الذات وثنائية الحضور والغياب في القصة القصيرة
مجموعة "أوتار الماء" لمحمد المخزنجي نموذجًا

Semiotics of the Title in "Awtar al-maa"
by Muhammad Al-Makhzanji

إعداد الدكتور
محمد هاشم عبد السلام
أستاذ مساعد بقسم الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

Prepared by Dr
Muhammad Hashem Abdel Salam
Assistant Professor in the Department of Literary Studies-Faculty of Dar Al Uloom - Fayoum University

ملخص

مرت القصة القصيرة بمراحل مختلفة؛ فثمة قصص قصيرة عاش أصحابها في أبراج عاجية وانعزلوا عن الواقع؛ فأنتجوا لنا نوعين من هذه القصص؛ نوعًا ذا طابع برناسي، يشيد بالعواطف الذاتية للأديب، على حساب الوظيفة القيمية والاجتماعية للفن الأدبي، ونوعًا حمل أفكارًا ذهنية تجريدية، تتعلق بتأمل الكون، وبحث ما وراء الطبيعة، وفلسفة الموجودات، دون أن يكون لهذا ظل في الواقع، وهناك – بخلاف هذا تمامًا – قصص قصيرة انغمس كتّابها في الواقع حتى الثمالة، وعكسوه في أعمالهم بطريقة آلية مباشرة.

ولمحمد المخزنجي مجموعة قصصية بعنوان "**أوتار الماء**" لا تعبر تعبيرًا خالصًا عن واحد من الاتجاهات القصصية السابقة؛ ولكنه تأثر فيها بالاتجاه التحليلي النفسي، الذي لا يُسخِّر أصحابُه الأدب للتعبير عن الذات أو لخدمة قضايا ذات صبغة محلية محدودة، وإنما يراعون فيه البعد الإنساني، ويعنون بإبراز العواطف والميول والأهواء التي تعتلج في النفس البشرية عامة.

أثار محمد المخزنجي في مجموعته القصصية "**أوتار الماء**" كثيرًا من القضايا الحياتية الهامة؛ مثل قضية: الاغتراب، والفقر، والحرب وآثارها الوخيمة، والعلاقات الزوجية، والمشاكل الأسرية، وهو في طرحه لها لا يقصرها على بيئته، وإنما يركز على البعد الإنساني والجانب الروحي المفقود؛ لذا يظهر جل أبطال القصص في هذه المجموعة في صورة البطل المأساوي المثير للشفقة؛ لعدم قدرته على التصدي والمقاومة، أو لكثرة العقبات الكئود التي تعترضه وتحول دون تحقيق آماله.

ولأن طرائق الأداء ووسائل التعبير من أهم ما يُتوسَل به لإماطة اللثام عن خصوصية الأديب وتفرده، فقد ألفينا المخزنجي في "**أوتار الماء**" يسعى لتأثيل شعرية هذه المجموعة من خلال ثنائية الحضور والغياب، والتي تجلت بشكل بارز من خلال ذات المؤلف وعلاقتها بالنص، ثم في علاقة الأشخاص بعنصر المكان.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة، محمد المخزنجي، الحضور والغياب، الذات، المكان.

Summary

The short story has undergone various stages; there were short stories whose authors lived in ivory towers, isolating themselves from reality. They produced two types of stories for us: one with a Parnassian character that glorifies the writer's subjective emotions at the expense of the literary art's value and social function, and another type laden with abstract intellectual ideas related to contemplating the universe, exploring metaphysics, and the philosophy of existence, without any trace of reality. On the contrary, there were short stories in which writers immersed themselves completely in reality, reflecting it in their works through a direct, mechanical method.

Muhammad Al-Makhzanji's story collection, "Awtar al-maa," does not purely represent one of the aforementioned narrative trends. Instead, he was influenced by the psychological analytical approach, whose proponents do not employ literature merely for self-expression or serving limited local causes. Rather, they consider the human dimension, focusing on highlighting the emotions,

tendencies, and passions that surge within the human psyche in general.

In his short story collection "Awtar al-maa," Muhammad Al-Makhzanji raised numerous significant life issues, such as: alienation, the devastating effects of wars, marital and familial relationships. In his approach, he does not confine these issues to his local environment, but instead focuses on the human dimension and the lost spiritual aspect. Thus, most of the heroes in this collection appear as tragic, pitiful protagonists—either due to their inability to confront and resist, or because of the overwhelming obstacles that obstruct them and prevent the realization of their hopes.

Since performance techniques and modes of expression are among the most crucial means of unveiling an author's uniqueness and distinctiveness, we find Al-Makhzanji in "Awtar al-maa" striving to establish the poetic quality of this collection through the duality of presence and absence. This is manifested prominently through the author's self and its relationship to the text, and subsequently in the characters' relationship with the element of place.

Keywords: Short Story, Muhammad Al-Makhzanji, Presence and Absence, Self, Place.

توطئة

مرت القصة القصيرة بأطوار مختلفة، وتوزعتها اتجاهات متنوعة؛ فمن كتَّابها مَنْ نزع منزعًا رومانسيًّا، زيَّن فيه لقصصه القصيرة "عالمًا يوتوبيًّا حالمًا، قائمًا على ركائز فردية بحتة، وملتفًا حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة في عاطفيتها، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود، مما يجعل قصصها بما تدور حوله من أحداث ووقائع، وبما تقدمه من شخوص غير قابلة للتصديق على الإطلاق"(١)، ومنهم من انغمس في واقعه المعيش حتى الثمالة، فكانت أعماله القصصية لا تعدو "الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه"(٢)، ومنهم مَنْ انفكَّ تمامًا عن هذا الواقع، ونحا منحى ذهنيًّا فلسفيًّا تأمليًّا، وبهذا تم له "تجريد الواقع من دلالاته المألوفة وتسمية الأشياء بغير مسمياتها، وبالتالي يتجاوز ظواهر الأشياء المتعارف عليها ليعطينا صورة إيحائية رامزة مجردة تشكل رؤية أو حالة أو موقفًا تجاه الوجود والحياة"(٣).

وخلافًا لما سبق تبنى بعض كتاب القصة القصيرة الاتجاه التحليلي النفسي، وقد آمن أصحابه بأن "الأديب المجدد يجب عليه ألا يكتفي بالاندماج في بيئته المحدودة، ليحس روحها، ويلمس طابعها، ويجتهد في التعبير الصادق عن تلك الروح، وإبراز مميزات ذلك الطابع، ولكن عليه أن يرتفع بفنه وأدبه إلى مستوى الآداب الخصبة الأخرى، وأن يقرن في أدبه عنصر المصرية بعنصر الحياة الرحبة الشاملة التي يحسها كل إنسان، وتخاطب كل إنسان، وتؤثر في كل زمان ومكان، فرسمُ العادات والأخلاق والتقاليد المصرية البحتة ونقلها نقلًا فوتوغرافيًّا والسعي إلى محاكاتها من ناحية اللغة والأسلوب ينبغي ألا تصرف الكاتب عن الجوهر وتحول بينه وبين الخوالج والعواطف والميول والأهواء التي تعتلج في النفس البشرية عامة"(٤).

ومحمد المخزنجي واحد من الكتاب الذين تأثروا تأثرًا واضحًا بهذا الاتجاه التحليلي النفسي؛ فألفيناه في مجموعته القصصية "**أوتار الماء**" يركز على الأبعاد الإنسانية العامة للتجربة أو للقضية التي يطرحها، ولا يجعلها قاصرة على الذات أو على الإطار المحلي، ولهذا كان الدخول إلى عالمه لا "يتم إلا عبر بوابات الرفض

والتمرد الذي يسعى دائمًا إلى التحرر من قبضة واقع جهم، شديد القتامة، ليلتحم بصورة تلح دائمًا – مرتسمة – لعالم أكثر إنسانية، وأقل امتهانًا ومهانة"(٥).

