



# الجدار والإنسان

قراءات في ثقافات  
القصة القصيرة  
وجمالياتها

د. حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

١٤٣٦ هـ / ٢٠١٥ م











# الجدار والإنسان

قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها

تأليف

د. حسين المناصرة

جامعة الملك سعود

كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها

٢٠١٥م

ح حسين عبدالله المناصرة، ١٤٣٦هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

المناصرة ، حسين عبدالله

الجدار والانسان قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها. / حسين عبدالله

المناصرة. - الرياض ، ١٤٣٦هـ.

٣٠٨ ص ؛ ١٧ سم × ٢٤ سم

ردمك : ٨-٨٩٢٩-٠١-٦٠٣-٩٧٨

١- القصة القصيرة العربية- نقد - السعودية ٢- القصة القصيرة العربية-

مصر. أ. العنوان

١٤٣٦/٧٨٦٦

ديوي ٨١٣.٠١٩٥٣١٠٠٩

رقم الإيداع: ١٤٣٦/٧٨٦٦

ردمك : ٨-٨٩٢٩-٠١-٦٠٣-٩٧٨

مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر ١٤٣٦ هـ

## الإهداء

إلى الصديق القاص والباحث الأستاذ خالد اليوسف  
فهو رائد في خدمة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا في الأدب  
العربي السعودي.



## تقديم

تعود صلتني بالمشهد الأدبي في المملكة العربية السعودية إلى عام ١٩٨٧م، عندما التحقت محاضراً بجامعة الملك سعود بالرياض، فكانت زيارتي الأولى إلى مكتبة الجامعة مخصصة للبحث عن المجموعات القصصية القصيرة لكتاب سعوديين، وقد استمرت يومها حوالي خمس عشرة مجموعة قصصية، ثم أتبتها بثلاث عشرة مجموعة أخرى، حيث قرأت هذه المجموعات في ثلاثة أشهر أو أكثر قليلاً، وكنت أدون بعض الملاحظات في دفتر خاص، وقد وجدت بعض قصص هذه المجموعات في موضوع فلسطين، ووقتئذ عزم أن أكتب ورقة بحثية عن فلسطين في القصة القصيرة السعودية، وأذكر أنّ عدد القصص في الموضوع الفلسطيني زاد على ثلاثين قصة . لكنني - للأسف - لم أكتب عن هذا الموضوع إلى اليوم . وإن كنت في عام ٢٠٠٢ قد كتبت بحثاً عن الانتفاضة الفلسطينية في الشعر السعودي.

بعد ذلك، ارتبطت بعلاقة حميمة مع القصة القصيرة في الأدب السعودي، من خلال نادي القصة في جمعية الثقافة والفنون بالرياض، الذي كان يرأسه الصديق القاص خالد اليوسف، وكنت أحرص على الحضور والمشاركة في ندوة النادي التي تقام أسبوعياً، أو كل أسبوعين.

فيما بعد، كانت اهتماماتي البحثية موجهة إلى الرواية تحديداً ؛ لأنها مجال اختصاصي في الماجستير والدكتوراه، لذلك كتبت عن الرواية السعودية ثلاثة كتب، هي في الأصل القراءات والأبحاث التي نشرتها أو قدمتها في الندوات والملتقيات النقدية داخل المملكة وخارجها.

لكنني بين الفينة والأخرى، كتبت بعض الأوراق النقدية أو المقالات في شأن القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في السعودية، وخاصة في تسعينيات القرن الماضي؛ إذ إن معظم ما كتبت عن القصة القصيرة لا يتجاوز ذلك الوقت، وكان ينبغي أن أصدر هذه الأعمال النقدية في كتاب في نهاية تسعينيات القرن الماضي، لكنني لم أفعل.

أطلقت على ذلك الكتاب اسم "الجدار والإنسان"، ولم أغير هذا الاسم الذي اقتبسته من اهتمامات القصة السعودية بأحياء البيوت الطينية وشوارعها الترابية، وحميمية علاقة الإنسان بها في سياق طفرة التحولات الاجتماعية نحو العمائر الإسمنتية والشوارع الإسفلتية في المدينة الجديدة.

قسمت هذا الكتاب ثلاثة أبواب: الأول جعلته لجماليات القصة القصيرة ورؤاها، وفيه ثمانية فصول، قرأت فيها بعض الظواهر والإشكاليات الثقافية، والثاني مقاربات في مجموعات قصصية قصيرة، وفيه أحد عشر فصلاً. والثالث بعنوان (على الهامش) يضم بعض المقالات القصيرة، وهي أربع مقالات.

وما يجدر ذكره، أن هذا الكتاب يضم ثلاثة فصول أو قراءات لقاصين غير سعوديين، وهم قاصون مصريون: يوسف إدريس، ويحيى حقي، وعبد الرحمن شلش...وهذه المشاركة تجعل هذا الكتاب ذا إطار عربي عمومياً.

أملني كبير في أن يفيد هذا الكتاب قارئه في مجال القصة القصيرة، التي لم تحظ بدراسات كثيرة كالشعر أو الرواية. ولعل ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا في الأدب السعودي الذي أقامه كرسي الأدب السعودي بجامعة الملك سعود، وشارك فيه أكثر من خمسين مشاركًا ومشاركه، كان الدافع إلى إعادة قراءة هذا الكتاب، ثم العمل على نشره.

حسين المناصرة





## المحتويات

إهداء.....	هـ
تقديم.....	ز
الباب الأول: في جماليات القصة القصيرة ورؤاها	
الفصل الأول: القصة القصيرة في السعودية : من البدايات إلى التجريب	
١- البدايات.....	٣
٢- التحول الاجتماعي.....	٨
٣- التحولات الجمالية.....	١٠
٤- التفاعلات.....	١٣
٤- التجريب.....	١٥
٥- المتغير وأفق التوقع.....	١٧
الفصل الثاني: ظاهرة التحول: القصة القصيرة السعودية وإنتاج نصوص شعبية	
( التناص مع الذنب والغول والسيرة )	
١- تمهيد.....	١٩
٢- القصة القصيرة المحلية.....	٢١

٢٢	٣- حكايات الذئب .....
٢٦	٤- الغول .....
٣١	٥- السيرة .....
٣٤	٦- التركيب .....

### الفصل الثالث: تراجيديا الجدار والإنسان في القصة القصيرة السعودية

٣٥	١- مقدمة .....
٣٧	٢- الجدار/ السور .....
٣٩	٣- الخوف .....
٤١	٤- الموت .....
٤٤	٥- الرمز .....
٤٥	٧- التركيب .....

### الفصل الرابع: السردية الكابوسية والمكان في القصة القصيرة السعودية

٤٧	١- تقديم .....
٤٩	٢- بيت فهد المصبح وشارعه .....
٥٢	٣- بيت عبد الحفيظ الشمري وشارعه .....
٥٧	٤- الشقة/ السجن عند فهد العتيق .....
٥٨	٥- شارع الموت عند الصقعي .....

- ٦- جنون الشارع عند الشقحاء ..... ٦٠
- ٧- شارع جبير المليحان ..... ٦١
- ٨- كآبة بريّة عبده خال، وصحراء جار الله الحميد ..... ٦٢
- ٩- التركيب ..... ٦٣

### الفصل الخامس: فتنة السرد النّسوي

- ١- الحكيم ..... ٦٥
- ٢- فوزية الجار الله : أبعاد التلاعب بصيغ السرد ..... ٦٨
- ٣- أميمة الخميس: التلاعب باللغة ..... ٧٢
- ٤- بدرية البشر : تسجيل المباشر المعيشي ..... ٧٦
- ٥- الذات الآخر ورؤية العالم ..... ٧٩

### الفصل السادس: ثلاثة أصوات سعودية قاصّة في إيقاع مأزوم

- ١- تقديم ..... ٨٣
- ٢- القاص محمد علوان ..... ٨٥
- ٣- القاص حسن النعمي ..... ٨٨
- ٤- القاص عبد الحفيظ الشمري ..... ٩١
- ٥- التركيب ..... ٩٤

الفصل السابع: وقفة مع "لغة الآي آي" ليوسف إدريس بين التعددية الصوتية والتأزم نفسياً .....	٩٥
---	----

## الفصل الثامن: الحكاية الفضفاضة في قصة: "كنا ثلاثة أيتام" ليحيى حقي

نظرات فنية في القصة مع التركيز على دراسة القصة من خلال الشخصية

١- بناء الشخصيات .....	١٠٣
٢- الشخصية الأساسية والمضمون الاجتماعي .....	١٠٦
٣- قضايا فنية .....	١١٢
٤- ملحق قصة .....	١١٦

## الباب الثاني: مقاربات في مجموعات قصصية قصيرة

الفصل الأول: فنية المضمون - قراءة في مجموعة " عفوًا لا زلت أحلم "

لنورة الغامدي

١- تقديم .....	١٢٧
٢- العنيتات .....	١٢٨
٣- الجنون .....	١٢٩
٤- الشرائع النسائية .....	١٣٠

- ٥- تكثيف الإشكاليات ..... ١٣٠
- ٦- المدينة ..... ١٣٢
- ٧- الرجل والمرأة ..... ١٣٢
- ٨- الخروج من عباءة المرأة ..... ١٣٣
- ٩- الخاتمة ..... ١٣٤

### الفصل الثاني: المكان بين واقعية التصوير وغرائبية التوظيف في

" عفوا.. لا زلت أحلم " لنورة الغامدي

- ١- أبعاد المكان ..... ١٣٧
- ٢- التمرد لكسر الاغتراب ..... ١٤٠
- ٣- جدلية التخريب والتعمير ..... ١٤٥
- ٤- التراب والمرأة ..... ١٥٠
- ٥- المدينة الفاسية ..... ١٥٢
- ٦- التركيب: الحركية المكانية اللغوية ..... ١٥٤

### الفصل الثالث: وعي جدلية رؤية العالم بين الذات والآخر في سرديات صالح

الأشقر القصيرة

- ١- إشكالية القراءة ..... ١٥٧
- ٢- شبكة البنية الكبرى ..... ١٥٨

- ٣- حركية البطل الشاملة..... ١٥٩
- ٤- دراما السرد..... ١٦٥
- ٥- من وعي الحكاية إلى وعي الدلالة..... ١٦٨

### الفصل الرابع: "قالت فجرها" لأحمد الدويحي بين ذاكرتي القرية والمدينة

- ١- بنية القصص ..... ١٧١
- ٢- ذاكرة القرية ..... ١٧٦
- ٣- ذاكرة المدينة ..... ١٧٩
- ٤- نصّان ..... ١٨٠

### الفصل الخامس: إشكالية الحكّي والقصّ في "وغدا يأتي" لشريفة الشعلان

- تقديم ..... ١٨٣
- سياق الحكّي ..... ١٨٥
- التداخل السردّي ..... ١٨٨
- إيقاعات فاعلة ..... ١٩١
- التركيب ..... ١٩١

### الفصل السادس: إشكالية الموت في "ضجر اليباس" لعبد الحفيظ الشمري

- ١- إشكالية الموت..... ١٩٣

١٩٥ .....	٢- ملامح فنية
١٩٧ .....	٣- الخلاصة

### الفصل السابع: جماليات النص في "للأصوات وجوه" لنجوى هاشم

١٩٩ .....	١- إشكالية النص السردي
٢٠١ .....	٢- سؤال التجنيس في العنوان والافتتاحية
٢٠٤ .....	٣- الرؤية ونهايات النصوص
٢٠٧ .....	٤- جماليات الكتابة الجديدة

### الفصل الثامن: "خطوات يبتلعها المغيب" لظافر الجبيري مقارنة في: المغيب/

القرية/ الشخصية/ شاعرية اللغة

٢١١ .....	١- تقديم
٢١٢ .....	٢- مستويات القراءة
٢١٣ .....	٣- زمكانية: المغيب / القرية
٢١٥ .....	٤- بناء الشخصية
٢١٨ .....	٥- شاعرية اللغة
٢١٨ .....	٦- قراءة النموذج



## الفصل التاسع: الدلالة والسرد في "ذاكرة الدقائق الأخيرة" لحسن حجاب

### الحازمي

- ١- الفضاء الدلالي ..... ٢٢٣
- المدينة / القرية ..... ٢٢٣
- الرجل / المرأة ..... ٢٢٥
- الموت / الحياة ..... ٢٢٧
- الذات / الآخر ..... ٢٢٨
- ٢- المستوى السردى ..... ٢٢٩

## الفصل العاشر: جماليات الوحل ، والألم ، والندم !! البنية الدلالية في

### سيمفونيات محمد عجم القصصية

- ١- تقديم ..... ٢٣٣
- ٢ - المدخل ..... ٢٣٥
- ٣- الوحل ..... ٢٣٦
- ٤- الألم ..... ٢٤٨
- ٥- الندم ..... ٢٥٥
- ٦- التركيب ..... ٢٦٣
- ٧- ملحق: (قصة ستي) ..... ٢٦٩

## الفصل الحادي عشر: الرومانسية في مجموعة " للعشق رائحة الجنوب "

### لعبد الرحمن شلش

- ١ - تقديم ..... ٢٨١
- ٢ - تماسك الجملة وظهور صوت القاص ..... ٢٨٢
- ٣ - عناصر القص الأربعة ..... ٢٨٤
- ٤ - الرمز والتأثر بالآخر ..... ٢٨٥
- ٥ - صيغ السرد ..... ٢٨٦

### على الهامش مقالات قصيرة

- ١ - المكان في القصة القصيرة السعودية ..... ٢٨٩
- ٢ - مستقبل القصة القصيرة إلى أين؟! ..... ٢٩١
- ٣ - إطلالة على القصة القصيرة ..... ٢٩٥
- ٤ - حال القصة القصيرة الآن ..... ٢٩٨
- المصادر والمراجع ..... ٣٠٣



**الباب الأول**

**في جماليات القصة القصيرة  
ورؤاها**



## القصة القصيرة في السعودية : من البدايات إلى التجريب

### ١ - البدايات

يمكن الحديث عن إرهاصات غير فنية سبقت ظهور القصة القصيرة الفنية في المملكة العربية السعودية ، منها حكايات شعبية مرويّة ، وكتابات محدودة لا تتجاوز فن المقامة ، أو فن المفاخرة كما يسميها الشامخ ؛ مثل "مسامرة الضيف بمفاخرة الشتاء والصيف" لأبي بكر خوقير (١٨٦٧ - ١٩٣٠) ، والمفاخرة بين القطار والباخرة لإبراهيم الأسكوبي (١٨٤٨ - ١٩١٣) <sup>(١)</sup>.

وبدايات القصصية تنحصر في مرحلة ما قبل الستينيات ، وعلى وجه أدق بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. وبشكل عام ، لا تتجاوز جماليات هذه المرحلة ما يمكن أن نطلق عليه ، كما هو حال أغلب البلاد العربية إرهاصات أولية ، أو كتابة ريادية محدودة الإمكانيات الفنية ؛ بمعنى أنها كتابات تقليدية متعثرة حاولت أن تحاكي النموذج القصصي الغربي ، ليس بالضرورة مباشرة ، وإنما عن طريق كتابات أدباء

<sup>١</sup> ينظر: محمد عبد الرحمن الشامخ : النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ١٩٠٠ - ١٩٤٥ ، مطابع

نجد التجارية ، الرياض ، ط١ ، ١٩٧٥ ، ص ١٢١.

مصريين، أو شاميين، إلى حد أن نجد قاصين عرباً أصبحوا في إقامتهم كما في إبداعاتهم سعوديين، مثل الجزائري أحمد رضا جوحو، والأفغاني محمد عالم الأفغاني، والسوداني خالد خليفة، والفلسطيني شكيب الأموي... إلخ، وكانت الصحافة هي منطلق الكتابة القصصية آنذاك، بصفة كتاب الصحافة ومحريها هم أنفسهم كتاب القصص.

تسم كتابات رواد القصة المحلية، وتحديدًا تلك القصص المتناثرة في الصحافة المحلية لكل من : عزيز ضياء، وحسين سرحان، وأحمد السباعي، وعبد القدوس الأنصاري، ومحمد سعيد العامودي، ومحمد أمين يحيى، ومحمد علي مغربي، وحمزة شحاته، وعبد الوهاب آشي... وغيرهم، بمجموعة من الظواهر التي ميزت هذه "الفترة"، لعل من أهمها هاتين الظاهرتين:

١. غياب المفهوم الواضح لجنس القصة القصيرة، بحيث يندرج كثير من الخواطر، والحكايات، والمقالات الصحفية، والأخبار، والحوارات... وغيرها بطريقة أو بأخرى - من وجهة نظر كتابها في أقل تقدير - تحت مفهوم القصة. بل إن الأمر أحيانًا يختلط بين: قصة، وقصة قصيرة، وأقصوصة، وقصة قصيرة جدًا، ورواية، ونص؛ وكأن الواقف أمام الكتابات السردية القصصية آنذاك يجد نفسه محتارًا في أن يصف نصًا ما - على سبيل المثال - بأنه مقالة أو قصة قصيرة، أو أن يصف حكاية ما طويلة على أنها رواية أو قصة قصيرة.

٢. تسطح الإشكاليات الجمالية والفنية في جل ما كتب من سرديات قصيرة في هذه الفترة، لتغدو مسائل الوعظ والتعليم، والمغزى الاجتماعي أو الأخلاقي، وبث الطرافة أو السخرية، والتعلق بقيم الموروث (التراث)، وتوظيف السياق الشعبي... وأشياء أخرى كثيرة في فضاء التركيز على المضامين التي تغرق القصص في لججها..

وهذا ليس على سبيل التجريب الذي يعني الدخول في مغامرة افتتاح الأجناس بعضها على بعض ، وإنما هو على سبيل غياب مفهوم القصة الفنية ، وحضورها كمفهوم واسع مسطح ، أو كما يقول معجب الزهراني ، واصفاً جيل الرواد بأنه : "كان يتوسل الشكل القصصي ذريعة أو مطية لطرح أفكار وقضايا تربوية واجتماعية محددة سلفاً"<sup>١</sup>.

هكذا تبقى مسألة الاحتفالية بفنية القصة ، أو بمجالياتها مسألة ثانوية أو مسألة مغيبة ؛ إما بسبب كون المرحلة ، في المستوى العربي ككل باستثناء مصر وبعض مناطق الشام ، ما زالت تعيش إرغاصات السرد عمومًا ، أو بسبب عدم شعور الكتاب بأهمية القصص ، في زمن كان ينظر فيه إلى السرد عمومًا على أنه مما لا يشرف الكاتب ، كما يشرف الشعر الشاعر!!

هذا مع كون وضع القصة القصيرة كان أفضل من وضع الرواية بين الحربين في المملكة ؛ كما يقول الشامخ عن سمات القصة القصيرة بين الحربين : "إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب السعودي الذي أنتج خلال هذه الفترة هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني . فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول إيضاحها ، أو آراء تريد إثباتها والدفاع عنها. وإذا كان هناك خلاف فيما بينها ، فإنما هو في الطريقة الفنية التي عولج فيها الموضوع القصصي ، فقد جانب التوفيق بعض الكتاب الذين لم يحذقوا الأسلوب القصصي ، ولكن عددًا آخر من الكتاب كالأفغاني وحوحو قد أصابوا شيئًا من النجاح في قصصهم.... ولا شك أنه مما يحمد محمد علي مغربي ، ومحمد أمين يحيى ومحمد عالم الأفغاني وأحمد رضا حوحو أنهم أنقذوا القصة القصيرة السعودية من أن تدول إلى ما آلت إليه أختها

<sup>١</sup> مجلة فوائذ ، ١٥٤ ، ١٩٩٥ ، ص ١١٨.



الرواية، التي لم تستطع أن تتجاوز - خلال هذه الحقبة - مرحلة الطفولة الأولى<sup>(٣)</sup>.

ومن يتتبع رؤية المؤرخين لهذه المرحلة، يجد تسجيلاً لفضل الرواد في إيجاد الفن القصصي؛ سواء أكان هؤلاء الرواد من القاصين المحليين أم من الوافدين. ومع ذلك تبدو قصصهم ممثلة بأساليب المهجر، والبلاغة العربية، واللغة الشعرية المفردة، والتقريرية، يقول سحيمي الهاجري في وصف هذه المرحلة: "يبدو أن الحافز الأول لهؤلاء الكتاب لكتابة هذه المحاولات هو شعورهم بأهمية القصة القصيرة كفن أدبي حديث يخلو من أدب بلادهم، ولكنهم كانوا غير مهيين لكتابتها، لفقدان الخلفية الثقافية المناسبة، وعدم توفر الموهبة القصصية، فانعكست على هذه المحاولات من ناحية المضمون أفكارهم الإصلاحية، واهتمامهم بالوعظ، ومن ناحية البناء الفني تأثروا بمجالاتهم الأدبية التي يجيدون فيها أكثر من تأثرهم بالخصائص الفنية للقصة القصيرة كفن أدبي متميز"<sup>(٤)</sup>، ويرى الهاجري أيضاً أن مرحلة النشأة خلت من النقد القصصي، ومن القصص المترجمة، ومن المجموعات القصصية، ومن القاص المتخصص.. وكل هذه الأشياء وغيرها غابت وجود قصة متميزة محلياً.

ومع ذلك لم تخل المرحلة من أشياء فنية منها - على حد تعبير الهاجري - وجود البطل العادي المناقض للبطل الخارق أو النادر، والأحداث العادية المعقولة المناقضة للمغامرات والمعجزات والمصادفات، والاتجاه إلى الواقع لاستمداد أحداث

<sup>(٣)</sup> النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ص ١٤٢.

<sup>(٤)</sup> سحيمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨٧،

القصص ، وتوظيف البيئة الزمكانية في خدمة الأحداث ، والاعتماد على الإيماء المغيب للوعظ<sup>(٥)</sup>...

وفي مرحلة النشأة ذاتها ، يمكن إبراز مرحلتين : مرحلة ما بين الحربين ، وقد تبيّننا بعض صفاتها آنفاً ، ومرحلة ما بين الحرب العالمية الثانية وأوائل الستينيات ، وفي هذه المرحلة تقدّم الفن القصصي نوعاً ما بسبب تطور الصحافة المحلية ، وبروز النقاد ، وانفتاح التواصل مع الآخر ، وظهور المجموعات القصصية ، مثل مجموعات : أريد أن أرى الله (١٩٤٧) لأحمد عبد الغفور عطار ، ومع الشيطان (١٩٥١) لإبراهيم هاشم فلالي ، و"أنات الساقية" (١٩٥٦) ، و"شبح من فلسطين" لسعد البواردي ، و"قلوب كليلة" (١٩٥٥) لعبد السلام هاشم حافظ ، و"أمهاتنا والنضال" (١٩٦١) لإبراهيم الناصر ، و"من بلادي" (١٩٦٣) لغالب حمزة أبو الفرج .

وقد برز مجموعة من القاصين أكثر ثمرساً ممن سبقهم في كتابة القصة القصيرة ، نذكر منهم : حمزة بوقري ، وعبد الرحمن الشاعر ، ومحمود عيسى المشهدي ، وإبراهيم هاشم فلالي ، وإبراهيم الناصر ، وحسن عبد الله القرشي ، وسعد البواردي.. وكانت التقنيات الفنية عند هؤلاء متقدمة نسبياً عما كانت عند زملائهم بين الحربين ، يقول سحمي الهاجري واصفاً تقدم التقنيات الفنية لديهم : "حققت قصصهم عدة جوانب من فن القصة القصيرة ، فرأينا البيئة نلتحم بالحدث أكثر ، وتشكل جزءاً من لحمته ، والتزموا في أغلب قصصهم بقلة الشخصيات ، والتركيز على جانب واحد من الشخصية ، وأصبح الزمن قصيراً .... كما أن الحدث يتكشف بالتدرّج ، وتتم المحافظة

<sup>(٥)</sup> م.ن ، ص ٢١٨ .

على شروط بداية القصة ونهايتها، واستخدام أسلوب التشويق والإثارة، والمحافظة على وحدة الانطباع، كما أصبح هناك اهتمام بالحوار<sup>(٦١)</sup>.

لعلنا نختم الحديث عن بدايات نشأة القصة القصيرة في الأدب السعودي، بهذه الخلاصة من الحازمي: "وخلاصة القول في نشأة القصة السعودية القصيرة، أنها كانت نشأة قلقة متعثرة، تنظر إلى التراث مرة وإلى القوالب الحديثة للقصة مرة أخرى. وهي في بدايتها من التاحتين: الزمنية والفنية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في معظم البلدان العربية الأخرى"<sup>(٦٢)</sup>.

## ٢- التحول الاجتماعي

ربما كانت مسألة الطفرة الاقتصادية مع بداية السبعينيات، ثم عيش المجتمع السعودي في رفاه مادي، وتقدم البلد في مستويات الاقتصاد، والانتصار على الطبيعة، ونهوض الوعي الثقافي، وانتشار الرفاه الاجتماعي .. جعل الحياة الإبداعية تقفز قفزة نوعية متجاوزة التطور التواصلي البطيء، فبينما كانت الحياة بمجملها تعيش واقعاً عربياً تقليدياً محدوداً في كل شيء .. وإذا بالحياة تنتقل فجأة إلى قمة الهرم في التواصل الحضاري مادياً وثقافياً؛ لبدو هذا التحول في المجتمع السعودي من وجهة نظر منصور الحازمي "كان ولا يزال أكثر سرعة وأشد حدة من التحولات الاجتماعية

<sup>(٦١)</sup> سحيمي، ص ٣٩٦. ويمكن مراجعة قصص النشأة في كتاب القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية

منذ نشأتها حتى عام ١٩٦٤، لسحيمي ماجد التاجري .. وكذلك الفصل الخاص بالقصة من كتاب

"النثر الأدبي" للشامخ، ص ١٢١ - ١٤٢.

<sup>(٦٢)</sup> منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،

١٩٨١، ص ٩٥.

التي عرفتھا البلدان العربية الأخرى ، ومن ثم فهو أهم القضايا التي تناولتها القصة السعودية القصيرة المعاصرة<sup>(٨)</sup> .

ومن ثم اتسعت المسافة بين نموذجي ما قبل الطفرة وما بعدها ، فإن كان النموذج القصصي ما قبل الطفرة بشخصياته وأحداثه ولغته يميل إلى الرومانسية وشفافيتها ، وإلى التعليمية الكلاسيكية ومفرداتها التقليدية ، وإلى التهج الفانتازي الصوفي الحكواتي ، وإلى التفاعل مع الطبيعة بصحرائها وقراها وشطف عيشها وبيتها الدينية التقليدية ، وحواراتها ذات الملامح الإنسانية الجمعية .. مكرسين كتابتهم في خدمة التحولات الاجتماعية والثقافية والمعيشية في المجتمع ... فإن النموذج الآخر نموذج ما بعد الطفرة غدا نموذجاً فلسفياً ترميزياً ذا إشكاليات واقعية تناقضية اغترابية في تفاعله مع النقلة من سداجة الحياة الصحراوية الريفية الأولى إلى الدخول في معمعة المدن وتناقضاتها ، والصراعات التجارية والثقافية والوظيفية .. لتمتلى الكتابة بالخوف والرعب والأسطورة والتمرد والرفض .. بل إن هزيمة حزيران أوجدت جيلاً آخر من القاصين المحليين ، كما أوجدته في أي بلد عربي آخر ... وإلى هذه المساحة التي ما بعد الطفرة وهزيمة حزيران ينتمي محمد علوان ، وحسين علي حسين ، وعبدالله باخشوين ، وعبد العزيز مشري ، وخليل الفزيع ، ومحمد علي قدس ، وعبدالله السالومي ، وعبدالله السالمي ، وجارالله الحميد ، وخيرية السقاف ، وغيرهم .

وهؤلاء ليسوا منقطعين مئة بالمئة عن الجيل الذي سبقهم ، إذ يمكن أن يعد إبراهيم الناصر ، ومحمود عيسى المشهدي ، وحمزة بوقري ، وغيرهم من المخضرمين الذين عاشوا ثقافة الجيل الأول ... من جيل السبعينيات بعد أن التقوا ورافقوا جيل السبعينيات في إنتاج بنية السرد المتجددة ..

<sup>٨</sup> م ن ، ص ١١٦ .

ثم كانت قصص صالح الأشقر، وفهد العتيق، وسعد الدوسري، وعبد خال... من قصص أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات...  
وبعدهم من منتصف الثمانينيات إلى نهاية التسعينيات انفتحت الكتابة القصصية؛ لتغدوا إشكالية كمًا ونوعًا، حيث برز قاصون جدد أعطوا الكتابة القصصية اتجاهات جمالية عديدة، وملامح تحريرية متنوعة، وخصائص ثقافية إشكالية... ومن هؤلاء أميمة خميس، وعبد الله العتيق، وعبد الحفيظ الشمري، ويوسف المحميد، وجبير الملبحان، وخالد اليوسف، وعبد الله التعزي، وناصر الجاسم، وبدرية البشر، ولىلى الأحيدب، ومحمود تراوري، وتركى سديري، وغيرهم.  
وبعد ذلك، استشرت كتابة القصة القصيرة جدًّا، منذ مطلع الألفية الثالثة، على أيدي قاصين عديدين، يصعب حصرهم، أو التأشير إلى تميز بعضهم على بعض، حيث لم يعد للمبدع وجود مميز في مقابل هيمنة القصة القصيرة جدًّا كجنس أدبي جديد ومتجدد!!

### ٣ - التحولات الجمالية

لا خلاف على وجود تطور واضح، وتحولات بارزة في كتابة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، إلى حد يصعب علينا المغامرة وتحديد التحولات الجمالية بين القاصين كأجيال؛ لأنه يكاد يكون لكل قاص أصيل مبدع في مجاله خصوصياته الجمالية التي تخصه هو وحده مختلفًا في بعضها ومتقاطعًا في بعضها الآخر مع الآخرين. وبالإمكان الإشارة على رموز قصصية في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي... لكن منذ تسعينيات القرن الماضي إلى اليوم، صار يصعب الحديث عن رموز في كتابة هذه القصة، وصار الالتفات إلى عدد المجموعات الصادرة في كل عام مثلًا.

ولو تجاوزنا تحديد خصوصية كل مبدع على حدة، على اعتبار أن هذا التجاوز يفتقر إلى العلمية أو المنطقية، فلا بأس من قبيل التأمل العام، أن نعد التحولات الجمالية المهمة في فضاء القصة المحلية تنحصر في ثلاث مقولات رئيسة، هي:

المقولة الأولى: الخروج من هامشية فن القصة وجمالياتها المحدودة في إنتاج ما قبل الستينيات، حيث كانت الكتابة القصصية كما أسلفنا جزءاً مهماً من حركية الصحافة الدورية، ومهمة الكتاب تكاد تنحصر في تغطية مساحات صحفية بأية طريقة عادية مألوفة مباشرة لتغدو الكتابة مسطحة تقريرية تعليمية غير إشكالية.. تقدم للقارئ مطبوخة جاهزة لا تحتاج لأكثر من الاستهلاك.. ثم التلاشي بطريقة أو بأخرى... والدخول تدريجياً ببوادر محدودة منذ الخمسينيات والستينيات في دائرة الوعي الفني والجمالي بالتجربة القصصية التي اكتملت منذ أوائل السبعينيات.. بحيث لم تعد القصة ثوباً فضفاضاً، أو غلافاً لتوصيل الأفكار.. وإنما غدت تجربة إبداعية وإشكالية في لغاتها ودلالاتها ورؤاها وأساليب عرضها، والتلاعب بسياقاتها بين الحضور والغياب.. وكأنها غدت نصوصاً إشكالية متنوعة المستويات بين القاصين وفي مستوى القاص الواحد المتطور.. وهنا يمكن وصف كثير من القصص لدى محمد علوان، وحسين علي حسين، وعبد الله باخشوين، وعبد العزيز المشري، وغيرهم، بأنها قصص لم تكتب بطريقة مجانية أو سهلة، وإنما هي تجارب قصصية ناضجة مكتملة نسبياً في جمالياتها وفنها ورؤاها.. ومن ثم فإنها ليست لقمة سائغة يستهلكها القارئ من القراءة الأولى، بل تحتاج إلى كد وتعب؛ لفهم، ويبقى هناك جانب مهم منفتح للتأويل المستمر كما هو حال جل قصص محمد علوان في مجموعتيه: "الخبز والصمت"، و"الحكاية تبدأ هكذا"...

