراً مؤثراً وخطيراً في تحديد سلوكها العدائي وأضافت تعارضا جديداً لسلسلة التعارضات القائمة بينها وبين (فريدون).

وبعد أن تكون عملية الاسترجاع قد حققت غايتها كاملةً فإنّ الحدث ينسل من الماضي ليدخل منطقة الحاضر عبر إنتقالة لينة وهادئة لأفكار لا نكاد نلمس فيها نشازاً ولا قفزاً وكأنّ الفعل متواصل الوقوع من الزمن الماضي وحتى الحاضر المستمر ذلك لوقوع فعلي الذهاب والإياب والاسترجاع في ذهنية المتكلم (وهو هنا فريدون) التي تمتلك الترتيب والتسلسل لأحداث القصة كلها بالرغم من التدخل الفني للكاتب والذي غير في ذلك الترتيب والتسلسل في المقطع الثالث يكون فريدون قد عاد من السوق محملاً بطلبات زوجته مضافاً إليها بلوزة كان قد انتقاها لها وكان يأمل أن تتلقفها منه باهتمام بالغ ولكن الذي حدث هو أنها تقبلتها ببرود بل إنّ مجرد سماعها طرقاً على بابهم جعلها ترمي بها إليه بلا مبالاة ودونما اكتراث وقد حسبت الطارق ضيفاً ولم تكن تعلم أنّ الحاجّة (نركز) لم تأتِ لتهنئها بسلامة وصولها بل لتطلب ثلجاً، و(كلناز) هي أيضاً لم تأت كضيفة بل لتعرض عليها الأقمشة التي ابتاعتها قبل قليل من السوق ولكن (نسرين) مع ذلك تحاول جاهدة أن تجعل من (كلناز) ضيفة:

وليكن لتدخلي.. عزيزتي.. لتدخلي.. أنا كنت مسافرة..

ثم تقول أيضاً:

السفر متعب في الحقيقة يا كلناز

وتقول:

تعبانة.. يا كلناز.. اليوم عدت من السفر.. وتعرفين الطريق..

ثلاث ساعات من.. ولكن لتدخلي.. يا حبيبتي.. أرجوك ادخلي

وهكذا تبدو (نسرين) كمَن يستجدي ضيافة شخص لم يأتِ أبداً ليحل ضيفاً وقد أجّج هذا التهالك والاستجداء في نفس فريدون الضيق والإحساس المتفاقم بالعار إلى الحد الذي لم يعد يطيق المكوث في داره بل اصبح مجبراً على مغادرته كما غادره، أول مرة، حين استشعر ضيقاً جراء تفاقم أفكاره ووساوسه بعيد اكتشافه الغدر الذي لحق بالسيدة برتا يونج.

في المقطع الرابع يأتي (فريدون) الى منزله وقد تعمد العودة في ساعة متأخرة من الليل كي يراها نائمة فيتخلص من مواجهتها وما يترتب على تلك المواجهة من منغصات ومصادمات كانت ومازالت سبباً وراء مغادراته المنزل وتهربه من واقعه الى أجواء أكثر انفتاحاً وارتياحاً وبهذا تتدنى قيمة البيت الجمالية وتتبدل رمزيته فبدلاً من أن يكون البيت رمزاً للاستقرار والهدوء، والراحة، والطمأنينة، والسعادة نراه قد تحول في القصة الى رمز للضجر، والسأم، والخيبة، والإحساس بالعار.

وعلى أية حال فأنه خلافا لما توقع يجدها يقظة جالسة الى المائدة منتظرة لتقول له بلهجة استفزازية وبنية مبيتة وسوء قصد ومكر أنّ (الست سوزان) قد حضرت أثناء غيابه وإنها امرأة مثقفة ذات إتيكيت بأمل استفزازه وإجباره على الاعتراف بالحقيقة. غير أنّ (فريدون) يحاول جاهداً تجنب التصادم معها لاسيّما وقد أحسّ بالنفور من الاستماع الى كلامها التلميحي والتنويهي المتشكك فيتوجه مسرعاً إلى غرفته ولكن صوت ارتطام المائدة التي قلبتها (نسرين) بغضب هستيري أوقفه لينظر إليها وقد نهضت بانفعال شديد وهي تصرخ في وجهه:

اعترف انك كنت تريد الضيوف أكثر مني.. بالرغم من تصنعك الصمت واللامبالاة لكي يحدث لي ما حدث لبطلة قصتك.