وبرغم تأثر محمد المخزنجي بالاتجاه التحليلي النفسي، فإنه قد أجاد ارتياد منطقة خاصة به جدًّا؛ فكان له نصيب مما دعاه إدوار الخراط بالحساسية الجديدة(٦)، ومن عناصرها في مجموعته "**أوتار الماء**" الثنائية الضدية (الحضور والغياب)، والتي أمكن رصد ظهورها وفاعليتها في هذه المجموعة من خلال علاقة ذات الكاتب بنصه، وعلاقة الذات/ الشخصية القصصية بالمكان.

أولًا: المؤلف وإشكالية الحضور النصي

تباينت وجهات نظر الدارسين حول تمثلات الكاتب في نصه وطبيعة العلاقة التي تربطه به، من جهة الحضور والغياب أو الخفاء والتجلي؛ إذ "يرى البعض أن المؤلف ينبغي أن يكون موضوعيًّا منفصلًا عما يكتب غير منفعل به حتى يستطيع تجسيده بالحياد اللازم. بينما يرى الآخرون أنه لابد أن يكون متحمسًا ملتزمًا ومنغمسًا في كتابته... وبين هذين الطرفين المتنافرين يقوم بعض النقاد بمحاولة العثور على صيغة وسطى للتباعد الملائم"(٧)، بيد أن هذه الصيغة الوسطى هي التي يحسن أن يتبنَّاها الكاتب ويضعها النقاد كذلك نصب أعينهم في عملية التأويل؛ فعلى هؤلاء النقاد ألا يلغوا حضور المؤلف، مغلقين النص دونه، متماهين بذلك مع ما ذهب إليه رولان بارت من إعلان موت هذا المؤلف(٨)، وفي المقابل يعاب على بعضهم أنهم يغالون في النظر للعمل بوصفه صدى لصاحبه، فيحفدون لدراسة "سيرته وسيرة عصره، ويحللون نفسيته، ويبحثون عن عُقده، حتى ليجعلون النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها"(٩).

وفي الأعمال القصصية يتسنى رصد درجة حضور الكاتب أو المسافة التي تجمعه بنصه بالوقوف على المنظور السردي المؤطر لموقع الراوي في الحكي وعلاقته بالشخصيات، وكذلك علاقته بالكاتب نفسه؛ لأنه: "كلما اقترب الراوي من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات وارتفع صوت هذا الراوي، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة، هو الذي يصرح بما تقوله الشخصيات، وما تفعله، وما تفكر فيه. وكلما ابتعد الراوي عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات

الشخصيات وتميزت لهجاتها، وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوي"[١٠].

ولأن القصة القصيرة – بخلاف الرواية – لا تتشعب فيها الأحداث، ولا تتعدد فيها الأصوات والأزمنة والأمكنة؛ لأن الإطار الذي يرجع إليه كاتبها "لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها، وهو لابد أن يختار دائمًا الزاوية التي يتناولها منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد"[١١]، لَّما كان الأمر على هذا النحو، فإن الهيمنة فيها تكون – في الغالب – لصوت الراوي المفرد، الذي يتولى الحكي، ويترجم من خلال موقعه عن نوازع الكاتب الداخلية، ويفصح عن حمولاته المعرفية والفكرية، والشخصيات كذلك في القصة القصيرة، لا تنفك عن أداء هذا الدور؛ فليس لها وجود موضوعي منفصل عن الكاتب؛ إذ "لا تمثل الواقع ولا تمثل غيرها بقدر ما تمثل حساسية كاتبها ومنظوره الشخصي"[١٢].

وهذه الهيمنة من قِبَل الكاتب لا تعني بحال من الأحوال أن يكون حضوره سافرًا أو أن يتحول عمله إلى سيرة ذاتية، وإنما تعني أنه يفيد من خبراته وتجاربه الحياتية ومعارفه في تشكيل الشخصيات وتعضيد علاقتها بعناصر الحكي الأخرى؛ بغية الانتقال بها من البعد الفردي إلى أبعاد أكثر رحابة وسعة، وهذا ما تحقق في مجموعة "**أوتار الماء**" لمحمد المخزنجي؛ فهو في كثير من قصصها قد أفاد من عمله طبيبًا نفسيًّا ثم صحفيًّا، وجعل بعض أبطالها يمتهنون هاتين المهنتين، لكننا برغم ذلك لا نستطيع أن نحكم بأن هؤلاء الأبطال يمثلون شخص هذا الكاتب أو يحكون سيرته؛ لأنه صب اهتمامه على الحدث أو على القضية دون تعيين للأشخاص؛ إذ هو في جلِّها لا يعرفهم لنا بأسمائهم، ولا يذهب بعيدًا في ذكر تفاصيل حياتهم إلا بما يخدم تنامي الأحداث والوصول إلى نقطة التنوير في القصة.

ومن ذلك ما تجلى في قصة "**رنين أوتار الماء**" وفيها يقول:

"أتذكرك وأنت تعمل طبيبًا في قسم الأمراض النفسية والعصبية بمستشفى المنصورة العام، وعندما أُذَّكرك بنفسي ستستغرب وجودي في هذا المكان القصيّ من العالم، لكنني سأشرح لك؛ أما أنا فسأظل على استغرابي لمجيئك إلى هذا المكان، والأغرب أنك لا تعمل الآن بالطب النفسي على ما يبدو، أنت تتحرك

بصحبة مصور تقترح عليه اللقطات وتدوِّن ملاحظات موجزة في مفكرة صغيرة، هذا عمل الصحفيين على الأغلب فما علاقة الطب النفسي بالصحافة؟"(١٣).

جاءت قصة **"رنين أوتار الماء"** – لإمكانية تداخل الأنواع – في شكل رسالة بين شخصين؛ أحدهما – وهو البطل مرسِل الرسالة – قد أصبح الراوي الممسك بزمام القص؛ مما خوَّله في الفقرة السابقة من الكشف عن بعض الحقائق الخاصة بالمرسَل إليه، الذي هو الكاتب؛ فقد أخبر أنه – أي هذا المرسَل إليه – قد ترك مهنة الطب النفسي، وعمل بالصحافة؛ ولأن المرسِل في هذه القصة راوٍ مشارك، وليس راويًا عليمًا يقدر على معرفة ما يدور بخلد الشخصيات وما هو مطمور بداخلها، فإنه لم يستطع أن يقدم تفسيرًا لهذا التحول الوظيفي غير المفهوم بالنسبة له، ولعل عدم البوح بجميع أسرار شخصية المرسَل إليه كان من باب المسكوت عنه ومن باب الصمت الفني المقصود؛ إذ عاد الكاتب لاستعماله مرة أخرى، على لسان شخصية المرسِل في إخباره – بطريقة الفلاش باك – عن سلوك المرسَل إليه، قائلًا: **"كنتَ تضحك طوال الوقت وتعمل كأنك تلتقي بمعارف وأصدقاء في مقهى مألوف. كنتَ تبدو صغيرًا في السن، ولعلك لهذا كنتَ ترتدي معطف الأطباء الأبيض دائمًا على غير عادة زملائك. عندما سألتك في إحدى المرات التي ترددتُ عليك فيها عن سر ارتدائك للمعطف الأبيض قلتَ ضاحكًا: حتى يتذكر المرضى أنني طبيب، فأنا أخاف أن يحسبني أحدهم ولدًا متطفلًا ويضربني، وقلتَ بضحك وأسى: لعله حصن من قماش أبيض أحتمي داخله من نفثات العدوى بالجنون"**(١٤).

