موقع الناس
al-nnas.com

كيف تكتب قصة قصيرة ناجحة ؟ :

قصة "إيلونا إيسلن" لفاروق أوهان

حسين سرمك حسن

ينهي القاص والروائي والناقد والكاتب المسرحي الدكتور فاروق أوهان – وسأوضح سبب ذكر سلسلة الأوصاف السابقة قبل اسمه – قصّته "إيلونا إيسلن" بالصورة التالية :

(وما أن يأتي يوم الاثنين بعد أن قضيا يومين على بحيرة فلانسيا القريبة من بودا، وبعد القيلولة التي يقضيها جبرائيل بانتظار إيلونا يطرق الباب، ويعجب جبرائيل من سرعة عودة إيلونا، ومن طرقها إذ لا بد أن يكون هناك عائق يجعلها تخرج المفتاح لتفتح الباب، وهي على رؤوس أصابعها خشية أن توقظه، ولكن جبرائيل ما أن فتح الباب، حتى فوجئ بساعي البريد يناوله رسالة عرف من غلافها أنها من اليو إن [= الأمم المتحدة]. فما أن أصبح لوحده حتى فتحها، وطار من الفرح لأنهم وافقوا أخيراً على سحبه إلى دولة شمالية، شمالية، عليا، سوف تمنحه أخيراً جواز سفر يخلصه من كل المتاعب.

فطوى الرسالة وصار يحسب الأيام التي ستغيب إيلونا عنه حتى يجتمع شملهما من جديد ، بعد أن يجري لها معاملة جمع الشمل، وعليه الآن قبل أن يفعل أي شيء أن يحرك إجراءات زفافهما الذي أجّله، بل جمدّه لكي يقدمه هدية هامة لإيلونته الوردية .

فقام ، وخرج إلى المقهى ، لكي يلاقي المحامي مفيد ، كي يستعجل الاجراءت . على جليل أن يقوم بحجز قاعة للمناسبة طالباً كتمان السرّ على إيلونا حتى اليوم الموعود).

فبقيت أتأمل الورقة لمدة قصيرة ، وقد ضج ذهني بقناعة ضاغطة ومتسيّدة مفادها أنه لا بدّ أن تكون هناك تكملة للقصّة ، تكملة من نوع ما ، وأن حوادثها لا يمكن أن تنتهي عند هذا الحدّ . فأرسلتُ إلى المؤلف رسالة أطلب فيها منه أن يرسل لي نص القصّة كاملا ، معتقداً أن النصّ قد اقتُطع جزء منه بسبب الطباعة . فأجابني فاروق بأن النص الذي لديّ هو النص الكامل ، وأن

القصة تنتهي وفق الكيفية السابقة . إقتنعتُ بجواب فاروق لأنه كاتب القصة وخالقها ، وهو الذي يحدّد الكيفية المناسبة التي يشكّل فيها جسد قصته ، والصورة التي ينهي بها مسارها ، والنقطة التي يوقف عندها عجلة الوقائع . لكن جوابه جعلني أحاصر ذاتي بتساؤلات أخرى مستفزة : ترى ما الذي جعلني أتوقع أن للقصة تكملة ؟ هل هذا نتاج دافع "الإغلاق – closure" وهو المبدأ الذي يسير عليه العقل البشري في إدراكه للأشياء والموجودات والسلوكيات خصوصا وأنني اشدت نهاية محددة في ذهني ؟ هل هو بسبب المسار المفتوح الذي صمّمه الكاتب لحكايته ؟ هل ذلك لأنني "أتوقّع" أن أية حكاية لا تُختم إلا بختام مصائر أبطالها ؟

وقد يكون لكل هذه العوامل مجتمعة دور في هذا الموقف ، لكن مما لاشك فيه أن العامل الأساس الذي يتاسس عليه فعل الدوافع الأخرى هو أنني قد التحمت تماما مع شخوص هذه القصّة ، تعاطفت معهم ، وقد أكون قد تماهيت معهم ، أو "أسقطت" عليهم مشاعر وعواطف مختزنة في لاشعوري خصوصا وأنني قد مررت بتجربة غربة مريرة دامت خمس سنوات تقريبا . وهذا يعيدني إلى ما اشرت إليه مرارا حول عدم دقّة أطروحة "الناقد الموضوعي" الحديدي ، التي تصاعدت مع ظهور المدّ البنيوي في النقد الأوروبي ، بهدف ترصين الروح العلمية للنقد بسبب سطوة العلم الساحقة ، فحاول النقاد البنيويون تقعيد النقد على اسس علمية رياضية ، وتجريده من تأثيرات العوامل الذاتية التي تعتمل عادة في نفس الناقد . لكنها محاولة لم تثمر ما كان مرجوا منها ، واضمحل تأثيرها مع نهاية الستينيات . وما يهمني قوله هنا سريعا هو أن تاثيرات العوامل الذاتية لم يفلت منها واحد من أكثر قادة البنيويين حماسة وهو رولاند بارت ، ولا واحد من عتاة قادة التفكيك وهو جاك دريدا . فالأول – على سبيل المثال لا الحصر – تتجلى الحاجة ، وحسب المفكر ليونارد جاكسون ، إلى الإستعانة بالتحليل النفسي لإدراك "المكافأة النفسية الذاتية" التي نالها في فراره من طوره البنيوي في كتابه "لذة النص" . أمّا الثاني – وكذلك بعض مفسّريه الغربيين – فلا يمكن تبرئته من تأثيرات وطأة جرح إثنيته اليهودية التي صبّت الملامح الرئيسية لمنهجه وطبيعة دوافعه التقويضية الماحقة .

المهم أنني لا أتردد في الإعلان بأن أي ناقد سيكون "ذاتياً" في تعامله مع النصوص التي يتناولها في البداية ، اختياراً ورؤية تحليل واستجابة نفسية نحو الشخصيات ، ثم يبدأ ببذل الجهود المستحيلة والمضنية ليصبح "موضوعيا" في تشكيل أحكامه النهائية . وقد انجرفت مع تيار قصة فاروق أوهان "إيلونا إيسلن" هذه بقوّة . سرت ، وبحماسة ، متابعا أدق تفاصيل انفعالات وسلوكيات شخصيتيه الرئيسيتين فيها : "ماريا إيلونا " البودابستية ، وجبرائيل منصور العراقي المهاجر ، الذي وصل المجر بعد رحلة عذاب طويلة ، وكأنهما شخصيتان بحثتُ عنهما طويلا لأجدهما الآن . أو أنهما شخصيتان كمنتا عميقا في أبعد طيّات ذاكرتي اللاشعورية ، فجاءت أنامل فاروق البارعة لتوقظها وتفرك عنها صدأ النسيان أو الإنكار والمقاومة بالمعنى النفسي . هاتان الشخصيتان البسيطتان الفريدتان اللتان وضعهما القاص أمامنا ، وبصورة مباشرة ، على خشبة مسرح الوقائع – والقاص مسرحي مجرّب مقتدر – عبر الإستهلال المعبّر والمزحوم بالدلالات :

(تعرج ماريا إيلونا – MARIA ESZLEN ELONA في تيه بشوارع مدينة بودابست هرباً من كثرة ما سمعت من البيت القائل :

إيلونا ربةّ البيت تصب الخل في الزيت **(1)** .

بيت الشعر الذي حرّفه، ويردده شريكها، ورفيق سريرها، جبرائيل منصور . فقد صار هذا البيت الشعري مثل كابوس تطرق مفرداته على جمجمة ماريا، وكأنها مطارق حداد مبتدئ لا تركز في موقع واحد على السندان، فتأتي الطرقات بأصوات خاوية، ولكنها مزمجرة كالرعد غير مصحوب بمطر) .

ومن جديد، أنا لست من أنصار أطروحة أن "العنوان ثريا النص" ، ولا أن الإستهلال مفتاح النص . فكلاهما يتحصّل على تأثيره الإضائي ودوره الدلالي من خلال موقعه ضمن إطار شبكة علاقلات "الصورة الكلّية – gestalt " التي تتشكل بعد الإنتهاء من قراءة النصّ . لكن بإمكان الكاتب الحاذق أن يجمع أكبر قدر من "العلامات" الدلالية السلوكية والاجتماعية والجمالية في "حزمة" التعبيرات الإستهلالية . وهنا تتحدّد بعض ملامح القصة التي ، "سيكون" ، وأؤكد "سيكون" ، لها أبلغ الأثر في تشكيل استجابة القارىء . من هذه "العلامات" أن مكان الحوادث التمهيدي هو بودابست عاصمة المجر ، وأن الشخصية الرئيسية التي سمّى القاص قصّته باسمها "ماريا إيسلن إيلونا" مواطنة مجرية .. عرجاء تتمثل معضلتها الإبتدائية في التجوال الهروبي في شوارع المدينة من كثرة ما سمعت من تكرار للبيت القائل : ربابة ربّة البيت تصبّ الخلّ في الزيت

وهو واحد من بيتين قالهما بشار بن برد في خادمته حين طلبت منه ان يقول فيها شعرا ، والبيت الثاني هو :

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوتِ

ويبدو أن القاص يعيد أمامنا "مقلوب" درس حادثة بشّار . فجبرائيل يردد بصفاقة على مسامع ماريا هذا البيت ، معتقداً أنه يمتدحها ويفيها حقّها ، في حين أنها بخلاف خادمة بشار ، لا تفهم معناهما ولا الغاية منهما بسب حاجز اللغة أولا ، وجلافة جبرائيل في إلقائه اللحوح والأرعن ثانيا . كانت خادمة بشار تستبشر وتطير فرحا ببيتيه اللذين تعتقدهما نعمة من شاعر كبير يبارك عناءها اليومي – وأين هو من عناء ماريا ؟! – في حين أنهما وصف ساذج "موزون" مجرّد ذو مسحة ساخرة لحالها خدّرها بهما بشّار الملعون الذي كان يقول لناقديه الساخرين على هذين البيتين الساذجين ، وهو صاحب واحدة من أروع الصور الشعرية العربية التي قال فيها :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

لو ذهبتم لربابة وسألتموها أي الأبيات لديها أجمل :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أم :

ربابة ربةُ البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجاتٍ وديك حسن الصوت

فانها لن تقول إلا ربابة رب البيت!!

أمّا جبرائيل فهو يطلق البيتين – وقد يكون بلا قصدية واضحة – بما يشبه التوصيف المستفز الذي لا تدركه ماريا فيقرب من "الشتيمة" . ولأن حاجز اللغة بين الإثنين لا يمكن تجاوزه ، فقد تكفّلت اللغة اللاشفهية بإيصال الرسالة : نبرة الصوت الجهور وإيقاعه المغثي ، في التغطية على أي معنى إيجابي إن كان موجوداً . وبسبب هذا التكرار المستفز – وبخلاف رد فعل خادمة بشار المبهج – تهجّ ماريا من البيت كلّ يوم ، متحاملة على آلام آفة العرج ، لتهيم في شوارع المدينة ، وبرغم الإرهاق الذي يصيبها من جراء الساعات الثماني المضنية التي تقضيها يوميا كممرضة في مشفى المنطقة التي يستقر فيها بيتها ، الذي يتربع فيه جبرائيل منذ سنتين . كانت تحسد رفيقاتها في العمل اللائي يسارعن إلى بيوتهن بعد انتهاء عملهن فرحات بالتخلّص من قيود وضغوط العمل ، بل يهربن أحيانا قبل نصف ساعة لإراحة أنفسهن ، في الوقت الذي تتحمل فيه ماريا إنهاك ساعتين ونيّف مضافتين للخلاص من مطارق بيتي جبرائيل التي تهشم جمجمتها طيلة ايام الاسبوع ، عدا يومي العطلة الأسبوعية اللذين تستغلهما لرسم جبرائيل بشرط أن يكون صامتا طول الوقت .