ثم أنها قذفت الكتاب في وجهه وولّت هاربة ليصل التقاطع هنا أقصاه وليترك زنكنة عندها القارئ أمام نهاية مفتوحة كما هو دأبه في أغلب قصصه القصيرة.

نستنتج من السياق العام للقصة إنّ مدى التأثيرات التي مارستها قصة (منتهى السعادة) على (الضيوف) هي تأثيرات مدروسة من قبل محي الدين زنكنة خارج النص، ومعقلنة داخله ولهذا يبدو الترابط، والتداخل، والتقارب، والتشابه، والتقاطع أيضاً بين القصتين طبيعياً الى حد لا يصدق وكأنّ كل واحدة من القصتين كُتبت لتصب في منبع الأخرى مع احتفاظ (منتهى السعادة) بسيادتها كنص موروث على الضيوف كنص وارث. إنّ الجملة الأخيرة التي قذفتها في وجهه (اعترف انك كنت تريد الضيوف...) كانت آخر مفصل من مفاصل التناص ارتبطت خاتمتا القصتين من خلاله بحالة الخيانة الواقعة فعلاً في الأولى والمحتمل وقوعها في الثانية أي أنّ (ثيمة) (منتهى السعادة) الأخيرة قد نقلت تأثيراتها وسطوتها الى الضيوف والى (نسرين) تحديداً فجعلها تتوهم خيانة زوجها لها فيما لو حضر الضيوف. ويزداد هذا الترابط صلة من خلال عبارتها الأخيرة:

لكي يحدث لي ما حدث لبطلة قصتك

إذ تجعل من بطلة (منتهى السعادة) بطلة لزوجها لإحساسها بتعلقه الشديد (ببرتا) من خلال إصراره على قراءة قصتها المثيرة. وهذا هو الذي أدّى في النهاية الى تحفيز الأوهام والشكوك ومن ثم احتدام الصراع واستمراره الى ما بعد القصة.

1986

الشمس – الشمس

هارمونية التداخل بين الرمز والواقع

كما يتآلف القرار والجواب في ملحنة موسيقية تآلفا هارمونياً دقيقاً ومؤثراً تآلف الرمز والواقع في قصة محي الدين زنكنة (الشمس – الشمس) الذي سعى جاهداً للحفاظ على هذا التآلف مع صعود القصة نحو نقطة تنويرها وعلى أن يكون بناؤها اللحني قائما على مقامين يلازمانها بالرغم من تقهقر إحدهما واستمرار الآخر بقوته نفسها وهو يستأثر بالإيقاعات الضخمة والكبيرة. فالشرطي (عربيد حسن) بشخصيته الواقعية وبما تحمله هذه الشخصية من رمز، والشمس بواقعيتها وما تحمله من رمز أيضاً يشكلان القطبين الأساسيين في هذه القصة. وكما في الملحنة الموسيقية تفرض الحالة والموقف نوعية إيقاعها كذلك تفرض الشخصية والظرف المحيط بالقصة نوعية إيقاعها أيضاً. ففي (الشمس .. الشمس) نجد أنفسنا إزاء إيقاعين متداخلين ومتعاقبين:

الأول تفرضه حركة الشرطي، والثاني تفرضه حركة الشمس مع بعض التأثيرات التي تتركها المرأة والتقرير الذي أعدّه زوجها باعتبارهما عاملين مؤثرين أضاف وجودهما بعداً دلالياً عمق من المعنى الرمزي للقصة ولشخصيتها الرئيسة على حد سواء ولكننا ونحن ندرس