العبارة الأخيرة التي أفضى بها المرسَل إليه إلى المرسِل في الفقرة السابقة فيها دلالة على أنه كان مسكونًا بكثير من الآلام والأحزان التي لم يسترسل في الإبانة عن دواعيها وأسبابها؛ إذ سرعان ما قطع المرسِل لحظة الاسترجاع هذه، وانتقل إلى الحدث الرئيسي الآني، الذي يحكي عن موضوع إصابته بمرض نفسي، حار في الإحاطة بكنهه الأطباء؛ مما اضطره إلى الاغتراب والذهاب إلى مكان قاصٍ، ولعل الكاتب سلك هذا المسلك لأنه لم يرم إقحام قصص فرعية، فيما يعرف بسرد الإطار(١٥)، الذي قد يتنافى ومعايير كتابة القصة القصيرة، وإنما كان يتغيا الوقوف

على حقيقة جوهرية؛ وهي الإنسان قد يُظهر عكس ما يبطن، وأنه قد يكون مبتلى بما يؤاسي منه الآخرين ويداويهم، تلك الحال المتناقضة التي لخصتها الكلمتان (ضحك، وأسى) في ختام النص السابق، والتي جاءتا وصفًا للهيئة التي بدا عليها المرسَل إليه في أثناء حديثه مع المرسِل/ المريض النفسي.

هذا و لم يتوقف دور شخصية المرسَل إليه التي تداخلت مع شخصية الكاتب في قصة "**رنين أوتار الماء**" عند النطق بمثل هذه العبارات الدالة الموحية، وإنما تعاظم هذا الدور على المستوى الفني والبنائي مع تقدم الحكي في هذه القصة؛ فمع استرسال المرسِل في الحديث عن مرضه النفسي، أكد أن المرسَل إليه هذا كان – قبل أن يعمل بالصحافة – الطبيب النفسي الذي أُحيل إليه من القومسيون الطبي بتشخيص فصام[١٦]، على أن هذا الطبيب كان له رأي آخر في هذا التشخيص وفي تحويل مسار هذا المريض الذي اعتقد وفق ما ذكره له أطباء كثيرون أنها "بوادر جنون" يقول المرسِل عن هؤلاء الأطباء: "**كلهم شخصوا حالتي ضمن دائرة الفصام، قالوا عن الأعراض إنها هلاوس سمعية، أنت وطبيب آخر من النمسا... من احتملتما أن تكون الحالة نوعًا من الاستقبال الفائق أو الخارق أو ما فوق الحسي**"[١٧].

ويتجدد أيضًا حضور الكاتب وتداخل شخصيته مع شخصية البطل الراوي في قصة "**أعز ما تبقى من عمري لك**" إذ يشغل فيها وظيفة صحفي، سبق له العمل طبيبًا، وهو ما صرح به عندما عبّر عن فشله هو وزوجه في هدهدة طفلهما، ومعرفة سبب ألمه وبكائه الشديد في ساعة منتظمة من الليل على مدار ثلاثة أيام، وفي هذا يقول: "**كنتُ أقلب في فوران ذهني المشتعل كل الاقتراحات الطبية لإيقاف ألمك دون أن أرسو على شاطئ صلب، فهذا الألم الغامض، وعدم قدرتك على البوح بكنهه، وانتفاء ظهور علامات مصاحبة له، ثم هذا التوقيت المتواتر الغريب، كل ذلك أودى بآخر ما تبقى في ذهني من خبرة طبيب سابق، وخلاني مجردًا إلا من الشعور بالانسحاق**"[١٨].

ولأن الكاتب كان مشغولًا برصد التشابه بين التجارب الإنسانية برغم اختلاف الأزمنة والأمكنة، ألفيناه يرجع إلى الماضي، فيستذكر قصة مشابهة – في بعدها

العاطفي – لما جرى له مع طفله؛ وهي قصة فتاة كانت ضمن طاقم المضيفات على متن الطائرة المتجهة من شنغهاي إلى نيويورك، وفي أثناء الرحلة أفلت طرفا الحـــزامِ المخصص لربط هذه الفتاة؛ فطارت عن المقعد المخصص لها، وارتطم رأسها بسقف الطائرة، ثم هوت ليرتطم رأسها مرة ثانية بأرض الطائرة.

وبعد أن قصَّ الراوي خبر هذه الحادثة المؤلمة لا يلبث أن يبرز أثرها النفسي ووقعها، وذلك عندما توجه بالخطاب لطفله قائلًا: **"عندما لا يكون للأبوين غـــير طفل وحيد، شأنك معنا آنذاك، فإن نبض قلبيهما يترنم دون انقطـــاع بالاســـم الذي يدللانه به، يستحوذ وجوده على كيانيهما حتى آخـــر حـــدود الـــروح، وعندما يكون هذا الطفل بنتًا يافعة جميلة وعذبة مثلها، فإن قلبي الأبوين يصيران قلبي عصفورين تتعلق نياطهما بحب عصفورة ثالثة، وتسبق القلوب الروح، ويـــا لانسحاق قلبيهما والروح عندما علما بأن عصفورتهما الوحيدة غائبة عن الوعي تكابد سكرات الموت في نيويورك النائية"**(١٩).

وإذا كان الراوي/ الكاتب قد حضر في أول القصة بوصفه أبًا، يحمل نفس العواطف التي يحملها كل والد ملتاع تجاه ولده الوحيد وهو في حال المرض الشديد، فإنه قد واصل حضوره في قصة الفتاة التي تداعت على ذهنه – وهي القصة الرئيسية – بوصفه صحفيًّا، قادته مشاعره وصلاحيات مهنته لمتابعة حالة هذه الفتـــاة الـــتي شاهد على متن الطائرة عن كثب ما جرى لها، وهو قد كابد في سبيل تحقيق هـــذه الغاية، وحكى عن ذلك قائلًا: **"في شنغهاي كان المطر ينصب انصبابًا وكأن صنابير السماء قد فُتحت كلها فجأة بكامل طاقتها، وكان الانتقال مـــن رصـــيف إلى رصيف يعني الابتلال حتى العظام، بينما الشوارع المؤدية إلى المستشفى الكـــبير تعاني انسدادًا يصعب اختراقه من تراكم أرتال السيارات المتلاصـــقة... وكـــان موعدنا في المستشفى يقترب بسرعة موترة، بينما المتـــاح لي لا يتجـــاوز خمـــس دقائق.. خمس دقائق طلبتُها لمجرد الإطلال على الفتاة من وراء زجـــاج القســـم الذي ترقد ويرقد فيه والداها"**(٢٠).

ومما حكاه بشأن مصير هذه الفتاة أن والديها قد ذهبا بهـــا إلى نيويـــورك معتقدين أن فيها الدواء الشافي لابنتهما، لكنْ خاب ظنهما، وعادا بها إلى شـــنغهاي

"بعد عجز المونيتورات الأمريكية وأجهزة التشخيص بالكمبيوتر ومناظير الفيديو ومشارط الليزر وبرامج جراحات المخ الدقيقة"(٢١).

ولكون الهدف من هذه القصة هو تعزيز القيم الروحية في حياتنا، فإن الكاتب بعد أن حكى عن فشل هذا التقدم الحضاري والتكنولوجي في علاج الطفلة، جعلها تبرأ ويعود إليها الوعي بفضل رياضة "التشي كونغ" التي كان قد تعلمها والداها، ولاذا بها لإنقاذ هذه الطفلة **"معلم التشي قونغ درب الأبوين كيف يضبطان إيقاع عضويتهما مع إيقاع جوهر الحياة، كيف يتنفسان براحة ويغمضان بتركيز ليريا دوران ذلك الجوهر المشع بعين البصيرة لا البصر، وبدون لمس، بطاقة الحب القصوى لذات محبوبة أعز عليهما من ذاتيهما، وفي لحظة الرؤيا العليا راحا يدفعان بنبضات الجوهر المشع إلى عضوية الذات المحبوبة، زاد أيام يمنح أيامًا، بل زاد سنين ينقذ سنين أخرى، يهن المانح ويقوى الممنوح، كانا يهنان بالتأكيد وهي تقوى على فتح عينيها بعد إغماض طويل"**(٢٢).