والمقولة الثانية: هي الخروج من سقف القص الواقعي والرمزي الذي امتلأت به تجربة السبعينيات وأوائل الثمانينيات .. والدخول ابتداء من منتصف الثمانينيات دون تحديد زمني دقيق في فضاء جمالية الكتابة القصصية الجديدة التي تكسر الحدث، والزمن، واللغة، والشخصيات، والحبكة.. وتدخل فضاء التداعي والشعرية، وتوظف كل الأشكال الممكنة في السرد، والانفتاح على الأجناس، والفصوص داخل الذات لتعريبها وتعميق الرؤى الفلسفية للعالم.

والمقولة الثالثة وهي الانتقال في السنوات الأخيرة من بداية التسعينيات من دائرة الكتابة القصصية المتشابهة نسبياً من جهة الحجم الذي يتراوح بين صفحتين وعدة صفحات، والدخول في دائرة كتابة القصة القصيرة جداً، حيث يمكن أن نجد في الصفحة الواحدة خمس قصص قصيرة جداً أو أكثر، وهذا التحول يجد ذاته يعني تكثيف اللحظة السردية إلى التشابه كثيراً مع اللحظة الشعرية، التي أخذت تميل هي الأخرى إلى أن تكون نثرية سردية، مما أوجد سياقاً خاصاً بكتابة "النص" الذي ليس هو بشعر، ولا هو بسرد، وإنما هو يحمل جماليات السرد والشعر معا.

لقد قسم منصور الحازمي القاصين السعوديين منذ نشأتهم إلى أواخر السبعينيات إلى ثلاثة أجيال هم: الشعبيون والرومانسيون / والواقعيون / والغرباء (الوجوديون).

وبخصوص الغرباء الذين نهجوا الطرح الوجودي، فشكلوا جيل الشباب الذي جاء بعد النكسة، وكانت لهم مجموعات مميزة مثل "الخبز والصمت" محمد علوان، و"الرحيل" لحسين علي حسين، و"أحزان عشبة بريّة" لجارالله الحميد، و"موت على الماء" لعبد العزيز مشري، فإن الحازمي يصور قصصهم في صورة "مزيج من مذاهب شتى تختلط فيه الرمزية بتيار الوعي والسريالية واللامعقول. وهي على الرغم من

غموضها وعزلتها وتشاؤمها ، فقد استطاعت -بعض نماذجها الجيدة - أن تفتح آفاقاً جديدة للقصة المحلية لا عهد لها بها<sup>٩</sup>.

#### ٤ - التفاعلات

إن التفاعل الثقافي بين المثقفين العرب قضية واقعية، ومن ثم لا مفر كما تعودنا من الحديث عن تأثير الإبداع في مصر، أو في لبنان، أو حتى في المغرب مؤخراً في بقية المناطق في العالم العربي .. ومن هذه الناحية يمكن الحديث عن تأثير رواد القصة المحلية بقاصين من مصر أو من لبنان أو حتى بقاصين من الغرب بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .. ولكن تصبح المسألة صعبة إذا أردنا الحديث عن التأثير والتأثير بعد السبعينيات ، حيث بعد هذا الزمن انفتحت عملية التواصل الثقافي عن طريق الكتب والصحافة ووسائل الإعلام المختلفة ، وهنا يجدر الحديث عن أدباء عرب بينهم تواصل ، لا عن رموز كبار وتوابع لهم ، كما كانت تصنف الحياة الإبداعية والثقافية قبل عشرين أو ثلاثين سنة ، فالقاصون السعوديون مثلهم وبقية القاصين العرب ، يصفهم الحازمي بقوله "جميعهم نشأوا في أحضان النكبة ، وفتحوا عيونهم على مأساة العرب الكبرى في هذا القرن : الهزيمة والذل والتمزق -هزيمة الحرب وهزيمة النفس. ولم تستطع حرب أكتوبر "المجيدة" سنة ١٩٧٣ أن توقف نزيف الجرح الكبير، بل زادت اتساعاً وتمزقاً، ولا تزال النفوس تعاني حتى ملت ، وأصابها الكثير من اليأس"<sup>١٠</sup>....

فمن الغلظ أحياناً أن يعد السياب أو نازك الملائكة رائدين لاكتشاف قصيدة التفعيلة ، وأن ينسى دور محمد حسن عواد الذي نشر قصيدتين تفعيليتين في مجلة القبلة

<sup>٩</sup> فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، ص ١٣٠.

<sup>١٠</sup> م.ن ، ص ١٢٥.



الحجازية في بداية عشرينيات القرن العشرين<sup>(١١)</sup>. ومن الصعب جداً أيضاً أن نتحدث عن تأصيلات في فضاء القصة القصيرة جداً، وننسى دور حمزة شحاته في كتابه "حمار حمزة شحاته" الذي أنتج فيه كثير من القصص القصيرة جداً<sup>(١٢)</sup>.

لذلك أعتقد أن عملية التواصل بين المثقفين العرب عملية أصيلة وفاعلة، لكن علينا أن نتجاوز نموذج القراءة التقليدي الذي يجعل الفضل دوماً لمركزية مصر أو لبنان أو المغرب على بقية بقاع المنطقة، وهذا لا يمنع من وجود النموذج الخاص السعودي، أو الفلسطيني، أو السوداني، أو الإماراتي أو العراقي.. أو غير ذلك، وفي الوقت نفسه وبطريقة تلقائية يمكن عدّ هذه النماذج عربية بتوجهاتها الوطنية والقومية والثقافية والإنسانية.. وهنا لا بدّ أن تضيق مسافة الحديث عن التأثير والتأثير بين الأقاليم في الوطن العربي.

ومع هذا لا نستطيع نفي تأثير مجموعة من الرواد بالبيئة العربية التي عاشوها في أثناء دراساتهم أو إقاماتهم في مصر أو غيرها، حيث أنهى حمزة بوقري، ومحمود عيسى المشهدي دراستهما الجامعية في القاهرة، وعاش إبراهيم الناصر في العراق، وجاء قاصون إلى المملكة من الشام والمغرب... بل إن الرواد أنفسهم قدّروا تأثيرهم بأجواء الثقافة المصرية، إلى حد إعلانهم ذلك في كتاباتهم على نحو قول أحمد السباعي "و

<sup>١١</sup> "ثبت تاريخياً أن العواد قد كتب الشعر الحر قبل باكثير ونازك والسياب؛ فقد نشر العواد أول نص من

الشعر الحر في صحيفة القبلة التي كانت تصدر في العهد الهاشمي قبل قيام الدولة السعودية في (العدد

515، الصادر سنة 1340هـ/ الموافق سنة 1921م) بعنوان "تحت أقياء اللواء". كما نشر العواد نصاً

حراً آخر في صحيفة القبلة نفسها في (العدد 519، الصادر سنة 1340هـ/ الموافق سنة 1921م)

بعنوان "تطلب العزة أو يهراق دم". ينظر: محمد الصقراني، العواد رائد الشعر الحر، جريدة

الرياض، العدد: 12241، الخميس 6 جمادى الآخرة 1428هـ، الموافق 21 يونيو 2007م.

<sup>١٢</sup> ينظر: حمزة شحاته: حمار حمزة شحاته، دار الريخ - الرياض 1977.

حقيق بي أن أعترف لكم أن مصر بصحفها ومجلاتها ومؤلفاتها ومحطة إذاعتها وقادة الفكر فيها - على العموم - أساتذة لنا، من موردها تنهل وعلى ضوئها نسير<sup>١٣</sup>.

## ٥ - التجريب

الكتابة القصصية القصيرة في عمومها كتابة تجريبية بطريقة أو بأخرى، لكن التجريب كمصطلح فني يتقصد طريقة إبداعية تسعى إلى كسر المألوف في الإبداع لصالح توليد الجديد والمختلف والمغاير. لذلك أعتقد أن أهم ما ولده التجريب في بنية القصة القصيرة المحلية يخص أولاً كسر الطريقة الاعتيادية المألوفة في بناء الحكاية القصصية بطريقة الحبكة الهرمية، والزمن المتواصل من البداية إلى النهاية وتعريف الشخصية، والمكان، ووضوح اللغة...ومن خلال هذا الكسر أصبح بالإمكان الحديث عن نصوص قصصية تجريبية تترك في تواصلها، وتلاعب في بنائها المتداخل وخاصة في المستوى الزمني، حيث تحضر الأزمنة بعضها مع بعض ممزوجة بمهمة متداخلة، في سياق تغترب فيه الشخصيات والأمكنة، فتصبح اللغة وحدها هي منبع تشكيل الرؤى والصياغات الجمالية، هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فإن القصة القصيرة لدى الجيل المغترب أو المتمرد في اغترابه كانت تحمل صخب اللغة المعرقة في الترميز، والضبابية، والشعرية، والغوص في تعرية الذات والآخر، واشتعال الكتابة بالروح الفردية المغتربة الضائعة الباحثة عن مصير للتألف...ومن هذه الناحية لم تعد اللغة السردية قريبة من التفاعل مع الواقع أو مع النفس الواضحة أو واضحة الحلمية..

<sup>١٣</sup> فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ينظر: ص ١٨ - ٢٤.

ومن ناحية ثالثة، فإن المبالغة التجريبية أوجدت نصوصاً قصصية من الصعب أحياناً أن ندمجها في دائرة القصة القصيرة، بالنظر إلى أنها تميل إلى الخاطرة أو الشعر أو اللحظة الشعورية المجردة، وأحياناً لا تنتمي هذه النصوص إلى دائرة القصة القصيرة إلا من جهة تسميتها؛ كأن تكون باسم قصة أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جداً.

ومن ناحية رابعة، في مستوى عناصر القص الرئيسة، فقد غابت اللغة الكلاسيكية، أو الثقافية، وحلت مكانها اللغة العادية المألوفة المباشرة الممتلئة بالمفارقات، والسخرية، والملغزة الممتلئة بالدلالات الشعبية والاجتماعية الشائعة بين الناس. أما الشخصية فلم تعد إلا شخصية مقموعة مبهمة متسكعة، بوهيمية أحياناً، مستغرقة في الانهزامية وتعذيب الذات ومسحها، وبيان حدة الصراع بينها وبين الآخر على طريقة قصص عبدالله باخشوين.. والزمكانية أصبحت أكثر تجريداً، وغائباً كامكنة معينة في الواقع، مع وجود تفاصيل دقيقة جداً أحياناً في توصيف أمكنة أو أزمنة بائسة مظلمة..!

وأخيراً، نعتقد أن خصوصية التجريب في القصة القصيرة كانت تعني دوماً لكتاب القصة المبدعين محاولة إبراز هذا الجنس الأدبي في سياق ذاته، أي أن يبقى قصة قصيرة، فلا يندثر إبداعياً في تحوله إلى هيكليّة القصة أو الرواية بشكليهما الفصفاصين، وفي الوقت نفسه، لا يتقزم نصّاً شعريّاً، ومن هنا قد وجد القاص نفسه في فضاء تعددية مسارب القصة القصيرة وتوجهاتها نحو الحكاية الشعبية المألوفة، والخبر الإعلامي، والقصيدة، والقصة الطويلة، والمقاومة، والأساليب التراثية الرسمية، و المثل، والأسطورة، والخرافة.. وهنا بكل تأكيد مساحات تجريبية تثري القصة القصيرة، ولا تلغي وجودها، وإنما تنهض على جنس أو عدة أجناس معاً، فتشكل

بنيتها المفتوحة دوماً من الناحية التجنيسية المتمية في الوقت نفسه إلى كونها قصة قصيرة، تشكل أحد الأجناس الأدبية المهمة في حياتنا المعاصرة .

## ٦ - المتغير وأفق التوقع

في أزمنة العولمة، والتقدم التكنولوجي، وانفتاح التواصل، وتعمق الثقافة وتسطحها، وتعدد إشكاليات الحياة وأوبئها يبقى القاص السعودي جزءاً مهماً من كينونة تشكيل القاص العربي والثقافة العربية الإسلامية الشرقية، وفي هذه الأطر وغيرها تبقى هناك أسلحة مهمة يجب أن يتسلح بها القاص، لعل من أهمها :

١. الحرص على إبراز الخصوصية المحلية بأرضياتها الإقليمية والقومية والإسلامية والإنسانية، لتبقى هذه الخصوصية هي الطريق الأولى والأخيرة في الوصول إلى العولمة أو العالمية، وأنه بغير هذه الشخصية المتشبثة ببلورة أسيانها الذاتية لن يستطيع أي قاص أن يكون إشكالياً أو مهماً في سياقه الخاص والعالمي..

٢. يجب إعادة النظر بمفاهيم الخدائ وما بعدها وإفرازاتها التي جعلت العلاقة بين القاص والمتلقي العادي علاقة شبه عقيمة، ومن الضروري أن يتواصل القاص مع محيطه، وأن يخرج من الكتابة للدائرة الثقافية المغلقة، وهنا يجدر أن تعود للكتابة القصصية رسالتها الملزمة، دون أن تكون هذه الرسالة عبثاً على الجمالية والتقنية الفنية.



## ظاهرة التحول القصة القصيرة السعودية وإنتاج نصوص شعبية (التنافس مع الذئب والغول والسيرة)

### ١- تمهيد

ولدت الحكايات الشعبية من رحم الحياة الهامشية للناس البسطاء العاديين، وأنارت هذه الحكايات - إضافة إلى نصوص أخرى، مثل: الأخبار، والتواريخ، والأمثال، والسير، والرحلات... - فضاءات الليالي الداكنة، وهي محملة بالخوف والحزن والفرح والمغامرة. وقد تطورت هذه النصوص مع الحكى الشفوي المستمر، وأضاف إليها المخيال الجمعي من خلال تعدد رواياتها إضافات كثيرة في سياقات خرافية وأسطورية، تمتعت فيها سلطة المرأة بشكل خاص. بسياق سرد القصص أو الحكى، وأتمجرت قاعدة الصغار مسألة التلقي والتفاعل، مما يساعد عقولهم الصغيرة على الخروج من عالم الواقع والمباشرة والعادية إلى عوالم المغامرات والقرائب والأهوال وأفراح الانتصارات.

ثم اتبثت القصة القصيرة من رحم الحكاية الشعبية، وبقيت محتفلة إلى اليوم بإيقاعات هذا الهامش الشعبي، رغم تطورها وكسرها لأبعاد الحكاية المألوفة؛ كالتسلسل الزمني، والحدث، ووضوح الشخصية، وتقريرية اللغة... وما زالت

القصة القصيرة والرواية - منذ أكثر من قرن - من أهم السرديات احتفالاً بالشعبي، وفي الوقت نفسه احتفاظاً بالتجريب والإنجاز في حقول الموروث الشعبي في الحياة العادية. من هنا يمكن القول بأن أهم الخطابات السردية المعاصرة هي تلك السرديات التي فعلت سياقي الشعبي والتراثي الرسمي في متنها، فأعادت بطريقة أو بأخرى إنتاج أو صياغة التاريخ، وحكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، والسير الشعبية، والخرافات والأساطير، وطرائف الأخبار، والحكم والأمثال، وغيرها، مما يجسد الجماليات اللغوية الاجتماعية المبتوثة سردياً في وعي المخيال الجمعي للأمة العربية تاريخياً وثقافياً.

ونتيجة لذلك، فقد جاءت الصور والمفردات اللغوية والشخصيات والزمكانيات عادية ومألوفة للقراء العاديين المتجذرين في هوامشهم الثقافية الشعبية، ضمن حركية التفاعل اليومي المعيشي الثقافي الذي يكرر نفسه في تواريخ مختلفة بصور متجددة ومتنوعة، مما يعني -بالتالي- وجود مفارقات كبيرة بين اللغتين الإبداعيتين الشعرية والسردية، ففي الوقت الذي حققت فيه اللغة السردية جمالياتها من تعددية أصواتها ولغاتها، وتنوع روايتها، وبساطة تراكيبها، وألفتها... نجد اللغة الشعرية عمومًا (نستثني اللغة التي تميل إلى السردية) تحقق جمالياتها من خلال احتفالها بأحادية صوتية عمومًا، تنجز ثقافة الشاعر التجريدية المستمدة من ثقافة عصره الرسمية، وتراكيب لغوية رسمية كلاسيكية، تنجز الطابع الثقافي الرسمي أيضًا.

إن الهامش الشعبي غني بإشكالياته الجمالية الكثيرة في مستويات الخطاب والحكاية والتأويل. ومن خلال هذه المستويات الثلاثة، يمكن الحديث عن قضايا جمالية ودلالية متعددة في أنساق الراوي والمروي والمروي له في أية حكاية شعبية أو أي خطاب شعبي آخر، ينتج في سياق قصة قصيرة معاصرة، مما يفضي بنا إلى البحث عن الجمالي الملح

في الكيفية أو الصورة التي أنتجت فيها سردية تراثية في متن سردية جديدة ذات آلية خاصة ومتفاعلة - في الوقت نفسه - مع الآلية التراثية، وما تنتجه - مقارنة بين الثقافتين - من مضامين ودلالات، تجعل السردية فعلاً نقدياً يعنى بمظاهر الخطاب السردية هيكلية ودلالة.



## ٢ - القصة القصيرة المحلية

إن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية تعدّ من أهم الخطابات الإبداعية المعاصرة احتفالاً بالموارث الرسمي والشعبي، إضافة إلى أنها ذات صلة وثيقة بتقنيات الكتابة الجديدة في أجيالها الرئيسة الثلاثة (بعد جيل الإرهاصات): جيل السبعينيات (محمد علوان، وحسين علي حسين، وعبد العزيز مشري، ومحمد الشقحاء، ومحمد علي قدس، وخلييل الفزيع....)، وجيل الثمانينيات (صالح الأشقر، وسعد الدوسري، وجار الله الحميد، وعبد خال، وشريفة الشملان، وفهد العتيق، وخالد اليوسف....)، وجيل التسعينيات (محمود تراوري، وبدرة البشر، وأميمة الحميس، وعبد الحفيظ الشمري، ويوسف المحميد....)، دون أن يكون لهذه التصنيفات أية قيم معيارية صارمة، بل هي مستخلصة من حركية زمنية إنتاجية في فضاء القصة المحلية المتطورة...

اتكأ موضوع هذه المقاربة على ست قصص عشوائية لستة قاصين، صدرت أغلب مجموعاتهم القصصية التي أخذت منها القصص في التسعينيات. ولم يكن في اختيار هذه القصص أيضاً منهجية معينة، ولو كانت هناك منهجية ما لاختيرت بعض قصص حسين علي حسين، ومحمد علوان، وسعد الدوسري الذين يعدون من أبرز من كتب السرديات المحلية في نلاحمها مع الشعبي.



ولعلّ هدف هذه المقاربة يتقصد رصد ظاهرة التحول في القصص المختارة ؛ إذ إن استخدام الموروث الشعبي لا يحدث لغاية الإحياء والتعريف ، بل هو استخدام يحقق أو ينجز التحول الترميزي أو القناع من خلال تحول الذئب إلى أنسان ، وتحول هيكلية الأشياء الغرائبية في عالم اليوم إلى غول بشع لا يُدرك بالحواس الفعلية الروحانية ، وتحول الفعل السيري الإيجابي الذي يكتنزه الماضي الإنساني "البسيط" إلى فعل سخرية تراجيدية في ظل الماديات الراهنة والعقليات البيغوية الانتحارية ... فما هو السقف الذي أنجزته بعض القصص في رصد ظاهرة التحول هذه عن طريق توظيف "الحكي الشعبي" ؟! هذا ما نحاول الإجابة عنه في الفقرات الآتية.

### ٣ - حكايات الذئب

حكايات الذئب كثيرة في الثقافة الشعبية ، فالذئب من الرموز الشريرة العنيفة ، ولعل حكاية "ليلى والذئب" تعد من أهم الحكايات المشهورة في الثقافة العربية الشعبية. وفي هذه الحكاية تنصير ليلى على الذئب رغم تحولاته المتعددة لأكلها، وقد اتخذت هذه الحكاية مجالها الواسع في التصوير الرمزي المتعدد للمقارنة بين الخير والشر أوبين الرجل والمرأة أوبين الوداعة الروحية والشهوانية الجسدية..

ما تقدمه قصة شريفة الشملان "ليلى والذئب"<sup>١</sup> مستويان من القصص ، هما : مستوى القص الشعبي المتمثل في حكاية "الذئب والحروف الصغير" ، و مستوى قصة ليلى طالبة المدرسة في تفاعلاتها مع أمها ومعلمتها في جوف الحكايات الشعبية ، وهذان المستويان يقدمان دلالة الصراع بين القوي والضعيف في نسق الخير والشر.

١ شريفة الشملان : مقاطع من حياة ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، ١٩٩٣ ، ص ص

تواجه ليلي كما يظهر من العنوان مجموعة الذئاب المفترسة التي تترصدها في أحلامها ، فرغم كونها تعيش جانباً مريحاً في حياتها الحكائية من خلال حكايات "سندريلا و" الأقزام السبعة وقطر الندى" وغيرهما .. إلا أن حياتها لم تعد مستقرة إطلاقاً بعدما قصت عليها أمها حكايات الذئاب مثل : ليلي والذئب ، وأم العززين ، والذئب والخروف الصغير .

ثم يتساق الحكوي في سرد حكاية "الذئب والخروف الصغير" ، فالذئب المفترس يجمع حوله الذئاب لافتراس الخراف الصغيرة ، لكن الخروف الشجاع الواصل بقرنية الصغيرين وبصديقه الدب الأبيض ، يقرر أن يتحدى الذئب ؛ لينتصر عليه ، ويخلص العالم من شروره ، ولا يقف عقبة في تحقيق حلمه سوى الخراف الأخرى التي لا تنجز شيئاً يذكر لمقاومة الذئاب ، بل إنها تقدره ؛ لأنه يعطيها المادة الدهنية لتشحذ بها قرونها في مواجهة بعضها لبعض في أثناء حروبها الداخلية .. وهذا ما يسهل على الذئاب الفتك بها .

وما أن تحدث الحرب المنتظرة بين الخروف الشجاع والذئاب حتى تكون نتيجة المعركة النهائية أن يخسر هذا الخروف الشجاع قرنيه وإحدى عينيه ، وجدول مائه التنظيف ، فالذئب لم يقدم لهذا الخروف الشجاع شيئاً يذكر سوى الكلام المعسول من غير فعل ، كما أن الذئاب فتكت بالخراف الأخرى ، وما بقي منها حياً انزوى في جحره.. ثم يصير الخروف على أن يربي قرنية مرة أخرى ؛ لينتصر مستقبلاً على الذئاب.

هكذا، نجد ليلي نفسها في نهاية الحكاية السابقة في حالة قلق شديدة تجاه الكون الذي ينقسم قسمين : قسم الذئاب رمز الشر والقوة من جهة ، وقسم ليلي والخراف

الصغيرة رمز الخير والضعف من جهة أخرى ؛ لتنتهي القصة متأملّة في البحث عن طريقة ما يمكن للخير من خلالها أن ينتصر على الشر :

"لذا ليلي تخاف الذئاب .. تخاف فهي لا تملك قرنين سألت ليلي معلمتها : عندما تأتي الذئاب ماذا نفعل ؟ قالت لها المعلمة : نتعلم قبل أن تأتي الذئاب . ليلي سألت معلمتها : وهل نقتلها بالعلم ؟! قالت المعلمة : ممكن جداً إذا حددنا أماكن انتشارها .. عندما أفردت ليلي الخريطة وجدت أن الذئاب تملأ الكرة الأرضية ... ولم تعد ليلي تنام ... (٢٢)"

تقدم قصة الشمالان - في المستوى الجمالي - حكاية داخل حكاية ، إذ تشكل حكاية ليلي طالبة المدرسة الإطار العام الذي تقدم من خلاله حكاية الذئب والخروف الصغير . ومن خلال هذه الدمج بين المستويين من الحكيم ، يتحقق فعل التحول في رمزية الحكاية القديمة على واقع معاصر ، انتقل فيه الصراع من مستوى الطبيعي الحيواني إلى مستوى البشري ، حيث ينقسم الناس ذئاباً كثيرة وخروفاً مجروحة منزوية ... وما نور العلم المشع في نهاية القصة ، ومثابة الخروف الشجاع قبل ذلك على محاربة الذئاب ، سوى إشارتين مهمتين في تجسيد الحرص على تخليص العالم من شروره .



يستخدم تركي ناصر السديري الذئب استخداماً رمزياً في قصته "يا بونا جانا الذئب" (٢٣) ، وذلك في سياق غزو العراق للكويت ، فما رأيته ليلي في خارطة العالم من كثرة الذئاب في قصة الشمالان نجده ممتثلاً في قصة السديري في نموذج واحد من تلك

٢ م. ن ، ص ٦١ .

٣ تركي السديري : ناقة العوني ، الفرزدق للدعاية والإعلان ، ١٩٩٤ ، ص ص ٨١ - ٨٤ .

الذئب ، حيث الذئب هو الرجل الشرير.. ، فأبطال القصة الإخوة الخمسة الصغار نجدهم دائماً يلعبون لعبة الحملان والذئب ، وكانوا يكبرون يوماً بعد يوم مع هذه اللعبة . حتى يخيل إليهم أنهم لم يعودوا يمارسون لعبة عادية ، بل أصبحوا يدركون من غير وعي منهم أنهم يمارسون واقفاً مرّاً ، يغيب عنه الأب ، وتحضر فيه الأم المتخوفة القلقة التي لا تقدر على فعل أي شيء سوى طمأنة أولادها بأن الذئب غير موجود بينهم ، وأن وجوده في الخارج وجود وهمي ، ثم يظهر -بالتالي - الأخ الأكبر ليمارس فعل الذئب الحقيقي ، لأنه أصبح مسعوراً إثر عضة قديمة نهشها الذئب الحقيقي في لحمه ، فأصبح هو نفسه يمارس العضات والخربشات المسمومة بإخوته ، ما يعني التخوف من تحولهم جميعاً إلى ذئاب مفترسة. يقول الأخ الأكبر والراوي : " كل ليلة أقمص ذئباً ، حتى تحولت إلى ذئب .. فتكت بهم .. هكذا يجب أن تفعل (الذئاب ..) يخرجها من صوت جسد بات مسعوراً ، واقفاً على قوائم الأربع ، مقوساً ظهره ، تماماً كما يفعل ذئب متحفز يطلق صوت عواء ، تزداد حشجة حلقه الجاف إلا من بقية دم ساق أحد إخوته " (٤).

لم يستخدم السديري حكاية بعينها ، وإنما استخدم صورة الذئب كتنقية مألوفة في الخطاب الإبداعي الترميزي الحديث ، ليصبح تكنيك القصة ككل مستلماً من تكنيك الموروث الذي خلفته الحكاية الشعبية ، وهو تكنيك الطرفين المتناقضين ، طرف الذئب الذي تحول هنا إلى صورة الأخ الأكبر / الأب الوهمي ، وطرف الأبطال الصغار المرددن خوفهم : " يا بونا جانا الذئب " .. ويبقى الأب غائباً ، بل يتحول إلى صياغة من صياغات الابن الأكبر: " تدخل من الراوي (أين الأب .. أين هو؟) .. تقول الأم

محبية ، وقد تحولت إلى دمة مقسومة : "لعله هو..." نظركل من سمعها ناحية الأفق ، تراءى لهم ظل لقادم ، لعله للأب ، قد يكون للذئب ، شيء له ظل<sup>(٥٦)</sup> . وبهذه النهاية المتشككة تلخص إشكاليات الصراع بين الإخوة دون أن يكون لديهم مبرر لهذا الصراع سوى السعار والجنون والمرض .

إن الإشكالية التي ترسمها هذه القصة في صياغة التحول ، هي تلك الروح الدؤوبة لدى القاص في تحويل الحكاية الشعبية إلى نسق ترميزي أو فناع معاصر له ما يبرره في فضاء الصراع بين الإخوة العرب ؛ حيث يغزو الأخ الأكبر في نسق الجنون والسعار إخوته الصغار .

#### ٤- حكايات الغول

يحتل الغول في الثقافة الشعبية الخرافية حظاً وافراً في كثير من الحكايات ، لكنه يبدو أقل شراسة من الذئب الذي تكون غايته أكل الضعفاء ، وإلحاق الأذى بهم ، فالغول عادة ما يختطف فتاة ما ؛ لتكون له زوجة أو ابنة أو خادمة ، مصوراً شكله في صورتين : صورة خيرة هي الإنسان العادي أمام الفتاة الجميلة ، وصورة شريرة هي الوحش الخرافي الذي يفتك بالبشر في الخفاء .

ومع الغول يكون هناك في الانتظار الشاب المنقذ الذي تقع عليه مسؤولية إنقاذ الفتاة من سجنها في قصر الغول ، كأن يكون هذا الشاب فارس أحلامها ، أو ابن عمها أو أخاها الأصغر غالباً...

في مجموعة سحر رملوي (وهي كاتبة فلسطينية عاشت حياتها كلها في السعودية) "صورة مقروءة" قصة طريقة بعنوان "ماذا لو تغيرت البداية"<sup>(٥٧)</sup> ، يتداخل فيها الأبطال

٥ م - ص ٨٤ .

٦ سحر رملوي : صورة مقروءة ، نادي أبها ، ١٩٩٧ ، ص ص ٤٥ - ٤٩ .

الثلاثة الفتاة والغول والفارس ، ومن العنوان ندرك أن لدى القاصة مقصدية ما لتغيير أحداث الخرافة القديمة ، معلنة في الهامش أن " داخل كل امرأة بقايا ... أميرة كانت هناك " ... على سبيل المقاربة مع صورة الماضي الذي لم يعد له في الحاضر غير البقايا.

نجد بدءاً الفتاة أو أميرة الأحلام في القصة القديمة في حالة الانتظار للغول الذي سيختطفها ، وعليها بعد هذا الاختطاف أن تنتظر الأمير الذي سينقذها .. وهنا تشعر بملل الانتظار فتقرر التمرد على هذا النمط من الأعراف الشعبية ، لذلك تخرج من بين دفتي الكتاب لتواجه العالم وحدها مصرةً على اكتشاف ما فيه من ضوء وسط الظلام المخيم ، متجهةً في البداية نحو ضوء بعيد خطير ، هو بالنسبة إليها ممارسة للخطر الذي هو أفضل من الانتظار بلا هدف ...

يصحو الغول الشرير ليختطف أميرة أحلامه ، فلا يجدها في مكانها الموعود به ، فيعود إلى قصره مهزوماً مأزوماً!!

وما أن ينهي الفارس الجميل الذي يتم تدريباته الفروسية ؛ لينقض على الغول ، حتى يكتشف أن أميرته ليست في قصر عدوه الذي أصبح مسكيناً عاجزاً لا يملك غير "الأرجيلة" ؛ لينفث من خلالها حقه على أميرته الهاربة.

ويتحول موقفنا الغول والأمير من البحث إلى الانتظار والخوف ، كما يظهر من الحوار الآتي بينهما ، حيث حدثت بينهما الألفة في ظل هزيمة كل منهما على يدي تلك الأميرة المنتظرة :

" - معك حق .. إنها ليست هنا ! هل اختطفها غول آخر ؟

- لقد اتصلت بكل زملائي من الفيلان والوحوش والخطافين وجميعهم يشكون من أن أميراتهم غير موجودات .  
همس الأمير الجميل :

-غير معقول ، وأين ذهبن ؟

هز الغول كتفيه وقال :

-لست أدري .