شخصية الشرطي (عربيد) لا نعول، كثيراً، على مثل هذه العوامل لأن دراسة مثل هذه الشخصية يتطلب أول ما يتطلب البحث في تاريخها بغية الوصول الى معرفة سبب معاداتها اجتماعياً عبر مراحل التاريخ المختلفة. ولما لم يكن المجال يتسع هنا لمثل هذه الدراسة التاريخية فأننا نكتفي بالقول أنّ الشرطة عموماً كانت تصطدم مع حلم العراقي بالتحرر ورغبته ونزوعه الى الاستقلال.. وعربيد حسن هو نتاج ذلك التصادم المرير الذي لا يني يشعر العراقي برغبة ثأرية وهو في القصة كما في الواقع مأخوذ بواقعيته ولكن استخدام الكاتب الذكي لحركة صعود الشمس مع بدء النهار وتحويل هذه الحركة الى عملية مطاردة بدت وكأنها مقصودة بالرغم من أنّ طبيعتها هي التي أضفت على شخصيته كمطارَد (بفتح الراء) وعلى الشمس كمطارِد (بكسر الراء) بعداً رمزياً كثّف المعنى الدلالي للقصة وجعل مادتها تتآلف هارمونياً مع مادة الرمز، أي انه جعل الرمزية فيها تنبثق من عنصر القصة الطبيعي الذي وجه الكاتب حركته التوجيه الصحيح والمناسب.

عموماً يمكن القول أنّ الشرطي وزوجته يشكّلان في هذه القصة مقطعا أولاً بينما تشكل الشمس والشرطي مقطعاً ثانياً غير مستقل بذاته لأن زنكنة قد دمج كلا المقطعين من دون أن يضع بينهما فاصلة تحدد مساحة كل منهما إلا أننا ارتأينا هذا التقطيع كي نمايز بين الحدثين، ونحدد خلفيتهما اللونية. ففي المقطع الأول يعود الشرطي منهكاً مرهقاً جائعاً نفهم أنه كان في (مأمورية خاصة) لثلاث أيام خلت يسأل زوجته أن تقدم له طعاماً بينما تسأله إن كان سيستبدل ثيابه أو يستحم، يتناول طعامه، يهم بالصعود الى السطح، تحاول بأساليب تنقصها الحيلة لفت انتباهه إليها لكنه مع ذلك يستمر في ارتقاء السلم من دون أن يقدم لها

إيضاحاً سوى أنه سوف يقوم بتقديم تقريره الى رؤسائه في الصباح، عندما يحس بوجودها خلفه يأمرها بالرجوع مبرراً بأنه سوف يفرش المنام بنفسه. تنفرد هي بحوار داخلي مع نفسها متعجبة من مزاجه الذي اصبح حاداً وعصبياً ومن تحولاته الجديدة الغريبة ثم تبرر ذلك بتعبه. ارتدت، أمام المرآة، منامتها الرقيقة أمّلت نفسها بليلة هانئة معه بعد ثلاث ليالٍ من الوحشة والوحدة. صعدت إليه، أبعدت حذاءه عن المنام، حاولت أن تخلع جوربه العطن لكنها فشلت، أخفقت كل محاولاتها الأخرى فاحتواها اليأس واستسلمت للنوم.

من خلال هذا العرض السريع لمجموعة الأفعال التي قامت بها امرأة الشرطي استطاع زنكنة أن يبين لنا حالة تلهفها واشتهائها لزوجها الذي كان غائباً عن فراشها لثلاث ليالٍ خلت لكنه مع ذلك لم يكن يقصد هذا بالضبط بقدر ما يقصد التلميح إلى التأثير السلبي الذي تركته (مأموريته الخاصة) على حياته الشخصية وبضمنها الحاجة الملحّة للمرأة التي ما كان ليتخلى عن إشباعها لولا ظروفه القاسية وتجشمه عناء استكمال تلك المأمورية التي قلنا أنها تتلخص في إعداد تقرير استطعنا من دون أن يعرضه لنا الكاتب وبعد التأمل في كينونة الشخصية نعرف فحواه.