وفي هذا الإستهلال أيضا ، سيثير الكاتب درجة من التعاطف الذي قد "ينطوي" على سخط داخلي ، مع ماريا ، من خلال وصف "العرجاء" أولا ، ومن خلال وضعها في موضع "الضحية" ثانيا في علاقتها مع شريكها ورفيق سريرها جبرائيل منصور ، الذي يمسخ الكاتب صورته منذ البداية كجلف خشن اللفظة والسلوك ، وشريك ضئيل الحساسية تجاه أبسط مشاعر شريكه ، وهو يكرّر هذا البيت عشرات المرّات بطريقة أحكم القاص وصف سماجتها وسخفها بأنها تشبه "مطارق حدّاد مبتدىء لا تركّز في موقع احد على السندان ، فتأتي الأصوات خاوية ، ولكنها مزمجرة كالرعد غير مصحوب بالمطر" . ولا تعكس الدقّة التشبيهية "الشعرية" مهارة القاص الفنّية واللغوية حسب بل تكشف ، وعلى مستوى نفسي عميق ، وجهي التحامل والتعاطف ، وقوّة شحنتيهما ، اللتين ينطوي عليهما لاشعور الكاتب ، وهذا أمر سنتبيّن ملامحه التفصيلية والمعقدة لاحقا .

ومن نقطتي التوصيف هاتين ، عرج وتضحوية ماريا ، وسماجة وخشونة بل سخف جبرائيل ، سينسج الكاتب خيوطا متكاثرة ومتشابكة لقماشتي شخصيتيه المركزيتين . فهو وفي أغلب المناسبات التي يتحدّث فيها عن ماريا ، يطرق على عيبها الخلقي : العرج حتى جعل صفة "العرجاء" لازمة لحضورها . وقد تكفل تكرار الطرق على هذه الصفة بتبليد استجابة المتلقي النفسية ، فصارت تمرّ سريعا من دون انفعالات مصاحبة إلا حين تكون مدخلا لاستعادة آلام هذ الإنسانة المحطمة أيضا كما سنرى .

وفي أغلب محطات هذه القصة ، وهي مكوّنة في حقيقتها من "محطات" أو "وقفات" مشهدية حاضرة أو مستعادة برع القاص في تاصيل الصلة بينها وكأنها سلسلة مشاهد تجري حاضرا أمام عينيك ، وقد تكون هذه واحدة من عطايا ثقافة فاروق السينمائية حيث يمكننا القول أن حداثة السرد قد توسّمت بالإنتقال من "العين الفوتوغرافية" الراصدة للكاتب ، إلى "العين السينمائية" المشهدية والدينامية العريضة . أقول : في أغلب محطات هذه القصّة ، يضعنا

القاص أمام حالة مقارنة مباشرة ، والأهم غير مباشرة بين طرفي القصّة : ماريا وجبرائيل ، عارضا لا ملامح سلوكياتهم العملية المباشرة ، بل ، هذا هو الأهم ، دوافعهم ومكبوتاتهم اللاشعورية .

وفي هذه الوقفة ، وهي استعادية في حقيقتها ، والتي تبدأ من الإستهلال وتنتهي في الجملة التي تشير فيها ماريا إلى حبها لجبرائيل ثورها ، يركّز الكاتب على النشاط "الفمّي" إذا جاز التعبير . فجبرائيل مازال في مرحلة طفولية مبكرة من التوق العارم والمنغص لإشباع حاجاته الفموية ، وهو يبرك على الطاولة . ويكون المدخل دائما بيت الشعر الذي يطلقه جبرائيل ولا تفهمه ماريا :

(فتخرج تلك الكلمات من فمه مع ضجيج اصطكاك الملعقة بالأسنان , والحساء المشفوط بالشفاه , وسرعة الأنفاس المنطلقة من أسفل معدته ببطن كالبطيخة , دلالة على شبع , لنعمة حديثة قد حلّت على صاحبها , بعد جوع من قحط . وعندما ينتهي جبرائيل يبرك على الأرض من جديد ليجتر الطعام , والكلام , وهو يقوم بتنظيف أسنانه بالخيط كما أوصوه, ولكن بطريقة مقززة تنفر حتى الجرذان منها) .

مقابل هذا الإندفاع الإشباعي "الحيواني" ، تقف ماريا متعففة زاهدة برغم الجوع الضاري :

(كل هذا العناء تتحمله إيلونا بمحبة ، ولا تتحمل تكرار جملة لا تفهمها , صارت كالطنين المزعج في ذاكرتها , حتى ولو تحاملت على نفسها لتضيفها إلى مشكلة جهل ثورها للغة بلادها ، لذلك تتعمّد ماريا العرجاء الخروج من الدار فجراً قبل الفطور وهي تتضوّر من الجوع .

وينمو الجوع في داخل إيلونا كدافع غريزي ، رغم أنها أعدت للثور فطوره ، وحرصت على عدم إيقاظه ، فشخيره أرحم من جملة : ماريا والزيت والخل ، فكل همها أن ترضي الذكر الذي أحبته دون لغة تتفاهم بها معه) .

ولكن ليس بيت الشعر "المرعب" وتكراره المدوّي حسب ، هو ما يدفع ماريا إلى الهرب من البيت والتجوال الهائم . هناك "لعنة" أخرى جرّتها هي بنفسها على نفسها حين دلته على سوق "البولون" للبضائع المهرّبة . فصار لا همّ يركبه سوى أن يشتري أكداسا من البضائع يكوّمها في غرفة البيت الصغيرة التي توشك على الإختناق . وتبدأ لعنة ماريا المضافة حين يبدأ جبرائيل بشرح اصناف السلع وأنواعها وميزاتها واسعارها والغاية منها بطريقة مثيرة للتوتر والمقت ، تكون سببا مضافاً في هجاجها من بيتها إلى الشارع :

(جبرائيل : وهذا المصباح نحتاجه في سفراتنا إلى الريف، وفي

الليل نضع الفانوس في الخيمة لكي نسهر ثم ننام .

وهذه المكواة سفرية هي الأخرى لا تحتاج لأكثر من جمرة

نار لكي تكون فاعلة .

وهذه الحقيبة النسائية إنها رخيصة جداً، هي لك،، لا لا،

إنك لا تخرجين في سهرات .

وهذه عربة أطفال سوف نستخدمها عندما يلد طفلنا .

وهذا محقان لو استعصى على الطفل الخروج .

وهذه كاميرا سوف نصوره فيها .

وهذا .. وهذه .. وتلك .. و،و .. , .. وو ..

حتى تقع إيلونا في دوّامة من كثرة حركة رقبتها، وعينيها، وإلحاح جبرائيل في اجتذاب انتباهها، حتى لو اضطر للفت نظرها بتحريك رأسها بيده . لهذا كله قررت إيلونا منذ اليوم ألا تعود إلى البيت باكراً مهما كلفها الأمر، ولكنها لا تعرف أين تقضي وقتها بعد دوامها الطويل) .

وهكذا تجري عملية المقابلة السردية الظاهرة ، والحضارية والثقافية المستترة ، بين الطرفين بهدوء وخلف أستار لغوية وتصويرية ساخرة تصل حدّ الكوميديا السوداء .

لكن ما لا يقل أهمية عن هذه المقارنة ، بل قد يفوقها من الناحية الفكرية والنفسية هو ما صمّمه القاص من كشف مقتدر لعالم الإنسان المهاجر عموما ، والعراقي خصوصا . إنه يمسك بأدق خلجات روح هذا المهاجر جبرائيل الذي يمثل سلوكه – مع أخذ خصوصيته الشخصية بنظر الإعتبار - في المهجر المجري أنموذجا يمكن تعميمه على قطاع غير قليل من المهاجرين ، ويرسم بريشته الفنية والنفسية البارعة تلك التحوّلات التكيّفية السلبية الخانقة ، والإيجابية الضئيلة لكن البليغة حين توضع في مسارها التوافقي الصحيح وسط عملية مواجهة صاخبة وضاجة بعوامل التوتر وانقطاع الجذور ، وخصوصا عامل الإنخلاع من الرحم الأمومي ممثلا بالرحم البايولوجي الفعلي ، أو بتمظهراته ممثلة في الوطن والمجتمع والعائلة .

فقد وصل جبرائيل فردوس المجر أخيراً ، برغم أنه ينظر إليه كموطىء قدم انتقالي يقفز منه إلى ملاذ نهائي آمن في إحدى الدول الإسكندنافية مع إيلونته الرائعة التي صارت قطعة من فؤاده . وصل بعد رحلة عذاب طويلة ومعقّدة كانت "نواياه" المباشرة وسذاجته وطمعه أسبابا أساسية في خلق ربكة عظيمة فيها . من العراق حيث سلطة طغيانية تلاحق أنفاس الإنسان في كل مكان ، إلى تركيا مصحوبا بابنه المعاق .. ومنها إلى الجزائر بتوسّلات مشفوعة بحالة إبنه المثيرة للشفقة الذي رفضت كل دور المعاقين في العراق استقباله ، وهي مبالغة مباركة تتسق ومسار السرد العام في القصة، فأعاده إلى العراق حيث اطمأنت زوجته وأهلها فانفصلت عنه بدعوى جنونه العصابي . ومن الجزائر وبعد أن أوشك المتطرفون على قتله ، إلى المجر ، كمحطة وقتية ، ليستقر مع ماريا في بيتها .

ولعل أول ما يواجه المهاجر عموما من ضغوط مربكة هو فقدان "الغلاف اللغوي" وحتى "الصوتي" الحمايوي وتمزّقه . فنحن ومنذ ولادتنا نحاط بغلاف أو غشاء لغوي وصوتي ذي منبع أمومي ، لا يوفّر التواصل السليم والفهم الدقيق وإشباع الحاجات من "الآخر" وغيرها حسب ، بل – وهذا أمر خطير – تأصيل ملامح الهوية الشخصية . هذا الغشاء قوي وصلب برغم شفافيته . وهو يخفف إلى حدّ كبير قلق المهاجر من الإلتهام الميدوزي الذي يمثله الرحم

المهجري الدخيل . إنه يساويك مع "الأبناء" الآخرين ، فتصبح مثلهم ولو "شكليا" ، فتهدهد مخاوفك من الإلتهام والنكوص . فمع تعلّم اللغة الجديدة في المهجر من جديد ينكص الفرد وكأنه عائد إلى المرحلة الطفلية الإعتمادية التي يفترض دوره الراشد في بلاده الاصلية أنه طلقها ، ونفض يديه من مخلفاتها النفسية . إنه أشبه بطفل يتم قيادته من يديه لطريتين ليتعلم المشي .