أسقط الأمير الجميل قوسه ورمحه أرضاً وقال :

-وماذا نفعل الآن ؟

-لا شيء... ننتظر<sup>(٧)</sup>.

هكذا نجد في نهاية القصة الأميرات الجميلات يتجمعن ؛ ليتجهن نحو الضوء ، في حين يتجمهر الأمراء والشطار والأبطال يبحثون عن أميراتهم بمساعدة كبيرة من الغيلان والوحوش والخطافين ، وفي هذا السياق نكتشف التحول الذي تنتجه القاصة من خلال توظيف الحكاية القديمة ؛ إذ نجد سوزي المعاصرة وسيدات أخريات يتجمعن في أسفل العمارة ؛ ليتوجهن إلى العمل ، رافضات تضييع الوقت في الانتظار في بيوتهن أو لدى عشاقهن ؛ " لوحن لسوزي لكي تنزل إليهن وقالت إحداهن : هيا يا سوزي ، لدينا الكثير من العمل ، ولا وقت لدينا لنضيعه .. ابتسمت سوزي وعادت إلى المكتبة تضع فيها القصة القديمة برفق وهمست : كنت أريد بعض الرومانسية ، ولكن يبدو ألا وقت لدي لأضيعه .."<sup>(٨)</sup>.

من خلال استعراض مخطط القصة الذي يتجزأ التحول المشابه من حيث التكنيك لقصة شريفة الشمالان السابقة ، ندرك المفارقة ما بين المرأة القديمة والمرأة المعاصرة من وجهة نظر السرد ، فإذا كانت المرأة القديمة لا تملك غير جمالها ؛ لتنتظر من خلاله فارس أحلامها ، فإن المرأة المعاصرة أصبحت تسعى نحو الضوء / الحرية ، مهما

٧. م. ٢٨ ، ص ٤٨ .

٨. م. ٢٨ ، ص ٤٩ .

كانت خطورتها ، مقتنعة بأن حريتها لا تتحقق إلا من خلال اندماجها في العمل للإنتاج.

فالتكنيك القصصي في هذه القصة يمتلك قدرته الواعية من خلال فاعلية التحويل والتغيير في الحكاية القديمة لتوليد الدلالات أو الرؤى المعاصرة ، ضمن أنساق التحول الاجتماعي الذي طرأ على حياة المرأة العاملة تحديداً ، مما أخرجها من سكونية الانتظار والملل والهامشية من منظورها ؛ لتدخل في سياق الخروج من المنزل والمغامرة والإنجاز والبطولة الذاتية في مجال العمل ، ومن ثم لم تعد تلك الموضوعات الجنسية التشيئية العاجزة من وجهة نظرها أيضاً!!



وفي مستوى آخر من مستويات توظيف الغول لدى خليل الفزيع ، في قصته له بعنوان: "الغول"<sup>٩</sup> ، يستخدم القاص الغول استخداماً رمزياً ، يعبر من خلاله عن التحولات الاقتصادية التي غيرت وجه القرية تغييراً جذرياً ؛ أكل في جوفه القيم الماضية الخيرة كافة ؛ فالشخصية المحورية المتمثلة في شاب مغترب ، يعود إلى قريته بعد عشر سنوات من الرحيل ، وفي ذهنه أن يخرج قريته الساذجة المحدودة الإمكانيات من جهلها وأمراضها ، وفي الوقت نفسه أن يحافظ على قيمها الطيبة وعلاقاتها الروحية القديمة ، لكنه يفاجأ بأنه أصبح غريباً بين أهله ، وهو يرى الأمور كلها قد انقلبت رأساً على عقب بفعل النقلة المادية الكبيرة في حياة الناس والقرية :

"انغrust سهام الدهشة في ذهنه .. أذهلته مظاهر الترف البادية على كل ما تقع عليه عينه في قريته التي كانت أليفة وهادئة .. بعد عشر سنوات من الغربة .. عاد وفي ذهنه

٩ خليل الفزيع : بعض الظن ، نادي القصة السعودي ، ١٩٩٣ ، ص ص ٧١ - ٧٧ .



وهم جميل عن البراءة في عيون الصغار ، والطية في نفوس الكبار ، والسذاجة على محيا الأكثر تقدماً في السن ..<sup>(١٠)</sup>

إنه وجد الأمور على غير ما ألفها في الماضي ، فشعر باغتراب حقيقي ، يحمل تساؤلاته المغترية ، على هذا النحو: "هذه اللوحات السكنية المتباعدة ... أليست دليلاً على تباعد النفوس ؟ وهذه المنشآت الإسمنتية البليدة .. أليست دليلاً على تحجر القلوب ؟ كيف للمحبة أن تنمو في هذه الأجواء الخرساء ؟ وكيف للتعاون أن يزدهر في غياب المحبة ؟"<sup>(١١)</sup>

ولا تملك هذه الشخصية بعد تعرية هذا التطور غير الإيجابي من وجهة نظرها في القرية سوى أن تعلن أنها تجاه عالم أسطوري مخيف ، يتلخص في كلمة "غول" المكثفة لإيقاع الرؤية تجاه المتغيرات الجحيمية. وهنا يعلن لصاحبه القديم أنه قرر الرحيل ، والعودة إلى الاغتراب خارج قريته ، حيث القرية هناك (المهجر) تكون أرحم من هنا (الوطن):

"قال بأسى :

-إنه غول يا صاحبي ...

-هذا الغول لا يمكن اغتياله بالهروب منه .

-ومع ذلك فقد قررت الرحيل"<sup>(١٢)</sup>

فهذه القصة وضعت القرية كلها في سياق التحول إلى غول ، الغول الذي يجعل الإنسان في حالة اغتراب وضيق ، لذلك بقرر البطل بعد ما شاهده من تحول مادي

١٠ م٠ن ، ص ٧٣ .

١١ م٠ن ، ص ٧٦ .

١٢ م٠ن ، ص ٧٧ .

مرضياً ، أن يتحول هو الآخر فيقرر الرحيل مرة أخرى .. وهذا هو التحول النفسي الذي ينجز في سياق التحول المادي في فضاء هذه القصة ، التي تتحول فيها الحياة الريفية الروحية البعيدة إلى جحيم مادي أو غول... ١١

## ٥- السيرة

تشكل السير العربية القديمة جزءاً مهماً من سياقات القصص الشعبي ، ليس في مستويات الحكيم النسائي ( الحكاية الشعبية ) ، بل في مستويات القصص الذكوري في المقاهي والمجالس المختلفة ، وقد شكلت السير الحربية والعاطفية ثقافة واسعة في هذا المجال ، وهذا ما نلمسه من شيوع سير: عنتر بن شداد ، وأبي زيد الهلالي ، ومجنون ليلى ، وجميل بثينة ...

يصور عبد العزيز مشري في قصة بعنوان "عنتر بن رداد" (١٣) تحولات السيرة القديمة في سياق الزمن الحاضر .. فعنتر وصاحبه شيبوب يحضران في شخصيتين معاصرتين تسيان في شارع المدينة بعد منتصف الليل ، إذ يتقن الشخص المتخصص دور شخصية عنتر التراثية بحركاتها ، وشعرتها ، ولغتها القديمة كما تجلت في الحكايات الشعبية .. ويستحضر المشري رايًا يروي ما يحدث للشخصيتين في "وسط الشارع الأسود" (الأسود) ... شارع المدينة الحديثة : "كان عنتر يغني .. ويرفع عقيرته .. فتلعلع في المباني التي ارتفعت .. من اليمين ، ومن الشمال ... تصطدم القوافي مثل لمعان البرق .. وتحت قواعد العمارات الشائخة .. يحمم ، ويرفع عقيرته :

**فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مر مناقته كطعم العلقم" (١٤)**

١٣ عبد العزيز مشري : أسفار السروري ، نادي القصة السعودي ، ١٩٨٦ ، ص ٩ - ٢١ .

١٤ م ن ، ص ١٣ .

إن عنترة المعتر بذاته لا يعرف غير القبائل القديمة التي يرددها بين القينة والأخرى ، وما أن يسأله صاحبه عن قبائل " فلسطين " و " بيروت " و " موزمبيق " إبحاءً بارتباطه بالمعاصر من قضايا ؛ حتى يتجاهله مردداً خرافته الشعرية :

### يخبرك من شهد الوقائع أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وتحدث المأساة لعنترة عندما يحاول ممارسة دوره التقليدي مع الجندي المكلف بالحراسة في المدينة ، إذ يردد عنترة سبابة "العنتري" ، متجاوزاً ضربة العصا المولدة الأولى التي جاءت من الجندي ، وما أن يأخذ العصا من هذا الجندي ، ويطلب الطعام والمبارزة ؛ حتى تأتيه رصاصات الجندي فتديه قتيلاً في وسط الشارع : " و... بهدوء مشحون بالثقة ..أخرج (الحارس) المسدس من محبته ، صوبه نحو صدر عنترة : ثلاث طلقات متتالية ، فتركه بفرك بدمه جسد الإسفلت اللامع تحت الضوء ، ظاناً أنه قد مات . غير أن عنترة صرخ (إني قادم ، قادم ، لا أهاب الموت). وظل صراخه ..يهز كل جماد (١٥) .

إن التحول الذي تبشه هذه القصة يبدأ من قلب التسمية من "عنترة بن شداد" الماضي ، إلى "عنترة بن رداد" الحاضر ، الذي لا يملك سوى تردد المفاخر الشعبية القبلية الماضية ، دون أن يدرك واقعه الذي حدثت فيه تغيرات كثيرة ، "أبسطها" أن السيف لم يعد وسيلة للحرب ، بل حلت مكانه البندقية التي تردي القتلى عن بعد. بل إن مهزلة "عنترة بن رداد" تكمن في تصويره السيف في صورة العصا التي اغتصبها من الحارس المسلح بها إضافة إلى المسدس. ولعل ما يريد قوله المشري من خلال توهيم سيرة عنترة أمام المتغيرات المعاصرة ، هو نقد الوعي الثقافي الجمعي للأمة العربية المتغنية

بماضيها على حساب تجاهلها لواقعها وقضاياها المصيرية ، وتكون النتيجة حدوث المأساة في سياق الملهاة!!



ونتوقف أخيراً مع قصة بعنوان "صحراء الضياع" لخالد الخضري<sup>(١٦)</sup>، إذ يوظف فيها القاص سيرة مجنون لبلبي من خلال الارتداد عن طريق شخصية القصة الرئيسة في الزمن الحاضر ، حيث الشخصية الرئيسة ( الراوي ) يشعر باغتراب حقيقي في الصحراء الحديثة التي تمنى أن تكون متقدة له من اغترابه في المدينة ، وأن تعيد له العطف كما يتبدى من سيرة قيس في الزمن الماضي : " مسكين أنا كم كنت أتمنى أن أعيش في صحراء كهذه فترة وجيزة .. أنسى خلالها ضوضاء المدينة .. زعيقها .. زحامها .. مشاحنتها .. أعيش فترة نقاء .. فترة صفاء مع النفس .. بعيداً عن الأجواء والعقول الملوثة . أتذكر " قيساً " . مسكين أنت يا قيس مثلي .. كانت تلك الصحراء التي تهيم فيها نهيك العزاء في محبوبتك . ترثي لحالك . تقدر ما أنت فيه "<sup>(١٧)</sup>.

ثم تنتهي القصة بمثل هذه الخطاية الشعرية ، التي تعلن إيقاعاً رومانسياً متأزماً ، يفضي بطريقة أو بأخرى إلى تحول المكانية ذات السياق التراثي العاطفي الحميم إلى سياق " كابوسي رهيب يثقل الرأس ويفسد النوم " ، ويعمق درجات الضياع .. فإذا كانت شكوى قيس من الحبيبة ، ولا يجد غير الصحراء وأطلالها ، يثها حزنه ؛ فتعطف عليه ، فإن بطل القصة المعاصر يشكو المدينة ، وما أن يلجأ إلى الصحراء

١٦ خالد الخضري : كوابيس المدينة - مؤسسة المدينة للصحافة ، ١٩٩٦ . ص ص ٥٩ - ٦٥ .

١٧ م . ن . ص ص ٦٢ - ٦٣ .

حتى يجد الضياع والته : " أنظر إليها كبيرة وأسعة شاسعة بعيدة المدى ، وأنا هائم فيها على وجهي ، لا أدري إلى أين أتجه " (١٨).

فمن خلال التحول في صورة الصحراء ما بين الماضي والحاضر، تحيي لغة القصة في صياغتين متضادتين ، الأولى : أن صحراء قيس رحيمة منقذة . والثانية : أن الصحراء نفسها تحولت في الحاضر إلى قاسية قاتلة لمن يعشقونها..!!

## ٦- التركيب

من خلال ما سبق يمكن القول بأن التناص مع الخطاب التراثي يهدف بالدرجة الأولى إلى إحداث خلخلة وظيفية تنقصد التحويل أو القلب أو التقنيع ، ما يجعل من الكتابة السردية الحديثة ذات فاعلية دينامية وهي تمارس التجريب في حقل اللغة أو الخطابات التراثية بمختلف أشكالها.

ولعل أبرز ما يبرز في مجال السرديات العربية الحديثة ، يكمن في التشكيل والتمثيل من خلال تيمتين محوريتين : الأولى : تناول العادي والمباشر في حياة الشارع العامة المكشوفة في سياق سردي له طبيعة الآلية الحبرية التراثية . والثانية تناول الخطاب التراثي المألوف والشائع وتوظيفه وتحمله مفردات الحياة المعاصرة ؛ وذلك عن طريق التحويل في فعل تناصي منجز وجمالي - بكل تأكيد.

## تراجيديا الجدار والإنسان في القصة القصيرة السعودية

♦ "إذا تفاقم القحط غدا المجري ضامراً يتلوى تاركاً للريح  
أن تبحث ترابه وتلقيه بين تلك الحقول الممدة باستسلام ...  
على امتداد الوادي تناثرت قرى عديدة ... وقد تبقى طريق  
واحد ممهد - من أثر الطرق اليومي - يربط القرية بباقي  
القرى"<sup>(١)</sup> عبده خال

### ١- مقدمة

الجدار وجود مكاني وتشكيلي ونفسي واجتماعي وترمزي وإشكالي.. إلى آخر  
ذلك من تيمات تتشكل في التكوين الإنساني الفردي أو الجماعي. وبما أن الحكوي  
السردي يعد من أكثر الأجناس الأدبية تفعيلاً لعلاقة الإنسان بالمكان، فإنّ المستقرئ  
من هذا المدخل المكاني لبعض النماذج القصصية المحلية، سيكتشف بعض العلاقات  
والإنجاءات والدلالات والإيقاعات المكانية المتنوعة المبنوثة داخل الفصوص القصيرة

١ عبده خال : الموت يمر من هنا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٥٩، ص٧.

كجشس سردي، يمتلك الصدارة في الثقافة الإبداعية السعودية الحديثة. وهذا يعني أن القارئ سيجد ما يقضي به إلى تشكيل صياغات لغوية تختل بالجدران المتكونة من البنية الطينية في أبعادها الثنائية كحقيقة مألوفة في الواقع العربي "الماقيل" إسمنتي، أو في انفتاحها على حقول أخرى كرموز ممتلئة بحالات دلالية إبداعية، منها: الحالة النفسية، والوعي الفكري، والانفصال الاجتماعي، ونهاية الموت، والرمز للخوف أو "اللاأمان" أو للجسدية.. إلى أن يصبح الوجود المكاني الذي يحيط بالإنسان هو مجموعة من الجدران التي تبدأ من الجلد، وربما تنتهي بجدارية الكون؛ بمعنى أن يصبح الإنسان مشابهاً لنواة البصلة التي تحيط بها مجموعة من القشور المتنوعة والمتشابهة في الوقت نفسه، على طريقة مبدأ الوحدة والتنوع.

لذلك يبدو المكان كأنه مركزية الوجود الإنساني، ولا تتحقق له هذه المركزية فعلياً إلا من خلال عاملين أساسيين هما: الارتباط الزمني، والتكوين النفسي، في حياة الإنسان؛ فشعور المسن تجاه المكان يختلف عن شعور الطفل.. كما إن نفسية المحارب وعلاقاته بالمكان تختلف عن نفسية المتنزه.

وقد يكون الخيال كما يقول "غاستون باشلار" هو القادر على أن يبني جدراناً من ظلال دقيقة مريحاً نفسه بوهم الحماية، أو على العكس نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككاً بفائدة أقوى التحصينات<sup>(٢)</sup>، ومن ثمّ يمكن التأكيد بأن المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه، وليس

٢ جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣٦.

لديه استقلال إزاء هذه الشخصية، كما إنه في السرد لا يعيش منعزلاً عن بقية العناصر الأخرى؛ كأن يدخل في علاقات متعددة مع الأحداث والروى...<sup>(٣)</sup> لا تحاول هذه المقاربة معالجة فلسفة الجدار الشاملة كجزئية من فلسفة المكان في مجال القصص القصيرة المختارة، وإنما محاولتها الأساسية هي التعرف إلى بعض الخصائص الخاصة باستعمالات الجدار كدلالة ومعمارية فنية معتمدة على الاستقراء التجريبي الأفقي، دليلها المتسرع في التفاعل مع خمس قصص قصيرة لحمسة قاصين، هم: عبد الله السالومي، وسعد الدوسري، وخالد اليوسف، وفهد العتيق، وعبد الحفيظ الشمري.

وربما تكون قضية كينونة الجدار من جهة، وصورته المتضادة بين الانهيار / الأمن من جهة ثانية، هي القضية المركزية التي تتوخاها هذه المقاربة. ومما يجدر ذكره أن مجموعة القصص المختارة لم تخضع لأي تنظيم أو ترتيب أو استقراء شامل، وإنما هي اختيارات عشوائية فرضتها القصص المتوافرة لدي، تحت سقف منهجية تجريبية، قد لا تستدعي تحقق الاستقصاء الشامل، وهذا مما يسهم في إعفاء هذه الدراسة من أية محاكمة قائمة على الاتهام بالتقصير؛ لأنها لا تنقص المسح الشامل إطلاقاً.

## ٢ - الجدار / السور

تصور قصة "الأم على الطريق الإسفلتي" لعبد الله السالومي حركة عجوز مقعدة بين جدار كوخها في القرية وسور قصر شامخ في المدينة، بحثاً عن ابتها (وكذلك

<sup>٣</sup> ينظر عن المكان: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار

البيضاء، ١٩٩٠، ص ٢٣ - ١٠٤.



ابنها)، حيث تتجسد أبعاد المفارقة الدلالية بين الجدار والسور كفعل اجتماعي: "مع شروق الشمس كان حينها لطفلتها مشرقاً، دفعها خارج الكوخ لتعانق الشارع الذي انطلقت فيه السيارة .. الأبعاد والمسافات أمامها تتقلص تتأكل. مضت تزحف، الإسفلت ينهش كفيها يمزقهما .. الشارع الأسود يتحول جمرًا (..) تفتحهم المدينة شوارع عديدة متشعبة، بيوت وبنائات شامخة، شبح مرعب مخيف يتمطى..."<sup>(٤١)</sup>.

إن جدار الكوخ هو جدار اجتماعي يفضي إلى الفقر، لكنه قد يصبح في الشارع الإسفلتي بالنسبة إلى عجوز مقعدة معادلاً للمساعد كوجود شجرة ليس لها ظل .

ويتحول الجدار في القرية إلى سور حصين مرعب، عندما يصبح جزءاً من المدينة؛ فالسور هو تشكيل من الإسمنت، في حين يتكون الجدار في القرية في زمكانية وعي القصة من الطين والقش: "نظرت إلى القصر سور شامخ ... بوابة حديدية موصدة"<sup>(٤٢)</sup>. ولابد لنا تعبير سور شامخ بجدار شامخ لما أصبحت الدلالة دالة، ولجاء التعبير ضعيفاً، لأن الجدار أقل ارتفاعاً وأضعف من السور؛ فالفرق شاسع بين الطين والإسمنت؛ فمع السور يحضر الأمن ومع الجدار يحضر الخوف وتحضر المأساة: "تجول بناظرها في الكوخ .. أب أعمى عاجز .. وأم مشلولة .. كوخ حقير"<sup>(٤٣)</sup>.

٤١ قصة "الأم على الطريق الإسفلتي" من مجموعة: عبدالله السالومي، شروخ في وجه الإسفلت، جمعية الثقافة والفنون، الأحساء، ١٩٨٢، ص ٣٧.

٤٢ م. ن.، ص ٤٠.

٤٣ م. ن.، ص ٤١.

فكيف يتشكل الجدار بصفته فعلاً محيِّفاً أو مرعباً في علاقته بالإنسان الذي يحتاج في ظروف نفسية وزمنية معينة إلى جدار يسند ؟

### ٣ - الخوف

في قصة سعد الدوسري "الجدران" يتكشف شيء مهم من كينونة الجدار المتشكلة من الطين والقش. وحضور القش في الطين هو فعل التماسك، مثل حضور الإسمنت في الرمل والحجارة المطحونة. وانهيار التراب من حول القش معناه أن يتفكك الجدار: "تهتز أعواد القش النافرة من طين الجدار.."<sup>(٧)</sup> والجدران غرفة فيها نافذة ذات "درفتين" متهاكنتين، وسقفها الخشبي يكاد ينهار، وصاحبة الغرفة عجوز هجرها أهل القرية لاعتقادهم بأنها من الجن، وهي ليست أكثر من عجوز متعبة. وكل الأشياء التي حولها متعبة مثلها: "تخرج أم الهول إلى الفناء الترابي الضيق، تنظر إلى الأشياء كلها: البقرة الضامرة، الرحى المهملة، الجدران المتصدعة المنخفضة، أكوام الروث اليابسة، وأعواد البرسيم الصفراء"<sup>(٨)</sup>.

في قصة "الأم على الطريق الإسفلتي"، كانت أم أحمد القروية المقعدة عجوزاً ضعيفة، توفي عنها زوجها العجوز الأعمى، ولم يبق أمامها إلا اللجوء إلى ابنتها وابنها اللذين أعطتهما قبل أن يلبغا العام تقريباً لزوجين لا ينجبان في المدينة؛ وذلك ليعيشا عيشة فضلى. ولما بدأ الخوف من الموت في الكوخ يحاصرها، قررت أن تعلن عن نفسها باحثة عن الأمان لدى ولديها الشابين أحمد وفاطمة، ثم وصلت

٧ من مجموعة: انطفاءات الولد العاصي، دار المريح، الرياض، ١٩٨٧، ص ٢١.

٨ نفسه، ص ٢٢.

إلى ما تريد بعد رحلة عذاب. لكن أم الهول بطلّة قصة "الجدران" التي جاءت إلى القرية غريبة من قرية أخرى، أصبحت تبحث بعد وفاة زوجها العجوز عن علاقة حميمة مع أهل القرية الذين كانوا يهربون منها؛ لأنها عاشت في بيتها غريبة منقطعة عنهم، وقد لقبوها أم الهول رعباً وخوفاً، في حين كان اسمها محبباً وهو فاطمة السهلي؛ لذلك جاء تشكّل الجدران النفسية بينها وبين الآخرين السبب في أزمتها ورعبها؛ حيث حلّ عليها الخوف من الجدران التي توشك على السقوط والانهدام فوق رأسها، فبدأت تبحث عن الناس، وتطالبهم بمساعدتها حتى ولو كانت المساعدة عن طريق التسول كأمر حتمي في النهاية: "يا جماعة الخير، أنا فاطمة السهلي، عشت حياتي معكم أسمع أفراحكم وأحزانكم، كنت أقوى من الجدران التي فصلتني عنكم (..) أنا الآن عجوزة مريضة جائعة متعبة الرحي يابسة، البقرة هدها الجوع والبيت سيسقط على رأسي"<sup>(٩)</sup>.

من خلال القصتين السابقتين بدأنا ندرك بداية الترابط العميق بين الإنسان والجدار، فكلاهما جاء من الطين، وكلاهما في زمنية الضعف والشيخوخة آيل إلى الانهيار؛ فالمرأتان العجوزان فقدتا ظلّ الرجل بعد وفاة الشيخين، وفقدتا أيضاً ظلّ الجدار كمصدر للأمن؛ لذلك بدأنا في البحث عن الآخر المعين / الأبناء والناس.

هكذا تتكشف حقيقة مدى العلاقة بين الجدار المنهار والإنسان المنهار كرمزين متشابهين، ودالتين متشابهتين أيضاً.

فإذا كان الأمان بالنسبة إلى أم أحمد قد تحقق في السور بعد أن التحقت بابنتها التي لم تعد تنظر إليها على أنها شحادة قبل أن تعرف الحقيقة. أما أم الهول فلم يبق أمامها إلا أن تفتح الجدران لها ولبقرتها؛ لتخرجها إلى الشوارع، فتعلن مأساتهما التراجيدية، بعد أن حاولت أم الهول في البداية أن تعيد العلاقة بالآخر إلى إطارها السليم، وعندما وجدت الحية، لم يبق أمامها إلا ذل التسول مستندة إلى جدار الآخر: "على جدار البيت المقابل لبنتها تسند أم الهول ظهرها وتجلس.. تنظر إلى بيتها، تحفض رأسها، تطالع يديها المرتعشتين، تحاول أن تحفض رأسها أكثر.. تمد يدها اليمنى باتجاه الطريق"<sup>(١٠)</sup>.

كيف يتحول الخوف إلى موت أو مأساة؟ إنه - بكل تأكيد - يحدث عندما ينتصر الجدار، وينهزم الإنسان كفعل قدري، أو عندما ينتهي الإنسان كفعل مؤثر ومتج.

#### ٤ - الموت

ويتحول الجدار الطيني إلى بيت طيني، يقع فوق رأسي المعجوزين (الأب والأم)، بعد أن ينحو ابنهما؛ حيث كان يلعب مع أولاد الحارة في الخارج؛ ليكون دوره أن يدفنها تحت التراب، بعد أن أخرجهما من تحت التراب المنهار عليهما، هذا ما نجده في قصة "في ليلك عيون رملية" لحالد يوسف، يقول الابن بطل القصة: "ضمنا دارنا الطيني مرة أخرى.. ملاعب الطينية وأزقتي المتعرجة عدت إليها بعد يوم واحد لتلثمني فآلثمها..! في يوم آخر حلّ على دارنا الغضب الزمني

فأسقطها، لحظتها كنت ألعب في مراتمي وأزقتي. أما أبي وأمي فقد كانا في الدار وكانا مع الموت في صراع.. جئت على صراخ الحي وصدى بكاء النساء..!! مع الرجال والأدمع والحزن كان المشهد الأخير لهما، دفنتهما بيدي أوري التراب وليتني لم أحركه !! بل أي وجه يحضنه التراب؟ لم أستطع النظر إليهما.. لم أستطع النظر إليهما.. لم أتحمل الحادثة والمصيبة.. هربت<sup>(١١)</sup>.

ويكون هذا الموت بعد أن ينتقل العجوزان من بيتهما الطيني المهدد بالانهيار إلى بيت حصين، كأنه بيت إسمتي ثم يعودان بعد يوم واحد إلى البيت القديم، نتيجة لظروف غامضة، وتكون النتيجة انهيار هذا البيت ليموتا فيه، وكأنه مصيرهما أو وجودهما الختمي، حيث الترابط بين الكيانين الطينيين حياة ثم موتاً.

أما بطل قصة "جرافات، بيوت.. وصباح مترب" لفهد العتيق، فإنه ينجو من الموت بأعجوبة؛ إذ يتمسك بيته الطيني خمسة وعشرين عاماً؛ ليفاجأ في صباح ما بالأعداء يحاصرونه، فيوشك على الموت، لكنه ينجو، فيخرج إلى العراء برجل مكسورة.. ولم يكن أعداؤه إلا الجرافات وتحالف المطر مع التراب: "شعرت بأن الجدران تهتز، وسمعت على الفور أصواتاً صاخبة في الخارج (...). أن تصحو وتجد نفسك طافياً على سطح ماء بعد نومة بهيجة. ثم تكتشف اهتزاز جدران بيتك وأن بابه مخلوع (...). خمس وعشرون سنة سلختها وحيداً في هذه الدار كفيلة بإيضاح هذه الحقيقة (...). وسمعت صوت رجل يدور حولي ويوجه الجرافات.. اقترب مني.. كان عليك أن تخلي البيت من قبل أيها الشيخ"<sup>(١٢)</sup>.

١١ خالد اليوسف: أزمنة الحلم الزجاجي، الرياض: ١٩٨٧، ص ص ٦١ - ٦٢.

١٢ فهد العتيق: عرض موجز لمقتل مغني الرصيف، ١٩٩٠، ص ص ٣٥ - ٣٩.

فالعجوز رغم عدم موته إلا أنه في نهاية القصة يتشكل في حالة شبيهة بالموت، سواء من حيث انعزاله عن الآخر أو من حيث سقوطه في الوحل، ولا يجد إلا قطه ليحدثها عن بيته الطيني الذي طحن فأنطحن معه نفسياً على طريق الموت الجسدي الذي يبدأ في التحقق فعلياً: "ناديت الرجل فلم يجب، سمعت صوته بعيداً يوجه الجرافات فأدركت أنني كنت أحادث نفسي ولا سواها، نهضت واقفاً مستنداً إلى العصا، شعرت بدوار ووجع في ساقي المعصوبة، ملت إلى جانب ثم إلى الجانب الآخر. وأخيراً سقطت في الوحل. وفي الحال أسمع صوتاً حميماً، حاولت النهوض لم أستطع. وجدت القطعة الصغيرة ترغمي على صدري، فجأة انصقت بي مرتعدة فتحركت مشاعري ورحت أحدثها بحرارة، تحدثت عن صندوقنا المفتوح وقطع الزل وساقبي المعصوبة وبيتنا المطحون بخراطيم الجرافات .. حدثها عن كل شيء في صباح مترب بارد وأسود"<sup>(١٣)</sup>.

فهذا النص يفضي دلاليًا إلى العلاقة النسبجية المحكمة بين الجدار / البيت الطيني والإنسان العجوز الذي أضحي مثل بيته المطحون، فليس هناك فرق بين جرف البيت الطيني وإهمال التكوين الإنساني المشاعري الجنائزي لدى الشاب الذي يدير فعل الجرافات نتيجة للتغيرات المكانية بفعل التطور الحضاري في المكان وتحولاته، بحيث يصبح الجدار مجرد "نفاية" أمام الجرافة، في دلالات رمزية، تكشف عن العلاقة التضادية بين الماضي الطيني والحاضر الإسفلتي.

## ٥- الرمز

يتشكل الجدار في قصة "الجدار" لعبد الحفيظ الشمري في صياغة ترميزية مقايمة للتشكيلات الواقعية للجدار، في حين تبقى دلالة القضية إلى الموت والدمار موجودة، خاصة أن تكوين الجدار في القصة هو تكوين مائل نحو السقوط والانهيار: "رأى فيما يرى النائمون الجدار المائل في خاصرة الشارع يشبع بدماء سوداء. تنامى الجدار حتى أصبح أفقاً عالياً، انهدم الجدار واغتال المدينة"<sup>(١٤)</sup>.

يحلّ الدمار على المدينة، فيفرق الأخضر واليابس، ويعمّ السواد، وتموت الطيور، ويحلّ الوحل والحمى... ولا يبقى أمام الناس إلا الرحيل: "يذهب الجميع صامتين بلا حراك إلى أرض أشدّ تماسكاً من تراب المدينة الموبوءة"<sup>(١٥)</sup>.