إنّ الكاتب تقصد تحديد زمن السرد ليضفي بوساطة هذا التحديد بعداً رمزياً ليجعل حدثها الأول يبتدئ مع الظلام (وقت رجوعه إلى البيت) وينتهي معه بينما جعل الحدث الثاني يبدأ مع النور (شروق الشمس في الصباح) ويستمر معه. ولم يكن يقصد من وراء هذا تحديد زمن حدوث القصة ولكن جعلها تتحرك أمام خلفيتين متناقضتين متعاقبتين تضفيان على الحدثين لونين مختلفين الأول تتحدد بوساطته حركة قوى الظلام متمثلةً بالشرطي (عربيد

حسن) وأسياده والثاني تتحدد بوساطته حركة قوى النور المتمثلة بضحايا التقرير والشمس. والآن لنستعرض المقطع الثاني ونرى فيما إذا كان يمكن حقا أن تكون الشمس بديلاً موضوعياً لضحايا التقرير من المناوئين لقوى الظلام، والاستبداد، والرجعية العميلة أم لا.

في الصباح تركته زوجته نائما ونزلت من السطح ألا أنّ الشمس لم تتركه فأخذت تزحف إليه حتى بلغت منتصفه كوّر جسمه في محاولة للتخلص منها.. واصلت زحفها حتى بلغت رأسه .. غطى جسمه بانزعاج اذ اشتدت حرارتها عليه ..

جعلته يطفح بالدبق.. عجز عن إنقاذ نفسه من حرارتها اللافحة.. هرب منها نحو اسفل الجدار.. نحو الفيء الذي يوفره له جدار الجيران العالي.. لم تتركه يتمتع بالفيء.. نهض مستشاطاً غضباً وكان أول عمل قام به أن قدم تقريراً مفصلاً مطولاً مسنوداً بالعديد من الأدلة والبراهين إلى رؤسائه عن الشمس متهماً إياها بخيانة الشعب والتآمر على الوطن وإقلاق راحة المواطنين

تأمل كيف يصل زنكنة بالرمز المدخول في الواقع الى أقصى معانيه وكيف يضع البديل في موضعه المناسب وكأني به يقول هذه هي الصيغة ذاتها التي كتب بها الشرطي تقريره السابق. وهي الصيغة نفسها فعلاً وواقعاً كما كشفتها (ثيمة) القصة الأخيرة. وبما أنّ هذه الصيغة يمكن أن تكون تلك فأنّ ضحية هذا التقرير وهي هنا الشمس يمكن أن تكون نفس ضحايا التقرير الذي أعدّه أثناء مأموريته الخاصة. وهكذا نرى إنّ حركة البدائل قد جعلها زنكنة دائبة وديناميةبين المقطعين. ولا يعني هذا أنه كرر في المقطع الثاني، وإن بشكل آخر ما قد عرضه ووصل إليه في المقطع الأول لأنّ حركة المقطعين متعاقبة تتلو إحداهما

الأخرى كما تتلو النتيجة سببها. إنّ هذا التعاقب بين الحركتين يفسّر لنا التداخل الرمزي بين الظلام باعتباره خلفية المقطع الأول وبين الشرطي باعتباره ممثلاً لقوة تلك الخلفية، ومدى التداخل بين النور باعتباره خلفية المقطع الثاني وبالقوى التي لمّح عنها الكاتب في قصته باعتبارها ممثلة له وقد استعاض عنها بالشمس.

ولكي تنجلي أسلوبية التقارير التي أعدّها ويعدها (عربيد) وأعدّها ويعدّها غيره فإنّ الكاتب التجأ الى فكرة (لامعقولة) هي فكرة اتهام الشمس بخيانة الوطن ليعقلن تشابه تلك الأسلوبية الثابتة أولاً، ولأنّ ما كانت الشرطة تقترفه، آنذاك، يبدو لا معقولاً جداً إذا ما أخذنا قمعية جهاز الشرطة بنظر الاعتبار ثانياً.