وبعد الإخبار بتعافي الفتاة يعاود الكاتب الظهور مرة أخرى، ليتبين من سلوكه أنه قد آمن بما آمن به والدا الطفلة من أن العلاج الروحي في بعض الأحيان قد يكون أكثر نجاعة من العلاج المادي، وهو لهذا يستعمل مع طفله الرياضة نفسها التي لجأ إليها هذان الأبوان، يقول موجهًا خطابه لهذا الطفل، ومزامنًا في الحكي بين لحظتين؛ إحداهما: ماضية والأخرى: حاضرة: **"وكنتُ أشعر بالوهن أيضًا وأنا أدفع بذلك الجوهر النابض تجاهك وأنت في حضني، راحت تتحرك بعد موات طويل، وراحا يتهاويان من شدة الضعف، وكنت أشعر بأن قَدَمَيّ تخذلاني وأنت تسكت فجأة في حضني"**(٢٣).

يلحّ الكاتب من خلال ما سبق على قيمة التضحية التي يقدمها الوالدان للأبناء، مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة والعقائد؛ وهو إذ جسد هذا من خلال تجربته الشخصية وتجربة فتاة شنغهاي يعلن عنه إعلانًا صريحًا، وكأنه قد آض مفكرًا أو مصلحًا اجتماعيًّا، يبغي السلام والعيش الحميم في هذا العالم بأسره، ليس مع الآدميين فقط، بل مع الجمادات التي تملك – كما ذكر هو – عواطف، لكنها لا يتسنى لها الإفصاح عنها، وجلاء ذلك ما جاء في نهاية القصة في وصيته لولده، قائلًا: **"أوصيك ولا**

أزال: يا بُنَي.. الآباء لا يفكرون فيما يمنحون من ذواتهم للأبناء، لأنها غريزة ذلك الحب الذي ليس مثله في دنيا البشر حب. وهناك أشياء كثيرة في الحياة تمنحنا من ذاتها دونما تفكير، تهبنا من أعمارها لنكمل أعمارنا؛ السحب والأرض والشجر والحيوان والطير والأنهار والبحار والشمس. فلتمنحها حبك ولا تجحد عواطفها، فهي عواطف عالية وإن تكن بكماء يا حبيبي قلبي"(٢٤).

كان الكاتب ممثلًا أيضًا في قصة "**طريق القناصة**"؛ إذ تشغل الشخصية الرئيسة فيها – كما في القصتين السابقتين – وظيفة طبيب نفسي، لكنَّ هذه القصة تباين هاتين القصتين في أن الراوي فيها – على مستوى التبئير – ليس مشاركًا في أحداثها، ولكنه راوٍ عليم، يستخدم ضمير الغائب، مستغلًا ما يمنحه هذا الضمير من طاقات سردية، كونه "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا"(٢٥)، ومن هذا المنطلق فإن هذا الضمير قد يتيح إماطة اللثام عن بعض جوانب سلبية في الشخصية القصصية، ربما يصعب عليها إقرارها بنفسها والاعتراف بها، لكن الراوي العليم الذي يملك الرؤية من الخلف هو مَن يصرح بذلك؛ لأهداف تخدم صيرورة الحدث والغاية من القصة.

والكاتب في قصة "**طريق القناصة**" لم يتأخر في الكشف عن المشاعر السلبية لشخصية الطبيب النفسي، وإنما أعلنه في بداية هذه القصة قائلًا: "**الثامنة صباحًا تبدو ساعة مبكرة في سراييفو الخارجة لتوها من الحرب، وهو يستشعر الغلظة في أن يذهب مبكرًا إلى ملجأ البنات ليناظر الصَبِيَّة التي أعطوه ملفها بالأمس، والتي رشحتها الجهات الصحية ليفحصها بأولوية**"(٢٦).

ولعل الحديث عن استشعار هذا الطبيب الغلظةَ كان بمثابة إرهاص أو توطئة لإخفاقه في مهمته الطبية التي أُرسل لأجلها؛ إذ إنه لما وصل إلى الملجأ المذكور في النص السابق، ونادوا له البنت/ الصَبِيَّة التي أتى لمناظرتها أحس إحساسًا غريبًا "**أحس بوجل غامض كأنه طالب طب صغير يتأهب للوقوف بين يدي ممتحنيه. عندما**

يعجز الطبيب النفسي عن العثور على طرف خيط انفعالي في ملامح أو إيمـــاءات مَن يناظره خلال أول دقيقة من الفحص يصير كمن وقع في شرك"(٢٧).

وبالرغم من أن هذا الطبيب قد استفرغ جهده في حض البنت على الحكـــي، فإنها لم تتجاوب معه بالشكل الكافي، و لم يحصل منها على معلومات تزيد على مـــا أُثبتَ في التقرير الذي قرأه عن حالتها، على أن الراوي لا يذر شخصية الطبيب على ما هي عليه من الحيرة والإحساس بالعجز، وإنما يكشف له في نهاية مواجهته هـــذه البنت شيئًا مما أُشكل عليه؛ إذ جعله يرى في جسدها الحقيقة التي لم تستطع قولهـــا، وذلك في قوله: **"وامتد بين وجهه وجهها سكوت ثقيل كشف عن صوت رتيـــب يتسارع.. صوت قطرات تتتابع على لجة، ونهض بلا إرادة رافعًا ذراعيه فاتحًا فمه كمن يطلق صرخة بلا صوت. كان صدر البنت مبتلًا ببياض يرشح غزيرًا عـــبر قماش ثوبها القرمزي الباهت وكأن صنبورًا لحليب دافق قد انفتح هناك. راحت قطرات ذلك الحليب الخفيف حليب عذراء تتساقط متسارعة فتكوّن بركة لؤلؤية البياض تتسع تحت قدميها، وتزحف نحو قدميه"**(٢٨).

لقد كانت هذه البنت ضحية من ضحايا الحرب الـــتي وقعـــت في بلـــدها؛ إذ تعرضت – مع غيرها – للاغتصاب من قِبَل بعض الجنود؛ وأنجبت – وهي لا تزال في التاسعة من عمرها – طفلًا شردت به في مجاهل الغابات والوديان، وكـــان ممـــا يحسب للكاتب هنا استخدامه بعض الألفاظ والعبارات التي أوحت بســـوء الحالـــة النفسية التي عليها البنت؛ فقد جعلها تلبس ثوبًا قرمزيًّـــا، وهـــذا اللـــون يفضـــله الأشخاص الذين يعانون من البارانويا Paranoia وهو اضطراب عصبي يـــؤدي إلى شعور المريض الدائم بأنه معرّض للاضطهاد والتهديد والملاحقة من الآخـــرين، وكذلك جعل الحليب ذا اللون الأبيض الذي هو رمز النقاء والأمن سرعان ما يختلط بتراب الأرض، فلا يمكن استرجاعه أو إعادة الانتفاع به، ويضـــاف إلى ذلـــك أن الكاتب ربما قصد في نهاية هذه الفقرة باتساع البركة لؤلؤية البياض وزحفهـــا نحـــو قدمي الطبيب أن نطاق هذه الحرب قد يتسع، وأن تدفق الحليب قد يســـتمر، وأن كثيرين قد يُستنزفون ما دام هذا الوضع قائمًا، و لم تسد قيم السلام والعدل.

ولأن كتَّاب القصة "مدعوون إلى أن يكونوا في مستوى همومنا"(٢٩)، فقد ألفينا المخزنجي يفيد في أكثر من قصة من مهنته مهنة الطب النفسي؛ لينكأ مزيدًا من جراحنا كما فعل في القصص السابقة، وكما صنع كذلك في قصته "**ذلك الوميض**" ففيها يعرض لمشكلة تأخر الإنجاب لدى بعض الأزواج، وما قد يترتب عليها من عواقب وخيمة، أشار إلى بعضها في قوله: "**الأزواج الذين يتأخرون في الحصول على أطفال إلى هذا الحد، ومن عناء الانتظار اليائس الطويل، وكبت انفعالاتهم السلبية تجاه ما يعانونه من إجراءات طبية مهينة ومرهقة، وتكرار الفشل وسياط الآخرين التي تلهبهم بالأسئلة بل حتى بالأدعية أن يرزقهما الله بطفل، كل هذا غالبًا ما يدفعهم نحو دائرة العصاب، بل يجعلهم حالات بينية تقف على حافة الذهان، وعندما يجيء الطفل المستحيل، فعلًا، تشكل الانفعالات المفرطة والأعباء التي مضى زمنها نوعًا من الضغوط النفسية والجسدية تمثل الحركة الصغيرة المطلوبة لدفع الحالة البينية عن الحافة ثم السقوط في وادي الذهان السحيق**"(٣٠).