إلى أي شيء يرمز الجدار المائل الذي يدمر المدينة؟ وما الدلالات الترميزية العميقة التي يحملها هذا الجدار؟ حتى يجعل المدينة مثل تلك القرى التي وقع عليها العذاب الشديد؟ إنه جدار يتكون من مطر المدينة نفسها، لا بفعل خارجي: "نظروا جميعاً إلى الجدار تشبع من مطر المدينة والمدينة في هذا اليوم يشنقها سابع أيام المطر والحلم الموبوء يحاصرهما"<sup>(١٦)</sup>. وهنا يتحول الجدار من صياغة طينية إلى صياغة فكرية؛ حيث التأويل الوحيد للفنّان الجداري؛ فهنا مع ميل الجدار يتحقق غياب الفكر الإيجابي، ويحلّ مكانه الفكر السلبي الذي يكون السبب المباشر في تدمير المدينة، وبخاصة أن القصة تستحضر - مثل بقية قصص هذه المقاربة - شخصية العجوز، وهو هنا في السبعين من عمره، يدخل تحت الجدار مع مجموعة

١٤ عبد الحفيظ الشمري: رحيل الكادحين، دار الشبل، الرياض، ١٩٩٢، ص ٣٥.

١٥ م. ن، ص ٣٨.

١٦ م. ن، ص ٣٦.

من الشباب لرفع ميله وتعديله ؛ لكن المحاولات تبوء بالفشل ، ومن ثمّ تظهر الصياغة المنشائمة ؛ ليغدو الدمار هو المخزون المترسّص لإحلال الخراب في المدينة ؛ "اعتدل شيخ السبعين ، دخل بالحلم معهم ، وخرج بالخوف المطبق" <sup>(١٧)</sup> . هكذا يحل الخراب والدمار في هذه المدينة أمام سلبية الإنسان المسؤول أولاً وأخيراً عن تكوين الجدار السلبي في حياته المعيشية ، في مثل هذه الصياغة التي تقدمها هذه القصة.

## ٦- التركيب

يتبين مما سبق أن المكان والإنسان وجودان في وجود واحد ، لكن الإنسان هو الصانع أو المكتشف للمكان ، أو لكل الأشياء التي توجد حوله . ومن ثمّ لا تظهر فاعلية كل الأشياء ، سواء أكانت مكاناً أو غير ذلك ، إلا من خلال حركة الإنسان معها ؛ "فأشياء يبدو دائماً مضافاً إلى الشخصية ودائراً في فلكها ، فهو لا يوجد بكيفية مستقلة تمكنه من أن يكون فاعلاً في الأحداث ، أو في معزل عن الذات البشرية التي تسنده . إن الشخصيات هي التي تكسب الأشياء معناها النهائي ، فهي التي تتداركها وتتصرف فيها وتبادلها فيما بينها" <sup>(١٨)</sup> .

وقد ظهر لنا من خلال حركية الجدار في قصص المقاربة أن الجدار تكوين هرمي ، وهو يحمل سياقات الموت والانهيال . وكذلك فإن الإنسان المتشكل مع الجدار هو إنسان آيل إلى الموت أو النهاية ؛ لأنه إنسان في مرحلة الشيخوخة أو بمعنى أدق في المرحلة غير الإنتاجية التي لا تستطيع السيطرة على الجدار .

١٧ م ٣٦ ،

١٨ صلاح الدين بوجاد : الشيء بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٨٨ .





## السردية الكابوسية والمكان في القصة القصيرة السعودية البيت، والشارع، والعراء أنموذجاً

### ١- تقديم

العالم السردى في مجمله، هو عالم يزخر بالعلاقة بالمكان، على اعتبار أن هذا المكان هو الكينونة المركزية في الكشف عن علاقة الشخصية السردية بفضائها، أو عن حساسيتها تجاه الحيز الذي تعيش فيه أو تتخيله، لينغدو هذا المكان أو الفضاء أو الحيز هو العتبة أو المفتاح الذي يكتبه القاص أو السارد في بداية نصه في أحيان كثيرة.

من خلال هذه العلاقة بالمكان في عتبات النص يوحى لنا القاص التجريبي، المتجدد في كتابته، بأنه قد شكّل - بطريقة أو بأخرى - حساسية التلقي نفسها تجاه نصه المأزوم بطريقة كابوسية في الأغلب، بمعنى أنه يشكل إيقاعاً نفسياً خاصاً للمكان في نفسية القارئ أو المتلقي للنص السردى، ومن ثمّ لا بدّ من أن تتعدد أشكال المكان بين المكان الرومانسي الحذر، والمكان الكابوسي، والمكان الاغترابي، والمكان المحلوم الغرائبي، والمكان المألوف أو العادى المتعدد بأشكاله الواقعية غير المريحة في كثير من الأحيان... إلى آخر ذلك من أمكنة، تكشف عن أزمة القاص الجديد في عدم توافقه مع

حركية المكان المعاصر، هذه الحركية الملوثة - عادة - بإيقاعات العصر المادية غير الحميمة في علاقاتها بروح القاص المتجلية في إبداعه.

تنطلق هذه القراءة أو المقاربة من إشكالية المكان الكابوسي، باحثة عن حسامية المكان الكابوسية (البيت، والشارع، والعراء)، وجمالياته المتعددة في بعض النماذج السردية القصيرة المحلية.

وفي هذا السياق يمكن لنا توقع أن يصدر بعض القاصين في تناولهم للمكان من مقارناتهم المتعددة بين عدة أمكنة متمازجة بعضها مع بعض، على نحو التمازج بين: ذاكرة انفتاح الصحراء، ورحابة الريف من جهة، وواقعية اختناقات المدينة، والمكان النفسي الكابوسي فيها من جهة أخرى. بين هذين النموذجين نجد إشعاراً جمالياً يوحي بأن القاص يتنوع في صور أو نماذج المكان ودلالته، إلى حد أن يصبح المكان هو البطل المشارك للشخصية الرئيسة في بناء عالم القصة المأزوم بالعلاقة المتوترة أو الانفصامية بين الذات وحيزها المكاني.

هذه العلاقة، هي التي سنحاول تناول بعض قضاياها من خلال تفاعل بعض القاصين مع البيت، والشارع، والعراء في عالم المدينة المعاصر؛ وذلك لما للبيت والشارع من صفة كابوسية، تكمن في البيت من خلال الانعزال والاختناق بين الجدران. في حين يوازي الشارع البيت، فيحمل دلالاتي الخوف والموت من الآلة والازدحام. وقد يمثل العراء بعض جوانب الاغتراب بين الذاكرة الرومانسية وواقع الحال المقلق نفسياً، لكنه يبقى أكثر حميمية في مجمل القصص؛ لأنه في الأقل منفتح مكانياً، وفيه جماليات الانطلاق، والتأمل، والابتعاد عن الضوضاء.

إن تناول بعض النصوص السردية في هذه القراءة، لا يحمل سياقاً بحثياً

استقصائياً، بقدر كونه محاولة للتداخل مع بعض النصوص المختارة بطريقة عفوية.

وهي نصوص توحى من خلال عناوينها، أو من خلال بعض عباراتها أن لها قيمة تفاعلية مع المكان، علماً بأن المكان موجود في كل نص من النصوص السردية؛ لأنه أحد العناصر الأربعة التي تشكل أبعاد أي نص أدبي، وهي عناصر: اللغة، والشخصية، والمكان، والزمان.

وفي المحصلة، لعل التفاعل مع بعض النصوص السردية القصيرة قادر بدوره على أن ينتج بعض الرؤيات المبررة لمشروعية هذه القراءة.

## ٢- بيت فهد المصباح وشارعه

في بعض النصوص القصصية تمثل المدينة الكابوس الإسمنتي من خلال رمزية البيت الكابوسية؛ إذ إن علامة البيت في المدينة علامة كابوسية، مرعبة، مقلقة، غير مريحة إطلاقاً.

هذا ما نجده في قصة فهد المصباح "شموخ"؛ حيث إنها قصة مكثفة، نقص حكاية بطل شامخ الرأس مدة خمسين عاماً، على الرغم من خسارته المتتالية، لكنه كان دائماً يجري ويجري: "في الفضاء الرحب، وتحت أشعة الشمس، وذرات الهواء، وزخات المطر، أطلق لساقيه العنان، ظل يجري حتى سقط على الأرض إعياءاً"<sup>١</sup>، وما أن يفيق حتى يجد نفسه قد جُرَّ إلى جحر ثمل، فبزحف مع هذه الحشرات تحت الأرض، ويتقزم معها واقعاً، تحيط به الحشرات الصغيرة التي حفرته له حفرة بقدر جسمه، ثم تكون نهايته في أن يختنق تحت قدم حيوان ضخمة، داس على جحره.

١ فهد المصباح: الأنسة أولين، نادي جازان الأدبي، ١٤١٨هـ، ص ٢٤.

يصفه القاص بقوله : " ظلّ على هذه الحال دهرًا لا يكبر جسمه عن الحفرة ، ولا يصغر عنها... المهم أن رأسه كان شامخًا طيلة هذه الفترة التي قضاها بينهم .. يحكم فيهم ، وهو مكتوف الحركة ... حاول حملهم على إعادته إلى وضعه السابق ، لكنهم اندفعوا هاربين ، وهو يصبح فيهم... أحس بثقل على رأسه .. رفعه بعناد .. فوجد قدم حيوان ضخم تخترق سطح الجحر ، وتغوص فيه " (٢) .

والمفارقة في هذا النص القصير تكمن في ثنائية الشموخ في الفضاء الرحب ، ثم في الانحسار المفاجئ في جحر إلى حد الموت ، وكأن السير في الشارع بما يحمله من شموخ لا بد من أن يفضي بطريقة أو بأخرى إلى لحظة الانحسار في منزل أو جحر ، ما هو إلا منزل الموت والتلاشي بطريقة مأساوية .

وبذلك كانت اللعبة الكابوسية المركزية التي لعبها القاص هنا في قصته ، تكمن في أنه صنع جواً مرعباً لهذه الشخصية داخل المنزل الذي وضعها فيه ، وهو منزل النمل الذي يوحي بطريقة أو بأخرى بالتشابه الكلي مع المنزل في المدينة ، وما يقدمه هذا التشابه من عبثية سوداء ، تضعنا في النهاية كمتلقين أمام تراجميدية الكتابة السردية ، وهي تصور علاقة الإنسان المعاصر بما هو دونه ، وبما هو أضخم منه ، وفي كلتا الحالتين يضع الإنسان في حالة موت كابوسية سوداوية ، في مكان كابوسي هو جحر النمل / الناس على أية حال.



وعند القاص نفسه (فهد المصباح) ، نجد هاجس الشارع هو هاجس الموت ، والخوف ، والآلة المدمرة للحياة ، حيث يفتح مجموعته " الأنسة أولين " بقصة " هاجس "

الخوف. وهذا الهاجس هو هاجس المدينة الجديدة المحملة بالموت (الشاحنة) الذي قتل وسيلة النقل التقليدية (حمارة عويس). وفيما يلي النص كاملاً :

"هاجس : مرت محابة على حينا ، أطفأت كل المصابيح .. صارت الطريق موحلة لا تحمل .. حمارة عويس تجري وحدها .. يقذفها الصبية بالطين بعدما ينزعونه من ثيابهم أو من الأرض .. كانت تفتش عن صاحبها .. عويس رحل في يوم مطير .. لا شمس فيه .. لم يذهب إلى المقبرة إلا نفر قليل . دفنوه وعادوا يرددون الحكايات ويتزبدون فيها .. البعض اكفى بإطعام الحمارة رداً للجمل أو درءاً لهاجس تجسد في داخلهم .. عربة نقل كبيرة مرقت من الطريق المطين .. دهست حمارة عويس .. لم يعد في الطريق ما يجري .. في الصباح لم يمشوا على الحمارة .. والهاجس أخذ يكبر في نفوسهم"<sup>(٣٣)</sup>.

فإذا كانت حالة الموت في البيت الذي جُرُ إليه بطل القصة السابقة "حالة اختناق" في جحر ، فإن بطلنة هذه القصة "حمارة عويس" تموت في الشارع بفعل الآلة الجديدة ، صفة المدينة المدمرة للحياة بطريقة رهية ، إذ تصف هذه القصة ، أو كأنها نصف ، بداية التحول من الريف إلى المدينة ، بما يحمله هذا التحول من هواجس مؤسرة لخوف الناس ورعبهم ، وهم ينتقلون من زمكانية موت ريفية عويس وحمارته إلى زمكانية كابوس الآلة القاتلة صفة المدينة الحديثة.

هكذا ، تحمل قصص فهد المصيح علاقة كابوسية غير مريحة ، سواء أكانت داخل الغرفة / المنزل أم على الشارع رمز الرعب والموت. فإن كانت الغرفة تحوي قلماً للكتابة عن الكابوس ، فإن الشارع يعني أن يحمل القاص خنجراً ، يقول بطل قصة

"الفلم" وهو كاتب قصة: "الشخص أمامي ارتفع صياحها تؤكد ما أردت أن أنقيه . امتزج الصياح بأصوات جاءت من الخارج .. الدماء تتكاثر وتزداد حتى غطت أرض الغرفة .. نظرت إلى الشارع عبر النافذة الوحيدة في الغرفة .. وبسرعة خاطفة كان نظري يبحث عن يدي ليووقفها عن الكتابة ، فألفيتها قابضة على خنجر"<sup>(٤)</sup>.

لا يخفى ما في هذا النص من أجواء كابوسية تخزنها الغرفة والشارع في وعي القاص ولا وعيه، مما يؤكد مركزية كابوسية المكان في مجمل قصص فهد المصباح، والأمير يطول لو تتبعنا بقية قصصه في مجموعته المشار إليها (الآنسة أولين) .

### ٣- بيت عبد الحفيظ الشمري وشارعه

توجد علاقة حميمة بين الشارع / البيت والموت في قصص عبد الحفيظ الشمري ، يمكن أن نكتشف ذلك من خلال شخصية بطل قصة "ضجر الياس" ؛ فهو بطل معتد يشموخه إلى درجة أنه يعد الناس من حوله "دود الأرض القرمزي الناغل" ، وهو الذي "لا ينحني حتى لشرب الماء .. بل يرفعه فوق جبينه ليتهادي متحنياً إلى شفاهه"<sup>(٥)</sup> ..

ثم يموت هذا البطل ، فتلعب به أفكار السارد الساخرة لعبة مكانية كابوسية ، فتصفه بصفات تجعل موته كارثة ذاتية لجسده ، فهو أولاً تيبس في ثلاجة المستشفى المركزي ، ثم حمل إلى المقبرة ليدفن في عتمة قصية نائية: "دفن قرب طفل دهس بالأمس .. تمدد كما يلبق برجل هذه العناء .. داهمته النهاية بلا مفاجأة .. سعت إليه

٤ م ن ، ص ٣٠ .

٥ عبد الحفيظ الشمري : وتهرات حبالها ، النادي الأدبي بحائل ، ١٩٩٧ ، ص ٣٠ .

حيوانات صغيرة ، أخرجت مواهبها.. بعضها يتوالد من داخل جسده المشامخ بصلابة الموت .. وتأتي الأخرى من أوكار مجاورة .. تعمل قدراتها في نخل الجسد الهالك . تضمخت ذرات التراب ببقايا دماء داكنة.. ديدان الأرض ، ولكرم جسده، تضخمت ، أصيبت بالنتخمة ، كأنه يحافظ على صمته .. إذ لم يكن بارداً حتى اليباس كما في الثلاجة المركزية .. وكأنني به وبهياجه المؤذي وهو يصف من حوله بالديدان .. جف قارب جسده.. ولحى العظم شيئاً من اليباس الهش .. ديدان الأرض القرمزية النهمة تدخل وتخرج في ثغوب الهيكل الشامخ(....) ولحظة أن التّم الناس قرب تراه ليدخلوا جسداً في أخاديد الأرض .. رأينا جميعاً خروج الكائنات الصغيرة من تراه محملة ببعض شموخه، وعناء ذاته الشقية ، تلك التي جعلته يتعاطف بشموخ محموم ، ليكثر مقتي ، وأذيتي ، ووصفي بدود الأرض القرمزي"(٦).

وفي ظني أنه لا توجد مأساوية تصف نهاية رجل ، شمع وتكبر على كل من حوله ، أكثر فظاعة من هذه المأساوية التي جعلت القاص يتخيل حالة من الفانتازيا تريباً ذرات ذلك الشموخ المتعجرف في الحياة تتحول في الموت إلى فئات في أفواه النمل والحشرات الأرضية بين ثنايا مكان لا ينقل فيه هذا الإنسان الجسد من مصيره المحتوم في التلاشي جسداً، عوداً إلى التراب الذي خلق منه ، ومن ثمّ لا معنى لكل شموخ أو كبرياء ما دامت النهاية واحدة للناس كلهم ، حيث ذاكرة المكان تلتهم الإنسان جسداً وتحيله على "اللاشيء" جسداً لا روحاً على أية حال.



وإذا كان الإنسان قد تحول من الشموخ إلى الاضمحلال في أفواه النمل في القصة السابقة، فإن الناس بمجملهم بلا قيمة أمام "نوبات الإسفلت" الصفة المركزية



لشوارع المدينة، حيث يغدو الشارع الواسع السريع محتقاً بالسيارات /العلب، والزجاج، والحوادث، والموت، والعبوس، والحرارة، في قصة "نوبات الإسفلت" للشمرى من مجموعته "وتهرأت حبالها":

"للمكان رائحة الحديد الساخن، والإسفلت، وانعكاسات بريق شظايا الزجاج لبقايا حادث انتهى، وكلمات رشقنا بها شرطي المرور، لم ندرك بعضها كوننا محصنين بالهدوء والزجاجات الصقيلة المحكمة غلقاً (...) أ يكون سريعاً وهو المعطل، المختنق بنا، وبالحديد اللامع، والزجاج الصقيل، وبالحجارة، وتصاعد الأنفجرة تلك التي أراها بعيني...!؟" (٧).

فالشارع نفسه تحول إلى مجموعة من الغرف / السيارات المحكمة الإغلاق، تجعل من مسألة الحياة في المدينة جزءاً من الكابوس الذي يعلم الإنسان طريقة أن يموت ببطء، أو كيف يتخلى عن إنسانيته لصالح أن يعيش واقعاً آلياً لا يختلف فيه عن الآلية التي يستخدمها، بل إن جنون الإنسان وصراخه في مواجهة الآلية غير مجديدين على الإطلاق: "أدنى شيء أن ألوذ بالصمت ولا أمتعض.. وأعلى شيء يمكن أن أفعله هو أن أميت مشاعري.. وأصرخ بجنون.. لكنني لم أفعل، إذ لم أحتد، أو يعلو صوتي.. بل إنني أتمالك نفسي، وأستميلها للهدوء، أرتب الأمور لتأخذ شكل الممكن" (٨).

والشكل الممكن هذا، هو لحظة التوازن الإجبارية التي يضع فيها الإنسان نفسه؛ ليتمكن من العيش بصورة متوائمة مع المكان الكابوسي، الذي تنتجه المدينة المعاصرة، وتجعل من حياة الإنسان تجاه هذا العالم الكابوسي حياة ممثلة بالموت

والمقبرة ، الفكرة التي لا تكاد تخلو منها قصة من قصص عبد الحفيظ الشمري في مجموعته " ونهرأت جبالها " و " دفائن الأوهن تنمو " .



ومن الأمثلة أن قصة " الموت عالياً " من مجموعة " دفائن الأوهن تنمو " للشمري ، تصر إصراراً عجيباً على أن يخرج بطل القصة من بيته ، أو حتى من السجن عقاباً على عدم سداد ديونه المالية ، ليمارس حالة الانتحار في الشارع العام ، حيث المحاولة الأولى الفاشلة للانتحار كانت من أعلى عمود النور ، ثم تلاها المحاولة القاضية من أعلى برج المدينة .

وعشية الموت في هذه القصة ، كانت هروباً من عدم القدرة على سداد ديون الآخرين المالية التي فرضتها مسؤوليات المدينة الحديثة ، فكانت عبثية ساخرة لعلاقة الإنسان بالمدينة ، إلى حد سخرية الناس من رجل يحاول الانتحار من فوق عمود النور ، وكأنّ هذا الانتحار مهزلة ، حيث خاطب أحد المارة هذا الرجل المنتحر بسخرية قائلاً : " يا لحقارتك ؟! أترمي بنفسك من هذا الارتفاع الوضع .. لم لا تلقي بنفسك من ارتفاع برج عالٍ ؟! يا لغباثك أمن عمود نور تمارس الموت .. ؟! " (١٠) ، وكأن الموت من فوق برج عالٍ يعطي أهمية أفضل للمتحرر .

ومع ذلك كان الموت من برج عالٍ هو الأكثر تعمية ، والأبعد عن مشاركة الناس في حالة الموت ، فيما لو حدث الموت عن طريق تسلق عمود النور على مرأى من المارة بين مؤيد ، ومعارض ، ومستهتر ساخر ، وغير مبال ...

ولأن البطل قرر الانتحار ، وقرر مع الانتحار أن يكون لموته قيمة ، لذلك خرج من البيت / السجن إلى الشارع ليمارس الموت بطريقة لافتة للنظر ، فإن موته منتحراً

كان بإمكانه أن يكون مهماً لو نَفَذَ عن طريق شئق ذاته من على عمود النور بين الناس ، لكن المدينة الجديدة أفتعته أن هذه الميتة عبثية ساذجة ، لذلك دُفِعَ للموت من أعلى مكان مرتفع ، فكان موته عن طريق هذا المكان تهميشاً له أمام علو المكان ، وهنا كان شبه نكره في موته : "دفائنه الضامرة بانث في صباح تالٍ ، ساعة أن كانت الشمس تستدير بكامل صحتها وضياؤها .. شوهدت في أعلى شاحق برج المدينة على هيئة رجل يتدلى ، لم يروا وجهه.. ولبعد المسافة عن عيون المارة لم يتقافز أحد بالصياح .. ارحم نفسك لا تمت بهذه الطريقة"<sup>(١٠)</sup>.

والأمر سيطول لو تتبعنا كابوسية المكان من خلال العلاقة بالموت في قصص عبد الحفيظ الشمري المسكونة بهذه التيمة المركزية في كتابته السردية ، دلالة على وجود ذاكرة تختزن علاقة الإنسان بالمكان / الموت ، مما يجعل من بنية القص بنية مولدة لتحجيم الإنسان في دائرة معرفة الذات التي مهما تصور الإنسان عظمتها ، فإنها تكاد تكون صفرأ مهماً في لحظة الموت وإيقاعاتها المتعددة في التلاشي ، وهذا ما يخبرنا به الموظف الميت في قصة "دفائن الأوهن تنمو" : "لَفَنِي النسيان ، وانتهت قصتي .. ولم يبق إلا قولتي تائهاً يتردد .. إذ كنت قبل موئي أرى (الوهن) يزداد ، حتى أصبح عريضاً هائلاً .. استفحل وازداد رسوخاً ، وأسس عالمه .. جاء السقوط المدوي .. ونشظى كل شيء"<sup>(١١)</sup>.

لا نبالغ إذا قلنا: إن مجمل قصص عبد الحفيظ الشمري وخاصة في مجموعته "دفائن الأوهن تنمو" ، تكاد تنطلق من فكرة النص السابق ، وهي فكرة تشظي كل

شيء مهم في الحياة لحظة الموت / السقوط المدوي ..!! ويكون الشارع والمقبرة مكانين مناسبين لتفعيل هذه الفكرة.

#### ٤ - الشقة/ السجن عند فهد العتيق

ونتوقف مع نص لفهد العتيق " نجم سهيل الذي .." ، فنراه يحتزن العلاقة بين المكان المتعلق في المدينة ، والمكان الآخر المسترجع من خلال الذاكرة ، إذ يبدأ نصه برفض المكان (الشقة الصغيرة) في المدينة :

"عندما دخلت الشقة الصغيرة التي سوف تكون بيتي الجديد ، شعرت بغربة عميقة ، ثم حزن ، ثم رغبة في البكاء أو الهرب. عمارة زجاجية ، أغلب شققها مكاتب تجارية تفوح منها رائحة الأرقام والحسابات ، والناس هنا وجوههم رسمية ، ولا يتحدث بعضهم بعضاً"<sup>(١٢)</sup>.

فالاختناق هنا ناتج عن ضيق الشقة ، وعن العمارة التجارية ، وعن العلاقات الرقمية بين الناس ؛ فكان هذا المصير هو الذي يشعر البطل بالهرب من هذا المكان الغريب المكتوم الأنفاس ، الذي يبدو كآله عقاب : " كنت أتساءل : أي جريمة اقترفتها حتى أقع في هذه الحفرة المريبة"<sup>(١٣)</sup> ، والبحث عن أي مكان آخر أكثر حميمية من غيره ، بما في ذلك التسكع في الشوارع الأكثر رحابة: "كانت الشوارع تبدو أكثر

١٢ مجلة رؤى ، السنة الثانية ، العدد الخامس ، ١٩٩٩ ، ص ١٢ - ١٣.

١٣ م. ن ، ص ١٢.

اتساعاً وأكثر حميمية ، والناس تشي وجوههم بالبهجة ، والرضا. كنت أحسدهم جميعاً على راحة بالهم التي لا يراها إلا أنا<sup>(١١)</sup>.

وما أن يقضي البطل في الشقة ثمانية عشر شهراً، حتى يعد تجربته هذه ثقيلة مثيرة، قضاها في صندوق أسود مثل كابوس طويل، كأنه حكم بالسجن في شقة سوداء لا يدري ذنبه الذي استوجب هذا الحكم، على الرغم من أنه هو الذي تأجر الشقة، وعاش غيبوبة عمر صغير معذب، ثم خرج من هذا الكابوس إثر غزو العراق للكويت، هارباً من طريق الطائرات إلى طريق آخر، منتقلاً إلى عالم آخر، هو عالم أكثر انفتاحاً، حيث تنتهي القصة، ونجم سهيل يحاول أن يعبر عن نفسه، وكأن البطل انتقل إلى عالم الصحراء المفتوح الرحب الذي لا يشعر بضيق النفس، والسواد والغيوبة التي عاشها من خلال الشقة في عالم المدينة ١١

#### ٥- شارع الموت عند الصقعي

وإذا كان الشارع في المدينة يعد أكثر حميمية من الشقة في قصة العتيق، فهو كابوس للموت في قصة "قامة" لعبد العزيز الصقعي، حيث يشوهم البطل أنه يتجدد بخروجه من شقته إلى الشارع، ليفاجأ بموت الشارع نفسه، وآليته : " يغادر البيت ، يستقبله الشارع ، يشعر بأن قدميه تحملان جسداً جديداً، شعر بالغبطة وترنم بمقاطع من أغنية شعبية"<sup>(١٢)</sup>.

١٤ م. ن. ، ص ١٣.

١٥ عبد العزيز الصقعي : قصة "قامة"، مجلة الثقافة، عدد آذار، ١٩٩٩، ص ٥١.

ومع هذا الخروج (إعطاء الحرية للقدمين خارج المنزل)، وما يتجه من فرح، حتى حاول البطل أن يمد يده ليصافح أول عابر يقابله، لكن هذا البطل يجد الصدمات تتوالى عليه في علاقته بالناس في الشارع، فلا أحد في الشارع يعبأ به، وما أن يحاول سؤال أحد المارة، لا يعيره بالاً، فكانت صدمته عميقة: "الشارع مملوء بالناس، الرصيف تآكل من أقدامهم، لا أحد يرغب أن يتعرف على الآخر"<sup>(١٦)</sup>.

إن الشارع الممتد امتداداً غير متناه يمتلئ بالرجال والنساء والصبية، والكل متشغل بذاته، وقد توقع البطل أن تكون بينه وبينهم علاقة حميمة؛ أن يعرفوه، ويهتموا به، لكنهم لم يعرفوا حتى أغنيته الشعبية التي ترنم بها بينهم. وما أن يحتك به أحد الأطفال، ويفرح لذلك، حتى نجد أم الطفل تنهر طفلها، وتجبره بعيداً قائلة بسمه هذا الخارج من انزوائه في بيته، وقد ظن أن خروجه إلى الشارع سيحمل جدوى ما، قد تكون في العلاقة مع بسمه طفل، ثم تُقتل هذه البسمه؛ لأن الشارع يقتل أية علاقة، أو أية براءة؛ ليغدو الزحام ملخصاً بعبارة وحيدة، هي "ما أسوأ هذا الزحام"<sup>(١٧)</sup>.

وأخيراً، يجد هذا البطل نفسه جسداً في وسط الشارع، يعيش تناقض الصراع بين قدميه اللتين لم تتعبا من المشي، ورأسه الذي أخذ يفكر بغياب الجدوى من التفاعل مع الناس في هذا الشارع، وكانت النهاية موته بعد أن صدمته حافلة مسرعة، دحرجت رأسه بعيداً عن جسده المطروح وسط الشارع، وقد وضعت عليه صحيفة كتب على صفحتها الأخيرة تحت صورته "عبارة خرج ولم يعد"<sup>١١</sup>.

١٦ م، ص ٥١.

١٧ م، ص ٥٢.

إن الشارع الذي أشار إليه العتيق في قصته هو شارع لحظة الهروب الأولى من الشقة، لكنه كما بدا في نهاية هذه القصة كان جزءاً من المكان غير المرغوب فيه، لذلك اكتنز المكان الذي يعيش فيه البطل بحركة نجم سهيل، أو هو المكان المنفتح - في أقل تقدير - على الصحراء الواسعة تحت قبة السماء الواسعة، والخروج من البيت بؤرة أو كينونة الرعب والتلاشي، بحثاً عن العلاقة بالناس في الشارع، مما شكّل بدوره علاقة بحث جمالية للانسجام بين البطل وعالمه المحيط؛ لكنه يفاجأ بانبتار العلاقة وبمحتمية الاغتراب، لذلك لم يبق أمامه إلا أن يعيش مأساة النهاية التي قتلته بعد شروده الذهني، الأمر الذي جعل القاص يتعامل مع بطله بطريقة درامية، تكشف عن غياب الحل البديل، وهنا أقنعنا القاص بأن ممارسة الخروج بمحد ذاتها كانت نوعاً من الجنون أو انفصام الشخصية أو الانتحار.

#### ٦- جنون الشارع عند الشقحاء

يبدو أن علاقة الشخصية السردية بالشارع في المدينة أصبحت علاقة جنونية، إذ لم تعد هذه الشخصية تنسجم مع الشارع العام، وكأن الناس غدوا جزءاً من الجنون والسخرية، بأجسادهم من جهة، أو بالخافلات التي تمارس قتل الناس ولو بطريقة كاريكاتورية، على نحو ما يصوره الشقحاء في قصته القصيرة جداً "البديل":

"أخذ يحرق في المارة. يتألمهم بإصرار متناهي"، بينما أصابع يده اليسرى تقوم بتف شحيرات ذقته التي لم يخلقها منذ عشرة أيام. وفي لحظة انحراف لا يدري أحد كيف "كان". قفر من مكانه فوق الرصيف إلى إسفلت الطريق العام، لتسحقه عربة شحن أمام عيون الجميع. ويتوقف تصوير المشهد، ويتكلم المارة. يتقدم أحدهم

لمساعدته على النهوض من مكانه. ويرفض اليد الممدودة. ويغادر المكان في صمت وخيلاء<sup>(١٨)</sup>.

فهذه القصة، تكشف عن سخرية ما بعدها سخرية تجاه علاقة البطل بالمارة في الشارع، إلى حد أن تعدّ هذه العلاقة قمة في المفارقة وهي تنقطع، لتغدو كأنها مشهد من مشاهد الصور المتحركة أو الكرتونية.