وإذا كان لابد من حكم أخير على هذه القصة فأننا نقول بيقين أنّ كل ما قلناه فيها يظل عاجزاً عن أن يكون بديلاً عن الاستمتاع باكتشاف عالمها الذي تداخل فيه الواقع والرمز كما يتداخل الجواب والقرار تداخلاً هارمونياً في أية ملحّنة موسيقية رائعة.

* * * * *

المصادر

1 في القصص العراقي المعاصر/ د. علي جواد الطاهر/ المكتبة العصرية/ بيروت 1967

2 قصص عراقية معاصرة / فاضل ثامر وياسين النصير/ دار السلام/ بغداد 1971.

3 الاحساس بالنهاية/ البروفيسور فرانك كرمود/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد 1979.

4 في النقد القصصي/ عبد الجبار عباس/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد 1980.

5 رحلة مع القصة العراقية / باسم عبد الحميد حمودي/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد 1980

6 الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث/ د. صالح هويدي/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد .1980

7 كتابات تطمح أن تكون قصصا/ محي الدين زنكنة/ المؤسسة العربية للدراسات/ بغداد 1984.

8 الرواية والمكان/ ياسين النصير/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1988.

9 بقعة ضوء.. بقعة ظل/ ياسين النصير/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1989.

10 البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ د. شجاع مسلم العاني/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 2000.

11 هم او (ويبقى الحب علامة)/ محي الدين زنكنة/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 1975.

12 ئاسوس/ محي الدين زنكنة/ دار الساعة/ بغداد 1976.

13 بحثا عن مدينة أخرى/ محي الدين زنكنة/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 1980.

14 حول قصة الجراد/ جاسم عاصي/ التآخي 27-9-1968.

15 امسية لمحي الدين زنكنة/ المحرر/ الفكر الجديد 25ع س 1977.

16 محي الدين زنكنة.. رحلة في عالمه الفني/ جلال وردة/ الثقافة ع 4 س 1981.

17 محي الدين زنكنة وكتاباته القصصية/ حسب الله يحيى/ كاروان ع25 س 1984.

18 كتابات تطمح أن تكون قصصا/ نجاح هادي كبة/ العراق / 22-8-1984.

19 كتابات تطمح أن تكون قصصا/ ياسين النصير/ كاروان ع 47 س 1986.

20 مجموعة قصصية جديدة/ عبد المجيد لطفي/ العراق 23-6-1986.

21 ملف القصة/ ممتاز الحيدري/ العراق 18-9-1987.

22 هدوء الشعر في قوقعة زنكنة/ محمد اسماعيل/ العراق ع4953 س 1992

23 محي الدين زنكنة في القوقعة/ صلاح الأنصاري/ العراق ع 4979 س 1992.

24 الأدب التزاوجي.. قصة طفولة ملغاة انموذجا/ صباح الانباري/ العرب العالمية ع 5703 س1999.

25 هذا هو محي الدين زنكنة/ صباح الانباري/ العراق 1993.

26 محي الدين زنكنة.. قاص في المسرح/ صباح الانباري/ العراق ع 6366 س 1997.

27 محي الدين زنكنة.. مسرحي في القصة/ صباح الانباري/ ألوان ع 11 س1997.

28 زنكنة الانسان الفنان/ سالم الزيدي/ الوان ع11 س 1997.

29 ملف الابداع العراقي.. محي الدين زنكنة/ ناظم السعود/ مجلة الشباب/ ايار 1998.