ينطلق الكاتب من الواقع في تصوير الضغوط النفسية التي يتعرض لها مَن يتأخرون في الإنجاب؛ فقد يبدو تأثير هذه الضغوط ضعيفًا في بداية الأمر؛ فيصاب هؤلاء المتأخرون بحالات تجعل الأشخاص العاديين أقل سعادة؛ مثل حالات العصاب الذي يشخص بأنه "اضطرابات وظيفية أو هو علة نفسية المنشأ لا يوجد معها اضطراب جوهري في إدراك الفرد للواقع"(٣١)، لكن مع تزايد الضغوط تسوء الحالة النفسية، ويتحول العصاب إلى مرض الذهان Psychosis وهو "اضطراب عقلي خطير وخلل شامل في الشخصية يجعل السلوك العام للمريض مضطربًا ويعوق نشاطه الاجتماعي"(٣٢).

وبهذا تبيّن لنا كيف تسنى لمحمد المخزنجي أن يوطد علاقته بنصوص مجموعته القصصية "**أوتار الماء**" وأن يكون له فيها حضور كبير؛ إذ لم يكتب فيها عن حياته الخاصة، وإنما أفاد من تجاربه الحياتية ومما ثقف من علوم – خاصة علم النفس – في طرح كثير من القضايا، التي لم يقصرها على شخصه ولا على أناس بعينهم ولا على بيئة محددة ولا على زمن معين، ليتشارك في الإحساس بها أكبر قدر كبير من البشر.

ثانيًا: الذات والمكان (جدل الحضور والغياب)

بات من المعروف من الأدب بالضرورة أن المكان يشكل لبنة أساسية في بناء القصة القصيرة وجلِّ الأبنية السردية، وأنه يكتسب أهميته وفاعليته من خلال شبكة العلاقات التي يقيمها مع عناصر الحكي الأخرى، ولا يعمل بمعزل عنها، لا سيما عنصر الشخصيات التي يولِّد حضورُها في المكان – بمعنى إلفها له – أو غيابها عنه طوعًا أو كرهًا، يُنتِج هذا التقاطب دلالاتٍ نفسية ومشاعر متباينة، ترتبط بالعديد من القضايا الإنسانية والفكرية الوجودية التي أثارتها القصة القصيرة في الآونة الأخيرة.

إن المكان في قص الحداثة "لم يعد له استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخية التي تقف به قريبًا من الواقع، بل أصبح المكان جزءًا من التجربة الذاتية التي سرعان ما تحمله معها في لغتها... ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"(٣٣) إلى درجة قد يصبح معها هذا المكان معادلًا موضوعيًّا، يشف عما يمور بداخل الشخصيات – وربما بداخل الأديب نفسه – من مشاعر ومواقف مختلفة، من غير أن نستبعد أن تحمل التجربة في هذه الحال طابعًا إنسانيًّا عامًا، يعزز حضوره عدم الإغراق في رسم الأبعاد الفيزيائية أو الحقيقية للمكان والركون إلى التكثيف والترميز في توظيفه؛ ذلك أن القصة القصيرة "جنس أدبي محكم، لا يسمح بالفضول أو التزيد"(٣٤).

وبهذا الفهم الحداثي – إن جاز التعبير – للمكان ألفينا محمد المخزنجي في مجموعته القصصية "أوتار الماء" يوظف أكثر من مكان راصدًا موقف شخصياته منه وعلاقته به من جهة الحضور أو الغياب؛ ومن هذه الأماكن التي تضمنتها هذه المجموعة (المستشفى)؛ إذ يحدثنا البطل في قصة "**تلك الحياة الفاتنة**" عن طبيعة مشاعره عندما تعرضت زوجه لتريف داخلي شديد، نُقلت على إثره إلى المستشفى، وتقرر إجراء عملية جراحية لها، وعن هذه اللحظة يقول: "**فلحظة نزلتِ من السرير، وأنت في ذلك الروب الورقي المعقم، وبينما كنت أساعدك على الهبوط ثم الصعود إلى "الترولي" الذي سيحملك إلى غرفة العمليات، أحسست أنك المخلوقة التي تخصني تحديدًا، وبدت التفاتة وجهك الشاحب نحوي إشراقة قدر لا**

نهائي التوحد. كنت تودعينني وتتمنين أن نلتقي من جديد، وأحسست بحنين ورهبة لم أحس بهما عمري، وعندما مضوا بك نحو غرفة العمليات ولم يسمحوا لي بعبور ذلك الخط الأحمر دهمتني وحشة الكون. كنت تمضين مستسلمة ونزيفك الداخلي يقف بك على حافة الموت"(٣٥).

لم يُعنَ الكاتب في النص السابق بوصف المكان (غرفة العمليات) ولا بذكر محتوياته؛ لأن ذلك مما يبهظ هذا النص، ويضعف مشهديته، ولكنه وظفه بوصفه مكانًا مغلقًا طاردًا، فجَّر بداخله مشاعر مختلطة من الحنين والرهبة، ثم أفضى التقابل بين حركة زوجه – عبَّرت عنها الكلمات (نزلتِ، الهبوط، الصعود، التفاتة، تمضين) – وتوقفه هو مجبرًا، عندما لم يُسمح له بعبور الخط الأحمر، أفضت به هذه الحركة العكسية المعبِّرة عن الفراق داخل المكان (المستشفى) إلى نوع من التشيؤ، جسدته الاستعارة في قوله: (دهمتني وحشة الكون).

ولأن الكاتب في هذا السياق يتغيا التركيز على البعد الإنساني في العلاقات الأسرية، فإنه لم يلجأ إلى تقنية الحذف وما من شأنه تسريع السرد، وإنما نراه يتوقف ليصف مشاعره وما انتابه من قلق وتوتر خلال الساعات الثلاث التي قضتها زوجه داخل غرفة العمليات؛ إذ تداعت عليه الذكريات، وطفق يحدث نفسه، وهو ما عبر عنه قائلًا: **"كم كنتِ تتألمين كابحة رغبتك في الصراخ حتى لا تسببي لي إزعاجًا، الآن بينما كانوا يمضون بك في الردهة التي تفضي إلى غرفة العملية الكبرى كنتُ أستعيد ذلك، وكان تناوب سطوع المصابيح وتوالي الظلال في تلك الردهة يوحي بعبور برزخ بين الحياة والموت. "ارجعي لي" همستُ داعيًا الله أن تعودي بعد أن اكتمل غيابك هناك وراء الباب الأخير وصرت وحدي في تلك البقعة الموحشة من المستشفى، أتماسك مانعًا انهياري في البكاء"(٣٦).**

وعندما عاد البطل/ الزوج إلى البيت ليحضر لزوجه ما يلزم الإقامة في المستشفى لعدة أيام بعد خروجها من غرفة العمليات واكتمال صحوها، يأتي على ذكر بعض محتويات المكان (البيت) قائلًا: **"مضيت أنا بعد اكتمال صحوك إلى البيت، بيتنا، لأحضر لك ما يلزم الإقامة في المستشفى لعدة أيام، وأحضر ما يلزم لي حتى أبيت معك. ويا لتجسد الإحساس بغيابك في فراغ البيت، يا لتلك الظلال المفعمة**

بالشجون التي يصنعها شيش النوافذ التي تركتِها مغلقة، يا لجفاف الأكواب والحوض وصمت البيت دونك؟ أما أشياؤك فإنني لم أكن أتخيل أن تكون الأشياء قادرة على الإيحاء إلى هذا الحد العاصر للقلب..."(٣٧).