#### ٧- كآبة شارع جبير المليحان

والى مثل هذه العلاقة ميتة الإحساس بين البطل والشارع، يكشف جبير المليحان عن علاقة بطله بالشارع، حيث العلاقة المسكونة بالموت في صياغة من صياغات الرثاء في قصته القصيرة جداً "رثاء"، التي تحمل هاجس الموت الذي يعني التحول من سكون المكتب المعادل للبيت إلى سكون الشارع المعادل للموت:

"منذ زمن بعيد وأنا أراه من نافذة مكنتي! أراه كل يوم جالساً على الرصيف، وفي يده مسبحة الزمن، والنخلة تظلمه، ودوامات الضجيج (الشارع المباح، الناس المتقاطعين، السيارات المتجهمة، القطط الطويلة، الأشجار الباكية، ضوء الشمس الساخط، السماء...) من حوله تدور، وهو لم يابه. وعندما يؤذن الظهر يقوم ويمشي، منحدر الظهر إلى المسجد. أمس مشى وحبّات المسبحة تتساقط من خلفه!! وقبيل أذان ظهر اليوم أمسكت مسبحتي، وتوجهت إلى الرصيف، وجلست تحت ظل النخلة، وسط الدوامات!"<sup>(١٩)</sup>.

١٨ محمد الشقحاء: قصة "البديل"، مجلة الموقف الأدبي، ص ٦٠.

١٩ جبير المليحان، قصة "رثاء"، مجلة رؤى، السنة الثانية، العدد الخامس، ١٩٩٩، ص ١٩.



كأن هذه القصة على هذا النحو، تحمل المصير الكابوسي نفسه الذي يرسم علاقة إنسان / قاص راوٍ مأزوم بالمكان المعاصر، متمثلاً بقضاءات المدينة غير المريحة في بنية أية لغة سردية متشابهة في تجدها وتجرّيبها؛ حيث تغدو المدينة مكاناً غير مريح على أية حال.

#### ٨- برية عبده خال، وصحراء جبار الله الحميد

أما الموقف السلبي من الحياة في البرية أو الصحراء، فإن المعاناة نفسها تتكرر في قصة "وداعاً أيها الأصدقاء" لعبده خال في مجموعته "حكايات المداد قصص للأطفال"، حيث الصرصار كره حياته في بيته داخل شقوق دورات المياه، لذلك قرر أن يهاجر إلى البرية أو الصحراء. فقد أصرَّ على الرحيل، وما أن وصل إلى هذه البرية حتى كانت نهايته في أول رحلة بحث عن طعامه: "وصل إلى البرية، وكان الجو مشمساً، والهواء منعشاً، فحط رحاله، وتخبر مكاناً لمقامه بداخل جذع نخلة خرب، وقفز سعيداً لجفاف مسكنه (...)" خرج من مسكنه مختالاً، وجدَّ في البحث عن قوت يكفيه ليلته تلك، وبينما هو منشغل بذلك، هبط عليه طائر، والتقمه، وحلق به بعيداً<sup>٢٠</sup>.

فالبرية هنا لم تكن أحسن حالاً من الشارع في عرف السرد القصصي... فالصحراء نفسها غدت جزءاً من الغرفة في الشخصية الهاربة من كارثة البيت: يقول جبار الله الحميد في المشهد الثالث من قصته "وجوء كثيرة أولها مريم" من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه، مصوراً حال البيت والشخصية: "صحوت من النوم، فإذا بعلب السمك الفارغة وأنصاف الأرغفة وورق الجرائد وبعض الصراصير تحيط بقامتي المتراكمة على فراش الإسفنج المستطيل (...)" وحين استطعت الهرب من تلك الأكوام

٢٠ عبده خال: حكايات المداد، نادي جدة الأدبي، ١٩٩٤، ص ٥٨.

التي كانت تريد بشكلها السلحفائي أن تصعد إلى جسدي كالقمل المحموم ، إلى طبق رأسي ، إلى أعصاب يدي الرمادية التي أكتشف أنها تزداد نحولاً مع أيام النوم الهذيان .. وقفت في باب الغرفة أحرق في صنابير الماء الفارغة حد البحة .. منذ دهر ، ملائتي رعب من شكل أشرطة المسجل التي تنتشر بلا داعي ولا ترتيب . انتصبت قامة ذلك الشاب الملتحي الذي فاجأ مخي وشرائيني بفنائه المصبوغ بالديزل والمحروقات .. تساءلت وأنا أحرق في الجدار : إلى أين أذهب ؟<sup>(٢١)</sup> .

وهذا السؤال المحير الحامل للغربة ، هو الذي دفعه إلى الصحراء ، لعله يجد فيها منقذاً ، لكنه يغدو غريباً حتى في ذهابه ، كما يتضح من المشهد الرابع ، الذي تختتم به هذه المقاربة : "يحكي علي عن نفسه ما يلي : أثناء قيادتي للسيارة .. الصحراء تلتهب أمامي . كنت بدأت أحس أن رأسي لم يعد في موقعه . وتأملاً نسيت أسماء وأشكال زملائي في المقعد الخلفي . جعلت أنصت باهتمام إلى أصواتهم وأبكي .. أبكي .. حاولت أن أعرف واحداً منهم على الأقل . ولم أقو على النظر في المرأة خشية أن يكونوا يراقبون ذلك ، فيحسون أنني فقدت ذاكرتي . وبعد نصف ساعة من البكاء عرفت أنني غريب"<sup>(٢٢)</sup> .

## ٩- التركيب

في ضوء ما سبق ، بدت صورة المكان ( البيت ، والشارع ، والعراء ) صورة كابوسية ؛ تفضي إلى طحن الشخصية ، وموتها ، وغربتها تجاه هذه الأمكنة .

٢١ جار الله الحميد : وجوه كثيرة أولها مريم ، ص ٧٣ .

ويكفل تأكيد ، ليست هذه النظرة إلى المكان سوداية في هذه القصص فحسب ؛ وإنما هي روح القصة القصيرة لدى القاصين كلهم ؛ إذ يعنى القاص عادة بالمكان السلبي ؛ ولا يحفل بالمكان الإيجابي ؛ لذلك تبدو حركية المكان في القصة القصيرة درامية ، وهي تولد حالة تأزم وموت في حياة الشخصية ، التي غدت تفتقد الحياة الآمنة ، والمسكن المريح في المدينة المعاصرة.

ولا شك في أن هذه القراءة المتسارعة ، والمشييرة إلى بعض الملحوظات فيما يخص علاقة القاص بالمكان الكابوسي ، تؤكد استشراق العلاقة بين الكابوس والمكان ، لا الغوص في باطنها وجوهرها. ومن ثم فهي تقدم دلائل ومؤشرات ، بإمكانها أن تسهم في توليد دراسات معمقة وإشكالية في هذا المستوى السردى الخاص بجماليات المكان.

## فننة السرد النسوي

### قراءة في ثلاث قصص قصيرة سعودية

#### ١ - الحكيم

ثمة طرائق مختلفة أو صيغ متنوعة دخلت إلى آفاق السرديات المعاصرة؛ ما يعني التفتن "المقصود" بهذه السرديات؛ حتى تبدو دينامية مؤثرة في المتلقين، مما يعيدهم إلى حكايات جداتهم، أو إلى عوالم الطفولة المشبعة بقصص المرأة، ولكنه في القصة القصيرة يسير في طرق تجريبية جديدة!!

فقد اعتمدت السرديات العربية التراثية أو الشعبية على صيغ حكيم محدودة، لا تخرج - غالباً - عن صيغة التتابع القائمة على الرواية الغيرية أو الذاتية. لكن السرديات الحديثة فعلت صيغة تعددية الأصوات في القصص، فكسرت حدة وجهة النظر الواحدة، لمصلحة تفعيل الحوار، وتعدد وجهات النظر؛ نتيجة لتعدد الرواة، واكتشاف تيار الوعي، وتقطيع السرد، والبدء من النهاية، والاستذكار أو (الفلاش باك)، والاحتفال بالتصوير... إلخ.

وبذلك استطاعت السرديات الحديثة أن تقهر مبنى الحكاية، أو بتعبير آخر

حاولت أن تدمر المبنى التقليدي للحكاية، وأن تستبدل علاقات التابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وأبقت - في الوقت نفسه - على منتها. وكل هذا كان نتاجاً لغاية تهدف إلى إحداث فرق في بناء الحكاية، والاستعاضة عنه بأساليب جديدة ومبتكرة<sup>(١)</sup>.

في تراثنا غمطان من أنماط فتنة السرد، أحدهما السرد الملحمي، الذي يضطلع به الرواة الذكور، مثل رواية السير الشعبية، أو رواة المقامات، وفي هذا المجال نجد خطابات ذكورية في رواية سيرة عنتر، وسيف بن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، ومقامات بديع الزمان الهمداني... والثاني السرد الخرافي، أو الحكوي القصير، الذي تضطلع به المرأة من خلال حكاياتها للأطفال، أو حكايات الأساطير، أو حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث شهرزاد أبرع قاصّة / ساردة في التاريخ البشري.

إنّ لعبة المرأة السردية هي في الأساس لعبة "خرافات" و"حواديت"، وقصص قصيرة... في حين تعدّ لعبة الرجل لعبة ملحمية عموماً، فلا يوجد من النساء من وصلت إلى ما وصل إليه نجيب محفوظ أو حتّى مينة - على سبيل المثال - دون تعميم. وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن غالبية الأجناس الأدبية أضحت اليوم في حالة مفتوحة، لا نفرض إلى علائقية بنمط الحكاية الهرمي أو مع القصيدة العمودية أو مع المقامة الهمدانية... إلخ. فالقصة القصيرة - على سبيل المثال - لم تعد تلك الحكاية ذات البداية والنهاية، أو ذات الشخصية الواضحة، أو الحدث الواضح، أو اللغة الواضحة، أو الزمكانية المحددة... إننا قد نجدها لا تتجاوز ومضة قصيرة جداً، أو مقاطع متناثرة، أو مقالة قصصية، أو نصّاً شبيهاً بالخاطرة، أو قصيدة شاعرية...

١ عبدالله إبراهيم: التخيّل السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١٨.

ومع ذلك، ما زالت هناك فنتة سردية في إبداع المرأة، حيث إنها حرصت على المحافظة على قصتها الأصيل، فحاولت أن يكون هذا القصص متشابهاً متداخلاً، كما كانت تفعل شهرزاد...

تحاول هذه القراءة أن تقارب ثلاثة نماذج قصصية لكاتبات سعوديات في ضوء صراع البنى السردية، بحثاً عن التجريب والخروج من الثوب القصصي القديم.

لا شك في أن القاص أو القاصة عندما يلجأ أحدهما إلى التلاعب بصيغ السرد، فإنه قد يلجأ متعمداً إلى التلاعب باللغة لإعطائها أبعاداً شعرية، تحاول أن تتلمسها ذهنية القصص المعاصر المشبع بالشاعرية التي غدت قيمة أساسية في إدراك أهمية اللغة الأدبية المجازية ثراً أو شعراً.

إننا كمتلقين قد لا نكتشف جمالية النصوص السردية (غير المستقرة) في عناصرها الحكائية فحسب، وإنما قد تصبح لغتها ذات أبعاد مجازية مثيرة، تشكل أهم المداخل لقراءة النصوص الحكائية، بحيث تصبح مسؤولية المتلقي للقصص مشابهة لمسؤولية المتلقي للشعر، وهي مسؤولية البحث عن شيفرات النصوص اللغوية لتفسيرها. والشيفرة - كما يعرفها رولان بارت - هي: "توزيع معين لعدد في الإشارات"<sup>(٦)</sup> في نص أو خطاب.

ولأن إشكالية المرأة الرئيسة تكمن في أغلب الحكايات الوصفية في علاقتها بالآخر (الرجل)، فمن المهم التنبه لرصد هذه العلاقات، لأن هناك سلطات متعددة تجعل المتلقي مأخوذاً بالنصوص التي يقرأها، ومن أهمها: صيغ السرد، والإشارات

٢ سعيد الغالبي: اللغة والخطاب الأدبي (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

اللغوية، والموقف من الرجل خاصة والعالم الموضوعي عامة.

وكل نص مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي، فإنه يحاول التعلق بقدر من الجماليات التي تشد المتلقي، وهي الجماليات أو القدرات نفسها التي أطلق عليها رولان بارت مصطلح "لذة النص"<sup>(٣)</sup>. وقديماً نظر ابن قتيبة إلى مقدّمات القصائد الغزلية من منظور هدفها الساعي إلى إثارة المتلقين ولفت أذهانهم إلى ما يريد قوله الشاعر<sup>(٤)</sup>. بغض النظر عن تنوع إشكاليات جماليات المتلقين في زمكانيات مختلفة، فإن هناك قدرات مثيرة في السرد، يمكن أن نتحدّث عنها من خلال العناصر الجمالية الآتية:

١ - أبعاد التلاعب بصيغ السرد.

٢ - اللغة وشيفرات القصص.

٣ - الرؤية والقصص التسجيلي.

٢ - فوزية الحجار الله: أبعاد التلاعب بصيغ السرد

لعلّ قصّة "الصفحة الأولى بعد الألف" من مجموعة "في البدء كان الرحيل" لفوزية

<sup>٣</sup> رولان بارت كتاب بعنوان: "لذة النص"، انظر ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ١٩٩٢.

<sup>٤</sup> ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤، ص ص ٢٠ -

الجار الله<sup>(٥)</sup>، تعد من أكثر القصص القصيرة تلاعباً بصيغ السرد. هناك صيغة أساسية هي صيغة ضمير المتكلم: "خائفة.. مبهثرة.. خجلة.. ورغم ذلك تتدفق خطواتي قرحاً"<sup>(٦)</sup>.

من هنا تبدأ فاعلية السرد منذ البداية القلقة، حيث تسير الفاعلية لتشكيل الشخصية الرئيسة تجاه نفسها والآخرين: "اليوم فقط سيعلمون أنني لست متمردة، وأني صالحة للحياة وأني كالنساء. اليوم فقط سيعلمون أنني مسالمة ومطبعة كقطعة صغيرة عمياء!"<sup>(٧)</sup>.

تسترجع الرواية الماضي من خلال الدخول في الحوار، حيث يبدأ الحوار بمدخل منطقي: "الحوارات الماضية لا زالت تجلجل في أعماقي جميعها بتناقضاتها وخضوعها وذلتها. الصوتان الضاربان في النفور يصحوان من جديد"<sup>(٨)</sup>.

وتخرج الصيغة إلى المونولوج الداخلي بعد عدة حوارات: "نفضت رأسي بعنف.. ماذا أيتها الشقية هل عدت إلى الأسئلة.. إلى أحضان الجلاد؟"<sup>(٩)</sup>.

تخلصت البطلة من "الجلاد".. وهي تعيش حالة انتظار لبطل آخر في سياق خرافي، يتأكد من خلال التذكير بحكاية حذاء "السندريلا" أو حكاية الفارس الذي أيقظ يقبلته

٥ فوزية الجار الله: في البدء كان الرحيل، نادي القصة السعودي (الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون)، الرياض: ط١، ١٩٩١م. وقصة الصفة الأولى بعد الألف هي القصة الأولى في المجموعة، ص ص ٩ - ١٤.

٦ م. ن، ص ٩.

٧ م. ن، ص ٩.

٨ م. ن، ص ٩.

٩ م. ن، ص ١٠.



الفتاة الجميلة من غيبوبة النوم السحيق.

وينقطع السرد من خلال الوصف؛ "اشتدت الحركة في المنزل.. صوت الأقدام.. ثمة نظرات متبادلة... لا شك أنه الفرج!"<sup>(١٠)</sup>.

وتتداخل الأزمنة الثلاثة، الحاضر "أخمدتها.. [الأسئلة] اغمضي عينيك وتحسسي بكفيك.. بأصابعك.. ألسنت امرأة"<sup>(١١)</sup>؛ والماضي "الله رب الخلق.. أتعثر بالعبارة ثم أعيدها.. كان يتأ من الشعر أخلط فيه القاف بالخاء فلا استطع نطقها.. يا لبراءة الأطفال"<sup>(١٢)</sup>، حيث عالم الطفولة؛ والمستقبل؛ "فلتذهب كل الأشياء القديمة إلى الجحيم.. الشباب.. الأوراق.. الهموم.. كل شيء لا بد أن يكون جديداً متألقاً نظراً كوجوه الأطفال"<sup>(١٣)</sup>.

لا نبالغ إذا قلنا إن هذه القصة القصيرة على قدر كبير من التلاعب بصيغ السرد، حيث يوجد أكثر من ثلاثين حركة سردية متداخلة متنوعة ومتكررة؛ إذ يمكن ترتيب البنية السردية على النحو الآتي:

ضمير المتكلمة (تتدفق خطواتي) - المونولوج الداخلي (أين أذهب) - ضمير الغائب (ينسج الضياع / سيعلمون) - الاسترجاع / الفلاش باك (الحوارات الماضية) - الحوار (خمس شرطيات) - المونولوج الداخلي (وحتى لو وجد المسمار) - ضمير المتكلمة (نفضت رأسي بعنف) - ضمير المخاطبة (ماذا أيتها الشقية) - مقطع وصفي (اشتدت الحركة في المنزل) - ضمير المخاطبة (لكنك قادمة) - المونولوج الداخلي (لم

١٠ م. ن. ، ص ١٠.

١١ م. ن. ، ص ١٠.

١٢ م. ن. ، ص ١١.

١٣ م. ن. ، ص ١١.

لا تكون...) - مقطع وصفي (ستشرع الأبواب) - مونولوج داخلي (أوه سأفارق...) - الاسترجاع (أتذكر جيداً) - ضمير المتكلمة (أفقد اتزانتي) - ضمير المخاطبة (لماذا تحجلين) - مونولوج يستحضر الآخر (عيب عيب...) - ضمير المتكلمة (ولكنني خجلة) - ضمير المخاطبة (انسحقت أحلامك) - ضمير المتكلمة (هرعت إلى المطبخ) - مقطع وصفي (الخادمة كانت) - حوار (ضحي وعاء الشراب) - ضمير المتكلمة (تعانق نظراتي) - المونولوج الداخلي (هل ثمة خطأ) - ضمير المتكلمة (أتخيل المستقبل) - مقطع وصفي (هي ساعة الصفر) - ضمير المتكلمة (تلبسني موجات) - المونولوج الداخلي (إذن...) - ضمير المخاطبة (فيما تنتظرين) - ضمير المتكلمة (خف ارتباكاً).

(١٤)

كما يتضح من هذا العرض المتداخل للعبة السردية، فإننا أمام قضاء سردي متنوع الصياغات، بل هو مؤرق أو ملبس... يحمل قدرات غامضة، تحتاج إلى وعي وإدراك من قبل المتلقي؛ حتى يستطيع كشف غموض السرد من خلال هذا التداخل المربك.

أما إشكالية القصّ/ السرد العميقة، فتكمن في أن "فارس الأحلام" المنتظر لم يأت، وهنا تتعمق المأساة، ولم نعد نرى في حياة البطلة سوى آثار صغعة حارة على وجهها، هي - بكل تأكيد - من شخصية الجلال، الذي ربما يكون هو الزوج الذي انفصلت عنه. وبذلك تكون النهاية ذات بعد مأساوي عميق يائس: "امتدت أصابعي تزيل شيئاً ساخناً تماوج على صفحة خدي، وحين كنت أزيله تحسست أثراً لموضع جديد، لصفعة أخرى لا زالت حارة.. لاهثة.. مدوية كهذا الليل الفاتم..."<sup>(١٥)</sup>.

١٤ م.ن، ينظر: ص ص ٩ - ١٤.

١٥ م.ن، ص ١٤.

ولكن انفتاح الأجناس الأدبية الحديثة والنظريات النقدية الجديدة لم يعد يحفل كثيراً بالمفاهيم المستقرة. بل إنها مفاهيم متساهلة إلى حد بعيد تجاه إعطاء المبدع الحق المفتوح في أن يطلق على كتابته ما يراه مناسباً في سياق التجنيس الخاص بها في منظوره. الحكاية في نص أميمة الخميس موجودة، والحبكة موجودة، وكذلك الشخصية والزمان والمكان والنمو والحركة... ولكن كل هذه العناصر الجمالية تعد ثانوية أمام القدرات اللغوية في مجال اللغة، وكأن أميمة الخميس تعيدنا من خلال هذه القصة إلى المقامات التي احتفلت كثيراً باللغة على حساب عناصر السرد الرئيسة: الشخصية، والحدث، والحبكة... إلخ.

#### ٤ - بدرية البشر: تسجيل المباشر المعيشي

تبدو الحياة قصة لعلاقة الإنسان بالآخر في سياق تراثية زمنية. لذلك يجيء الاحتفال بالمعيشي من خلال تسجيله تسجيلاً فنياً من مهام القصة القصيرة الحديثة. فقد قدمت بدرية البشر، في قصتها "اليوم العالمي لزهرة" من مجموعة "نهاية اللعبة"<sup>(٢٠)</sup>، بنية سردية تسجيلية مكثفة. فزهرة عاملة وربة بيت، صورت الكاتبة حياتها منذ أن يرن جرس المنبه صباحاً حتى تذوي في الليل كجثة في الفراش. فالمسؤوليات كثيرة وشاقة، وتُشعر "زهرة" بأنها في حاجة إلى وقت آخر؛ كي تنجز ما بقي عليها من يومها؛ "اليوم لم يمنحها وقتاً بعد لتنظيف نوافذ البيت المتسخة بغبار البارحة.. وأكوام الثياب التي تنتظر الكي... والصغيرين اللذين هرباً من حمامهما اليومي، بالنعاس"<sup>(٢١)</sup>.

٢٠ بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط١، ١٩٩٢م. وقصة "اليوم العالمي لزهرة" هي القصة الأولى في المجموعة، ص ٧- ١١، ولن أذكر صفحات النصوص المقبسة لأن القصة قصيرة.

٢١ م. ن، ص ١٠.

يرى جيمس جوليس أن الأثر القصصي ينبغي أن يكون انطباعاً مباشراً عن الحياة أو عن أحاسيس الشخصية تجاه الحياة<sup>(٢٢)</sup>. وهذا ما نجده في قصة بدرية البشر؛ إذ إنها تمارس قدرتها في إدراك ما يسجل أو ما لا يسجل، كما إنها من ناحية أخرى تقدم وجهة نظر البطلة / المرأة العاملة في تقديم حكايتها، وهي حكاية القاصة مهما حاولت تجاوز الربط بينها وبين بطلة قصتها.

يعتمد السرد التسجيلي على استخدام ضمير الغائبة، الأمر الذي يفضي بالقصة إلى أسلوب المذكرات، ولكن بأسلوب الواقعية التسجيلية.

كما إن مقاطع الحوار هي مقاطع أو جمل مقطوعة غير متواصلة في الحوار مع الآخر. فالتسارع الزمني الذي يهدف إلى تسجيل أهم مواقع حركة زهرة في بيتها ومدرستها وأماكن أخرى كالسيارة وبيت والدها هي أهم إشكالية في الفصّة التسجيلية، التي يسعى فيها القاص أيضاً إلى التكثيف والإيجاء وتوهج اللغة خوفاً من انقراطها وتحولها إلى لغة تقريرية مباشرة ومملّة. بل إن هناك من يرى بأن المهمة الأولى للأدب في العصر الحديث هي "بعث الحيوية في اللغة"<sup>(٢٣)</sup>.

ما قدمته بدرية البشر هو محاولة لتجاوز "اللاأدبي" في المعيشي ورفعها إلى مستوى الأدبي، من خلال تكثيفه، وتسريع أنماط الأفعال والصيغ المسيطرة على السرد، كما هو واضح في النص التالي:

٢٢ آلن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٧م، ينظر ص

ص ٣٢ - ٣٣.

٢٣ م. ب.، ص ١٩.

”دق جرس المنبه.. امتدت يد زهرة إليه.. أقفلته.. ثم مدت اليد الأخرى لتحسس جبين الطفل النائم في الجوار.. نهضت زهرة.. وضعت البيض في القدر، ووضعت الحليب في الإبريق.. أضاءت شعلة الكبريت“<sup>(٢٤)</sup>.

وتستمر حركة السرد متكئة على الفعل الماضي الخاص بزهرة كثيمة أساسية، مثل: اتجهت / دخلت / هزت / صاحت / حملت / ذهبت / ألقت / وضعت / أحكمت / سمعت / جلست / استدارت / همت / نظرت / انكبت / صاحت / أمرت / وضعت / أراحت / تمتعت / زفرت / دخلت / استدارت / أعطت / نامت...

وهذه الأفعال - كما هو ملاحظ - هي أفعال حركة في الدرجة الأولى، ثم أفعال صوت.. وقلّ ما تكون أفعال حواس أخرى أو صياغات أخرى.

وكان المرأة العاملة، أو زهرة بالتحديد، قد تحولت إلى تشكيلة من الحركة والصوت؛ إذ بدت قدرة القاصّة فاعلة في التوصل إلى تفعيل دور زهرة من خلال هاتين التشكيلتين، ما يفضي بها إلى أن تكون قدرة متنبّهة إلى توليد الاستنتاجات من خلال السرد التسجيلي الذي لا يعني القص لذاته، وإنما لتوليد الدلالات.

هناك خروج عن سياق التسجيل أو قطع للسرد من خلال اللجوء إلى الوصف على نحو: ”والليل في الخارج أسود، لا تبرز منه أية نجمة صغيرة. والقمر يغيب حتى يبدو هذا الليل بلا قمر (...) حين دخلت زهرة غرفتها كان السرير بعيداً. كحلم (...) أي نمل كان يدب في أرجلها؟! وأي نعاس راح الآن ينشر رمله بين جفنيها“.

لقد كان أمام القاصّة مجال واسع لإدخال زهرة نفسها في لعبة القص عن طريق

المونولوج الداخلي، لكنها لم تفعل، مما أفقد القصة صيغة أساسية في توليد الدرامية السردية. فهناك إشارات كان من المفروض أن تهدف لجعل الشخصية تفضي بذاتها إلى عالمها الداخلي، عن طريق قتل المونولوج الداخلي بعد التأثير بعجالة "تمت زهرة" أو "زفرت زهرة"...

إننا في قصة "اليوم العالمي لزهرة" أمام غلط قصصي ثالث لم يحفل بتنوع صيغ السرد، كما هو حال قصة "الصفحة الأولى بعد الألف". ولم يحفل بشاعرية اللغة وتكثيفها الإيحائي كما هو حال قصة "عالم بأجنحة فضية"... إنها قصة احتفلت بالواقعية التسجيلية.. ولكنها واقعية حاولت أن "تألق" من خلال التوجه نحو أن تكون ذات فعل سحري أو ما يُسمى بالواقعية السحرية التي شاعت في "ألف ليلة وليلة" وفي الخرافات أو الحكايات الشعبية.

ويشكل عام، فإن للسرد التسجيلي عيوبه، وقدراته الفنية التي تجعله دون السرد المتخيل، أو السرد الغامض الإيحائي.

## ٥ - الذات والآخر ورؤية العالم في السرد

في النماذج القصصية الثلاثة السابقة قدّمت القاصّة / المرأة صورة لبطلات يعانين من أزمات وإشكاليات ذاتية وأخرى موضوعية.

فبطلة قصة "الصفحة الأولى بعد الألف" تعاني من وجود "الجلاد" في حياتها، وعندما تنتظر الفارس الأسطوري المنتد الذي يثبت أنها امرأة لا متمرّدة، فإن هذا الانتظار يموت، ولم يعد في حياتها غير الصفحة الأولى التي ما زالت حارة في ظل تراكم صفحات بلغت الألف... وبذلك يكون هناك تواشج كبير بين "ألف ليلة وليلة" و

"ألف صفعة وصفعة" + فشهرزاد أبعدت السيف عن طريق "أحكبي وإلا قتلتك"، وبطلة فوزية الجارالله تركت جلادها بعد لأي ومشقة، تمثلت في صبرها على ألف صفعة، "فتمردت" على الصفعات باحثة بعد "الصفعة الأولى بعد الألف عن الفارس المفقود.. ولم تجد فارسها؛ لأنه لم يأت، وهكذا تنتهي القصة نهاية عبثية، تؤكد وجود عالم سلبي، مؤلم، فارغ... لأن الصياغة الكلية للقصة متشابهة إلى حد بعيد مع مسرحية "انتظار جودو" لبيكت.

أما "إنعام" بطلة قصة "عالم بأجنحة فضية" فهي جزء من عالم بنهار، جزء من عالم كان يحلم أن يطير بأجنحة فضية. ولكن صراع الأحلام مع الواقع ومع درامات الرمال جعل الصورة المائلة للعيان هي صورة أليمة أيضاً؛ إذ لم تعد الأحلام قادرة على أن تطير: "لم يعد العالم قادراً على التحليق بأجنحة فضية. وبقيت "قواتير" المغامرات الشعبية، وزمن يترصّد بالبقية الواهية من الأحلام".

وزهرة في "اليوم العالمي لزهرة" تعيش آلية زمنية قاتلة، فهي آلة (حركة وصوت...). إنها في ظل شقائها اليومي لم تعد تشعر بأنها إنسانة، أو بأن مشاعرها متفاعلة مع كيانها. إنها بكل تأكيد صورة للمعاناة؛ بدءاً من صحوها اليومي، وانتهاء بنومها، لتصبح وتمارس الآلية نفسها في البيت والمدرسة والسيارة... إلخ.

وصورة الآخر (الرجل) جاءت في القصص الثلاث محكومة بالبعد عن المركزية أو بالسلبية أو بالإدانة. فالآخر بالنسبة لبطلة فوزية الجارالله هو حاضِر كجلاد وغالب كالغارس الخرافي الذي يحضر "حذاء السندريلا" أو يخلص الأميرة من نومها المستمر... وتبقي الصورة الحاضرة مثل صورة "شهريار" الذي كان يضع السيف على رقبة "شهرزاد"، وكذلك الجلاد في القصة مارس ألف صفعة وصفعة لأنه يريد امرأة بعيدة عن المنطق أو امرأة لا تهذي؛ بمعنى غير واعية...

وتقدّم أميمة الخميس صورة "إنعام" بل تجعل الآخر الزوج مشاركاً من بعيد، لذلك لم يكن الرجل في عمق القصة. هناك صورة محدودة نراها تصور الرجل الذي تزوج "إنعام" كأنه أقل قدرة على التفاعل مع الصبا والجمال اللذين ظهرا على "إنعام" عند زواجها: "كان عريسها يرافقها، يعثر عن يمينها ويسارها، ويبدو مبهوراً عاجزاً عن احتواء عمق الفتنة"<sup>(٢٥)</sup>.

أما يدلية البشر فإنها تقدّم "زوج زهرة" على أنه عبء من أعباء زهرة اليومية. فهو إما نائم: "هزت الرجل النائم قي سبات عميق"، أو صوت يذكر "زهرة" بمأساتها: "الزوج يدور في الغرف.. يبعثر جرائده، يصيح في الصغار، يحاول أن يسمعها.. أنا جوعان". يصير لكلماته دفق ناري في أعصابها<sup>(٢٦)</sup>.

وبشكل عام، فإن احتفالية القاص الذكر أو الأديب بالمرأة، نجمي - في غالب الأحيان - تشيئية إيجابية. لكن - على عكس ذلك - نجد كتابة المرأة مشحونة دائماً بنقد الآخر (الرجل)، ومحاولة سلبه ميزاته الإيجابية. ومن ثمّ تتشكل الكتابة في دائرة ثنائية متصارعة لا متوافقة. وهذا - طبعاً - مرّة إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أساس أنه سلطة مضادة قمعية، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النسوي ضدّ هذا الرجل، لإدائته، أو محاولة تغييره، أو تفرغ الذات الأنثوية من الكبت الناتج عن علاقتها بالرجل.

ولعلّ أهم ما يمكن أن نشير إليه في نهاية هذه المقاربة هو إمكانية فتح الخطاب الأدبي نحو تعددية مهمّة في قراءته. وما تمّ تسجيله هنا قد يكون مخالفاً أو متفقاً مع ما

٢٥ والضلع حين استوى، ص ٨.