وفي الوقت الذي يكون طريفا تأكيد القاص المتكرّر على ولع جبرائيل الجارف بسماع الأغاني العراقية والعربية ، فإنه في الحقيقة يؤشر محاولات تطمينية باللغة الأم القديمة ، وعلاجية من خلال الموسيقى والغناء من ناحية (فيستخدم الجهاز كمسجل لإعادة تدوير الأغاني التي جلبها معه : أمل حياتي لأم كلثوم، لأن الأغنية تعيد الأمل مئات المرّات، بل بآلاف آلاف من المرّات) ، ولكن الحافز الأكثر دقة وضغطاً نفسي لاستعادة "الغلاف الصوتي" الحمايوي الذي يقيه المؤثرات الجديدة التي لم يستطع "تمثّلها" لتصبح جزءا من غشائه الصوتي الذي تسترخي داخله نفسه المكلومة . ولا تشفع للمؤثرات الصوتية الجديدة حداثتها وتطوّرها ورقيّها الذوقي :

(وبعد أن يكتفي جبرائيل من سماع الموسيقى الهادئة التي كانت إيلونا قد استمعت إليها قبل خروجها من المنزل، وقد غدت الموسيقى في المذياع الآن أكثر انتعاشاً بعد أن وضح نور الصباح، فبدلاً من الكورالات الملائكية، وموسيقى الفلوت، والأوركسترا الهادئة، تنطلق بعد الثامنة أصوات الفتيات الرقيقات على الأغاني الشعبية الهنغارية التي طور قسم كبير منها بارتوك بيلا – BARTOK BELLA في سمفونياته . لكن جبرائيل ولا شعورياً يعمد لوضع شريط لواحدة من الأغاني التي يفضلها من المقام المطوّر لناظم الغزالي، وقد شده الحنين إلى واقعه الذي افتقده كثيراً . وباستعجاله لوضع شريط ناظم الغزالي يكون المقطع في الأغنية قد وصل إلى كلمة "وقاروا" .. لأغنية عيرتني بالشيب، وهو وقار، ليتها عيرت بما هو عار . ، فيقوم ليعيدها مالاً من انتظار الإعادة، بينما يتباهى بسوالفه التي ابيضت قليلاً، ويتحسس آثار قبلات إيلونا الثلاثينية عليها) .

لقد تحدث بعض المختصين عن "غلاف صوتي" يحيط بالطفل منذ بداية حياته . ويتعرف الطفل منذ أسابيعه الأولى على صوت الأم الذي هو كالحليب يتغذّى عليه سمعه . وليس اعتباطاً أن تكتسب أغاني المهد تلك الأهمية الكبيرة في تراث كل الحضارات . كما أشار آخرون إلى خصوصية الموسيقى التي تعطي معناها الحقيقي من خلال اللاوعي ؛ إذ يمكن أن تتمتع بمناعة معينة – من خلال مبادىء الشكل الموسيقي السائد "لوحدة التنوّع" – لتجاوز حالات الكآبة المرتبطة بتجربة فقدان الأم ، على سبيل المثال ، أي أن عملية انفصال الطفل عن أمّه وفقدانها ، تضفي الموسيقى – من خلال تشتّت وتداخل أجزائها – إحساسا بالإرتباط والإلتحام بالأم مجدداً (راجع كتاب التحليل النفسي للمهجر والمنفى) .

وهناك ما هو "مسكوت عنه" إذا جاز التعبير في معضلة جبرائيل اللغوية ؛ مسكوت عنه يتركه القاص لانتباهة المتلقي العراقي خصوصا ، وتتعلق بـ "ازدواجية لغة" التفاهم لدى جبرائيل في موطنه الأصلي . فهناك كان يعاني من ازدواجية لغوية حيث يتفاهم مع أهله وأبناء طائفته بلغة ، ومع أبناء المجتمع الخارجي والطوائف الأخرى بلغة أخرى هي العربية . في الخارج "يتستر" على لغته الأم لا بفعل القسر ولكن بتأثير عرف التفاهم اللغوي ، ويتردّد إن هو أفصح عنها أن يكون إفصاحه غير ملائم للموقف المعيش . ولعل من أخطر النتائج النفسية التي تترتب على

الحرمان من الكلام باللغة الأم ، والتحدث "المظهري" و"المفروض" بغيرها في البلاد الأصلية ، هو نمو مشاعر لاواعية بالإضطهاد . وإذا أخذنا بحسابنا التحليلي أن جبرائيل قد تلاعبت به مخالب العمل السياسي الحزبي التي لا تعرف الرحمة ، والذي يصرّ العراقي على ممارسته في الغربة كـ "حيوان سياسي" لا تستقيم حياته من دونها – والوصف مستعار من أرسطو - ، فسوف ندرك معنى أن يرتد جبرائيل إلى الحديث بلغته الكلدانية بفعل ضغط مشاعر المراقبة والإضطهاد والتآمر :

(وفي طريق عودتها من ساحة الأبطال تتذكر إيلونا آخر مرّة ركبت هي وجبرائيل، وأحد الطلاب الذي استعان بها بجيرائيل لكي يدله على كلية الدراسات الشرقية عندما كان مقرها في شارع إليزابيث - ERSZBETH على طريق ساحة الأبطال، وكان عليهم أن يستقلوا نفس المترو من ساحة الفيرشمارتي، فأخذ جبرائيل يتكلم فجأة بالكلدانية . ولعلمها بأن الصديق لا يفهم إلا اللغة العربية التي اعتادت على بعض مفرداتها، استغربت من حال جبرائيل الذي كان قد انبرى يتحدث، وكأنه يخاطب نفسه، ولكن بصفة المحدث لسامعه . وعندما نزلوا من المترو وانزووا في ركن جبرائيل المحبب في مقهى الفيرشمارتي . وجدوا سلطان، فحدثه جبرائيل ، وفهمت من ترجمة سلطان الآنية لها بما حصل لثورها في المترو إذ أنه أحس بأنه مراقب, من قبل أحد جلاوزة سفارة بلاده، وأن كلامه سوف يسمع, وينقل عنه مخابراتيا، بين أجهزة السلطة التي خربت علاقاته بزوجته, وأهلها فهربت منه إلى الوطن والدعايات عنه سواء من سفارة السلطة, أو الجهة التي انتمى إليها هؤلاء يتهمونه بـالهروب, مع المعارضة, والمعارضة تتهمه بالتواطؤ مع السلطة في إرسال زوجته, وانهما هو وزوجته جاسوسين، وكل ما حصل معهما، وبينهما ليس إلا تمثيل، وسوف يعودان في وقت قريب متى ما حصل على اللجوء في دولة شمالية .. فتضحك إيلونا، ويضحك معها سلطان، والطالب الجديد من كل تصورات جبرائيل وأشاعوا جواً من المرح أزال خوف جبرائيل إلى حين) .

ولكن جانباً من معضلة ماريا مع جبرائيل هو أنه يرفض تعلّم لغة بلادها التي لا تجيد غيرها متمسكا بلغته الأم ، هذه اللغة التي لم يعد لها موضع أو دور في الحياة الجديدة . بل على العكس يكون دورها معوّقا لانسيابية نعاملاته ولنمو تكيّفه مع المجتمع الحاضر ، وبشكل أخص التفاهم المتبادل مع امرأته "ماريا" .

والمعضلة الأشد تعويقا وإرباكا ، والتي تترتب على هذا التمسّك "العصابي" الدفاعي باللغة الأم ، هو أن هذا الغشاء الذي كان حمايويا في ظلال الفردوس الأمومي المنعمة القديمة ، يتحول إلى شرنقة خانقة في الأرض الجديدة ، تتصلب يوما بعد آخر ، لتخنق أنفاس وجود الكائن المهاجر . وهذا التمسّك المعصوب هو دفاع مستميت لحماية الذات التي توشك على فقدان حدودها وتُلتهم . ولهذا يصبح كل ما يعبّر عن هذه الذات ، ويحمل شيئا من ملامحها القديمة ، "كنزا" وجوديا لا يمكن التفريط به . ويكون احتمال ضياعه ، لأي سبب ، مصدر رعب وانذعار شديدين ، حتى أن المهاجر قد يتلخص وجوده في "أوراقه" أو "حقيبته" أو "دفتر" ذكريات أو "ألبوم" صور جاء به معه .

وها هو جبرائيل يتمسك باوراقه الثبوتية بطريقة تشي بالفزع من الضياع . إسم المهاجر ، وحتى طريقة تهجئة حروفه وكتابتها تتحول إلى طقوس تكرر وتستعاد لتأكيدها والحفاظ عليها من الفقدان . قد يصبح المهاجر اسما فقط .. أو كلمة .. أو عنوان :

(إن جبرائيل لا يهمه أن يموت، ولكن ما يعانيه، أن يموت بلا اسم، ولا شاهد، فهؤلاء اللصوص [= لصوص عصابات شباب البانكس المنتشرة في أزقة العاصمة الخلفية] سوف يمزّقون كل أوراقه، ويرموها، وعندها سوف يوضع في ثلاجة المستشفى، ولا أحد يتعرف عليه، وبعدها ربما تقطع أوصاله، وتباع، أو يدفن في مقبرة المفقودين . لهذا كان يحار في فصل أوراقه الثبوتية عن بعضها، ويعتني بإخفائها بين طيات الثياب، أما اسمه ولقبه، وجنسيته فعليه في كل مرة أن يبتكر لنفسه مكانا يبرر الإسم فيه، فمرة في أيقونة يعلقها في رقبته، ومرة في حزام بنطلونه، ومرة أخرى في جواربه) .

ولا تسلم هذه المحاولات من مبضع الكاتب الساخر بقساوة سخرية لا تبدو متناشزة أو مفارقة و متطلفة أو مصطنعة . إنه الصعود بـ "الإفراط" الوصفي إلى مدياته القصوى التي تتحملها الذاكرة ، ويستجيب لها العقل بالبهجة الكسيرة . فعندما يلوب الإنسان تحت وطأة مطارق محنته ، وتنكص أفعاله وأفكاره ، يكون المخرج الطفلي للخلاص حلاً وإمكانا :

(ولكنه في كل مرة يكتشف أن هذه الأمكنة كلها سوف تنفصل عنه لو جرّده اللصوص منها، وعليه إذن ابتكار مكان داخل جسده، وجلده، وفكرّ في أن يضعها تحت السن الاصطناعي، ولكن وجود أي قطعة في الفم مهما صغر حجمها، يحيل حياته إلى جحيم، لأنها تبدو بكبر الجبال، علاوة على العذاب في نزعها كل مرة يشرب فيها الماء، أو يأكل لكي لا تبتل، لهذا غلفها بقطعة نايلون، مما زاد عذابه من جديد . وأهم ما توصل إليه في النهاية أن يعمد إلى زرع الاسم تحت الجلد، ولكنه تمنى أن يمررها في شريانه لكي تستقر في البطين الأيمن، ولا يدري لماذا الأيمن بالذات من قلبه، ومع هذا كان يتراجع في اللحظة الأخيرة، عندما يجابهه سؤال هام، وهو : كيف سيجد المحققون اسمه لو عمد إلى إخفائه تحت الجلد، أو في الدم .. ؟) .

ولذلك لم يبق أمام جبرائيل سوى حل واحد هو أن ينقش اسمه وجنسيته على جلده ، مهما تحمّل من ألم ، وتقزز من المنظر . ولهذا فكّر في الرسامين في ساحة فريشمارتي – VOROS MARTY TER ، ولكنه لم يستطع التواصل معهم لأنه متحجر في شرنقته اللغوية الحديدية ، لا يجيد غير لغته ، ويعجز عن استخدام اللغة المجرية ، ويخجل من استخدام أية لغة أخرى .

وهنا تأتي سمة من أهم سمات بناء هذه القصة ، وهو تسلسلها غير المتكلّف حيث يُحضر القاص إيلونا عند هذه النقطة ، لأنها رسامة كانت تمارس هوايتها في ساحة الرسّامين . سمة الإنتقالات السلسة هذه التي تجعل حلقات سلسلة الوقائع ترتبط وتنساب بهدوء وبلا ضجيج ، تحفز المتلقي كي يمضي مع السارد من دون توقفات اعتراضية ذهنية ، إو إحساس بانقطاعات سردية زمانية أو مكانية أو تصويرية ، ترتبط بسلوكيات الشخصيات وصراعاتها وتحوّلاتها . وهذه الإنسيابية المريحة هي التي تجعل القاص يقودنا بإرادته ووفق مخططه ، لا حسب احتدام الحوادث وتقافزات مصادفاتها . ولذلك لن يشعر القارىء بالفجوة الهائلة التي يقفزها القاص من الحاضر منساقا مع تحسبات ماريا في اللو والأو .. وتجاذباتها المحيّرة ، إلى الزمن الماضي البعيد نسبيا – قبل سنتين ، والمتمثل في لحظة تعرّفها إلى ثورها العتيد في مقهى الفيرشمارتي ، بعد أن

يتناول القاص طبيعة هواية ماريا وطقوسها وأسس عملها وما يمثله الرسم في حياتها الجرداء المحاصرة برتابة إيقاعات العمل في المشفى وروائح اليود، والبنج، والميكروكروم، ومنظر الدماء :

(ورثت لحالها بتأمل، عندما علا استفسار مباغت في ذهنها، وهو : هل ستبقى إلى الخريف تتجول أيام الأسبوع ؟ ولامت نفسها من جديد فلربما يعتدل حال ثورها، أو أن ترحل معه، أو .. و .. أو .. وو .. أو .. أو .