ولأن نظرة الإنسان إلى الأشياء وإلى ما يحيط به تتغير بتغير مزاجه وحالته النفسية، فقد ألفينا الزوج في الفقرة السابقة ينقل مشاعر الأسى والإحساس بالفقد الذي خلفه غياب الزوجة عن البيت، ينقلها إلى أشياء البيت الجامدة (شيش النوافذ، الأكواب، الحوض) وإلى مقتنيات زوجه الخاصة، وهما – الأشياء والمقتنيات – بدورهما لم يضمدا جراحه بقدر ما هيجا لديه لواعج الحزن، إلى الحد العاصر للقلب على حد تعبيره، وهنا نلاحظ كذلك أن الزوج قد كرر لفظ (البيت) أكثر من مرة، واستعمل معه في إحداها الضمير (نا) في قوله: (بيتنا) إشارة منه إلى المودة وحال الدفء الأسري التي يحققها هذا المكان، كذلك عدل الكاتب في هذه القصة (**تلك الحياة الفاتنة**) عن استعمال ضمير الغائب، وجعل الزوج يتحدث بلسانه دون وساطة؛ ليكون المتلقي أشد انفعالًا وأكثر مشاركة وجدانية.

وتحضر المستشفى مرة أخرى في مجموعة "**أوتار الماء**" في قصة "**المختفي مرتين**" تحضر مرتبطة بأشد أنواع الغياب إيلامًا، وهو الغياب بالموت؛ ففي هذه القصة حنَّ بطلها نادر البدراوي أستاذ الفيزياء النظرية بكلية العلوم، حنَّ بعد أن علا سنه وتقدم به العمر إلى نهال الميرغني التي كان يحبها في شبابه؛ فتزوجها لكنه انفصل عنها بعد مرور سنة أو سنتين، وقرر العودة إلى بيته القديم وحياته الزوجية الأولى "**راح نادر البدراوي ينادي طاقة روحه ويقينه الفيزيائي الكمومي ليخترق حاجز الضوء في الاتجاه المعاكس نحو الفيلا الغارقة وسط الخضرة بشارع ١٥ بضاحية المعادي، لكن الروح ضعضعها تذبذب الأزمنة وحسرات الاستعادة ولوعة افتقاد المألوف... لم يتمكن نادر البدراوي من السفر في الزمان حتى غايته فسقط بكيانه في دائرة العام ١٩٧٦، سقط عاريًا من أي تراكم سابق يستره، وأدرك أنه وقع في مصيدة الزمان ففقد عقله**"(٣٨).

وبعد أن بحث عنه الراوي/ تلميذه الذي كان معيدًا ويعد رسالته للدكتوراه تحت إشرافه في أماكن كثيرة وجده أخيرًا في مستشفى العباسية "**إنها مستشفى**

العباسية التي ذهبتُ أبحثُ عن الرجل فيها فقادني إصراري على البحث من قسم إلى قسم دون جدوى حتى استقر بي الأمر عند سجل الوفيات القديم، الدفتر رقم ٨٢م صفحة ١١٤. وقرأتُ بذهول وألم: اسم المتوفى: نادر إبراهيم البدراوي معيد فيزياء بجامعة القاهرة تاريخ دخول المستشفى ١٩٧٦/١٢/٥ تاريخ الوفاة ١٩٨٢/٥/٢٢، سبب الوفاة: جفاف حاد نتيجة الامتناع التام عن الطعام والشراب كجزء من أعراض اكتئابية شديدة ضمن الإصابة بفصام مقاوم للعلاج"[٣٩].

وفي قصة "**حقيبة بلون الشفق والرمل**" حمل البيت دلالة عكسية لما كان عليه في القصة السابقة؛ إذ ارتبط بقضية الفقر وتكسّر أحلام بطلها على صخرة الواقع؛ فقد تذكر أنه في صغره منذ ثلاثين سنة تمنى أن تكون له حقيبة صفراء برتقالية من جلد الغزال تشبه حقيبة الرائد القصصي الروسي (تشيخوف) التي رأها في بيته الذي تحوّل إلى متحف، وفي سبيل تحقيق أمنيته ظل يلح على أمه كيما تلح بدورها على أبيه لشراء تلك الحقيبة، والكاتب قبل أن يجري حوارًا بين البطل/ الطفل وأمه، يجوس بوصفه إلى داخل البيت، ويجري الحكي واسترجاع هذا البطل ما جرى بينه وبين أمه على هذا النحو:

"أتذكر أنني كنتُ أتبعها بإلحاحي حيثما ذهبتْ، وفي ذلك اليوم رحتُ أهددها بأنني لن أذهب إلى المدرسة إلا ومعي حقيبة "جلد الغزال" بل أقسمتُ لها أنني سأمزق حقيبة "الدمور" القبيحة تلك إنْ هي لم تعطني وعدًا فوريًّا، وكانت أمي عندئذ في ركن المطبخ، أمام "وابور جاز" يطنُّ، وعليه حلة نحاسية مسودة يتصاعد من تحت غطائها البخار، التفتتْ أمي نحوي، ورأيتُها كما لم أرها من قبل.. هي العصبية أبدًا، التي تحمل ثقل هموم بيت كبير به أحد عشر فردًا، بطعامهم، وشرابهم، وغسيلهم، وذهابهم، وإيابهم. التفتتْ نحوي مشرقة بضحكة غريبة، معابثة ومبتهجة، بل لعلها اهتزت بجذل راقصة لي رقصة صغيرة وهي تقول: "يا سلام.. غالي والطلب رخيص.. أول ما يبيض الديك يا نن عيني"[٤٠].

جاءت إجابة الأم على طلب ولدها في النص السابق متوقعة؛ نظرًا لما أتى على ذكره الكاتب – قبل أن يدور الحوار بينها وبين ابنها الصغير – من محتويات بسيطة

تضمنها بيتها (حقيبة الدمور، وابور جاز، حلة نحاسية مسودة)، ونظرًا لما تحمله من أعباء أسرية تثقل الكاهل، على أن ما يحسب لهذا الكاتب أيضًا أن اللغة التي تحدثت بها هذه الأم تواشجت مع واقعها وطبقتها وطبيعة ثقافتها؛ إذ إن رفضها تحقيق طلب طفلها لم يأتِ بطريق التصريح، ولكنها علقته بأسطورة وضع الديك بيضته؛ حتى تقطع رجاء هذا الطفل، وتؤكد له أنه لن يظفر بهذه الحقيبة في يوم من الأيام، وكان مما زاد من سلبية هذا الرد من قبل الأم وجعله أشد إيلامًا لولدها أنه انطوى على نوع من المفارقة؛ ففي أوله تبدو هذه الأم موافقة على الطلب وغير ممتعضة (**يا سلام.. غالي والطلب رخيص**) ثم تضمن الشق الثاني الرفض القاطع كما سبق القول.

وبعد هذا الرد الصادم الذي تلقاه الولد من أمه تتطور الأحداث داخل البيت وليس خارجه، ومع رصد الكاتب مظاهر هذا التطور يتعمد أن يتخلل سرده مرة أخرى ذكرٌ لبعض محتويات البيت (الترابيزة الحديدية التي تتحول عند الحاجة من طاولة للمذاكرة إلى مائدة للطعام) ليوحي بمدى معاناة أسرة هذا الولد وبساطة الحياة التي تحيها، وقد جعله الكاتب يحكي ما جرى قائلًا: "**مجنونًا طرتُ إلى الصالة حيث كنا نضع حقائبنا المدرسية على الترابيزة الحديدية التي تتحول عند الحاجة من طاولة للمذاكرة إلى مائدة للطعام، والتقطتُ حقيبتي الدمور، وأمام عيني أمي المدهوشة اختطفتُ سكين المطبخ، ورحتُ أضرب الحقيبة أمزقها. وإذ بأمي تنقلب إلى عصبيتها وتنقض عليّ تضربني لتمنعني من الاستمرار في تمزيق الحقيبة، واشتعل جنوني**"(٤١).