٢٦ نهاية اللعبة، ص ١٠.



يذهب إليه المبدع أو القارئ الآخر؛ لكن تعددية القراءات تعدّ إثراء للخطاب وإدخاله في سياق الخطابات المفتوحة.. وكثيراً ما يصل القراء أو المتلقون إلى أشياء لم تكن في نفوس المبدعين؛ لذلك قد يُبهر المبدع بالتأويلات التي تُحمّل عليها نصوصه، لأنه لا يراها حقيقة إلا من خلال عيون الآخرين ووعيهم.

وإذا استطاعت هذه المقاربة أن تشكل إضافة جديدة في تناول القصص الثلاث؛ فإنها - بكل تأكيد - ستقر بأنها لن تفقد أهميتها لكونها سعت إلى إحالة الخطابات الثلاثة إلى آفاق ثيماتها التي لا تغيب عن تفاعلية القراء عموماً في مجال النقد - لا الاستمتاع أو التذوق فحسب.

لا تستطيع هذه القراءة إلا الإشارة إلى أنها حاولت أن تفهم بعض إشكاليات المفارقة بين ثلاثة نصوص قصصية من خلال تفصيل البحث عن نسقها الأساس المثير أو الداعي إلى جلب انتباه المتلقي، ولم تهدف - مطلقاً - إلى أن تكون معيارية؛ فتقدم أحكاماً في الجودة أو الرداء تجاه هذه القصص أو غيرها!!

## ثلاثة أصوات سعودية قاصّة في إيقام مأزوم

١- تقديم

غدا الجيل الأدبي من الناحية الزمنية عشرة أعوام كما قال الدكتور منصور الحازمي في الندوة التي أقامتها مجلة "قوافل" عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية قبل عدة سنوات<sup>(١)</sup>. وهذا الكلام أكدّه الدكتور عبد العزيز السيل الذي قدم فرسان الألفية القصصية التي أقامها نادي الرياض الأدبي مؤخراً<sup>(٢)</sup>، حيث ينتمي القاص محمد علوان إلى جيل السبعينيات، أي جيل الغرباء الذين ولدوا بعد هزيمة حزيران، كما وصفهم الدكتور منصور الحازمي في جل دراساته عن القصة القصيرة في المملكة<sup>(٣)</sup>، وإلى هذا الجيل ينتمي القاصون حسين علي حسين، وعبد الله باخشوين، وجارالله الحميد، وغيرهم. وينتمي القاص حسن النعمي إلى جيل الثمانينيات، هذا الجيل الذي يمكن وصفه بأنه رضع من ثدي المعاناة نفسها التي أرضعت الجيل

١ ينظر: حسين المناصرة (إعداد وتحرير): ندوة إشكاليات القصة القصيرة العلمية بين الواقع والافتقار، مجلة

قوافل، السنة الثالثة، العدد الخامس، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ص ١١١ - ١٣٥.

٢ أعني في ٤ ذي القعدة ١٤٢٣هـ الموافق ٦ يناير ٢٠٠٣.

٣ فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ينظر: ص ١٢٥ - ١٣٠.

الذي سبقه ، مع ميل واضح عند هذا الجيل إلى الواقعية النقدية السردية المألوفة التي خففت من حدة التجريب السردى الذي مارسه جيل السبعينيات . ويتمي القاص عبد الحفيظ الشمري إلى جيل التسعينيات ، حيث تأكدت في سياق هذا الجيل التعددية السردية في مجالي القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً من جهة ، وتعمقت الفاعلية التجريبية في البنية القصصية لدى هذا الجيل من جهة ثانية.

وعلى أية حال ، يمكن الدخول في تفاصيل جمالية متعددة تفرق بين قصص كل من محمد علوان ، وحسن النعمي ، وعبد الحفيظ الشمري ، بصفتهم رموزاً قصصية لثلاثة أجيال ، انطلاقاً من اختزال مستوى الجيل إلى عشرة أعوام. وفي الوقت نفسه ، يمكن تناول هؤلاء الثلاثة بصفتهم جيلاً سردياً واحداً انطلاقاً من كون الجيل ثلاثة وثلاثين عاماً ، وهذا ما فعله الدكتور معجب الزهراني في مجلد القصة القصيرة من "موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات"؛ حيث جعل الثلاثة ضمن "مرحلة التحديث" أي جيل التحديث<sup>(٤)</sup> ، بما يمتلكه هذا الجيل من خصائص مشتركة في الرؤى والجماليات التي ميزت القصة القصيرة تميزاً واضحاً عن جيلين سابقين أو مرحلتين سابقتين هما: مرحلة البدايات والتأسيس ، ومرحلة التجديد<sup>(٥)</sup> ...

انطلاقاً من هذه الوحدة الجمالية أو هذا الإيقاع الجمالي المشترك ، يمكن الحديث عن إيقاع سردي أحادي مأزوم لدى القاصين الثلاثة ، كما بدا واضحاً في

٤ موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث "نصوص مختارة ودراسات"، المجلد الرابع ، القصة القصيرة ،

إعداد معجب بن سعيد الزهراني ، دار المفردات ، الرياض ، ٢٠٠١ ، الصفحات : ٣٨٩ - ٣٩٢ ،

٤٥٣ - ٤٥٦ ، ٥٥٣ - ٥٥٦ .

٥ نفسه ، ينظر : ص ١١ - ٨٥ .

تعليق الدكتور صالح معيض الغامدي على الأمسية التي أقيمت في نادي الرياض الأدبي لهؤلاء الثلاثة تحديداً<sup>(٦)</sup>، وأيضاً من الضروري الحديث عن التنوع في الأصوات السردية التي بدت واضحة - كما ظهر في تعليقي خلال تلك الأمسية - في اللغة الشعرية المتداعية من الأنا لدى القاص محمد علوان، واللغة السردية المشبعة بالرؤية الجماعية الشاملة (النحن) لدى القاص حسن النعمي، واللغة السردية الإيحائية المتعددة الأصوات لدى القاص عبد الحفيظ الشمري!!



## ٢ - القاص محمد علوان

بدت لغة القاص محمد علوان الشعرية مسكونة بوهج الذات المتفاعلة مع الألم بصفته أبرز ملامح الشخصية المركزية، التي تحيل بوضوح على محمد علوان نفسه، حيث نجىء مشاركته في هذه الأمسية بعد سنوات طويلة من الانقطاع عن الفعاليات الثقافية داخلياً وخارجياً، ففي قصة "هاتف"<sup>(٧)</sup> التي أهداها إلى هيلة بنت أحمد، وهي - كما يبدو - الأم التي بقيت من الماضي الغابر، حيث أخفى الموت الوالد ورفاقه، والأخ، والأحباب، والعم عبد الله بن إلياس، والحلاق التركي، والمرأة السمراء، فبقيت أرقام هواتف الوالد والأخ والأحباب تحتل مكانها في مفكرة الراوي الذي كان يهرب من المقبرة التي غيبت هؤلاء، بعد أن عبروا بابها الحديد المفلق، حيث وجد الراوي نفسه مجبراً على أن يسير إليها على الرغم من تحاشيه أن ينظر إليها سنوات طويلة، فكيف والأمر يتعلق بالمرور بها:

٦ أقيمت هذه الأمسية ضمن فعاليات النشاط المنبري للنادي الأدبي بالرياض في مساء الثلاثاء

١٤٢٣/١١/٤هـ. وينظر تغطية عنها: جريدة الجزيرة ١٤/١١/٢٠٠٣.

٧ ينظر: جسد الثقافة <http://aljsad.com/forum36/thread35009>.

"ها أنا أندفع نحو المقبرة التي كنت أشيح النظر عنها مراراً عديدة، ها أنا وبكل قصد أسير كالذهول نحوها حينما قاربت أسوارها، وجدت الباب العريض الذي يسمح لعربة الموت بالدخول لإنزال ركبائها الذين لا يمكن أن يعودوا على متنها، مقفلاً ولون الحديد يقول... قف"<sup>(٨)</sup>.

فالقصة يلفها ألم الموت من بدايتها إلى نهايتها، ومن ثم تصبح المقبرة رمزاً مكثفاً للحزن الذي يمتد فيشمل الأماكن التي فارقها أصحابها، فغدت ميتة بعد موتهم كحال بيت العم عبد الله بن إلياس، وأوراق الأشجار المتساقطة، و"كايينة" الهاتف... وهذا يعمق أزمة الموت وعالمه المقفر داخل نفسية الراوي وتصرفاته تجاه الآخرين من حوله، مما يجعل من هذه القصة قصيدة رثاء بطريقة أو بأخرى!!

أما قصة "محاولة فاشلة للهروب"<sup>(٩)</sup> فهي تعبر عن ازدواجية الشخص الذي يريد أن ينسى نفسه وهمومه عن طريق رحلة تهدف إلى تغيير ذاته، فيجد نفسه في حالة ازدواجية، بحيث لا يستطيع أن يهرب من ذاته الماضية، على الرغم من إصراره على الهروب منها؛ إذ يجد ذاته الأولى أو الأصلية تحاصره وتلاحقه، حيث عبر القاص عن شخصيتين متشابهتين تلاحق إحدهما الأخرى؛ إذ إن الذات الأصلية تغدو شبحاً حقيقياً، وهي تلاحق الذات الهاربة من نفسها، ولا بد أن تجد الذات الوحيدة، المتخلصة من كل الأشياء، الهاربة إلى عمق الصحراء الموغل في البعد، نفسها محاصرة بذاتها الأصلية الروتينية المألوفة، فتبدو نهاية القصة كأنها تحمل الهروب الجنوني.

وقد اتقن القاص محمد علوان التعبير عن الازدواجية الكامنة في شخصية بطل القصة، الذي يحاصره ماضيه قبل لحظة الهروب متمثلاً في ملامح الشخصية الأصلية وتصرفاتها، هذا بعد أن قرر أن يصير شخصية الحاضر من خلال لحظة الهروب نفسها عند الشخصية الجديدة أو المتوهمة، فتنصر في النهاية فاعلية الشخصية الأصلية على الشخصية المتوهمة، مما يسبب حالة الانفصام في الشخصية الازدواجية/ شخصية البطل على طريقة التحليل النفسي!!

"تعوذت من الشيطان مئات المرات، لكن لا فائدة، ها هو أو ها أنا، من المستحيل أن أكون في مكانين في الوقت نفسه. لعنت تلك الساعات ولعنت فارق التوقيت. لكن المسألة أخذت جانباً حقيقياً. هذا الذي أشير بأصبعي إليه دون أن أثير انتباهه هو أنا أقسم بالله أن الملامح هي نفسها: الضحكة، الحركة، الجسم، وكان وحيداً.." (١٠)

إن الرؤية التي قدمها القاص محمد علوان في هذه القصة أو في القصة السابقة تشير إلى عمق الأزمة التي تجعل المبدع مبالياً إلى درجة عالية بمأساوية الحياة وسخريتها من الإنسان، وهي مأساوية تشعر القارئ أنها المدخل إلى ثنائية الجنون/الموت التي تظهر لفظاً ومعنى في القصتين بصفتها سمة محورية في توليد البنية السردية لحياة البطل، وهنا تكمن الغربة التي يشعر بها القاص نفسه، ليس في مستوى علاقته بالآخر والعالم من حوله فحسب، وإنما يصل هذا الانقطاع إلى درجة الصراع بينه وبين ذاته التي لم يعد يفهمها في سياق تحاشيها الماضي الذي يقيم في المقبرة، أو الذي يقيم في ذاكرة الشخصية نفسها وفي تصرفاتها، وهنا تبدو حالة التوهج الشعري واضحة في لغة محمد علوان القصصية!!



### ٣- القاص حسن النعمي

ثمة رؤية شاملة تحذر من موت التاريخ والصحراء في القصتين اللتين قرأهما القاص حسن النعمي. فقد قدم في قصة "رهوان وبائع الجرائد"<sup>(١١)</sup> فشل خريج قسم التاريخ في الحصول على وظيفة، بل إنه فشل في الحصول على وظيفة مساعد لبائع الجرائد.. والمسألة في ظني ليست مبالغاً في تصوير حالة "رهوان" تحديداً وانكساره مع والديه من خلال غياب العمل والإنتاج ومن ثم البطالة.. المسألة أكبر من ذلك؛ إنها مسألة كساد شهادة التاريخ، بمعنى موت التاريخ في زمن نحن بحاجة فيه إلى تعميق هذه الشهادة في الواقع الذي غدا مأزوماً في سياق الانفتاح والعولمة.. لذلك تعد هذه القصة رثاء بطريقة تراجيدية للتاريخ وشهادته الجامعية، أو رثاء للجذور التي نحن بحاجة إلى الكشف عنها وتعميقها؛ لأنها شكلتنا الحضاري، أو خصوصيتنا في هذا الزمن الذي أمسى يحارب الخصخصة، تحت شعارات جنائزية كثيرة!!

إن رثاء التاريخ لا يعني إغفال معاناة رهوان بصفتها معاناة ذاتية حقيقية، بل يعمقها بصفتها جيلاً من الشباب يدرس الدراسات النظرية والإنسانية، وابتعد عن الدراسات التقنية والعملية، فغدا الواقع نفسه يعاني من تضخم قطاع الخريجين الجامعيين في الاختصاصات الأدبية مثلاً، بحيث لم يعد المجال الوظيفي قادراً على استيعابهم، ومن هذه الناحية لا بد من إعادة برمجة العملية التعليمية برمتها في ضوء

١١ حسن النعمي: حدث كتيب قال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩، ص ٥١ - ٥٧.

فهنا لهذه القصة التي تعلي من شأن السوداوية في حصول خريج الكليات النظرية على وظيفة ، وفي المقابل تعلي من أهمية دور الوظيفة الإنتاجية اليدوية...

لقد بالغ القاص كثيراً في إغلاق أبواب الرزق المتاحة أمام رهوان ، وكأننا في عام ١٤٥٠ ، حيث من المتوقع أن نجد صورة حقيقية لرهوان وغيره ، بعد ما يزيد على ربع قرن في الأكثر... ففي ذلك الزمن ربما تغدو وظيفة بائع الجرائد شحيحة على نحو ما فعله رهوان ، وهو يبحث عن بائع الجرائد ليوظفه مساعداً له :

"حدثت في كل زوايا الشارع. لم أر أثراً لبائع الجرائد. واصلت بحثي عنه في الشوارع المجاورة. سألت المارة إن كانوا قد رأوه. لا أحد يهمهم إن كان هناك بائع جرائد في الشارع أم لا...وسعت دائرة البحث ، وكان كل شارع يفضي إلى شارع آخر. وكل شارع يفضي إلى فراغ آخر. رأيت الشوارع شكلاً واحداً"<sup>(١٢)</sup> .



إن كانت قصة " رهوان وبائع الجرائد " تدمج بين الحوارية المتكلفة أحياناً والشعرية المأزومة ، فإن قصة " حدث كتيب قال "<sup>(١٣)</sup> قصة شاعرية عميقة الرؤى ، فهي تعد من أبرز ما كتبه القاص حسن النعمي في مجال القصة القصيرة ، وهذا ما يفسر احتفاءه بها ، حيث قرأها في أمسية سابقة أقامتها جمعية الثقافة والفنون في منتدى القصة ، وقد وضع عنوانها عنواناً لمجموعته القصصية... ولم أبالغ عندما أشرت إلى أن هذه القصة تستحق أن توضع ضمن المنهاج المدرسي أو التربوي ، لما

١٢ م ن ، ص ٥٧.

١٣ م ن ، ص ص ٣٩ - ٤٤.



تمتلكه من حميمية نجاه العلاقة بين الإنسان والصحراء ، حيث "كثيب" ابن الصحراء يتوهج من خلال العلاقة بالمكان الذي اشتق اسمه منه ، هذا المكان الذي غدا في عرف الآخر / الغازي مكاناً للموت ، لذلك يصبح موت الجمل ، وأيضاً موت كثيب نفسه تضحية من أجل الحيلولة دون موت الصحراء... ولم أبالغ أيضاً عندما أشرت إلى أن القصة رثاء للصحراء النظيفة أو الطبيعة " البسيطة" الجميلة بطريقة أو بأخرى ١١

إن الصحراء في القصة هي موطن الإنسانية والصفاء ، لذلك يبدو موت الجمل وكثيب وطرده الناس من الصحراء حالة غرائبية يمارسها الغرباء... وهنا تتشكل تساؤلات كثيب المأزومة قبل موته : " لماذا أنا ؟ لماذا جملي ؟ لماذا الصحراء؟" (١٢) وهذا موطن شعوره بجرمة الآخر الغريب : " أيتها الصحراء ، هذا غريمنا . أقعد جملي ، انتهك نقاءك ، صادر رحابك.. " (١٣) ؛ لذلك كان لابد من المواجهة مع الجندي الغريب ، ولا بد من قتله لأنه المعتدي ، ومن هنا أيضاً نجد منطق الحوارية عند كثيب وهو يخاطب جثة الجندي قائلاً : " سجل شهادتك. قل لهم لماذا نحن ؟ لماذا قتلوا الصحراء فينا؟" (١٤) ..

من خلال هذا الخطاب تصبح الصحراء رمزاً للوطن العربي كله ، وكثيب هو الإنسان العربي ابن الصحراء حيثما وجد ، والجمل هو رمز الشموخ العربي في هذه الصحراء ، وأنه لابد من المواجهة في نهاية المطاف ، حتى يحمي العربي هذا المكان الإنساني الحميمي في مواجهة الغزاة ، مهما كانت أهدافهم... ومن هنا أيضاً تنتهي

١٤ م. ن. ، ص ٣٩.

١٥ م. ن. ، ص ٤١.

١٦ م. ن. ، ص ٤٣.

القصة بهذه العبارة الحميمية على لسان كتيب الذي أقسم ألا يبارح صحراءه ، فأخذ يصوّت على الناس قائلاً : " قوموا إلى صحرائكم يرحمكم الله "!!<sup>(١٧)</sup> ، متأثراً بالعبارة الدينية التي تقال في الصلاة (قوموا إلى صلاتكم يرحمكم الله).

إن هذه الرؤية الإنسانية هي رؤية المثقف العربي الذي يبحث عن إنسانية الثقافة العربية ، فلا يجدها في غير الصحراء الماضي الرمز الحي الذي يعيش في أعماق الإنسان إلى حد أن يغدو اسمه "كتيباً" ، وفي هذا السياق تبدو جمالية القصة في كونها تكشف عن تجليات الصحراء بين النقاء أو البياض متمثلاً في الصحراء العربية ، والسواد والعري متمثلاً في الغزاة الساعين إلى إعدام صحرائنا :

" ضاقت الصحراء بما رحبت . تألم كتيب أن يجد نفسه ملزماً بالتجوال في محيط ضيق الأبعاد. هو الذي يجوب الصحراء بلا حدود ، يجد نفسه وأهله وناسه مهددين بالقناء ، ربما برصاصات طائشة كالتي أقعدت جملة. لكنه الآن في حالة فعود من نوع غريب. أمّنه . أشياؤه . مفردات الصحراء بكاملها أصبحت مستلبة. خرج من خيمته. حذق في سماء الليل. أدرك بشاعة الأشياء... "!!<sup>(١٨)</sup>



#### ٤ - القاص عبد الحفيظ الشمري

لقد استطاع القاص عبد الحفيظ الشمري في قصته أن يشدنا إلى الرؤية السردية عميقة الدلالات ، ومتعددة الأصوات ؛ إذ لديه قدرة كبيرة على أن " يجعل من الحبة قبة " بأسلوب المبالغة الجمالية ، وهذا تحديداً ما فعله في قصة " صرير أبقال

١٧ م.ن ، ص ٤٤.

١٨ م.ن ، ص ٤٠.

السجن الثانوي<sup>(١٩)</sup>؛ حيث استطاع أن يصور تراجيدياً السجن الثانوي من خلال التغلغل في داخل أعماق الفتاة/ الفتيات اللواتي يشعرون أكثر من غيرهن بمأساوية قلعة المدرسة الحصينة، على الرغم مما فيها من حرص تربوي ظاهري، حيث يتحول هذا الحرص التربوي إلى سجن، كما تتصوره الفتاة على نحو:

"كم تفرعني طريقتهن في بناء الجدران، وفتحات النوافذ التي أحكم غلقها، وعلوها الشامق الأصم. لو أعدت النظر في تكوينها العقابي لأخافني أبوابها الصدئة، بضخامتها، وشراسة أبوابها الفولاذية الصارمة"<sup>(٢٠)</sup>.

ويغدو الموت - في أسلوب من أساليب السخرية السوداء - كأنه الفرج أو الحل: أن يموت الحارس رمز الشر، أو أن تموت الفتاة رمز الخير المسجون... لكن الموت الذي غيب الحارس المعجوز لم يحل المشكلة، إذ جاء بحارس شاب أشد صرامة، تبدو صورته على أنه: "نزق لا يأبه بنا، كأن شيخنا أوصاه فعلاً بأن يحكم وثاق الباب بسلسلة هائلة، يلتقط أطرافها قفل أشد صرامة، لكنه لامع"<sup>(٢١)</sup>.

كأن هذا التغلغل المأساوي الذي يعبر به القاص الشمري عن مأساوية الرؤية داخل الآخر (المرأة)، هو ما يجعل هذه القصة غير متكلفة - على وجه التحديد - في التعبير عن الرؤية النقيضة، بمعنى أن المرأة لم تعد مجرد "الثور الذي يحمل العالم على قرنيه"، إنها تغدو إنسانة تحسّ بدرجة عالية من الأزمة والاستلاب:

١٩ نشرت بعض فقرات القصة في جريدة الجزيرة، العدد ١١٠٦٥، ١٤ / ١ / ٢٠٠٣.

٢٠ من.

٢١ من.

"كانت الأقفال هي التي تواجهنا بصرامة. وأقفال أخرى تطوق أي فرصة للروح خارج ما درج عليه منذ أمد... تشير فزعني هذه الأقفال ، ويسحقني صرير مفاتيحها لتظل في الدهن حتى آخر اليوم جلبة اصطكاكها المؤذي"<sup>(٢٢)</sup>.

أما قصة "الراعي الجسور"<sup>(٢٣)</sup> ، فهي نسير ضمن الرؤية الماثلة في جل قصص الشمري ، بمعنى أن قصصه توغل كثيراً في رمزية الجنون والموت ، بصفتها رمزية تكشف عن غموض النفس الإنسانية في مواجهة الحياة التي غدت أكثر تعقيداً مما يتصور الإنسان ، وعلى هذا الأساس غدا الراعي الجسور حالة غريبة عندما تحول من رمز إيجابي كامن في لفظة "الجسور" إلى حالة مرضية غريبة ، تقضي به في المحصلة - بعد أن غدا بحارب الآخرين كلهم متمثلين بـ "تلعة الحمض" - إلى الموت الغريب ، وبخاصة أن الحكيم عجز عن تجسيد مرضه :

"ما به يا حكيم بلادنا؟ أترأه يحب؟ لا.. قلب الدهيني من حجر ، هل لديه نية للثأر؟ لا يبدو ، هل افترسته الفاقة.. لا.. خلق راعياً فقيراً مثلكم.. أبه مس أرضي أو سماوي.. هل خاتله الجن ولا ذوا به.. لا.. لا ، ما به إذن يا شيخنا؟ لا أعلم لي.. العلم عند علام الغيوب"<sup>(٢٤)</sup>.

يملاً الحقد قلب الراعي الدهيني تجاه "الثلعة" ، وهو حقد لم يؤت ثماره على الرغم مما عرف عن جسارة الراعي الذي أكثر من الوعيد والتهديد في القصة ، ثم كانت النهاية سخرية سوداء ، حيث تدلى جسد الراعي الدهيني من حبل عالق بعارضة الحظيرة المليئة بالأغنام ، فصار جثة تلوب القضاء بشكل هش ، ولكن

٢٢ م.ن.

٢٣ م.ن.

٢٤ م.ن.

المفاجأة التي يواجهها بها القاص في نهاية قصته هي أن هناك إمكانية كبيرة كي يكون الراعي الدهيني ضحية اغتيال ما ، بمعنى أنه أعدم لا انتحر ، حيث نصير القصة عالماً مفتوحاً في نهايتها الماثلة في الفقرة التالية :

"لأول مرة يموت في (تلعة الحمض) شبه المفقرة راع على نحو كهذا.. قال حكيم الحمض وهو يحرك سواكه ، ويستدرك على الحضور : من يقلب الكتب والسير والحكايا سيجد أن سلالة الدهيني هنا وهناك بهم من مات غيلة على نحو ما ترون هنا"<sup>(٢٥)</sup>.

## ٥- التركيب

بكل تأكيد ، كشفت قصص القاصين الثلاثة عن تعددية في الأصوات الأسلوبية مثلة في الشعرية عند علوان ، والرؤيوية عند النعمي ، والإيحائية عند الشمري...

وفي الوقت نفسه كشفت القصص الست عن إيقاع مأزوم في حياة أبطالها الذين لا يمثلون أنفسهم بقدر كونهم رموزاً للعالم البشري الذي يتمنون إليه ، في أماكن غدت غرائبية بفعل التحولات أو التشوهات التي تحيل الإنسان العربي إلى نموذج من نماذج السخرية السوداء في شؤون الخاصة وفي محيطه الاجتماعي أيضاً ، وفي مواجهته لأعدائه!!

## وقفة مع "لغة الآي آي" ليوسف إدريس بين التعددية الصوتية والتأزم نفسياً

لعل قصة "لغة الآي آي" من أهم قصص يوسف إدريس في مجموعته المعنونة بعنوان القصة نفسه<sup>١</sup>. ومرز هذه الأهمية يعود إلى كونها قصة تعتمد على تعددية صوتية ولغوية ؛ تحبل على مجموعة من الشخصيات. يضاف إلى ذلك أنها قصة متأزمة نفسياً في مستوى الشخصية الرئيسة فيها.

ولو توقفنا بدءاً مع طبيعة لغة "الآي آي" نفسها ، فإننا سنكتشف أنها لغة متنوعة في لفظها وإيقاعها ، مع أنها تعود في مجملها إلى لفظة "آي" ، وهي اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع.

إذ يمكن تسجيل جُمْل (أو إيقاعات) اللغة المشار إليها على النحو الآتي :

١ - آي ياي ياي ياي ياي ياي ياي.

٢ - آي آي آي يي يي يي يا يا يا ياي.

٣ - وoooooooooooo يyyyyyy.

<sup>١</sup> يوسف إدريس : لغة الآي آي ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، روز اليوسف ، ١٩٦٥.

٤ - فرنك موتك شوتك دي دي دان.

٥ - واج الواج الواج الواج.

٦ - به به به به به.

٧ - آي ياي يانا يابوي.

٨ - ياني ياني ياني يابوي.

٩ - أبوا أموا أبوا أموا أبوا.

١٠ - دي دي دي دي دي دي.

١١ - آي آي آي فرنكش أن منكش أي بعقش أي.

كما هو ملاحظ ، نحن أمام تشكيلة متنوعة لغوياً ، تُلَفِّظُ بها شخص مريض اسمه "فهمي أبو عنزة" ، وهو في حالات اشتداد مرض سرطان المثانة عليه ، ما يؤكد أن هذه اللغة المتلفظ بها هي لغة الموت لا الحياة.

لكن المفارقة التي تقدمها هذه القصة من خلال هذه اللغة ، هي تحولها من لغة موت - كما هي حالها مع "أبو عنزة" - إلى لغة حياة بالنسبة إلى الشخصية الرئيسة - الواهمة في نجاحها من خلال النموذج الغربي في القصة "محمود الحديدي".

كيف أصبحت هذه اللغة تعبر عن ثنائية الموت والحياة في سياق القصة؟

هذا ما نكتشفه من خلال شخصية "الحديدي" ، وعلاقته بشخصية "أبو عنزة". ففي القصة شخصيتان رئيستان تشكلان تشكلاً بعدد الإشكالي العميق في مستويات العلاقات الزمكانية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في السرد... إلخ.

هاتان الشخصيتان هما: "محمود الحديدي" و"فهمي أبو عنزة"، حيث تستعرض القصة، من خلال تداخل أساليب العرض: كيف كانا طالبين في بداية حياتهما في القرية. وأتذكرك كان "فهمي أبو عنزة" متفوقاً على طلاب صفه كلهم، الأمر الذي جعل "الحديدي" يحسده على هذا التفوق. ثم يفترقان مدة ثلاثين عاماً، حيث يتابع "الحديدي" تعليمه في الكيمياء حتى الدكتوراه؛ لتصبح بعد ذلك غايته في الحياة أن يصل إلى كل شيء يريده وظيفياً واجتماعياً...

وقد وصل فعلاً إلى السكن في أرقى الأحياء بالمدينة، وتسلم مناصب مهمة، وتزوج امرأة من طبقة الأثرياء... ومع ذلك كانت في داخله عقدة تطمح إلى التفوق على ذلك الطالب المتفوق "فهمي أبو عنزة"، الذي يعود إليه الفضل فيما وصل إليه "الحديدي" في حياته كلها؛ إذ كان في سعيه الحثيث في الوصول إلى كل شيء، يوحى له بأنه في ذلك كله، كان يتوقع لنفسه أن يتفوق -ولو مرة واحدة- على "فهمي أبو عنزة":

"إذا كان قد أصبح الأستاذ الدكتور الحديدي أكبر مرجع في الكيمياء العضوية في الشرق، وإذا كان قد أصبح رئيس مجلس إدارة كبرى، ومرشحاً أكثر من مرة للوزارة، وعضواً في عشرات اللجان والهيئات العلمية في الشرق والغرب، فجزة كبير من هذا الفضل يرجع لفهمي، فقد كان الصوت الذي ظل لأكثر من ثلاثين عاماً من الزمان يلهب طموحه ويدفعه للتفوق حتى يتتصر، ولو مرة واحدة، على الطفل العبقري الذي ظل يحافظ عليه في ذاكرته كصور القديسين التي لا تمس"<sup>(١)</sup>.



ثم ها هي قد "وقعت فاجعة الحديدي" عندما اكتشف أكنذوية تخيلاته كلها مدة ثلاثين عاماً؛ لأن "فهمي" لم يبق متفوقاً، بل أصبح مجرد فلاح، تكفل به الفقر والمرضى؛ فجعله حالة بائسة للموت الفاجع، وكأن القرية المصرية لا تُخرج في المحصلة سوى هذه النماذج البشرية الشبيهة بفهمي:

"أين هو من إنسان كفهمي تكفل الفقر بالقضاء على عقله وأحاله إلى واحد من الفلاحين السذج، وتكفلت البلهارسيا بالقضاء على جسده؟!"<sup>(٣٧)</sup>.

هكذا يكون اللقاء بين "الحديدي" ورفيق طفولته العبقري "فهمي أبو عنزة" مسكوناً بالفارقات العجيبة. فالموقف بالنسبة لفهمي أبو عنزة لا يتجاوز مأساة مرضه التي تكونت في القرية، ويسعى إلى العلاج في المدينة بوساطة الرجل المشهور "الحديدي"، لكن المأساة الحقيقية تتشكل عند الحديدي من خلال تأزمه من واقعه في المدينة، ومن غياب ماضي القرية في حياته. فقد استطاع والده أن يعلمه - حتى ولو كانت أمواله من الحرام - وعندما تزوج كانت امرأته من النساء البورجوازيات اللواتي لا يردن له اتصالاً، مهما كان نوعه، بالقرية التي ترعرع فيها؛ لذلك كانت المشكلة متضخمة بينها وبين زوجها "الحديدي"، وبالذات عندما يحاول أهل قريته الاتصال به أو زيارته. بل حاول "الحديدي" مراراً أن يخفي أصله عن حيّه الراقي، لتأتي سيميائية اسمه (الحديدي) ذات دلالة في كون الحي الراقي يحتاج إلى أن يكون الإنسان حديداً خالياً من المشاعر، عندما يتعلق الأمر بالماضي الذي يتخلى عنه البشر في الأحياء الراقية. وكذلك يمكن تفسير اسم "أبو عنزة"... فهو مهما بلغ من الفهم والعبقرية سيبقي فلاحاً كما جاء هذا اللقب معبراً عنه، ما دام قد عاش في قرية زراعية رعوية، تقع على هامش الحياة.