وتاهت في الأو، واللو .. حتى تذكرت مع لو التمني أول مرّة انتبهت فيها إلى ثورها، وكانت وقتها قد خرجت يوم السبت على غير عادتها إلى مقهى الفيرشمارتي الذي لا يجلس فيه غير السياح الأجانب ، تاركة مكانها الذي حجزته بين الرسامين لتمارس هوايتها في يومي السبت والأحد، جالسة وراء حامل الرسم (...) هاهي إيلونا تنشغل من جديد في مراقبة غرباء المقهى لعلها تستلهم من سحناتهم ما يوحي لها بفكرة لوحة جديدة . بل إن ما جذبها هو سلوك ذلك الغريب الذي لا يوحي بأنه سائح عابر، وإنما بكونه زائر قد يطول وقت مكوثه وذلك ما استوضحته من علاقته بزملائه الذي يبدو أنهم يزورونه في هذا المكان بالذات، وكأنه قد اتخذ من المقهى، والمكان عنواناً دائماً) .

لقد لفت الغريب جبرائيل نظر ماريا بقوّة بسبب وحدتها هي أصلا .. وضياعها كرقم وسط زحام الحياة الخانق وعجلتها الساحقة التي لا ترحم . فإذا كان جبرائيل غريبا كنتيجة منطقية لهجرته من بلاده إلى هذه البلاد : المجر ، فإن ماريا غريبة في بلادها نفسها . أحسّت بميل نحوه على أساس قاعدة قيس بن الملوّح "وكل غريب للغريب نسيب" الفجّة :

(ولا تدري إيلونا لم ارتاحت لسلوك الغريب مع زملائه عندما يلاقوه، فقد عكس وقتها قلقا ، وخجلا مما يدور حوله، وكأنه يخشى الوحدة، ولا يستطيع طلب أي شيء إلا بعدما يحضر أحدهم، حتى نظراته كانت كسيرة، فأحست إيلونا أنه منغلق على نفسه، وكأنه يعيش في دائرة ضيقة من الانتباه، وما أن يأتيه أحد من معارفه حتى تنشرح أساريره، ويتغير كل ما فيه، وكأنه إنسان آخر) .

لقد كان جبرائيل "مرآتها" – ليس على الطريقة "اللاكانية" طبعا - التي تشوّفت فيها ذاتها المبتئسة وحالها الكسيرة . وهذا الشعور "المرآتي" قد يوهم الفرد ، ويوقعه في حسابات مشاعر لا أساس لها في الخارج ، لكنها "مُسقطة" من الداخل . وفقط حين يصبح الفرد الذي استثار شفقتنا وتعاطفنا الساخن "صورة" فعلية ، لا مرآة ، تكون الصدمة المجهضة ، والتعاملات الواقعية المرّة كما رأينا وسنرى .

الآن ، وعند هذه النقطة من مسار الأحداث ، ولاحظ أن حديثنا يقرب من الحديث عن رواية وليس قصة قصيرة ، كلما توغلنا زمنيا مع النص ، ستظهر سمة قد يعتقد القارىء أنها تناقض سمة الإنسيابية السابقة التي تكلمنا عليها . فالقاص يقوم في بعض المواقف بتنبيه القارىء .. وإيقاظ شخوصه من "غفوة" ارتجاعاتهم الفنّية – flashbacks ، التي "سرحنا" معهم في أجوائها . لكنه إيقاظ "ناعم" إذا ساغ الوصف ، هادىء وغير محسوس ، لأنك تحس وكأن

الشخصية المعنية مازالت في "المكان" الذي تداعت إليه ، وهو "المقهى" بالنسبة لماريا الآن ، في قفزة كبيرة أيضا من الماضي إلى الحاضر .

والكاتب يدرك حقيقة أن عليه أن يحسب زمن كل فعل من أفعال شخوصه بصورة محكمة ومبررة . وبتعبير فيزيائي ، عليه أن يُقسم الأفعال على الوحدات الزمنية المعطاة ، وأن لا يُتخم أي وحدة على حساب أخرى ، مثلما عليه أن لا يستغرق , و "يضيع" منزلقا على منسرح الزمان المغوي مع ارتجاعات أبطاله :

(وغابت إيلونا يومين ثم جاءت يوم الخميس ، فما أن رآها حتى ارتبك، وقام، ثم جلس، ثم التفت حوله، ولم تكن إيلونا متأكدة من ردود أفعاله، فذهبت إلى نفس مكانها، ولكن المكان كان مشغولاً، فقد جلست فيه نمساويتان جاءتا ربما للتسوق من بودابست الرخيصة قياساً إلى فيينا، أو لحضور حفل زفاف تقليدي لنمساوي يحلم بالإمبراطورية الغاربة .

وانقطعت سلسلة تداعيات إيلونا لأنها أحست بأن أحدهم لكزها لتقوم فتنزل في المحطة الأخيرة، وراعها منظر التلال الغربية لبودا، ومنظر الكنيسة المتهدمة على أحد التلال . ونهضت لتنزل كي تبدل العربة، وقد نسيت للحظة كيس الخضار) .

ومن دون هذا الحساب الدقيق الذي على الكاتب أن يلتزم به بإلحاح أشد كلما طال نصّه إلى أن نصل إلى القاعدة التي نرى فيها **(أن القصة القصيرة فن ، والرواية "علم"..)** . وقصة فاروق هذه قصيرة طويلة نسبيا (أكثر من عشرين صفحة من القطع الكبير) ، وكان من الممكن أن تختلط عليه حساباته الزمنية كلما تقدّم مع أحداث حكايته ، وتسارعت إيقاعاتها ، إلا أن بصيرته السردية لم تكن تغفو ، وكان "يحسب" كتلة الحوادث مرتبطة بزمنها في الوحدة السردية المعطاة . إننا نشعر كمتلقين بن أحداً "يلكزنا" بخفّة لنتنبّه قبل أن يعبر بنا قطار الحكاية المحطات المطلوبة . وإذ يعيدنا القاص إلى الزمن – زمن إيلونا الحاضر – فإنه يمنحنا فرصة لاسترداد الأنفاس في "الآن" لأن الحكاية ، أي حكاية هي بنت اللحظة الوجودية المعطاة حتى لو كانت تتحدث عن الماضي . ومن أوقات محاولتها التعرّف إلى جبرائيل الخجول الكسير المنعزل آنذاك كما كان يخيل إليها ، يعود بنا القاص إلى لحظة وصول ماريا إلى المحطة الأخيرة ، ونهوضها كي تنزل ، والإرباك الذي أصابها بسبب نسيان كيس الخضار ، مصعّدا الحالة اليومية المبتذلة (نسيان كيس خضار) إلى حالة شعرية تأمّلية ذات مغزى نفسي عميق (صرخت وكأنها فقدت رضيعها) :

(ونهضت لتنزل كي تبدل العربة، وقد نسيت للحظة كيس الخضار، وما أن وضعت رجلها السليمة على حافة الدرج حتى صرخت وكأنها فقدت رضيعها، واستدارت لتعود أدراجها، ولحسن حظها أنها كانت الراكبة الأخيرة في الحافلة، وإلا لحدث صخب واحتجاج من الركاب العجائز من انكفائها المفاجئ على الصف النازل . وخافت مرّة ثانية من أن يتحرك سائق الحافلة بها ليبعدها عن مكان تبديل العربة) .

إن هذا الصعود المثري بما هو يومي مبتذل وعادي إلى مصاف اللحظات الوجودية المثقلة بالدلالات المتشعبة ، أسّسه "مارسيل بروست" في رائعته "البحث عن الزمن الضائع" بدءا من ذوبان الذكريات مع كعكة الماندولين المغموسة بشاي الجدّة الحنونة ، مرورا بتقاطعات الخيبة

مع بلاطات الرصيف في ظل الشعور بالخواء ، وليس انتهاء بترجيعات أجراس الكنيسة في الروح المهمومة في يوم موحش ، والشجيرات الثلاث الوحيدات في التفافة عزلة العربة ، ورقبة "ألبرتين" مع طفح الغريزة المثلي .

إن واجب الفنان الخطير في حياتنا ، هو أن لا يسمح لمفرداتها مادة وسلوكا بأن تصدأ ويركبها تراب العادة كما قلت . قد يحصل هذا من خلال الغوص في معاني الموجودات والظواهر المهملة بفعل التكرار . خذ عرج ماريا الذي يعود فاروق للتأكيد عليه الآن أكثر من مرّة بصورة "باردة" و "محايدة" ، لكنها تثير الأسى في نفس المتلقي والمتلقية المتماهيان مع شخصيتها :

(وما أن وضعت **رجلها السليمة** على حافة الدرج حتى صرخت وكأنها فقدت رضيعها (..) وخافت مرّة ثانية من أن يتحرك سائق الحافلة بها ليبعدها عن مكان تبديل العربة، وعليها أن تقيس المسافة **بعرجتها** لتعود حاملة الكيس الذي صار أثقل من قبل، ربما لأنها استرخت أكثر من اللازم) .

وقد يحصل من خلال الضرب الشعري الآسر – حتى لو كان مستخفاً هنا ليتسق مع مناخ الحكاية – على أوتار اللغة ، خصوصا في تشبيهات الأفعال والأفكار والأشخاص (بـ "كأن" .. و "مثل" .. وبـ "الصور المقارنة" .. وغيرها) ، بطريقة تجعل ما هو عابر وشديد البساطة مهمازا يثير فينا أعمق التداعيات الساخطة أو المتعاطفة ، أو أنه يخلق صلات بما نختزنه نحن أنفسنا . خذ هذه الأمثال للتدليل على جهد الكاتب الخلاق برغم أن القصة تحفل بالكثير منها وتغطي مساحة كبيرة من السرد فيها :

- (استغلت وقت أكلها ببطئ في استراق النظر إلى ذلك الغريب، **وكأنها عين فاحصة لمخرج سينمائي سيكتشف بطل فلمه الجديد)** .

- (ولكن المكان كان مشغولاً، فقد جلست فيه نمساويتان جاءتا ربما للتسوق من بودابست الرخيصة قياساً إلى فيينا، **أو لحضور حفل زفاف تقليدي لنمساوي يحلم بالإمبراطورية الغاربة)** .

- (وتسترخي إيلونا بين يديه، **وكأنها سحابة مأزومة بالماء لا يعوزها سوى شرارة برق حتى ينزل مطرها)** .

- (ينهض جبرائيل لكي يعدل وضعيتها، ويغطيها، ويقبلها في جبينها، ويتأمل سماحته، وبراءته، **كأنها قديسة تتأمل شفيعها)** .

- (لن تستمتع بالوقوف لأن بالها سوف ينشغل بين باب الحافلة، ووقت صعود السائق في قمرية قيادة الفيلاموش، وقد خرج من كابينة السواقين، **رامياً عقب سيجارته الذي يتحيف حتى على آخر نفس فيها)** .