30 لكي لا ننسى محي الدين زنكنة/ غفور صالح عبد الله / الاتحاد 14-11-1998.
31 محي الدين زنكنة.. محور خاص/ سعد محمد رحيم وصباح الانباري/ مجلة الشباب 9-6-1999.
32 الأديب والعزلة/ د. فاضل عبود/ القادسية 8-11-1999.
33 التناص والسطو على نصوص الآخرين/ صباح الانباري/ العراق 9-12-2000.
34 مبدعونا الكبار.. محي الدين زنكنة/ صباح الانباري/ اشنونا 24-1-2000 .
35 محي الدين زنكنة.. المبدع والانسان/ سعد محمد رحيم/ الرافدين ع126 ت 27-3-2000.
36 محي الدين زنكنة ذاكرة الكتابة/ صباح الانباري/ العرب العالمية 25-2-2000.
37 سنوات الابداع/ صباح الانباري/ كلاويش نوي ع 3و4 س 2001.
38 الجراد/ محي الدين زنكنة/ التآخي ع 342 ت 3-10-1967.
39 الموت كالآخرين/ محي الدين زنكنة/ التآخي 1968.
40 الموت سداسيا/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 11 س1970.
41 الشمس.. الشمس/ محي الدين زنكنة/ كل العرب ع 217 س 1986.
42 رماد فوق الجرح/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع8 س 1987.
43 البيت/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 11 و 12 س 1988.
44 نثارات حلم تبحث عن حالم/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 9 و 10 س 1992.
45 الكلب العجوز مغمض العينين/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 5 و 6 س 1993.
46 صرخات من صراخ الصمت الاخرس/ محي الدين زنكنة/ الجمهورية 22-7-1995.
47 غيوم بلا مطر/ محي الدين زنكنة/ الق ع 1 س 1999.

الفهرست

المقدمة.....
محي الدين زنكنة من مرجعيات المعرفة الى مهيمنات الكتابة.....
مهيمنات تقنية القص.....
مهيمنة الرواية.....
1968 السد يتحطم ثانية.....
من السرد الى الفعل.....
1968 حرمان
البديل المفترق والمثيل المطلوب.....
1968 قصة تقليدية جدا
الوهم وما بعده.....
1969 سبب للموت سبب للحياة
بنية التغيير وحالة الضيق.....
1970 حيث الناس يعيشون كالهواء
ترميز الارقام والشخوص.....
1970 الموت سداسيا
الحرية والأرض والموت السداسي.....
1970 الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية.....
1971 اضطراب في الوان النهار.....
1974 طفولة ملغاة.....
1975 الضيوف
التناص الفني المقصود.....
1986 الشمس.. الشمس.....

الادارة والارشيف

آمال مهدي

التنفيذ الالكتروني

سندس مهدي

التصحيح الطباعي

ضفاف علي

المتابعة

هدى كاظم

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (1873) لسنة 2011

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

هذا الكتاب

لايختلف اثنان على مكانة الأديب محي الدين زنكنة، واهمية منجزه القصصي والدرامي والروائي، حيث وضع بصمته بامتياز على صفحات المشهد الأدبي وبمهارة واضحة .

ومن منطلق هذه الحقيقة تأتت اهمية الكتاب،حيث اشتغل المؤلف على نصوص زنكنة المسرحية والقصصية ،كل على انفراد ،مامكنه من ابراز الجانب الابداعي والتجريبي فيها مستنداً الى فهم عميق لآلية اشتغاله وطبيعة الادوات التي اعتمدها وهو ينفذ اعماله خلالها ، مع تصوير ايحائي دقيق لمحترف زنكنة الذي شهد ولادة وصناعة واخراج هذا المنجز .

وما يكسب هذا الكتاب اهية مضافة ،قيام مؤلفه بتدوين اجزاء مهمة من سيرته الغنية بالاحداث، طفولته ،شبابه ،وانعكاسات هذه الاحداث على مجريات نصوصه واثرائها ،وعلى وجه الخصوص اعماله الدرامية والقصصية.

ان هذا الكتاب بمثابة اضافة اخرى للعديد العديد من المؤلفات التي تناولت المنجز الابداعي للاديب اللامع محي الدين زنكنة.

Cultural Encyclopedia
Monthly Cultural Series in
Various Branches of Science
,Art and Literature

اصدارات دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة

الغلاف : شيماء أحمد

السعر : ١٠٠٠ دينار