كان "فهمي أبو عنزة" يصرخ بلغة "الآي أي" الفطرية، وكانت أزمة "الحديدي" النفسية تجعله يتصور نفسه بأنه هو الذي يجب أن يتألم ويصرخ... بل إنه كان يتمنى أن تكون هذه اللغة المرضية لغته منذ سنوات طويلة؛ ليرتاح نفسياً:

"وأحس براحة باهته وبالأصوات تصل إلى مكان سحيق داخلي فيه وتنعشه في رقة وعذوبة، بالضبط هذا هو المكان. هنا يحس بها تتجمع آهاته التي لم يطلقها أي باي يانا يا بوي (...) إنه يحس بها تعبر عن وجعه هو. منذ سنوات وسنوات وهو يريد أن يقف في ميدان التحرير ويستجمع شجاعته. وبكل قوة وبأحر ما يستطيع يطلقها، عالية موجوعة صادرة رأساً من الوجد مثلما يفعل فهمي الآن، ولكنه في اللحظة الأخيرة يعدل ويضعف ويخاف"<sup>(٩٣)</sup>.

ثم يتوقف الحديدي عند مسألة الحياة والموت من خلال صراعه النفسي المتأزم عن طريق المنولوج الداخلي، فيصف هذه المفارقة الكبيرة بينه وبين "فهمي أبو عنزة"، فيبدو الأخير (أبو عنزة) حياً، رغم موته المحتم، والآخر (الحديدي) ميتاً، رغم الحياة المرفهة التي تحقق له فيها الشيء الكثير أو كل شيء.

يقول منولوجياً: "المسألة ليست فقراً وغنى أو تعليماً وجهلاً، السؤال هل أنت حي أو ميت؟ فهمي رغم كل شيء حي وعاش. أما أنا فلم أحي، والحياة أي حياة، أروع ملايين المرات من الموت، أي موت حتى لو كان الميت مكفناً في ملابس أنيقة محتلاً أرقى المناصب سعيداً في حياته الزوجية. (...). المقياس الوحيدة أن تشعر بها، وأنا لم أشعر ولا أشعر بها، إنني أقضي حياتي كعملية حسابية دقيقة هدفها الوصول.. وحين أصل لا أسعد لأن أمامي يكون ثمة وصول آخر"<sup>(٩٤)</sup>.

<sup>٩٣</sup> م.ن، ص ٩٣.

<sup>٩٤</sup> م.ن، ص ٩٤.

إن اتصال الحديدي بـ"فهمي أبو عنزة" هو اتصال الميت بالحى على سبيل  
المفارقة، إذ استطاع من خلال اتصاله بلغة"الآي آي" أن يزاول عملاً من أعمال  
الأحياء، بمتعة وسعادة غامرتين، وهو بذلك يثور على حيّه الراقي ملتصقاً بفهمي،  
باحثاً عن الحياة المتجسدة فيه أو في موته؛ شعوراً منه بأن هذه الحياة هي الحياة  
الحقيقية:

"هات يدك يا فهمي، ضعها على صدري، إنه خاوي كما ترى أنا أعرف أنك  
مريض، وأحس بك وأريد أن أقاسمك الألم، ولكن لا أستطيع فقلبي من خشب،  
تركتكم جميعاً، أنت في زينين، وسعد في بنها وعبد المحسن في أسبوط، وشلة  
الجامعة، وجمعية الكتاب، وكل الناس، وظننت أنكم تسرون في الطريق العادي،  
طريق الندامة.. وأن الطريق الأسرع، طريق السلامة هو الطريق.. والنتيجة أنني مت من  
زمن، وظللتم أنتم، أحياء، أنا جثة"<sup>(٦)</sup>.

هكذا، تتوج قصة "لغة الآي آي" بعودة الحديدي إلى الحياة، إلى ناسه وأهله في  
القرية، هارباً من المدينة وحيّها الراقي الذي يمثل دائرة مكانية واجتماعية للموت المنتن  
المائل في خوفه من انكشاف أصله الفلاحي:

"لقد عاش في الحي سنتين مرعوباً أن يكتشف أحد أصله وفصله، وتبدو  
للأعين النائمة شعرة واحدة تكشف عن الجذور والسيقان التي تمت إليها.. ولا ريب أن  
كثيرين من سكان الحي كانوا يفعلون مثله، فهذا هو يرى النوافذ والمدخل حافلة بكثير  
من الجثث.. وهو الآن يستعجل اللحظات التي يغادر فيها الحي.. وقد أصبحت الرائحة  
لا تطاق"<sup>(٧)</sup>.

<sup>(٦)</sup> م.ن، ص ٩٨.

<sup>(٧)</sup> م.ن، ص ١٠٠.

تميّزت هذه القصة القصيرة بميزات فنية متعددة، أخرجتها من دائرة السرد التقليدي إلى دائرة السرد الحداثي. وأهم ميزتين في هذا المجال هما: تعددية الأصوات، وتنوع حركة السرد.

فقد اشتملت القصة على عدة أصوات لغوية، هي:

١ - لغة الراوي الفصيحة المفعمة بالمجاز والصور، والمتعاطفة إلى درجة كبيرة مع تمرد "الحديدي" على نفسه وزوجه وبيته وحيته الراقي؛ حيث يستوطن العفن.

٢ - لغة "الآي آي"، وهي لغة متنوعة كما لاحظنا. إضافة إلى أنها أساس التأويل الدلالي للقصة.

٣/٤ - لغة الحوار، وهي صوتان:

(أ) صوت العامية الدارجة في الحي الراقي، وهي عامية ناعمة.

(ب) صوت العامية الغليظة في القرية.

٥ - لغة المونولوج الداخلي، وهي الصوت الذي عمق القصة في مستوى خطابها النفسي المتأزم دلاليًا.

هذه الأصوات الخمسة كفيلة بتميز اللغة في مستوى التداخل الإيقاعي الذي يغيب روتينية لغة الوصف أو السرد التاريخي، ما يشكل حالة من الملل في مستوى قصة قصيرة جداً. لكننا لا نشعر بمثل هذا الملل في قصتنا هذه، التي تجاوز عدد صفحاتها العشرين صفحة.

أما تداخل حركية السرد من خلال التواصل والانقطاع، فهو ميزة فنية أخرى جعلت الحكيم متميزاً؛ إذ لا توقفنا حركة السرد على حبكة هرمية أو تسلسل تقليدي للأحداث من خلال حركة زمنية تصاعدية أو تنازلية، بل هناك تفاعل سردي من خلال التقديم والتأخير والاسترجاع والتقطيع والمواصلة، ما يؤكد وجود ديناميّة سردية جديدة في هذه الكتابة.

ومن الأمثلة على تداخل السرد ما يلي:

تبدأ القصة بصرخة مبهمّة في أثناء الليل في البيت الراقي، ثم صرخة ثانية، ثم صرخة ثالثة، ويتفاعل الحديدي أو الحديدي وزوجه مع هذه الصرخات. ويحدث الاسترجاع للنهار عندما يلتقي الحديدي بفهمي أبو عنزة، إذ يحضره معه إلى البيت مغالفاً عاداته بسبب مكانته المرموقة في حيّه وفي بحثه عن الوصول والتفوق.. وتحدث المشكلة بينه وبين زوجته في الليل.. وهنا ندخل من خلال الحكيم إلى حالة فهمي المرضية ومعاناته الشديدة.. ويتشكل المونولوج الداخلي عند الحديدي حيث تختلط فيه عدة أزمنة وأمكنة بين الماضي والحاضر في القرية والمدينة... وهكذا نكتشف أنفسنا في مواجهة أو أمام سرد متشابك، لا يمكن ترتيبه زمنياً متسلسلاً إلا بعد قراءة القصة كاملة، ليتسنى بعد ذلك الوقوف على حكاية القصة من بدايتها إلى نهايتها، من خلال ترتيب المتلقي لا السارد لأحداث القصة.

بكل تأكيد، هناك مجالات أخرى متعددة، يمكن الوقوف عليها في قصة "لغة الآي آي"، التي تعد من أفضل ما كتبه يوسف إدريس في مجال القصة القصيرة من وجهة نظر كاتب هذه السطور. وليست هذه الوقفة بأكثر من كونها مداخلة تذوقية، تعبّر عن مدى أهمية السرد عندما يكون حوارياً إشكالياً في مستوى تعددية الأصوات اللغوية وتنوعها.

## الحكاية المفضضة في قصة: "كنا ثلاثة أيتام" (١) ليحيى حقي: نظرات فنية في القصة مع التركيز على دراسة القصة من خلال الشخصية

### أولاً: بناء الشخصيات

تعددت الشخصيات في القصة، فهي تقسم ثلاثة أقسام:

- ١ - الشخصية الأساسية، وهي الابن الذي يسرد أحداث القصة.
- ٢ - الشخصيات الثانوية، وهي التي تلعب دوراً ثانوياً في القصة لإعطاء الأبعاد الاجتماعية والفكرية لموضوع القصة والشخصية الأساسية. وهي الأب والأم، ونعمات وعطيات، وسنية وأبوها وأمها.
- ٣ - الشخصيات الهامشية. وهي ما تبقى من شخصيات، وقد ظهرت في إطار

---

١ القصة نشرت مؤخراً مع ثلاث قصص أخرى (السلحفاة تطير، كن...كان، بيني وبينك) في موقع <http://ar.scribd.com/doc/130174757>. وقد نشرت ملحقة في نهاية هذه القاربة.

العلاقات الاجتماعية، مثل: القابلة، والخطابة، والبواب، والوكيل، والخدم.

### أ) شخصية الأب

شخصية معروفة في واقعنا الاجتماعي، وهو الأب المحكوم بالعادات والتقاليد، الذي يصر على الحفاظ على بذرة الأسرة من خلال المولود الذكر. فرغم فقره وقلة جاهه، نجده يتربص الولادة وفي نفسه خشية وأمل؛ الخشية من البنت، والأمل في الولد. وبعد أن تلد له زوجته "نعمات" و"عطيات" يقبلهما وفي نفسه مرارة الألم، إنه يريد الولد، وإلا بقي أيتراً؛ فالولد يمثل له الأمانة والهدف من الحياة، ويموت قبل أن يرى أمنيته تتحقق واقعياً.

### ب) شخصية الأم

لا تختلف عن الأب في تفضيل الولد على البنت. فهي قد فارقت الحياة بعد أن اطمأنت على ابنها. يقول الابن: "كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمأنت علي". ونعرف من خلال القصة أنها عملت وكذت لتربية أبنائها.

### ج) شخصيتا: نعمات وعطيات

لها علاقة قوية بمضمون القصة. لكنهما لا تؤثران في تطور الفكرة في القصة. وتتعرف إليهما من خلال شخصية "الابن" (أي الأخ). فهما تتكونان من خلال تفكيره ونظراته إليهما. إذ إنهما - من وجهة نظره - جميلتان وسعيدتان في "درب الحجر"، وخاملتان غير جميلتين في "جاردن ستي". لذلك يكون ظهورهما في القصة من خلال التناقض أو التطور في شخصية الابن / الأخ.

## (د) شخصية سنية

هي النقيض للأختين. فتاة مثقفة تدرس في الجامعة، لها حريتها في تقرير حياتها، ولها براءتها وتحررها في الحياة.

## (هـ) شخصيتا والد سنية وأميها

الأم في وسط عمرها، والوالد موظف كبير متقاعد. يملك عمارة كبيرة في "جاردن سيتي" أحد الأحياء الراقية في القاهرة في أربعينيات القرن الماضي.

من خلال تصنيف الشخصيات السابقة، نجد القاص يعطينا نموذجين لعائلتين مختلفتين؛ عائلة من حي شعبي؛ فقير منزوي، وعائلة أخرى من حي غني راق. حيث يظهر لنا من خلال التناقض الثقافي والاجتماعي بين العائلتين الفرق بين غمطين من التفكير في المجتمع المصري آنذاك.

فرغم فقر الأب وقلة جاهه في درب الحجر، نجده يلح في طلب النسل من الذكور. فأنجبت له زوجة ابنتين وولداً. ولو بقي حياً لطلب المزيد والدليل على ذلك تقارب السن بين أبنائه. فوضعه الاقتصادي لا يمكنه من العيش هو وزجه فقط دون الحاجة إلى الآخر.

يختلف الأمر عند الأب في "جاردن سيتي"، فهو صاحب جاه و ثراء، ويكتفي بأن تكون له ابنة واحدة. ولم يلح في طلب الولد ليجند بذرة أسرته. من هنا يظهر لنا الفرق في التفكير والحرية بين الأحياء الشعبية والراقية في مصر من جهة، والأحياء الغنية الراقية من جهة أخرى.



عندما كان يقطن درب الحجر، كان ينظر إليهما على أنهما فتاتان جميلتان، ثم كل منهما أنثى جسماً وعقلاً، أما في جاردن سيتي فبدأ ينظر إليهما من زاوية أخرى تنضح في قوله: "لعلهم (أي الخطاب) إذا رأوا أخلاقنا وشرفنا، وخبروا أحوالنا واستقامتنا تقدموا بالخطبة".

المفاجأة الواعية التي تظهر في القصة هي سنية، الفتاة التي تشكل نقبضاً للأختين في كل الأشياء، فهي طالبة في الجامعة، وجميلة، وغنية، ولها تجربة وعراك في الحياة. في حين تفقد الاختان هذه الأشياء. وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا: إن سنية قادرة على أن تتزوج بمن تشاء، ولكن زواج الأختين يعدّ أمراً صعباً، خاصة في جاردن سيتي، حيث توقع أن يكون زواجهما هنا سهلاً.

بعد رؤية الابن لسنية، تصبح حياته كما يقول: "وكان اللقاء هو بدء تاريخ حياتي، ما قبله جاهلية معتمة، وما بعده نور وإشراق".

فالابن يعترف بأن أفكاره وحياته في درب الحجر جاهلية معتمة، فهو في جاردن سيتي يرفض حياته الماضية التي تميزت كما نفهم من سياق القصة بالتواحي التالية:

الرجولة والاتزان وتحمل المسؤولية، والتضحية والسعادة المرتبطة بالدار القديمة والماضي، والانزواء الاجتماعي، ومهاجمة دراسة الفتاة، ونكد الزواج، والخطابة.

فالتحول بدأ يظهر في شخصيته عندما قرر الانتقال من درب الحجر إلى جاردن سيتي، إذ عدّ العيش في درب الحجر نوعاً من الرق، وتخلّى عن الماضي، وعن جمال أخته الجسمي والعقلي، وغداً ينظر إلى نفسه نظرة مختلفة بعد رؤيته لسنية، إذ بصور حاله بصور تين عمق أثر سنية فيه، ثم تختلف نظراته للفتاة، فهو ينظر إليها (أي سنية) على أنها قادرة على أن تكون رأياً حوله، لا يمكن نقضه أو إبرامه، فقد أدرك

ما لسنية من قدرة على تقرير أمر زواجها عكس أختيه القاصرتين.

ثم صار يقارن بين سنية وأختيه من الناحية الجمالية، فكوّنت عنده هذه المقارنة بأساً وخيبة أمل؛ لأنهما في رأيه لا ينقصهما إلا الضفيرة الطويلة والجوارب السميك؛ تبدوا شابتين من الريف!! ويتحوّل المعيار الجمالي عنده إلى هندام وزينة، فيقرر إرشاد أختيه إلى الاعتناء بهندامهما وزينتهما وإلا فشل برنامجهم المرسوم!! ثم ينسى هذا القرار بسبب تعلقه بسنية.

فتعلقه بها يفقده توازنه، فيعاني من الضياع زمناً، ثم تعود إليه إرادته؛ فيقرر حسم أمره معها، فيكون الحسم لصالحه، حيث توافق على الزواج منه.

يكشف هذا الابن أو الأخ في الزواج جانباً إيجابياً، هو غير الجانب السلبي الذي تصوّره في وجوه زملائه عندما كان يقطن درب الحجر، وكذلك أدرك الفرق بين حياة أختيه وحياة سنية. فهو يزور مع سنية معالم القاهرة وكأنه سائح يجوس خلال مدينة مجهولة ساحرة. في حين كانت سعادته في درب الحجر مرتبطة بصغار الققط وهي عمي. ويؤاخي الحيوانات في حديقة الحيوان لأول مرة؛ فهي مسجونة للأبد، وهو تحرر من سجن درب الحجر، لذلك تعاطف مع الحيوانات المسجونة وآخاها. وأصبح يشيد بطالبة الجامعة المثقفة، فهو يمتدح سنية، لأنه يقرأ قصيدة النيل كالبيغاء، ويظهر الدور المهم لسنية في شرحها وتوضيح جمال معانيها ولفاتها.

ثم تنتهي القصة بالهزيمة الناتجة عن تخلي الابن عن أختيه، حيث يظهر لنا في النهاية ذلك التناقض بين موقفين؛ موقف الابن وموقف أختيه. فالاختان لم تتزوجا في جاردن سيتي، أما الابن فقد تزوج من فتاة غنية ومثقفة وجميلة، وإن ظهر العائق

الطبيقي في زواجه ، فهو عائق لئين ما دامت سنية قد وافقت. وعادت الأختان إلى درب الحجر بعد أن فقدتا الدار القديمة ، وأصبحتا تعيشان في بيت خالتهما ، حيث سيعود أمرهما إلى الخاطبة سمسار العجزة كما قال الابن.

وما يأتي في آخر القصة من "قسوة الفكاهة" في المثل القائل "راح يصطاد صادوه" ، ليس إلا تعبيراً سطحيّاً عن عمق مأساة الزواج في مصر في الأربعينيات من هذا القرن من منظور الكاتب ، الذي استطاع أن يعطي صورة عن الزواج في أطرها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.. الخ.

### ثالثاً : قضايا فنية

هناك جوانب فنية أخرى في القصة ، يمكن تلخيصها في القضايا التالية :

#### ١- أسلوب عرض القصة

هو الأسلوب السردى على لسان الشخصية الأساسية في القصة. وهذا الأسلوب يأتي على نوعين : السردية التقريرية (الخبرية) ، والسردية الوصفية. وقد أفقد هذا الأسلوب القصة حيويتها وحركتها ، فاقتربت كثيراً من المقال من حيث جمود حركة اللغة ، التي لم تعبر عن حيوية في الصراع بين الشخصيات في إطار الواقع الاجتماعي. وما في القصة من حوار يرد في إطار السرد ، لذلك جاء قصيراً لم يفجر حركة ملموسة في القصة ، لنجد شخصيات القصة حية. فالشخصيات جاءت جامدة تخدم الفكرة التي يناقشها الكاتب في القصة.

## ٢- حركة المضمون في القصة

حركة المضمون في القصة تخدم الفكرة الأساسية التي يتحدث عنها الكاتب، وهي فكرة الزواج في مصر. إلا أن المضمون يتنوع بين الجذور الثقافية المصرية حول النسل واختلاف ثقافتين في النظر إلى الجنسين (الذكر والأنثى)، ثم النظر إلى دور الفتاة في الحياة الاجتماعية والثقافية، حيث يظهر الفرق واضحاً بين نموذجين؛ لنموذج الفتاة المتعلمة والمتقنة، ونموذج الفتاة غير المتعلمة أو المثقفة.

وقد ظهرت لنا حركة التناقض بين البيئتين الاجتماعيتين في مصر من خلال تطور شخصية الابن وعيشه في حين متناقضين، يظهر في الحي الأول "درب الحجر"؛ الفقر، والجهل، والعلاقات الأسرية المترابطة. ويظهر في الحي الثاني "جاردن سيتي"؛ الغنى، والعلم، والعلاقات الأسرية المفككة.

## ٣- اللغة

جاءت اللغة متقنة مع الأسلوب السردى والوصفى، فهي لغة تخدم تكتيف السرد، وليس تكتيف الموقف. وهي بذلك لا تقدم حيوية متفجرة؛ لذلك اقتربت القصة من المقال، وتحولت اللغة في بعض أجزائها إلى لغة خطابية، تبدأ باستخدام عبارة: "أيها الناس". وأخذت اللغة كذلك طابع اللغة الوسطى (لغة الجريدة) التي تقع بين العامية والفصحى. وفيها الألفاظ العامية والمعرفة.

## ٤- الصور الفنية

هذا هو الجانب الذي جعل القصة تبتعد في أسلوبها عن المقال. فقد لجأ القاص

جزئياً إلى التصوير، ليخرج قصته من المجال السردي الجاف إلى المجال التصويري، الذي ظهر في التشبيهات والاستعارات واللجوء إلى الرمز الواضح. لم يلجأ القاص إلى تصوير الأعماق النفسية الداخلية للشخصيات. فجاءت صوره خارجية في مجملها.

### ٥ - العقدة (الحبكة)

لم تعد قضية مهمة في القصة الحديثة، إذ إنه بإمكان القاص أن يقدم التشويق للقارئ دون اللجوء إلى الحبكة التي تعني في القصة مقدمة، ووسطاً، ونهاية المشكلة.

فالحبكة في هذه القصة جاءت مفككة. فالقصة في حقيقتها ثلاث قصص مترابطة، تمثل الأولى انتظار الزوج للولد. وتمثل الثانية مشكلة زواج الأختين. وتمثل الثالثة علاقة الابن بسنية. يجمع هذه القصص الثلاث قوة الترابط في الفكرة وعلاقة الشخصيات بها، حيث ظهرت شخصيات الايتام مشكلة القصة الرئيسة، التي تمثل الماضي والحاضر والمستقبل في القصة.

### ٦ - الحدث

أخذ الحدث دوراً ثانوياً في القصة، فقد جاء مقتضباً بصورة الانتقال الزمني أو المكاني في القصة وما يتبع ذلك من لقاء بين الشخصيات.

### ٧ - الزمن

الزمن في القصة يزيد على ربع قرن. فهذا الزمن كفيف بأن يوقع القاص في مأزق الاختيار. لذلك جاءت القصة مقتضبة للزمن باستخدام الجملة، مثل: "مرت الأيام".

وهذا الاقتضاب جاء ليجمع الفكرة التي يناقشها الكاتب من خلال علاقتها بالماضي والحاضر والمستقبل. وقد تمثل هذا الجمع في علاقة الشخصية الأساسية بالزمن؛ فعلاقة الشاب بالماضي تتمثل في صورة والده المعلقة على الجدار في "درب الحجر". ولم يبق تحت سيطرة الماضي، إذ رفض البكاء عليه، وطلب نسيانه من أجل الحاضر الذي يتمثل في حل مشكلة زواج أخته. ثم نجده يتخلى عن هذا الحاضر (التضحية)، فيلتفت إلى المستقبل المرتبط بزواجه من سنية.

#### ٨- المكان

يلعب المكان دوراً أساسياً في التأثير على الشخصية في القصة، وفي بيان القاص لأثر المكان في التوجه الثقافي والاجتماعي في حياة الإنسان في مصر. فالمكان في القصة - كما ذكرت - يعبر عن بيئتين متناقضتين في المجتمع المصري. ومن هنا وجدنا التفكير الأسري مرتبطاً بالمكان ارتباطاً قوياً، مع عدم وجود فواصل حادة في قدرة أفراد الحي الشعبي الفقير على العيش في حي غني راق.

#### ٩- الصراع

عنصر الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي هو الذي يفجر حيوية القصة. وقد جاء الصراع في هذه القصة هشاً لم تتضح أبعاده في داخل الشخصية المحورية أو في صراعاتها مع الحياة والشخصيات الأخرى، فالسرد هو الذي ضيع بروز الصراع في القصة. ومع ذلك وجدت جذور الصراع في تضحية الابن من أجل زواج أخته، وصراعه من أجل الزواج من سنية.

تبدو هذه القراءة التحليلية "مبسطة"؛ لأنها قدمت لطلاب مقرر تذوق النص الأدبي بجامعة الملك سعود، وكان لا بد أن تناقش القصة في المحاضرة، وتثار

\*\*\*

ثم مرت الأيام، ودرج النسيان بأذياله على الماضي وأهله، وإذا بي في صحة شقيقتي من أهنا الناس. ثلاثتنا في مُقبل الشباب ورونته، في مرحه ونزقه، في جريه وفقره، في عطره ونضرتة. تساوي طليق، لا تضغطة شيخوخة مولية، ولا تأخذ بخناقه طفولة هاجمة. من حسن الحظ أننا لم نكن في سعة تكفي للإنفاق على ثلاثتنا. فقدم الصبي وحجزت البنتان في الدار. وكذلك تجاهما الله من الجامعة بأدائها وفلسفتها، وسلم لهما عقل غير ملتوي يضل في الفضاء، وطبع غير متكلف. كل منهما ثمت أنثى جسماً وعقلاً، لا يعكر حديثنا نقاش أو جدال. صحة لم يترك لي صفاؤها مطمئناً؛ فمن مثلي من الرجال تحوطه فتاتان - لا فتاة واحدة - بكل ما وسعهما من عناية وإخلاص؟ لا تقل ملابسي هنداماً ولا أكلي جودة عن زملائي المتزوجين، دون أن أدفع ثمن هذه النعمة بالكدر والهم والضيق الذي أثبته على وجوههم كل صباح في المكتب. كانت نفسي قاعة وجسمي سعيداً. نعيش متلاصقين كصغار الققط وهنَّ عُمي. حلقتنا كاملة: هذه نعمات لبسها دور الأم الحنون فلبسته. هي أكثرنا رزانة واتزاناً. في يدها مصروف البيت وتدير خزينه. وبقيت عطيات "دلو عتنا الشعنونة" التي من أجلها نحصر - في خفية منها - على تذكر أقل رغبة لها ترد عرضاً في سياق حديثها، وننتظر إلى أن تحين الفرصة فنجد أكبر اللذة في تعب البحث عن طلبتها، وفي التحايل على كتمان أمرها، إلى أن تعثر عليها في تمام مناسبتها، فنضحك معها لدهشتها، ونشاركها الفرح بهديتنا. وفي بعض الأحيان أضع رأسي على ركة عطيات، فتعثر بأصابعها الطويلة في شعري كأم القرد تغلي رأسه وتناغيه. بجانبنا نعمات تغمرنا بإتساماتها الخلوة، وهي تحيط لي ببعض ملابسي الداخلية. لو تركنا لأنفسنا لعشنا سعادة في هناء يكمل بعضنا بعضاً.

ولكن كيف يتأتى ذلك، وفي الناس إخلاص ومحبة ورغبة في مساعدة الغير،  
وتطوع لعمل الخير والتحريض عليه؟

بدأ أقاربي ومعارفي يهمسون لي: "متى تزوج أختيك؟ لقد آن الأوان". ثم في مرة أخرى: "كيف تأمل أن تعثر لهما على زوج صالح، وأنت قابع في داركم القديمة المختبئة بدرب الحجر من وراء حارة التمساح لاتزور ولا تزار. أم تراك معتمداً على الخاطبة ومقابلها؟".

أخذت وأنا خائف أتطلع إلى عيون شقيقتي على غفلة منهما وأسأل نفسي:  
هل هذه عيون ظامئة جائعة؟

خيل إلي في بعض الأحيان أن نظرتهما الناطقة تحرس فجأة وتشرد في الفضاء، وأن نحت وشي هذه النظرات الجميلة يختبئ قرم من الحزن والحرمان: له عين البوم، وأسنان الفأر، وعناد الثور، ونزق الجدي. أيها الشيطان الأسود! مهما تراوغ فلن تخفى علي بعد الآن!

سهرت الليل أفكر. وأثار الفجر ظلام الليل وبصيرتي فاستبانتي لي الحقيقة على ضوء النهار، جسداً عارماً قبيحاً عارياً قوي العضلات. لا فائدة من مغالطة الطبيعة. ولا بد من التضحية وتحمل الوحدة والصبر على مرارة التسليم والانسحاب. رسمت لنفسي برنامجاً، وصممت على تنفيذه دون استشارة أحد، حتى شقيقتي. لن أجا إلى الأقارب، فهم - كما يقول المثل - عقارب، ولا إلى الخاطبة، فهي سمسار بين عجزة. أليست المشكلة أن الزوج الصالح لم يأت إلينا؟ إذن فلنبحث عنه، ولنذهب إليه، وفي موطنه، ولو أدى الأمر إلى اصطياده احتيالا. سأعد الشبكة الماكرة بنفسى، وألقيها في طريقه بيدي. هذا صيد حلال. وأي شيء أعظم ثواباً عند الله من تدبير زوج صالح لأعز الناس علي؟



بعت بعض الحلبي، وسحبت كل نقودي المودعة بصندوق التوفير، وأجرت شقة كالحق - ولكنها غالية عليّ - في جاردن سيتي، واشترت لها بعض الأثاث من معارض سليمان باشا. عن إذك يا درب الحجر! لقد ألغى الرق فأعتقنا لوجه الله! وأنت أيتها الصناديق والشكمجيات، وأنت أيتها الشمعدانات والمرايا المذهبة، وأنت أيتها الكنبات والمقاعد المطعمة بالصدف، منك إلى صالة المزاد خطوة مباركة! وداعاً، وداعاً. فنحن في دار كل مقام فيها قصير، وكل صحبة إلى فراق. أنتظرين أن أرتبك بدمعة؟ من تلفت إلى الماضي لم تكفه دموع الخساء أنسأليننا البكاء؟ بل اسأليننا النسيان، والنسيان السريع.

ولما دخلت العمارة، قام لنا بوابها: بربري له وقار القديسين وهيبة الأباطرة، ولما دلفت إلى المصعد بعد سلالمة قليلة فرشت بالبساط وزينت بأصص الزهر، ولما سمعت الوكيل يقول: "هنا الأنتريه، وهنا الأوفيس - اطمأن قلبي، وقلت: قد أحكمت الشبكة، فلنتنظر صابرين، وعلى الله توكلنا.

\*\*\*

عشنا غرباء زمناً، ثم بدأنا نألف الحبي وأصواته، ووجود سكانه وعاداتهم. خرجت من الشقة ذات صباح فإذا بي أواجه صاحب الشقة المقابلة خارجاً بدوره. واحتوانا المصعد معاً. لا أدري لماذا اطمأن قلبي إليه. ابتسامة مني - وكنت أنا البادئ - وابتسامة منه، وصلت الحديث بيننا. هو موظف كبير، على المعاش. دعوت الله أن يكون له ابن صالح، أو ابن أخ، أو ابن أخت، أو صديق أو معرفة، وقلت: لعلهم إذا رأوا أخلاقنا وشرفنا، وخبروا أحوالنا واستقامتنا، تقدموا بالخطبة. دعوته لزيارتنا، فإذا به - لشدة دهشتي - يقبل بسهولة. جاء وزوجته، سيدة نصف، حنت على أختي حنو الأم الرؤوم. دعتنا لشرب الشاي عندهم، وقالت وهي تنصرف: عسى أن تكون ابنتي سنية قد عادت من الإسكندرية فأقدمها إليكم.

حاولت ألا يظهر غمّي على وجهي، كنت أنتظر أسماء رجال لا نساء، وقلت في نفسي: "فلتكن زيارتنا الأولى هي الأخيرة، فلم أجنّ هنا من أجل التزاور مع أسرة ليس لديها رجال".

وذهبت في الموعد المضروب، وأنا متحرج ضيق الصدر، وجاءت سنية أبها الناس! لا تخلوا علي بكرمكم وطيبكم. أشفقوا على شاب قليل الخبرة والتجربة مثلي، ولا تبتسموا إذا وصفت لكم اضطرابي أمامها وحيرتي.