- (وقد نسيت للحظة كيس الخضار، وما أن وضعت رجلها السليمة على حافة الدرج حتى **صرخت وكأنها فقدت رضيعها)** .

.. واستطيع التوقف بما لا يقل عن نصف صفحة مثلا على أي واحد من هذه المواقف ، ولكني سوف أكتفي بالموقف الأخير الذي يصف فيه فاروق ردة فعل ماريا المفزوعة تجاه نسيانها كيس خضارها :

(وقد نسيت للحظة كيس الخضار، وما أن وضعت رجلها السليمة على حافة الدرج حتى صرخت وكأنها فقدت رضيعها) .

فنسيان كيس خضار بالنسبة لأي واحد منا كمتلقين هو أمر شائع الحدوث ، ويقع في خانة الحوادث العادية ، لكنه حُمّل الآن بدلالات عميقة لأنه ارتبط بـ "شخصية" سردية هي محط انشغالنا ، ويمثل الكيس بالنسبة لها شيئا اكبر مما يعنيه لنا حين نربطه بظروفها ، وتيهها اليومي ، وعلاقتها بثورها جبرائيل . فقد أثقلت كيس خضارها المشمع بالخضار واللحوم لإطعام ثورها الذي لا تريد العودة إليه بصورة مبكرة لتسمع السيناريو المقزز نفسه . وصرخة ماريا الرهيبة "كمن فقدت رضيعها" تثير بصورة مباشرة طبيعة تلك العلاقة المتضادة – ambivalence التي تربطها بجبرائيل ؛ هي علاقة مركبة من أقبال وإدبار ، وإقدام وإحجام ، وتمتزج فيها المشاعر السلبية والإيجابية المتصارعة بنفس الدرجة من القوة تقريبا . وقد يندهش القارىء حين نقول إن بطانة المقت والتقزز من "موضوع الحب" ، هو من المصادر الرئيسية لإشعال لهيب التولّه والتعلّق . وما صرخة ماريا المفجوعة هذه إلا تعبير عن هذا التصارع المؤرق ، لا عن الحاجة المادية لكيس خضار حسب .

ولكن هناك ما لا يقل اهمية في استجابة القارىء لهذه الصورة ولهذا الوصف ، وليس على طريقة "ستانلي فيش" المفرطة كلّية في نظرية :إستجابة القارىء – reader response " . فمع أي موقف تصويري يتكفل به الفن ، تُستثار مشاعر وانفعالات وأفكار في نفس القارىء منها ما يرتبط بـ "شكل" الحدث الراهن ، ومنها – وهذا هو الأهم – ما يرتبط بتداعيات "مضمونية" منتسجة بما هو غير معلن في الحدث القائم :

(وقد نسيت للحظة كيس الخضار، وما أن وضعت رجلها السليمة على حافة الدرج حتى صرخت وكأنها فقدت رضيعها) .

ففعل النسيان قد يوقظ - مرتبطا بوضع الرجل السليمة على حافة الدرج – مرارة عاهة العرج ، التي تعني ، من بين ما تعنيه ، رِجلا أخرى **"منسية"** ، فيخزنا الألم بصورة أعمق . وتتراكم حالات النسيانات الموغلة في الأذى حين تلوب في أعماقنا أحاسيس مرتبطة بالوضع الكلي لماريا كإنسانة مستوحدة و **"منسية"** في هذه الدنيا الظالمة . وليس مستبعداً أن تمتزج هذه الإنفعالات برثاء مستفز بتعبير الرضيع المفقود كمؤشر لأمومة ماريا الضائعة أو المؤجلة أو **"المنسية"** . كما أنها قد تتشابك ، ولو من بعيد ، بحالة الرضيع الطفيلي المدلل **"الناسي"** لاشتراطات وجودها ، والجاثم على صدر وجودها : جبرائيل . مثلما قد تثير ، ولو جزئيا ، الدور الأمومي المتعب الذي تتصدى له – ونسبة كبيرة منه قد يكون **"منسياً"** ولا واعيا – في علاقتها مع جبرائيل .

ولكن هناك خيوط أكثر دقة ورهافة تنتسج من الموقف المركزي هذا ، وهي من المراوغة الخلاقة بحيث أن الكاتب نفسه قد لا يكون واعيا بها ، حيث تتعزز لديّ قناعة ، مع تزايد الكم

الهائل للنصوص التي حللتها ، بأن لاشعور الكاتب يلعب الدور الأكبر في بناء نصوصه وصياغتها وانتقاء موضوعاتها وإخراجها لغويا ، والأهم في انتقالاتها من زمن إلى آخر ومن معضلة إلى أخرى . أما الشعور فهو وكالة حسّية فقيرة كما وصفه "معلم فيينا" . فها هي ماريا ، وبعد ن استعادت كيسها/ رضيعها الضائع ، انتقلت إلى الحافلة العائدة إلى بيتها .. و.. :

(.. سحبت نصف زجاج النافذة القريبة من المقعد لتفتحها، فهب عليها النسيم العليل ليجعل إيلونا تشعر بالإرتياح، والنشوة، ومن ثم الخدر فالذهاب بعيداً، ولكن إلى طفولتها هذه المرّة . فقد استذكرت إيلونا ماريا اليوم الذي فازت فيه بأحسن لوحة رسمتها بين زملائها، وشدها ما لاقته من عدم انتباه صفها، بل أعلن زملاؤها تبرمهم، وجفاءهم لها، وللمدرّسة على هذا الفوز، والإطراء، لاعتقادهم بأن الفوز للحسناوات، وليس للعرجاء إيلونا، ولم يقابلوها حتى ولو بابتسامة ما، غير أن ما تلقته من مدرّستها أكد بروزها ونجاحها، مما زاد من شماتة زميلاتها لها، فهربت إيلونا مسرعة إلى البيت. ولم تكن أمها قد رجعت من المعمل، على غير عادتها .. فوجدت زوج أمها الذي لا يفارق البيت، وقد انتفخ كرشه من قناني البيرة الرديئة، والبالينكه - PALINKA الرخيصة التي يعبها بالتناوب منذ الصباح الباكر، ولا يتمزمز إلا بشرائح شحم الخنزير الرخيصة الثمن . وكم كرهت إيلونا رائحة البيرة، والعرق المسكرتين اللتين تصدران عن زوج أمها، وكذلك هندامه، ولحيته التي تثير اشمئزاز إيلونا المسكينة) .

ودائما يتكفّل الموت بتمظهراته المختلفة : الألم والفقدان والعوق والخراب والعدوان بإضاءة وجه الحياة الذي أعتمه الهروب الدائم من مواجهته . فحيثما يحط شبح الموت يضيء وجه الحياة الكامد ويلتهب . فنشوة ماريا بالنسيم العليل أجهضتها العودة إلى خسارات الطفولة ، وفوزها بأحسن لوحة سمّمها تذمر رفاقها ونقمتهم ، وتعنصرهم تجاه عاهتها المستديمة والمخزية . إن ماريا **"منسية"** كوجود من قبل الآخرين الذين يحيطون بها . ولواذاً من التحامل والخزي والنسيان ، تلجأ إلى البيت الأمومي الحامي ، لتجد خنزيرا في صورة زوج أمّ ، يتمزمز بشرائح شحم الخنزير . خنزير يقوم بالتبصص عليها من ثقب الباب ، وهي تخلع ملابسها ثم يحاول اغتصابها ، فينقذها جيرانها الذين تنبهوا على صرخاتها المستغيثة .

الآن .. نصل إلى المحطة الثالثة في تعاطي القاص مع شخصيتيه المركزيتين . فقد صمّم فاروق مراحل هذا التعاطي وفق ثلاثة منطلقات : التركيز الفردي على كل شخصية على حدة من ناحية ، ثم التركيز على التبادل العلائقي المشترك بين الشخصيتين من ناحية ثانية ، وتناولهما – وهذا هو الأكثر شيوعا في النص – بصورة متناوبة من ناحية ثالثة . فقد استهل فاروق قصته بالحديث عن ماريا بصورة رئيسية مزاوجا سلوكها اليومي بلمحات عن سلوك جبرائيل ودور بيت الشعر المنرفز "إيلونا ربّة البيت ..إلخ" ، لينعطف نحو جبرائيل وتاريخ ومسار ودوافع هجرته ، وعمليات "جهاد" التي سمّاها باسم ابنه المعاق ، ومحنته في الحفاظ على اسمه وأوراقه الثبوتية من الضياع بصورة رئيسية ، ليعود إلى ماريا في محطات واحدة من رحلات تيهها اليومية ، ومعضلة كيس خضارها ، وحرمانات طفولتها ، وتداعيات طريقة تعرّفها إلى جبرائيل الحزين ، والدور النفسي والإجتماعي والخلاقي العميق الذي تمثله هواية الرسم بالنسبة لها ، والذكرى السوداء لمحاولة اغتصابها من قبل زوج الأم الآثم . والآن يعود إلى محطة العلاقات المشتركة بملاحقة دخول ماريا إلى البيت حيث يكشف لنا طبيعة العلاقة "المتضادة" - كما وصفناها - بينها وجبرائيل، والتي تشعل **الصبر الأمومي** الذي يطبع علاقتها بثورها ،

والمحتوى التصافقي لهذه العلاقة ، وطبيعة **التنازلات الصامتة** التي يقدمها كل منهما . وكالعادة ، يستهل الكاتب تصويره البسيط الثر بوصف "العرجاء" :

(وتدخل إيلونا العرجاء المطبخ مباشرة بعد أن تحيي ثورها هاتفة بكلمة مساء الخير يا عزيزي بالمجرية : يواشتيت كيفانوك – JOESTET KIVANOK، لأنها تعرف أنه سوف يجيبها بالجملة التي عانت كثيراً في تعليمه إياها، فيغمغم باختصار : يو اشتت . وسرعان ما يعود لشريط الأغاني الذي استهلك وغيره، منذ أن حملهم في مشوار غربته الطويل، فيعلو صوت فريد الأطرش بكلمات أغنية : سافر مع السلامة، وترجع لي بالسلامة . بينما تدندن إيلونا باللحن الذي اعتادته في المطبخ، وقد فرغت من وضع الخضراوات في مغطس غسيل الخضراوات، وقامت لتثرم البصل، وتعد الحساء، والسلطة قبل كل شيء، فقد سبق لها أن وضعت لحم البقر "المارها - MARHA " على النار . وتعمل إيلونا الآن كأنها عشر نساء . خشية أن يأتي ثورها ليطلب منها المساعدة فيفسد عليها العمل بتفحص كل مادة، والسؤال عن أسعارها بالكيلو، والحبة، والوحدة، والدرزينة، والسلة . وهي متمالكة لقواها، ومتصالبة على أن لا تخدش مشاعره أبداً مهما أحست حتى بتثاقل الناس من لجاجته، وعدم استكانته، واعتبار الآخرين ليس أكثر من وسائل خاصة لأجوبته، أو تلاميذ يدرسهم مادة الشعر . لهذا تحاول أن تطيل وقت مكوثها في المطبخ لأكبر وقت، ولا تنزعج من كثرة تقليب الطبخة حتى تنضج، وإلا فما أن تدخل الصالة لترتاح، أو لتأخذ شيء منه، حتى يثب الثور عليها لكي يعرض لها سيرته اليومية، وأهمها البضائع التي اشتراها من سوق البولون، الذي غدا عالمه، ولا يعرف غيره في عالم بودابشت الرحب . كان ثورها يدخل عليها المطبخ الضيق في بعض المرات، ولما لم يجد انتباهاً خاصاً بما عرضه على "إيلونا زيتونة" كما يحلو له أن يسميها أحيانا، فقد أبطل عادة مقاطعتها عن عملها في المطبخ حفاظاً على الود والمحبة العميقين بينهما) .