يلوح الولد بالسكين بعد ذلك في وجه أمه؛ ولأن الكاتب لا يريد للأحداث أن تتفاقم أكثر من هذا يلجأ إلى المكان مجددًا، فيجعل الغياب عنه نهاية لهذا المشهد القاسي على هذا الولد وأمه كليهما "**لقد رأيتُ في لحظة أن أمي غلبانة، جميلة وغلبانة، وأنني غلبان، وأن الغلب ثقيل، وأن الدنيا قاسية، ولم تكن صرختي الجنونية وأنا أجري رافعًا السكين بغير هدف إلا تعبيرًا عن ذلك "هاااااه، فهي ليست "آه" بل هاااااه غريبة انطلقت من غياهب صدري وقذفتْ بي من باب الشقة**"(٤٢).

وتوظيف الكاتب للبيت على النحو السابق يستدعي تسجيل ملاحظتين؛ الأولى: أن وجود الراحة أو الخلاص في الغياب عن البيت بعد أن أصبح مكانًا طاردًا، كما في قصة "**حقيبة بلون الشفق والرمل**" يجعلنا لا نطمئن إلى الرأي القائل بأن البيت – بالرغم من كونه مكانًا مغلقًا – يعد من الأماكن المحببة، التي هي بمثابة المرفأ والملاذ(٤٣)، الثانية: أن الكاتب لم يذكر في قصتيه "**تلك الحياة الفاتنة**" و"**حقيبة بلون الشفق والرمل**" من التفاصيل ما يعين على تحديد موقع البيت/ المكان المذكور فيهما وأطره الجغرافية، ولعله قصد هذا؛ لأنه "في بعض الأحيان يكون ترك المكان دون تعيين من أجل توسيع دلالاته، أي من أجل تحويله إلى رمز عام يسهم في توسيع أفق التلقي"(٤٤)، ويكسبه طابعًا إنسانيًّا، وليس شخصيًّا أو محليًّا.

وبخلاف قضيتي العلاقة الزوجية والفقر الأسري يستثمر الكاتب المكان وعلاقة الأشخاص به من جهة الحضور والغياب في مجموعة "**أوتار الماء**" في إثارة قضية ثالثة، هي قضية الاغتراب Alienation، ولعل كثرة تناول كتّاب القصة القصيرة لهذه القضية هو ما حمل فرانك أوكونور على القول: بأنه "يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيرًا في الرواية، إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان"(٤٥).

ولعل علم محمد المخزنجي بأن قضية الاغتراب قد كثر تعرض الأدباء لها هو ما دفعه لمحاولة التجديد في طرحها؛ إذ جعل الدافع إليها في قصته "**رنين أوتار الماء**" مرضًا نفسيًّا غير مألوف، يصل إلى حد العجائبي، وقد أفسح المجال للبطل المصاب به ليتحدث إلى طبيبه عن هذا المرض وأعراضه قائلًا: "**لعلك تتذكر هذه الحالة حالة الرجل الذي لا يستحم ولا يغتسل ويمتنع عن الطعام اكتئابًا عندما تمطر، الرجل الذي اعتاد مع انطلاق الماء من صنبور أو دش أن يسمع بكاء أطفال وعويل نسوة وانتحاب رجال وأصواتًا مبهمة صارخة ودبيب أقدام تجري وأنفاسًا مرعوبة تتلاحق**"(٤٦).

ولعل الكاتب كان يرمز بالمطر في النص السابق إلى الوفرة المادية والتقدم الهائل الذي حققته التكنولوجيا الحديثة، وهي برغم ذلك قد جلبت الضر لإنسان هذا الزمان، وهو المعبَّر عنه هنا بمجموع الأعراض المرضية التي كان يحسها بطل القصة،

ولعل ما يعزز هذا الفهم أن هذا الشخص عندما قرر أن يترك مدينة المنصورة التي كان يقطنها، طاف مدنًا كثيرة من العالم عربية وغربية، فلم يهنأ في واحدة منها بالراحة والطمأنينة، و لم يجدهما إلا في غابة من غابات كمبوديا من جنوب شرق آسيا، وقد وصف لنا طبيعة هذه الغابات قائلًا: "**غابات مطيرة لا تسكنها إلا النباتات الكثيفة والحيوانات والطيور الطليقة وبقايا قبائل بدائية معزولة ومتناثرة، بشر يعيشون على الفطرة في سلام الغابة، عراة لا يسترون إلا عوراتهم بشيء من نسيج أغصان المتسلقات...**" (٤٧).

وبهذا تمثل الغابة عند هذا البطل ذلك المكان المفتوح الذي يرمز للأمان والسلام النفسي والصفاء الروحي في مقابل حياة المدينة التي تكدر عيشه فيها، وهذه الرمزية كشف عنها الكاتب في ختام قصته قائلًا: "**لكن سلام الغابة لا يزال محيطًا صافيًا لا تعكره هذه الذرات من غبار البشر المتمدنين**"(٤٨)، ومحمد المخزنجي بهذا كأنه يفر من الواقع إلى حلم يوتوبي، يشترك فيه مع أصحاب النزعة الرومانسية، الذين قدسوا الطبيعة التي "تمثل دورًا خطيرًا في حياة الإنسان الرومانسي على المستويين الفكري والفني؛ فهي من ناحية ملاذ الإنسان المفجوع في الحضارة الصناعية، لأنها تجسد له بكارة الأرض العذراء وبراءة الطفولة بما يشتملان عليه من حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة"(٤٩).

وبطل قصة "**هرم داكن توشيه الثلوج**" كان يعاني هو الآخر من الاغتراب، وبالرغم من أنه سافر إلى أماكن كثيرة، فإنه لم يجد – كما وجد بطل قصة "**رنين أوتار الماء**" – في واحد منها ما يخفف آلامه النفسية، والتي تزامنت مع أمراض عضوية أخرى شخصها له الأطباء على النحو الآتي: ""**قالوا إن الغضاريف تتآكل وعظامك تتحرك عارية الأطراف على بعضها البعض مما يهددها بالتآكل هي الأخرى، وجذور الأعصاب بين فقرات ظهرك تعاني الانسحاق... سخرت بمرارة من الصور التي رسموها لهيكلك القابع في تلافيف جسدك، فأنت في نهاية الأمر تنهض على هذا الهيكل وتطوف به أرض الله الواسعة بما لا يقوى عليه كثير من البشر من أقصى شمال العالم إلى أقصى جنوبه، ومن شواطئ المحيط الهادئ إلى**

شواطئ المحيط الأطلسي، تتألم أحيانًا ويشتد بك الألم، لكنك تواصل سفرك الطويل الذي حتمته ظروف عملك ولونته اختياراتك"(٥٠).

حاول هذا البطل أن يتغلب على هذه الغربة المكانية بأنْ اشترى خمسين بطاقة اتصال دولية، ثمنها مائتان وخمسون دولارًا للتواصل مع مَنْ كان يفتقدهم من الأحباب والأصدقاء، فخلا بنفسه بعيدًا عن الناس "**لكنك تصير أبعد ما تكون عنهم وأنت تراهم عبر زجاج نافذة الحجرة التي توصدها وتترك على مقبض بابها من الخارج بطاقة التنبيه أرجو عدم الإزعاج لتسافر عبر الهاتف ببطاقات الاتصال الخمسين إلى قارة أخرى وبلد بعيد وشوارع لم تمش فيها منذ سنوات عشر تدخل بيوتًا تسكن في أعماق روحك وتسأل عن أحباب وأصحاب غادرتهم طويلًا لكنك تكتشف مجددًا أنهم لم يغادروك**"(٥١).

كانت المفاجأة بعد ذلك أن هذا البطل لم يستطع التواصل مع أحد من أصحابه، وفشل فيما قد أزمع عليه؛ لأن غربته كانت غربة نفسية داخلية، وهذا النوع من الغربة يفضي إلى "انهيار أي علاقات اجتماعية أو بينية شخصية أو تجريبية. وفي الطب النفسي يشير المصطلح إلى الفجوة بين الفرد ونفسه والتباعد بينه وبين الآخرين، وما يتضمنه ذلك من تباعد أو غربة للفرد عن مشاعره الخاصة التي تستبعد من الوعي خلال المناورات الدفاعية"(٥٢).