ومع بيت الشعر المزعج ، يعيد القاص التركيز على ولع جبرائيل بشراء السلع العتيقة من "سوق البولون" ، واقتنائها بصورة تقرب من النزوع "التسلطي القسري" . فهذا النزوع – وهذا ما قد لا تدركه ماريا ولا المواطنين الأصليين ، فيندهشوا منه – يوفّر للمهاجر "دوراً" يلعبه في هذا العالم الغريب عليه ، مهما كان هذا الدور بسيطاً في أعيننا . ويتناسب تسلط هذا الإنهواس طردياً مع "الدور" الذي كان يمتلكه الفرد المهاجر في موطنه الأصلي . وجبرائيل كان مدرّسا أي صاحب "دور" مميز في بلاده . وتجريد المهاجر من أي دور في المجتمع الجديد ، خصوصا في المراحل الأولى ، يعني "إنخصاءه" من الناحية النفسية ، وإشهار عجزه من الناحية الوجودية . ولكي يستعيد كفايته في مجتمع "يتحكم" به ، يعمد إلى "التحكّم" بعالمه الصغير ، وخصوصا في المكوّنات المادية فيه . ولهذا يلح جبرائيل على "قيادة" أصحابه إلى سوق "البولون" ، وعلى عرض ما يقتنيه من سلع ، وعلى إهدائها لهم قسرياً ! :

(وعندما يزور جبرائيل أحد الأصدقاء يصر على إهداء ما لا لزوم للزائر بهذا الغرض, ومن الإحراج يضطر الزائر قبول بضاعته صاغراً، فيحار هذا هل هي هدية ؟ أم أن فاتورة الشراء سوف تقدم له لاحقاً ؟ لكن جبرائيل لا يبدي أياً من هذه التصرفات, وإنما يبدو أن تصرفه في وهب الهدية لزائره ربما للدلالة على كرمه, أو ربما للتفاخر بالعّز الذي يعيشه, وهو ما زال قائماً على قديمه غير محتاج لمعونـة أحد, ويتفاخر ثور إيلونا كثيراً بأنه قد اشترى بضائعه تلك بأسعار رخيصة, بل وقد قام أكثر من مّرة بالدعاية لهذا السوق, وصحب معه غيره من

المغتربين الفقراء لهذا السوق, لكن تجربة هؤلاء وغيرهم باءت بالفشل لأنهم تعرضوا للابتزاز, لحصولهم على بضائع مقلدة, وأخرى مسروقة .. وفي كثير من المرات يعمد جبرائيل إلى أخذ أياً من تعرف عليهم من أصدقاء، أصدقائه "حميد، وجليل، وعامر، وسلطان" إلى بيته ليتعرف معه على الحاجيات التي اشتراها، وفي كل مرّة يقدم جبرائيل للصديق ما لا يعجبه رغم احتجاج هذا الصديق وتمنعه . لكن إلحاح جبرائيل هو الذي يخصم المعادلة) .

ولكن لهذا الإنهمام الإستحواذي وجها آخر يتعلق بظاهرة "التكرارية" التي تطبع أفعال جبرائيل الإرادية . فعالم الإنسان المهاجر يضيق ويضيق ليتحدّد في دائرة أماكن مكررة وضيقة كسوق معين أو مقهى معين أو في ممارسة نشاط واحد لا يتغير . وتطبع ظاهرة "التكرار" كل تفصيلات الحياة اليومية للمهاجر ، فتراه يعيد نفس الحكايات والنكات والتنظيف والتلميع .. إلخ. قد يعود ذلك إلى محدودية قدراته التكيّفية وأدواته التوافقية مع المجتمع الجديد ، وفي مقدمّتها اللغة كما اسلفنا . ولكن ما لا يقل فعلا وتاثيرا ، هو عامل الإطمئنان الذي يوفره ضيق مساحة النشاطات ، والقلق الذي يشتعل كلما حاول اقتناص زمام مبادرة الخروج إلى دوائر فعل ومجالات أنشطة أرحب وأغنى بالعلاقات الإنسانية . لقد هجر جبرائيل مخزونه التوافقي مع هجرانه بلاده . وظل كامنا هناك في البعيد .. في وطنه الأم حيث يتوفر الشرط الأهم في أي نشاط وعلاقة ، وهو "الآخر المعروف والمعرّف" من خلال اللغة . اللغة التي يكشف لنا القاص في هذا الموقف معضلة أخرى ترتبط بتعلّمها ، وتساهم في مضاعفة تحديد أنشطة جبرائيل ، وتتمثل في المحددات الإجتماعية المناسباتية لكل مفردة . وهذا يحصل في أكثر اللغات ، ولكن الصعوبة بالنسبة لجبرائيل هو أنه "لا" يريد تعلّم هذه المحددات كجزء من موقفه العام من تعلّم لغة البلاد الجديدة . وقد يكون السبب المستتر هو سمة "العناد" و"التصلّب" التي حكمت شخصيته منذ أن كان في بلاده :

(وما أن يجهز الطعام حتى يكون ثور إيلونا قد جهز المائدة بالطريقة التي تريدها إيلونته الزيتونية . وهو بانتظار العشاء، والغذاء، ومشتاق إلى الحساء، والخواصر . وتتناوب على مائدة العشاء عبارات، وكلمات مجرية مبتسرة، فبعد أن تصب إيلونا لثورها الحساء حتى تقدم له الكاسة، تقول له شهية طيبة "يو إت فاجوت - YOETVAGYOT بفاء ثلاثية النقاط" . وما أن يحتسي الرشفة الأولى حتى يقول لها شهي، طيب بالمجرية فينوم، فتضحك ماريا وقد تذكرت مهمتها الشاقة عندما علمته التميز بين طيب، وحسن بالمجرية إذ أنه كان يقول كلمة حسن "سيب - SZEP " لاستحسان الأكل التي تقال لكل شيء باستثناء الأكل، بينما تكون الكلمة المناسبة هي فينوم - FINOM . وكم أجهدت نفسها في تعليمه الفرق بين كلمة عفوا "شانيوش - SAJNOS "، وكلمة معذرة "بوجانوت – BUCSANOT بجيم ثلاثية النقاط" فلكل منها استعماله ومناسبته . ويعلو صوت ثور ماريا فجأة ليقول لها كلمة ماذا هناك، أو شكو ماكو "هوج فوج – HOGY VOGY " فلا ترد عليه لأن سؤاله هذا ليس له معنى، وإنما هو فقط نوع من التمرن على الجملة التي تعلّمها أخيراً لا غير) .

وبعد تناول العشاء ، يعود القاص إلى المحطة المشتركة حيث ممارسة الجنس – ولا أعلم ما معنى مصطلح "ممارسة الحب" المتداول في الغرب ، إلا إذا أصبح الحب مساوياً للجنس في ظل الحضارة الغربية – بين الشريكين "اللدودين" ، والتي يعرض مقدّماتها القاص بصورة

تعكس "مكر" جبرائيل ، والاستجابة المتراخية والمتواطئة لماريا تحت خيمة الشعر التي تذوب في ظلالها أقسى المتناقضات :

(وتسترخي إيلونا بين يديه، وكأنها سحابة مأزومة بالماء لا يعوزها سوى شرارة برق حتى ينزل مطرها) .

وحين تحدّثت عن تناوب المحطات السردية الفردية والثنائية التي يعالج فيها القاص طبيعة العلاقة بين الشخصيتين المركزيتين ، فلأنني أرى أن القاص قد سار على تقنية "الجرعات" السردية إذا جاز الوصف ، حيث يقدّم في كل موقف لمحات جديدة مهمة عن طبائع وسلوكيات وصراعات الشخصيتين ، بصورة تجعلنا نتطلّع إلى المزيد ولا تزرع في نفوسنا الملل من التكرار ، وهذا ما سيقع فيه فاروق بعد قليل ، وهو يعود إلى محطات ماريا أو جبرائيل السردية ليوسّع باستطالات ثقيلة ولا تغني كثيرا ما سبق ان صوّره ببراعة أمامنا سابقا . فعودة القاص الآن إلى محطة ماريا في نشاطها اليومي وهي تدخل دائرة البريد – ولو أنه مفرط في بعض نواحيه – تكشف لنا ملامح أخرى من شخصية ماريا وعزلتها وفقر مهاراتها الإجتماعية وقلقها من الآخرين . وتحت غطاء حالة "السهوم" التي تمر بها وهي تقف في طابور البريد وتحملق في وجوه الآخرين والأخريات وتحاورهم بصورة صامتة ، مرّر القاص حالة عودة أخرى إلى طفولتها من خلال استعادة حالات تصابي العجوز "إيغور" الذي يحاول التحرّش بها ويتعمد (مماطلتها في البحث عن القطة التي لم تدخل أصلا إلى شقته، ويشير إلى أنها في المطبخ، أو تحت السرير، كل ذلك لكي يلتصق بإيلونا، ويشم رائحتها الغامرة بتفتح زهرة يانعة . من غير أن يقوم بأي لمس عامد، لكن إيلونا تكون وقتها قد انتبهت لجو غريب لا تستطيع المواصلة معه، خصوصاً، وإنها خبرت بعض هذه الأجواء مما حصل لها مع زوج أمها . فتعتذر بسرعة، ويظل هو يناديها، ويعتذر، ويرجوها البقاء مدة أطول، فالقطة ما تزال مختبئة في مكان ما في شقّته . وتعجّب لهذا النوع من الناس، وخاصة أن العجوز إيغور لم يكن ليدنو منها أكثر من اللزوم، لكن ما كان يرهقها، هو الحالة التي يصير إليها من توتر، وسهوم، وحركات لا إرادية يغطّي عليها بافتعال حجة لجلب شيء ما للقطة، فيتوارى وراء باب، أو ستار، ويخرج من المكان مأزوماً ، أو مرتاحاً ، فإيلونا لم تكن وقتها لتقدّر ماذا يفعله الكبار بينهم، وبين أنفسهم) .

لقد أُتخم تعاطفنا مع براءتها وحسن نواياها المورّطة . والأهم هو ، كما قلت ، مهارة إحكام "وصلات" الإنتقال بين زمنين ، وبين حادثتين حيث يوفق القاص في أغلب تلك الإنتقالات ، وليس كلها ، حيث يعيدنا إلى ذكريات ماريا الحاضرة – وهي في حقيقتها ماضية كجزء من سطوة الموت على السرد والحياة كلها - في وقفتها المربكة والمرتبكة في طابور البريد ، فيقول :

(وتجفل إيلونا لأن أحدهم في الدور قد صار خلفها، وموظفة شباك البريد تستعجلها، فترتبك، وتخرج من الدور مباشرة إلى الخارج، ولا تعود إلى هذا البريد ثانية، إلا لو اضطرّت . ومن حسن حظها، أن يكون الوقت مقارباً للسابعة والنصف، فتأخذ طريقها إلى البيت لكي تقوم بواجباتها، ابتداء من دخول المطبخ، وحتى الاستيقاظ باكراً للذهاب إلى العمل) .

إننا نقف الآن أمام حركتي انتقال غير محسوستين لكن مؤثرتين وتؤمّنان التحوّل بين زمنين : الماضي والحاضر . الأولى في استهلال الموقف : (وتجفل إيلونا لأن أحدهم في الدور قد صار

خلفها ..) ، فهي تشترك في المعنى الإشاري العميق مع سلوك العجوز إيغور التحرّشي الذي كان يلتصق بها من "خلفها" ، ويتشمم عطرها .. وقد تكون جذور جفلتها القلقة هذه في البريد ، من أن يقف أحد ما خلفها في الكبر ، تمتد إلى تربة تلك التجربة الصادمة في الصغر.. ومع تجربة التحرّش الأبوي قد تكون تلك التجارب والحرمانات عاملا في اختيار مهنة التمريض الحمايوية والتحسّبية والمهدهدة لمخاوف الإنجراح من جهة ، وفي إنضاج التعلق بهواية "رسم" الآخرين و"التحكم" بحركاتهم الإرادية من جهة أخرى . وهنا يظهر وجه صارخ من وجوه الإختلاف بين القصة والرواية ، فلو وسّع فاروق نصّه هذا إلى رواية ، لكان متاحا لنا – بل كان هو نفسه مُطالباً – أن يستبر أبعاد تلك العلاقة الشائكة .

أما حركة الإنتقال الثانية فتتمثل في التحديد الزمني لنهاية "تيه" ماريا في دائرة البريد ، وهوالسابعة والنصف مساءً ، الذي يختم جولتها الهروبية ، ويؤذن بعودتها المستسلمة إلى ثورها في البيت ، لتقابله وتتحمل سماجته بأقل الخسائر . هذا التحديد يتيح للقاص الإنتقال إلى موقف جبرائيل السردي بالقول :

(أما يوم جبرائيل ثور إيلونا ، فيبدأ عندما يسمع خطواتها في الابتعاد عن باب الدار ، فلا يقوى على النوم بعدها ، وهو قد فهم مع الأيام سبب إصرار إيلونا على افتعال خفة الحركة، وتحاشيها إصدار أية أصوات ، لأن استيقاظه سوف يؤخرها بلا طائل) .

ثم يسوح معنا القاص في ممارسات جبرائيل اليومية المحدودة داخل وخارج بيت ماريا ، والتي تجعله ضحية من ضحايا حالة يمكن تصنيفها تحت إطار "الحرمان الحسّي – sensory deprivation " ، وهي حالة تتضاءل فيها المؤثرات الحسّية والتعاملات الإنسانية الضرورية لإغناء حركة العقل ومداركه وإحساساته بما يبقي جذوته الذكائية متقدة وقادرة على إثراء حياة الفرد باستيعاباتها المتلونة وقدراتها التحليلية المتنوعة في جانب ما يصطلح عليه بالذكاء السائل – fluid intelligence ، لصالح الذكاء المتبلور – crystallized intelligence . فالحركة المحدودة المتكررة والخانقة في العوالم الضيقة الرتيبة تحدد فرص الإنتعاش الذهني ومراكمة الخبرات الجديدة . وهذا حال الحياة اليومية الرتيبة والثقيلة لجبرائيل الذي كان يناطح المتغيرات بلغته القديمة وسلوكياته المتصلبة . ولعل في هذا الجانب يتجلى المعنى النفسي الدقيق لصفة "الثور" التي أطلقتها عليه ماريا ، وليس ملاحظاتها عن انفعالات شريكها الهائجة تجاه أصدقائه الذين لم يعد بإمكانهم مواصلة الإستماع لحكاياته المجترة والمطوّرة بلا قصد ، وتجاه إحباطاته مع الـ un ووكالات اللجوء حسب :

(وسامعوه يخجلون من تذكيره بأنهم قد سمعوا الحكاية أكثر من مرة، ومع هذا فإن اعتذارهم لا يعفيهم من التعرض لجر أردان ستراتهم, أو لكمات من يديه, وهو يمثل انفعالاته في معارضة خصومه، عندما يعتريه الحماس، والانفعال .. فتتعجب إيلونا من اختلاف وضع ثورها بين واقعه اليومي الأليف، وبين وضعه لو استفز، وبخاصة لو استرجع واحدة من قضايا جهاده، ولم تستغرب حدسها حينما أطلقت عليه كنية الثور) .

وكنية الثور تكتسب أهميّتها النفسية في ذهن ماريا حين تقارن وضعه المنفعل الهائج الآن ، بوضع المسكنة والإنكسار والضياع والخجل الذي كان عليه حين شاهدته أول مرة في مقهى فيرشمارتي :

(ولا تدري إيلونا لماذا ارتاحت لسلوك الغريب مع زملائه عندما يلاقوه، فقد عكس وقتها قلقا، وخجلا مما يدور حوله، وكأنه يخشى الوحدة، ولا يستطيع طلب أي شيء إلا بعدما يحضر أحدهم، حتى نظراته كانت كسيرة، فأحست إيلونا أنه منغلق على نفسه، وكأنه يعيش في دائرة ضيقة من الانتباه، وما أن يأتيه أحد من معارفه حتى تنشرح أساريره، ويتغير كل ما فيه، وكأنه إنسان آخر) .

لم تكن تُدرك أن جبرائيل كان آنذاك ناكصا إلى مرحلة الرضيع المفقود أو الطفل التائه ، الذي يبحث عن من يرعاه ويوفّر له الحضن الأمومي الذي يحنو عليه بلا حساب . هؤلاء الرجال هم من نمط "الرضّع الدائميين" الذين تحدّث عنهم معلّم فيينا وهو يشير إلى النرجسية الطفيلية التي ينطوي عليها **" صاحب الجلالة الطفـل - The baby his majestry -"** والتي كانت تلوب في أعماق جبرائيل منتظرة توفّر شروط التفتّح العصي ، فجاءت تلك الشروط مع مجيء ماريا المنقذة . وجبرائيل كان يحقق مركزيّته النرجسية بالتعلق بجلد المضيف لا بالسطوة المتجبّرة والتعسّفية عليه . كتب الجنرال "ديغول" مسرحية إبان شبابه فازت بالجائزة الأولى في مسابقة الكلية العسكرية آنذاك ، وكانت تتحدث عن تاجر يقع بين يدي قاطع طريق مسلّح و"مهذّب" في غابة . وفي كل مرّة يطلب اللص شيئا من ممتلكات التاجر بكل بتهذيب وبوعد أن يكون هذا آخر شيء . وهكذا .. إلى أن يجرده بهدوء و"محبة" وأدب من كل شيء !! ولكن ما يختلف في حالة ماريا هو أن الأمر يتم بموافقتها المعلنة أو – وهذا هو الأهم – الغير معلنة التي تقرّرها مصالح لاشعورها . فهي أيضا بحاجة إلى من تحنو عليه و"تنقذه" ، ليحنو عليها و"ينقذها" في لعبة متبادلة شديدة المداورة والمراوغة . ففي أول لقاء لها به تقرّبت منه مشفوعة بهواية "الرسم" التي تظهر هنا أولى مفاتيحها النفسية ، حيث "أحسّت" بأنها مشدودة إلى ملامح هذا الرجل وانفعالاته التي "تحتاج إلى الرسم" ! (خصوصاً وأنه يمرّ في حالات متعددة، تنعكس على تعابير وجهه .. سهوم .. ثم خجل .. ثم استحياء .. ثم تورّد خدود .. ثم حديث عادي، أو ودي .. فغضب .. فهياج . ثم يكون بشوشا رائقا وسمحا . كل هذا يمر ربما خلال ربع، أو نصف ساعة) .

ولكن العقل البشري الذي هو تبريري بطبيعته – rationalized ، وليس منطقياً – rational ، كما يتنفج شعورنا ويتعالى على حقائقه السلوكية تاريخيا وواقعيا ، يستطيع الإيغال في الذرائع التي لا تخدش الإعتبار الذاتي . ففررت ماريا أن يكون جبرائيل موديلها الدائمي ، (فتحقّق لها ما كانت تصبو إليه ، وتحقق له ما يحتاجه) في صفقة "معرفية" أوصلتهما إلى الفراش الدافيء . وقد ابتدأت إيلونا بدراسة وجهه، ثم ملابسه، ثم بعد أن مارسا الحب ، بدأت ترسم تضاريس جسده، ودرست عضلاته بتشريحها الكامل، حتى قررا أن ينتقلا نهائياً إلى بيتها. (وقد تعوّد جبرائيل على التحرر من الملابس في البيت، خصوصاً أثناء جلوسه كموديل، مما يتيح الفرصة لإيلونا أن تتفرس في ثنايا جسده اللدن كقماش ناصع ، لم تؤثر فيه حتى السمنة ؛ ناعم الملس، متين البنيان . وغالباً ما تحب إيلونا أن ترسم الخطوط العامة للجسد، ومن بعدها تعمد لملء التفاصيل . وتبدأ بالرأس فيسحرها الشعر الكستنائي فتقوم في كل مرّة لتعبث في تصفيفه. وعندما تملت العينين لمع بريقهما بعمق رهيب، فعذبها ما تخفيه هاتان العينان من ألق، وقلق، وتأزم ، وتمنت أن تغور في أعماق تلك النفس التي لم تدخلها من خلال الكلام الجميل . أما الأكف فهي ناعمة، ملساء، والصدر رائع الشعر مثل حقل ربيعي. ثم البطن، ثم قطعة حمراء

وضعتها أسفل البطن تحاشياً من الوقوع في الهوى، وهي تمارس هوايتها، ولكنها لا تخفي فضولها في كل مرة لاختلاس نظرة للقطعة الحمراء وللحركة المنتظمة تحتها، كأنها نبضات قلب متسارعة) .

وحين "تنعم" الحياة على ماريا التي وصلت ثلاثينياتها ولم ترتو من نبع الجنس المحيي بعد ، تلاحقها ذكريات عزلتها بسبب عرجها ، وتعيير رفاقها المستمر لها ، وتفضيلهم الأخريات عليها ، برجل تعيد "تشكيل" كيانه ، و"رسم" و "تخليق" جسده بيديها تعويضا عن العاهة المزمنة والعجز الذي انتظرت منافذ هوايتها طويلا لتشبع أحلامها في "التخليق" النموذجي ، فإن من المتوقع أن تنسحر بأنموذجها الذي جادت به الحياة الجائرة ، و"تؤمثل - overidentified" خصائصه ليصبح "منتظراً" مهما كانت طبيعة السمات "العصابية" التي تسم شخصيته :

(ولا تدري إيلونا لماذا لم تواصل الرحيل، والتيه مع المترو حتى نهاية الخط، والاستغراق كلية، فقد خرجت، وجلست تتأمل أبطال الأمة الهنغارية، في تماثيلهم الشامخة هناك، على خيولهم القوية . فتتخيل جبرائيل مثل أتيلا الجبار فارسها، الذي طالما كانت ترغبه بأن يكون مثل أتيلا - ATILA ، وهي طفلة تعاني من العرج، والصبيان يعيّرونها بعلّتها، ويتحاشاها الشبان، فيميلون إلى أبشع واحدة في الصف بينما يتركونها ، لا لشيء ، إلا لأنها تعرج قليلاً) .

 # وقفة : المكان وعاء الزمان ؛ المكان رداء الشخصيات :

ومن المفروغ منه القول إن "المكان" لا يمكن أن يكون مكوّنا مركزيّاً ، و "شخصية" محورية ، ولاعبا رئيسيا في القصة القصيرة ، بسبب قصرها وحاجتها للتكثيف والتركيز على الحدث المركز الوجيز ، والنهاية التنويرية في الكثير من الحالات . الرواية هي التي تتيح للمكان فعله وشرطه الأساسي وعاء للزمان من جانب ، وإطاراً يحفظ تماسك الشخصيات الوجودي من جانب آخر . بخلافه "تتميّع" حدود الشخصية وتشحب خصائصها لتصبح خصائص اي شخصية في أي زمان . الكان هو وعاء الزمان ، ورداء الشخصيات الوجودي . وقد رسم القاص – مستثمراً طول قصته – ملامح واضحة ودقيقة ورائعة للمكان في العاصمة المجرية "بودابست" ، حتى ليمكنك الإعتماد على "الخارطة" التي رسمها لك هذا الدليل العارف بتفاصيل المكان التي يبدو أنها في الغالب تُذكر مرتبطة بخصائصها المحلية ولازماتها اللغوية ومعالم شهرتها :

- (أما إيلونا العرجاء فإنها ما أن تخرج من المستشفى حتى تفتح كيس التسوّق الشمعي، وتتجه إلى سوق لهال "LEHEL BAZAR" للخضار في منطقة لاهالتيير بدلاً من منطقة الدياكتيير DEAKTER القريبة من بيتها في شارع كاترينا قرب محطة مترو ASZTORIA أستوريا، وهي تفكرّ في المواد الغذائية, وتحمل له المسواق اليومي لتغذيه كثور - BIKA استرالي للتهجين تعرف كيف تقويه, وتنتقي له المطيبات, ففي كل يوم تذهب إلى السوق تفكر بالمواد الغذائية الغنية بالبروتينات, والفيتامينات, لتعد مثلا حساء السمك . أو سلطة الفواكه, أو أكلة الككلاج KOLAGH التي يعرفها العالم كله عن "المجر") .