إن هذه المعاناة التي عاناها الأبطال وبعض الشخصيات الثانوية في مجموعة "**أوتار الماء**" من فَقْد العلاقات الأسرية الحميمة وتجرع مرارة الفقر والغربة والأمراض النفسية وغير ذلك من صنوف الألم، تجعلنا نتفق مع ما قاله إدوار الخراط عن قصص محمد المخزنجي: من أنها "تشف عن تعاطف أصيل وحميم مع شخوص القصة، وهي قصص تلتقط لحظات مؤثرة من حياتهم، وتحللها بمقدرة، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول أو تقصر"(٥٣)، وهذا التعاطف والتأمل مردهما إلى أن الكاتب في هذه القصص كان يصور البطل المأساوي المثير للشفقة؛ ذلك أن "عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية؛ لأن ذلك يعد من قبيل الوهم، حيث إن مشكلات الحياة، على المستوى المحلي والعالمي، أصبحت أشق من أن يستطيع بطل واحد أن ينتصر عليها،

حتى لو كان بطلًا قصصيًّا"[٥٤]، وذلك برغم أن هذا البطل القصصي لدى المخزنجي كان في مرات عديدة يحاول التصدي والمقاومة، لكنه في بعض الأحيان كان يصطدم بالواقع؛ فيفشل في تحقيق آماله.

وفي نهاية هذا البحث يحسن تسجيل أهم النتائج، وقد جاءت على النحو الآتي:

١- حرص محمد المخزنجي على ألا يكون حضوره في مجموعته "**أوتار الماء**" حضورًا سافرًا؛ فلم يصدر فيها عن واقعه المحلي، ولم يربط أحداثها بحياته الشخصية، وإنما نجح في أن يمنح تجارب شخصياتها صفة العموم، وأن تنماز بطابع إنساني عام.

٢- عمل محمد المخزنجي طبيبًا نفسيًّا ثم صحفيًّا، وقد أفاد من هاتين المهنتين – لا سيما الأولى – في تشكيل شخصياته في مجموعته "**أوتار الماء**" وفي منحها القدرة على التحليل وتعليل كثير من السلوكيات والأفعال.

٣- اعتمد محمد المخزنجي في مجموعته القصصية "**أوتار الماء**" على عنصر المكان اعتمادًا واضحًا؛ فقد كان مؤطرًا لكثير من الأحداث، ومن خلال تفاعل الشخصيات معه – حضورًا فيه أو غيابًا عنه – تسنى له رصد عدد من الأحاسيس والسلوكيات.

المصادر والمراجع

١. أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، المكتبة الوطنية، إربد، ط١، ١٩٩٥م.

٢. إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

٣. جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي: معجم علم النفس والطب النفسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.

٥. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٦.حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥.
٧.خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٨.رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ١٩٩٣م.
٩.سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج٢، ع٤، ١٩٨٢م.
١٠.سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.
١١.سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة.
١٢.شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٥٩م.
١٣.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
١٤.الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٩٩م.
١٥.عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١٦.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
١٧.عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
١٨.فرانك أوكونور: الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٩.فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١.

٢٠.محمد كشيك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة (١٩٢٥: ١٩٨٠م)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، طـ١، ١٩٨٨م.
٢١.محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٢٢.نبيلة إبراهيم: قَصُّ الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٦، ع٤، ١٩٨٦م.
٢٣.هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، طـ١، ٢٠٠٨م.

الهوامش والإحالات:

(١) سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، القاهرة، طـ٢، ١٩٨٨م، ص٤٢.
(٢) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طـ٣، ١٩٨٥م، ص٢٨.
(٣) أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، المكتبة الوطنية، إربد، طـ١، ١٩٩٥م، ص٧٧.
(٤) سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص١٥٦.
(٥) محمد كشيك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة (١٩٢٥: ١٩٨٠م)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، طـ١، ١٩٨٨م، ص١٥٤.
(٦) ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، طـ١، ١٩٩٣م، ص١٥٤.
(٧) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٦١.
(٨) ينظر: رولان بارط: موت المؤلف، ضمن كتاب: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، طـ٣، ١٩٩٣م.
(٩) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص٢٨.
(١٠) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، طـ١، ٢٠٠٦م، ص٢٥.
(١١) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٣١.
(١٢) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٩٦.

(١٣) محمد المخزنجي: مجموعة: أوتار الماء، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٩١.
(١٤) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٩١.
(١٥) هذا المصطلح أطلقه جيرالد برنس، وعرفه بأنه هو السرد الذي "يُطمَر فيه سرد آخر، سرد يؤدي وظيفة إطار لسرد آخر، وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها" المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٩١.
(١٦) الفصام Schizophrenia "مرض ذهاني يؤدي إلى نقص انتظام الشخصية وإلى تدهورها التدريجي، ومن خصائصه الانفصام عن العالم الواقعي الخارجي، وانفصام الوصلات النفسية العادية في السلوك، والمريض يعيش في عالم خاص بعيدًا عن الواقع، وكأنه في حلم مستمر". حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥، ص٥٣٣.
(١٧) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٩٣.
(١٨) السابق، ص٦٩، ٧١.
(١٩) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٧٢، ٧٣.
(٢٠) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٧٢، ٧٣.
(٢١) السابق، ص٧٣.
(٢٢) السابق، ص٧٥.
(٢٣) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٧٥.
(٢٤) السابق، ص٧٦.
(٢٥) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص١٥٣.
(٢٦) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٤١.
(٢٧) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٤٤، ٤٥.
(٢٨) السابق، ص٤٦.
(٢٩) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٩٩م، ص١٣٢.
(٣٠) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص١١٠.
(٣١) فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ص٢٧٩.
(٣٢) حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٥٢٧.
(٣٣) نبيلة إبراهيم: قَصُّ الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٦، ع٤، ١٩٨٦م، ص٩٦.
(٣٤) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسة ومختارات، ص٩٤.

(٣٥) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٨.
(٣٦) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٩.
(٣٧) السابق، ص٩، ١٠.
(٣٨) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٨٦.
(٣٩) السابق، ص٨٧.
(٤٠) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٢٩.
(٤١) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٣٠.
(٤٢) السابق، ص٣١.
(٤٣) ينظر: سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، مج٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص١٨٦.
(٤٤) هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٠١.
(٤٥) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، ص٢٩.
(٤٦) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص٩٣.
(٤٧) السابق، ص٩٨.
(٤٨) السابق، ص١٠٣.
(٤٩) سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، ص٢٤. وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر جبران خليل جبران من أهم الشعراء الذين تغنوا بالغاب، وكان هذا الغاب "الذي يفكر فيه جبران ليس إلا لبنان وطنه، ذلك الفردوس الذي فقده، وأرض الأحلام التي غابت عن بصره وراء الأفق البعيد، وهو ينظر إليها من نيويورك، فيرى المسالك قد انسدت دونها، فيتألم وتظلم الدنيا في عينيه، ويتمنى لو انسلخ من محيطه الصاخب محيط الآلة الصماء والبشرية المعذبة، ليتحد بوطنه، حيث لا يقتحم عليه الحياة إنسان، وحيث يتمتع بمناظره، ويشعر كأنه يحمله فوق صدره، أو كأنه زهرة من أزهاره" شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٥٩م، ص٢٦٦.
(٥٠) محمد المخزنجي: مجموعة أوتار الماء، ص١٩، ٢٠.
(٥١) السابق، ص١٩، ٢٠.
(٥٢) جابر عبد الحميد وعلاء الدين كفافي: معجم علم النفس والطب النفسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م، ١/ ١٢٥.
(٥٣) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص١٥٤.
(٥٤) نبيلة إبراهيم: قَصُّ الحداثة، ص٩٧.