- (وفي الخامسة عندما حيّت زميلاتها بكلمة : فيزونلاتاشرا – LATASRA VISZONT وقادتها أقدامها لكي تتسوق، لم تدرِ في طريق عودتها إيلونا، وهي قريبة من البيت، كيف ركبت عربة حافلة الفيلاموش – VILLAMOS الأصفر رقم 14 الذي تنتهي محطته، وتبتدء عند

محطة ساحة الدياكتير القريبة من بيتها، ورغم أنها كانت منهكة وهي تصعد سلالم المترو الذي أقلها من لهلال تيير، حتى دياكتيير عائدة إلى البيت، لكنها ما أن وضعت عجيزتها على الكرسي الخشبي في الفيلاموش (..) سرعان ما سرحت في خيالاتها، حتى انتبهت أن كل الركاب قد نزلوا في محطة الموسكوفاتيير - MOSZKVA TER الوسطية في جانب بودا) .

- (هاهي قدما إيلونا تقودانها إلى حافلة فيلاموش رقم 56 الأصفر المتجهة إلى ضواحي بودا - BUDA البعيدة. وفكرت ، وهي ترتقي درج الحافلة ، لو أنها تصعد منحدر قلعة بودابست - PEST الشهيرة، لكن ماذا تفعل في القلعة هذا الوقت، وهي تحمل كيسها الثقيل. إن الفار - VAR "الفاء بثلاث نقاط"، وليس كما يلفظها ثورها بالفاء . لا يمكن المجيء إليها إلا أيام عطل الأسبوع للتفرج على السياح . وزيارات كاثدرائية القديس ماثيو، لحضور عرس نمساوي، أو كونسرت، أو كورال، ومراقبة الدانوب - DUNA الذي يشطر بودا عن بشت . بجسوره المتعددة) .

إن هذا التأكيد الخلاق على ربط الحركة بحيثياتها المكانية وملامح الناس وأفعالهم (كطباع أهالي بودا الجبلية مثلا) ، هو الذي يجعل النص "حيويّاً" نابضا بالروح الإنسانية المباركة ، ويدفعك إلى المزيد من التفاعل معها ، ومع حركة الشخوص الهادفة والمزحومة بشبكة العلاقات البشرية الدافئة ، مهما كانت صراعاتها وتحاملاتها .

ومن بين عذابات جبرائيل التي قد لا يقر القارىء ، المستقر وغير المهاجر بها ، لبعده عن أتونها الحارق ، هي تلك المعاناة التي تتطلب صبرا خرافيا ، والتي تترتب على الإنتظار المتطاول لموافقة الأمم المتحدة على طلب اللجوء . لم يقتنع مكتب حقوق الإنسان في الجزائر باضطراب حاله وحاجته لحل سريع منقذ ، وهو مهدّد طائفيا ، إلا بعد أن أوشك على الموت قتلاً على أيدي المتطرفين . قد يكون القاص قد ضخّم استجابات جبرائيل العصبية المفرطة لكن إجراءات المكاتب تلك ، الروتينية ، ضيّعت العديد من البشر الذين حاصرتهم الحياة من كل جانب . هذه واحدة من الجهات التي جعلت حياة المهاجر العراقي قصصاً وحكايات يسردها جبرائيل على اصدقائه كل لحظة بلا كلل :

(يتأمل وجه إيلونته الزيتونية ويكتب . ولكن الكلمات تعييه لكثرة ما كتب من رسائل استرحام التي ما أن ينتهي من واحدة، ويرسلها، حتى يجهز الأخرى لكي يجيب على الخطاب لو أجابوه . فقضية الجهاد مع اليو إن تتخذ من وقته في كتابة الرسائل الكثير، حتى صارت سردياته الكثيرة، تتفاعل ضمن أحاديثه مع أصدقائه، خصوصاً، وإنه يستهلها بإطلاع الصديق على مسودة الرسالة التي يكتبها الآن، ومنها يتداعى إلى قضية الجهاد مع يو إن التي تبدأ من حكايته عند ركوب قطار طوروس، مروراً بعلاقته بالمدرّس الذي أسكنه في منزله الذي أجره في الجزائر . هذه القصة التي تطورت يوما بعد يوما في مهجره، لأنه كلما حكاها للغرباء, والمغتربين مثله, نمت فيها أجزاء فيها لم يتوقع الذي سمعها في اليوم السابق أنها تتبع للأحداث الأولى، لذلك ينكفئ السامع على نفسه وهو يسمع جبرائيل يجرجر أطراف القصة للمرة الألف)

.

لقد عشتُ حياة الغربة تفصيليا ، ولم يكن لدى طالبي الهجرة العراقيين من حديث في البيت والمقهى وسرير النوم سوى الأمم المتحدة . تصوّر الآلاف المؤلفة تلهج باسم هذه الغولة متمسّحين بها ومستخذين لتجد لهم وطنا .. أمّاً .

وكملاحظة غريبة ، وجدت أن السؤال الثاني بعد إسمك الذي توجهه إليك موظفة الأمم المتحدة في دمشق هو : هل أنت سنّي أو شيعي ؟ . هذه المنظمة جعلتها الولايات المتحدة حذاءً قانونيا تلبسه متى تشاء ، وتخلعه متى تشاء ، وتفصّله على مقاس أقدامها ذات المخالب التي تطول يوماً بعد آخر . وقد سمعت الكثير عن حوادث قتل لاجئين مهدّدين في بلادهم ، حوصروا من كل جانب ، ونفدت مدخراتهم في الغربة ، واقتربوا من الإستجداء المهين المرفوض . والأمم المتحدة تدقق .. وتدقق وتدقق .. فعادوا ليقتلوا "بكرامة" في وطنهم . ولكي تحكم الأمم المتحدة الحصار على هؤلاء الأشخاص المستهدفين فإنها تشطب اسم اي واحد مهم تجد في جوازه أنه زار وطنه خلال مدة وجوده في بلد الغربة . فأين يولّي وجهه ؟

ويهمني هنا القول إن الرواية تحتمل حكايات ثانوية في أحشائها كرواية ورحم أمّ ، والدرس البليغ في ذلك هو سيّدة الحكايات "ألف ليلة وليلة" . إنها تتحمل حتى عرض الكيفية التي تُكتب بها حسب قواعد الماوراء السردي - metafiction التي ذبحنا بها النقاد العرب هذه الأيام . لكن القصة القصيرة حتى لو طالت ، فإن من الصعب على رحمها الصغير أن يضم أجنة حكايات اخرى كما حصل مع قصة فاروق أوهان هذه حيث زرع القاص في تربة رحمها نوى حكايات أخرى مثل حكاية جبرائيل مع زميله الطفيلي عبد التواب الذي بدأ باحتلال البيت المستأجر ، وحكاية جليل زير النساء وخلافه المبدئي مع رفيقه الشيوعي حميد ، وحكاية حميد نفسه ... إلخ .

إن ملامح واشتراطات هذا النص ، كما قلتُ ، هي ملامح واشتراطات رواية أو قصة أطول من هذه على طريقة الـ "novel" .

وتبقى ناحية فنّية تتعلق بنهاية القصّة التي أشرت في مفتتح دراستي هذه إلى أنني فوجئتُ بطبيعتها ، فقد كانت على طريقة نهايات الأفلام المصرية التي يجب أن يعود فيها البطل إلى البطلة ، ليكون الختام قبلة طويلة حارقة . فقد ختم القاص حكايته بأن سمع جبرائيل المحبط بقوة ، واليائس ، طرقات على الباب ظنّها لماريا التي عادت من عملها قبل أوانها ، فظهر أنها لساعي البريد الذي سلّمه رسالة تتضمن موافقة الـ UN على توطينه في دولة شمالية، شمالية، عليا، سوف تمنحه أخيراً جواز سفر يخلصه من كل المتاعب . فطار من الفرح ، وقرّر أن يعمل مفاجأة لماريا بأن يجري لها معاملة جمع الشمل ، ويحدّد يوم الزفاف .. ويحجز قاعة المناسبات لليوم الموعود .. إلخ ، في نهاية باهتة أصابت بصقيعها كل الإحتدام السردي والدرامي والنفسي التصاعدي الذي عشنا معه في الصفحات السابقة . أحيانا يملّ الكاتب نفسه من حكايته ومن حياة شخوصه ، فيعاجل بتوجيه ضربة النهاية المميتة ، خصوصا وأنه لاحق تنامي تعاطف ماريا وحبها لجبرائيل وتعلقها به لتستقر مشاعرها التي كانت متذبذبة في السابق على ولاء ثابت :

(ويوماً بعد يوم تتعلّق إيلونا العرجاء بمحبوبها، وتزول عنها علامات التعّجب عندما تراه منهمكا وراء موجات الأثير ليتابع أخبار الوطن في إذاعاته المتعددة, فهنا أغنية سمعتها

علـى لسانه, وفي شريط تسجيل, تكرر مثل جملة "الزيت, والخل" حفظت منها "أنا وأنت", و"يم العباية", أو "أنساك دكلام", أو "يامسـافر", أو "زورونــي كل سنة مّرة" ..) .

كما أن القاص أجهض النهاية أيضا ، بالإخبار الإستباقي عن موافقة الهجرة الذي أعلم القاريء به قبل الختام بثلاث صفحات حين قال :

(وفي يوم الجمعة قبل سماع خبر هجرتهما إلى السويد ، تأملت إيلونا في طريق عودتها من تيهها البودابشتي ما كان لها في أول لقاء مع جبرائيل ، عندما ذهبت إلى المقهى ..).

وصحيح أن هذه الخاتمة نجحت في تخفيف حدة سخطنا على عصابية وعناد وطفيلية جبرائيل في علاقته بماريا وبأصدقائه ، وتسخيره الآخرين كدمى لرغباته وتصرفاته من دون أدنى اعتبار لمشاعرهم ومشاغلهم ، وكشفت الجانب الإنساني الطيب والمسالم من شخصيته ، كشفاً توّج تحولات التعاطف التي بدأت قاطعة مع ماريا منذ استهلال القصة ، ممزوجة بحنق مكتوم ثم معلن على جبرائيل ، ليتحوّل – برغم التصوير الساخر المتشفي – إلى تعاطف مع آلام إنسان مقهور حوصر من كل جانب برغم مساهمته الواضحة في حصار ذاته . لكن في موازنة الأهداف والمكونات البنائية والمقاصد الوجودية وفلسفة السرد هناك ما هو أعظم . كان الروائي الراحل الدكتور "عبد السلام العجيلي" يقول : "إن الأمم السعيدة لا روايات لها" . وهو بذلك يمسك بجوهر دور فن السرد المغيّب في الحياة الإنسانية كدفاع ضد الفناء . وعليه فإن القصص العظيمة لا نهايات سعيدة لها .