ماذا أقول؟ كان اللقاء هو بدء تاريخ حياتي. ما قبله جاهلية معتمة، وما بعده نور وإشراق، أحدثها وأسارقها النظر. وإلا كيف تقوى عيناى العاشيتان على مواجهة هذا الجمال كله؟ كنت بجانبها كأجرو المبتل بوضع في الشمس، ما كنت أدرك قبل رؤيتها أن اللباس من الفنون الجميلة. كأن جسدها تمنى فكان ثوبها تحقيق أمنيته! وكأن الثوب نفسه انتهى، فكان هذا الجسد خليته التي وجد لديها السكينة وطعم الحياة. ثوب كم أبدى وكم أخفى! استدار عليها يكاد يأسرها، فإذا أسيرته طليقة تتحكم فيه هابط إلى أن يقف حيث يتأرجح الذيل بين الكتمان والإفصاح. وحذاء تغنيك أنافته عن التساؤل عما يداريه. كل شعرة في رأسها اصطفت راضية بجانب أختها، أو التفت معها أو من تحتها، عالمة أنها تشارك في زينة، سعيدة ناعمة بالدور الذي رسم لها، لو تهشم هذا الجسد وتفتت ألف كسرة، لما خدش جماله، وضحكت فأسمعتني ضحكة تختصر العمر كله. فيها سذاجة الطفولة، ومرح الصبا، ومرارة التجربة.. فم متهم وعيون بريئة. لم تهتم بي كثيراً، وما وجهت إليّ غير نظرة أو نظرتين. ومع ذلك عندما انصرفت - وأنا أجر رجلي جراً - كنت شاعراً بتعب من جسّ دقيق تناول روحي وجسدي بأصابع توهم أنها تمسح وترت، وهي تندس وتنقب. شعرت أنني عُريت

وَقُلِّبْتُ ظَهْرًا لِبَطْنٍ، وَفُحِصْتُ وَاخْتُبِرْتُ: قِيسَتِ قَامَتِي، وَسُيِّرَتْ. وَزُنْتُ وَكِيلْتُ. عُرِّكْتُ وَغُضِضْتُ بِالْأَسْنَانِ، وَزُنْتُ عَلَى الْأَرْضِ.. حُرِّكْتُ أَوْتَارَ رُوحِي وَاسْتَمِعْتُ لِمُوسِقَاهَا، ثُمَّ اسْتُخْرِجَ مِنْ حُبَّتِهِ كِتَابِي الدِّفِينِ، فَرُوجِعْتُ فِي النُّورِ صَفْحَاتِهِ، وَفُرِّتْ سَطْوَرُهُ كَلِمَةً كَلِمَةً. كُلُّ هَذَا وَالْعَيُونَ مِتْرَدَّةٌ، وَالشِّفَاءُ مُسْتَفْهِمَةٌ. ثُمَّ أَصْدَرْتُ حَكْمًا لَنْ يَكُونَ لَهُ نَقْضٌ وَلَا إِيرَامٌ، إِلَى آخِرِ حَيَاتِهَا وَحَيَاتِي.

أَيُّهَا النَّاسُ! أَشْفَقُوا عَلَيَّ مَرَّةً أُخْرَى. وَلَا تَبْتَسِمُوا مِنْ جَدِيدٍ إِذَا قُلْتُ لَكُمْ إِنِّي تَعَبْتُ حَقًّا، وَلَكِنِّي مَعَ ذَلِكَ وَجَدْتُ فِي هَذَا التَّعَبِ لَذَّةً كَبْرَى. لَمْ أَخْشَ حَكْمَهَا، بَلْ سَرَنِي أَنَّهَا تَنَاوَلَتْني بِالْفَحْصِ. كُنْتُ كَالْمَرِيضِ لَا يَسْعُدُهُ أَمَلُ الشِّفَاءِ، بِقَدْرِ مَا يَسْعُدُهُ تَقْلِبُهُ بَيْنَ يَدَي طَبِيبٍ مَدْلٍ مَمْتَنٍّ وَرَاءَ أَجْرٍ بَاهِظٍ. انْصَرَفْتُ وَأَنَا لَا أَزَالُ أُلَوِّكُ فِي فَمِي لَذَّةَ مَذَاقِهَا. وَلَمَّا دَخَلْتُ شَقَّتْنَا، حَانَتْ مِنِّي التَّفَانَةُ إِلَى أُخْتِي، فَقُلْتُ فِي نَفْسِي - وَالْأَسَى يَلُؤُّهَا: "مَا يَنْقُصُهُمَا وَاللَّهِ إِلَّا أَنْ تَطُولَ الضَّفِيرَةُ، وَيَغْطِي الْجُورِبُ السِّمِيكَ الرَّكْبَةَ. لَتَبْدُوا شَابَتَيْنِ مِنَ الرَّيْفِ... مِنْ غَدٍ إِنْ شَاءَ اللَّهُ، سَأُعْنِي بِتَوَجِيهِمَا إِلَى الْإِعْتِنَاءِ بِهِنْدَامِهِمَا وَزِينَتِهِمَا، وَإِلَّا كَانَ فَشَلُ بَرْنَامِجِي الْمُرْسُومِ مُحَقَّقًا".

وَلَكِنِّي فِي غَدٍ نَسِيتُ كُلَّ شَيْءٍ إِلَّا سَنِيَّةً! حَاوَلْتُ أَنْ أَجِدَ مَسْوَغًا لِتَكَرُّارِ الزِّيَارَةِ فَلَمْ أَوْفُقْ، بَلْ وَجَدْتُ بَابَ الشَّقَةِ مُوَصَّدًا فِي وَجْهِي. أَلَا نَهْمُ رَأْوَا لِعَابِي بِسَبِيلٍ وَأَنَا أَحْدَقُ فِي ابْتِنَاهُمْ خَلْسَةً، فَرُتُّوا لِحَالِي وَأَرَادُوا تَجْنِيْبِي التَّعْلُقَ بِسَرَابٍ؟ لَمَّا شَعَرْتُ أَنَّهُمْ يَتَعَمَّدُونَ صَدَى زَادِ هِيَاجِي، فَإِذَا بِي - وَأَنَا الْمَعْرُوفُ بِاتِّزَانِي وَأَدَبِي - أَفْقَدُ كُلَّ سَيْطَرَةٍ عَلَى نَفْسِي وَرَأْيَتِي، لِشِدَّةِ دَهْشَتِي، أَتِي بِحَرَكَاتٍ وَتَصَرُّفَاتٍ لَا تَصْدُرُ إِلَّا عَنْ أَطْفَالٍ أَوْ مَجَانِينٍ. حَاوَلْتُ أَنْ أَسْتَعِينَ بِرَشْوَةِ الْخَدَمِ، فَضَحِكُوا مِنِّي. تَصَدِيتُ لَهَا فِي الطَّرِيقِ. أَلْقَيْتُ أَمَامَهَا رِسَالَتِي. تَتَبَعْتُهَا كَظَلِّهَا. كُلُّ هَذَا وَهِيَ لَا تَتَكْرَمُ عَلَيَّ بِكَلِمَةٍ أَوْ بِابْتِسَامَةٍ. أَقْسَمُ لَكُمْ أَنَّنِي لَا أَدْرِي كَمْ مِنَ الزَّمَنِ مَرَّ عَلَيَّ وَأَنَا فِي هَذِهِ الْحَالَةِ. قَدْ يَكُونُ أَسْبُوعًا وَقَدْ

يكون شهراً. وأخيراً ضاق ذرعى ، وأحسست أن العذاب لو طال لقصفتي الأكم ودمر قلبي وقضى عليّ. هجمت عليها ذات يوم وهي سائرة وأمسكتها من ذراعها. لمسة فيها رعشة الغيظ والأمل ، وقلت لها صارخاً :

"ماذا تظنين؟ أجري وراءك طول العمر؟ أليس لي عمل في الدنيا إلا أن أسير في ركاب حضرتك؟ العفو! الآن أريد كلمة واحدة: نعم أو لا .  
فنظرت إليّ وابتسمت ..

زرت معها معالم القاهرة ، فكأنني سائح يحوس خلال مدينة مجهولة ساحرة لم يكن يعرفها من قبل. كنت أتلو كالبغاء قصيدة النيل ، فشرحتها لي سنية بيتاً بيتاً ، وأفهمتني جمال معانيها ولفتها. في حديقة الحيوان - التي طالما زرتها فلم أجد شيئاً - كلمتني لأول مرة ، من وراء أعمدة السجون المؤبدة ، عيون صافية جميلة حزينة ، وشكت إلى وحدتها وآلامها ، الفضل لسنية في الراحة الكبرى التي شملت نفسي عندما آخيتهم جميعاً ، من زحف منهم أو طار ، أو أودب على أربع .  
قالت لي ذات يوم :

"ما العمل إذا؟ إن بابا يرفض بتائاً ، لأنك موظف صغير ومرتبك قليل ، ولا بدري كيف تقوى بهذا المرتب على المعيشة في جاردن سيتي ...  
ولما رأته مطرق الرأس غماً أضافت تقول :  
- ولكن ماما في صفى ...

وكان القرار أن أنتقل إلى مسكنهم ، على أن تذهب نعمات وعطيات للإقامة مع إحدى خالاتي ...

كلهم قالو لي إنتي ساعة "كتب الكتاب" كنت شارد اللب ، ثم إذا بي فجأة ابتسم ابتسامة خفيفة ، ظنوها من حرج سؤال المأذون الصريح. لا يعلمون أنني - ولا أدري

كيف - انتهت إذ ذاك فحسب، إلى قسوة الفكاهة، وهي تنطبق عليّ، في المثل  
القائل:

"راح يصطاد.... صادوه..."

[ 1942 ]

الباب الثاني

مقاربات في مجموعات قصصية



## فنية المضمون قراءة في مجموعة "عفوًا لا زلت أحلم" لنورة الغامدي

### ١- تقديم

مجموعة القصص القصيرة مثل الديوان الشعري، تتمتع فيها مجموعة من المضامين، التي لا بد أن تشكل - في المحصلة - نسقاً رؤيويًا في حقل الوعي الذي يشغل تفكير القاص أو القاصة.

ولعلّ أهم منتج مضموني في حقل وعي نورة الغامدي القصصي، في مجموعتها "عفوًا لا زلت أحلم"، هو تلكم القضايا المحورية التي تدور في سياق إشكالية معاناة المرأة، والموقف من الآخر (الرجل)، والعلاقة بالمكان (القرية والمدينة)، وتوظيف الخبرات الشعبية والخرافية، والاهتمام بنوعية المعلومة القائمة على المفارقة والغرائبية، واللجوء في أحيان كثيرة إلى التعبير الفلسفي التأملّي في مقابل الاحتفاء بلقطة السخرية، وكذلك الاهتمام بزمني الطفولة والشيخوخة في مواجهة العالم المتطور. يضاف إلى ذلك حرص القاصة الشديد على تشكيل حكاية كل قصة في ثوب فني يحمل تشكيلات تعبيرية، تجعل من قصصها خطاباً له طابع الصدمة، والحرص على التكنيف، والاحتفاء بالإيقاعات الشعرية.



هذا هو حال المرأة في كل كتابة مجنونة، تحاول البحث عن توازن مع الآخر الرجل دون حيف أو ظلم أو استلاب.

#### ٤- الشرائح النسائية

في كل قصة من القصص، لا بد أن تحضر المرأة ببعض إشكالياتها العميقة، لنجد أنفسنا في مواجهة شرائح نسائية متعددة، منها: البطلة الراوية المثقفة، والمرأة الثمودة، والطفلة، والعجوز، والمرأة التقليدية، والمرأة المستلبة، والمرأة المقتولة، والمرأة المدفونة، والمرأة المجنونة، والأم، والابنة... إلخ.

وفي مقابل هذه الشرائح المتنوعة، تكاد تكون هناك صورة نمطية متكررة للرجل، وهي الصورة التقليدية التي تجعله سلبياً، فظلاً، غليظاً، غير ألوف، قاتلاً، يمتلك كافة أدوات القمع والاضطهاد، والغياب السلبي، واللامبالاة،..

ولعل معظم القاصات كن يتخذن مثل هذه المواقف تجاه الرجل، دون أن يكون هناك وعي بالمفارقة بين مستويات بليوجرافيا الذكورة، ومن هنا يصبح تساؤل بطلة قصة "دماء.. لبقايا المواعيد" تساؤلاً مهماً في منظور وعي القاصة:

"هل تعتقدين أن هناك رجلاً يستحق بيت شعر من شفتي؟"<sup>(١)</sup>

من هذا التساؤل المغرق في التضاد مع الآخر، ندرك تلك الصياغات السردية غير الحيادية التي تواجهنا دائماً في "الأدب النسوي" عموماً.

## ٥- تكثيف الإشكاليات

عند تكثيف قضايا بعض القصص ، نجدها على هذا النحو :

- قصة (العصابة الحمراء) تطرح قضايا القرية ووعي الذكورة تجاه تعليم البنت من خلال خلخلة مقولة : " هذا عيب .. المدراس للأولاد ، والبيت للبنات " .
- قصة (مس الماء) تدور حول تمرد المرأة على الصوت الذي يدفعها إلى الجفاف والاختناق والبعد عن الماء ؛ لنجدها تسعى إلى إليه ؛ لأنها مثل الأرض تموت في حال غيابه ، ومن ثمّ يغدو غياب الماء وسيلة من وسائل اضطهادها وتغييبها وتهميشها . ولنا بحاجة هنا إلى تأويل عميق ؛ كي نفهم أنّ هذا الماء هو (الحب) !!

- قصة (ألف سين نون وثلاث راءات) تتجلى فيها أبعاد فلسفية رمزية ، حيث نجد المرأة نفسها مكبلة على ظهر الرجل كظله ، وهو يسعى حثيثاً إلى دفنها في كل مكان أبعد من الآخر ، وهي لا تلبث أن تكون دائمة الاستمرار على النمو من تحت التراب ، أو من تحت طبقات التراب الكثيرة "تراب وراء تراب وراء تراب .." . وفي هذا الإطار تؤكد القاصة أن موت المرأة هو موت للرجل ، وأن حياتها حياة له ، بل إنّ كلّاً منهما بنجز الآخر أو يكمله في هذه الحياة :
- "ماذا أقول وقد ولدت من حكاياتك قامة محصنة .." فماذا تبقى لي غير الذي أعلنته العظام ، وقالت إني طرزت لك شرايين أمل في بده القلب ومنتهى الروح " .
- قصة "يقين" : كما كانت التفاحة رمزاً للخروج من الجنة من أجل المعرفة في الثقافة البشرية ؛ فإن لبطلنة قصة "يقين" - أجمل قصص المجموعة - تمرتها الخاصة ،

التمرة التي ابتلعها من ثمر "النخلة" الغريبة التي حاربتها عادات الناس لمجرد كونها تمت فوق جبل بارد، ويجيء الخروج عن مألوف الناس وعاداتهم محققاً لمسألة الخصب لدى البطلة.

## ٦- المدينة

إن تصوير القطة التي بقرت بطن ابنها في وسط الشارع، وأخذت تأكل أحشاءه، هو موقف احتجاج على موت الإنسانية المتمثلة في موت الحمار المعجوز الجائع بالمدينة في "قصة احتجاج"، مما يكشف عن آلية المدينة الخالية من روح الاحتفاء بالضعفاء... كذلك تأتي صورة المدينة السلبية الاستهلاكية فاجعة للبطلة الريفية، وهي تجد نفسها تصارع ذاتها في مرآة محل الأحذية الفخم، لتتصور نفسها امرأة أخرى خالية من روح المدينة البراقة.

## ٧- الرجل والمرأة

تتداخل البنيات السردية في قصتي "المخدة" و"جلس قلباً"؛ لتكشف عن مدى "الهو" الدرامي الذي يفصل بين الرجل والمرأة؛ حيث المرأة التي تعاني من غياب الرجل من حياتها، بل إن حضوره السلبي يشكل مأساة للمخدة التي أقامت البطلة معها علاقة حميمة في ظل غياب زوجها، مما يجعل الزوج يتهمها بالخيانة لاحتفاظها بهذه المخدة، فيقوم في نهاية القصة بإعدام هذه المخدة، ونثر أشلائها (قطنها).

وفي السياق نفسه يصبح موت (كامل) في قصة "وجلس قليلاً" هو "اللاموت" من منظور البطلة؛ لأنه كان ميتاً في حياته، فموته الحقيقي لم يغير شيئاً من مسيرة موته في الحياة، بعد أن كان وجوده حياً مأساة حقيقية للمرأة، سواء أكانت أمّاً أم زوجة!!  
وبذلك تغدو تشكيلة تجمع مجموعة من النساء في عيادة نفسية وهن مستلبات مقهورات، تحت عنوان قصة "الحمامة امرأة" هو مسألة إشكالية وجودية تخص المرأة التي تشبه الحمامة الغريبة التي فقدت ذكرها، وهنا تغيب الصورة النمطية عن المرأة المشابهة للشيطان، كما شاع في أدبيات الثقافة الذكورية.

ولا يختلف الموقف من العلاقة بين الرجل والمرأة في كل القصص عموماً، ومنها قصص: "دماء لبقايا المواعيد"، و"موت بنت الجيران"، و"المسمار". حيث نجد حضوراً فاعلاً لحضور المرأة وغياب الرجل، سواء أكان غيابه هروباً، أم غدرًا وخيانة، أم موثاً سلبياً (كأنه ميت)!!

#### ٨- الخروج من عباءة المرأة

تبدو القصة اليتيمة التي نحاول أن تقدم مضموناً خارجاً عن روح فكرة قضية المرأة في القصص، هي قصة "روح برقان تعيد ترتيب القرية"، حيث نجد هنا معالجة لقضية عذاب القبر، بسبب عدم سقوط حقوق الآخرين عن الميت، فلا تهدأ روح برقان في قبره إلا بعد أن يرد ما استلبه من الآخرين إليهم ١١

استفادت الكاتبة هنا من تلك المعتقدات الشعبية حول بقاء الروح حول القبر، من أجل المطالبة بالمجاز ما للميت، فقد كانت الهامة الخارجة من جنة القتيل في المعتقدات الجاهلية تبقى صارخة مولولة حول قبره إلى حين الأخذ بثأره.

فقد سرق "برقان" أرض جيرانه، وأضافها إلى أرضه، وكان بارعاً في تغيير الحدود... ثم بعد موته يعود إلى القرية من خلال الصراخ والأنين والرائحة الكريهة، مما خرب القرية. ولم تحل مشكلة هذا الخراب إلا من خلال التحدث مع روح "برقان" لمعرفة ما يريد.

وفي أجواء من الرعب، يحدث اللقاء بين الحياة والموت، ويعلن برقان عن مطالبه التي تتلخص في أن يعيد ورثته كل ما سرقه من الآخرين إليهم؛ حتى يرتاح في قبره. وعندما تعاد هذه المسروقات إلى أصحابها، يعود إلى القرية أمانها، وتهدأ روح برقان في قبره !!

قدمت القاصة حكاية هذه القصة بأسلوب مميز؛ حيث تعد هذه القصة من أهم بنيات القصص ذات البعد الأسطوري !!

#### ٩- الخاتمة

أخيراً، يمكن القول عن مجموعة "عفواً لا زلت أحلم"؛ إنها من المجموعات المهمة في المشهد القصصي السعودي، فهي قد وضعت علامة رئيسية في فضاء الكتابة النسوية، التي تحمل رؤية مهمة في فضاءات المضمون، والشخصية، والزمكانية.

وقد كانت هذا المقاربة مقدمة عامة لقراءة واسعة كتبتها عن هذه المجموعة، بعنوان "البطلة في حضور المكان بين واقعية التصوير وخرائية التوظيف".



## المكان بين واقعية التصوير وغرائبية التوظيف قراءة في "عفواً.. لا زلت أحلم" لنورة الغامدي

### ١ - أبعاد المكان

إن الكتابة عن نورة الغامدي في مجموعتها القصصية "عفواً.. لا زلت أحلم"<sup>(١)</sup> تعني الدخول في عوالم متعددة من إشكاليات القصة القصيرة.. وهي عوالم تكمن أساسياتها في فعل المواجهة بين وعي المرأة سيدة "الحكاية الشعبية" وقيمات العالم المحيطة من إمكانيات لغوية وبيئية وزمنية وشخصانية... ومثل هذه العوامل التي تمتلك شروط ثبوتها في بعض جوانبها، تصبح بكل تأكيد متغيرة في فضاءات المفارقة بين قاص وآخر.. وبين شرط تاريخي وآخر أيضاً...

ولعل مواجهة مقارنة المكان في قصص المجموعة تعد من أبرز ملامح تموجات القصة القصيرة لدى الغامدي، حيث إنها تحتفل احتفالاً خاصاً بالمكان الذي يأتي محملاً بأبعاد تصويرية وعلامات خرافية، تجعل من بصمات المكان علامات واضحة في القصص، ومن ثم لا بد من تأمل كثير من العبارات المليئة بدلالات ترميزية، تجسد

١ نورة الغامدي: عفواً لا زلت أحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٥٩.



- كثافة معينة لا بد أن يتصورها المتلقي في سياقات علاقة المرأة بمكان معين، قد لا يبدو مهماً من وجهة نظر الآخر (الرجل أو الطفل على سبيل المثال).
- ولو تأملنا العبارات الآتية في سياقاتها أو حتى بعيداً عن حقلها النصوي، فإنها مقتطفات ستشكل وعياً مهماً يقرب طبيعة الأمكنة المتنوعة من فضاءات توظيف خاصة، يبقى فيها الجُنب فضاء عاماً تتشكل من خلاله الرؤية العامة للمكان:
- تتحول ساحة المنزل الترابية إلى عجاج<sup>(٦)</sup>.
  - أكلّ هذه المساحات جافة؟<sup>(٧)</sup>.
  - هل تود دفني في مكان أبعد من هذا<sup>(٨)</sup>.
  - قالوا: كيف تثبت نخلة فوق جبل بارد<sup>(٩)</sup>.
  - نظراتها تستجدي الحائط المرتفع (...). كل الأبواب مغلقة<sup>(١٠)</sup>.
  - لم يكن هناك غير صوتها في ذلك "الهو" الواسع<sup>(١١)</sup>.
  - كانت تملك بيد وتبذر الأرض باليد الأخرى (...). تحرت ... تحصد ... لا تهاب أحداً<sup>(١٢)</sup>.
  - للمرأة الجوز وإلا القوز<sup>(١٣)</sup>.

٢. م. ن، ص ٦.

٣. م. ن، ص ١٠.

٤. م. ن، ص ١٣.

٥. م. ن، ص ٢٣.

٦. م. ن، ص ٢٨.

٧. م. ن، ص ٣٩.

٨. م. ن، ص ٤٨.

٩. م. ن، ص ٥٨.

- أخاف من الغرف الباردة<sup>(١٠)</sup>.

- إنه شبح (...). أعيدوا كل شبر أخذه إلى أصحابه<sup>(١١)</sup>.

- الجموع تندفع مع اندفاعات المدينة التي تمددت كالإخطبوط<sup>(١٢)</sup>.

"درزن" العبارات السابقة مأخوذ من "درزن" القصص. ولعل تكثيف بعض أبعاد المكان في هذه العبارات، يشير بطريقة ما إلى أهم ما تراه هذه المقاربة حيويًا في فضاء المكان في المجموعة.. حيث تحضر عدة أمكنة في مستوى العبارة، منها: ساحة المنزل، والمساحات الجافة، والمدفن، والجبل البارد، والحائط المرتفع، والهوى، والأرض، والقوز، والغرفة الباردة، وشبر الأرض، والمدينة...

ولو حاولنا النظر إلى علاقة هذه الأمكنة بأشياء أخرى ملازمة، لوجدنا بعض التكوينات أو الأنساق المهمة التي تجعل الكتابة، مهما كان نوعها، إحالة على علائقية بين تكوينين أو طرفين وأكثر، إذ يمكن الإشارة إلى بعضها -من وجهة نظر القص- على النحو الآتي :

١ - المساحة الجافة / الماء.

٢ - المدفن / المرأة.

٣ - الهوى / الاغتراب.

٤ - تشكيلات الأرض / حقيقة الحياة.

فهذه العلائق الإشكالية هي المركزية الخبوية التي تفرضها علاقة المكان بالإنسان على وجه الخصوص. وما يقدمه المكان لدى المجموعة هو بالتحديد تجليات المرأة في

١٠ م.ن، ص ٦٤.

١١ م.ن، ص ٨٢.

١٢ م.ن، ص ٩٣.

حضور تراجيديا حقيقة الحياة، التي تشكل الخوف والاغتراب النفسي دون إهمال السعي في مسكنية الحُصْب والأمان التي تعني تجليات الأرض بإنسانها على نحو من توصيف الحياة التي تحل بعد الخراب، كما هي الحال التي أصبحت عليها المدينة الجنوبية التي تظهرت من الظلم: "هادئة .. مزهرة .. خضراء .. يسكنها أناس لا تقفل أبوابهم .. بل إنهم حيث يرون الضيف أو العابر يخرجون إليه حاملين المشاعل والزهور .. وهم يتنادون .. هيا يرافق" (١٣).

ويبدو أن تحديد حضور المكان في ظل إشكاليته الواقعية والغرائبية، يفضي بالكتابة إلى ممارسة وعي الاغتراب داخل المكان المألوف؛ ليصبح هذا المكان المألوف من خلال الرفض والكسر العالم الذي تبحث عنه البطلنة بالتحديد من خلال ثيمة التمرد بطريقة أو بأخرى؛ كما سنلاحظ ذلك من خلال ثيمة التمرد لكسر الاغتراب.

## ٢- التمرد لكسر الاغتراب

في قصة "العصابة الحمراء" يمارس وعي الذاكرة من خلال الطفلة الغناء في صورة "نشيد يتردد بصوت متقطع، أصداؤه تتجاوب عبر الوادي الذي يطل منزلنا عليه والرابض على رهوة شديدة الانحدار .. ومكاني فوق شجرة العرعر وسط ساحة المنزل الطيني الكبير لا يتغير" (١٤)، فهذا الهدوء المتمثل في امتزاج الغناء بالمكان يتحول في لحظة الغبن إلى جنون، حيث تجن هذه الطفلة وهي ترى ابن عمها يتعلم في المدرسة، وهي حبيسة هيكلية البيت وحبيسة الجهل الذي ترى الآخر يتجاوزه من خلال معرفة الكتابة، تقول عن ابن عمها: "يتعمد قهري وهو

١٣ م.ن، ص ٨٣.

١٤ م.ن، ص ٥.

يحاول كتابة اسمي، انظري لقد كتبت اسمك.. تكويني الغيرة.. أتململ في مكاني.. أنا مصممة على أن أطلب من أبي أن يدخلني المدرسة"<sup>(١٥)</sup>.

ومن خلال طقوسية المرأة/ الجدة ينجح تمرد البطلة الصغيرة في التغلب على هيمنة السلطة الأبوية الذكورية، وذلك عندما تضع الجدة عصابتها الحمراء في حجر ابنها لأجل أن يحقق طلبها، الذي هو السماح للبنت بدخول المدرسة التي أنشئت حديثاً في القرية.

وفي السياق نفسه المفعم بالرمزية، نجد بطلة قصة "مس الماء" تتمرد على واقعها الذي تعيش فيه، وهو مكان كابوسي اغترابي جاف، يخلو تماماً من الماء الذي يجعل للحياة قيمة؛ لذلك يعلو صراخ البطلة وهي ترى الجفاف والصحراء تحيط بها، ثم تهرب بحثاً عن الماء، فتلحق السراب، وتحفر في أمكنة عديدة حيث ترى موتها في البقاء بعيدة عن الماء: "سأمت لو لم أشرب الماء"<sup>(١٦)</sup>.

ولكن هناك شعب مشابه إلى حد ما للرجل، يركض وراءها وهو يصرخ فيها؛ كي لا تشرب الماء؛ لأنه سيقتلها: "قلت لك ستموتين ابتعدي عن الماء"<sup>(١٧)</sup>.

ومن خلال الصراع الدرامي الرمزي بين الذات والآخر، حيث التناقض حول مسألة كون الماء سبباً للحياة أو سبباً للموت، ينتصرو عي البطلة بحقيقة جوهر الماء الباعث للحياة، لذلك نصل إلى حفرة الماء، ومارس طقوسية الحياة المتضادة مع الجفاف، التي يريدها لها الآخر: "غمست يديها في الماء.. برودته تجري في جسدها.. حرارة الرمل تلاشت(..) تجلس على حافة الحفرة.. تدلس قدميها في

١٥ م.ن، ص ٦-٧.

١٦ م.ن، ص ١١.

١٧ م.ن، ص ١٢.

الماء... تعبئ يدها.. تغافل الأعين التي تراقبها.. ترطب شفثيها المحترقتين.. وتستلقي من جديد وعيناها تضمان الفضاء... وشفتها تستعذبان مس الماء<sup>(١٨)</sup>.  
وكان الماء هنا رمز للحياة والجمال والحب والخصوبة<sup>١٩</sup>

نجد في القصتين السابقتين صورتين متضادتين للمكان، ففي قصة العصاة الحمراء يبدو المكان مألوفاً تتحرك فيه آليات القرية بعاداتها التي تفرق بين المذكر والمؤنث في التعليم؛ الثيمة المحورية التي تلتقطها القاصة؛ لتكشف من خلالها عن تمرد الطفلة من أجل التوازي مع المذكر في هذه المسألة الضرورية. لكن قصة "مس الماء" جاءت لتصور مكاناً ترميزياً غير مألوف. وما صورة الجفاف المستحكمة بالمكان المحيط بالمرأة سوى حالة من الاغتراب والسجن الذكوري، الذي سعت المرأة إلى التمرد عليه بحثاً عن الحياة والحرية والخصب، ومن ثم كشف أكذوبة الحياة البعيدة عن الماء/ الحب أساس الوجود... وبذلك يصبح التمرد في القصتين تمرداً مشروعاً وحقيقياً؛ لأنه تمرد من أجل المعرفة، ومن أجل الحرية في التفاعل مع ديناميات الحياة المتجسدة في الماء الواقع والرمز معاً...

وفي قصة ثالثة مهمة بعنوان "اليقين"، يجيء الكسر أو التمرد على المألوف من خلال الرمز أيضاً، تحقيقاً للوعي الاغترابي الذي هو أساس المعرفة والتجلي الأسطوري في الكتابة المعاصرة.. وذلك عندما نجد البطلة في علاقة اندماجية مع ما يعتقد الناس خرافة وخارجاً عن المألوف.. إذ تمارس البطلة فعل المفارقة بينها وبين الآخرين في التفاعل مع ثقافة مكانية غير مألوفة من وجهة نظر

الآخر، الذي قد يتصور مثل هذا التفاعل حالة من حالات الجنون على غرار: "أعيدوها أعيدوها الكنود المجنونة"<sup>(٢٠)</sup>.

ولكن "الكنود" لا تعترف بأنها مجنونة، بل هي متمردة ترفض وعيهم المؤلف وسياقهم العادي، وتقرر أن الغربية/ الغريبة هي الوعي الحقيقي، وأنها مصيرها الذي يجب أن تتمسك به: "لا لن أعود، لن أكون مثلهم أولئك الذين يخشون بنهرها .. كلهم يرونها غريبة مشؤومة .. قالوا إنها روح سكنت في غير مكانها .. قالوا كيف تنبت نخلة فوق جبل بارد؟"<sup>(٢١)</sup>.

فالنخلة الغربية المشؤومة المرفوضة والمخيفة من وجهة نظر الآخر، تصبح هدف الكنود ومصيرها الذي يتحقق من خلاله تمردها وإنجازها الذي يرفض الآخر عندما يكون أداة قمعية تجاه نخلة غريبة أو امرأة غريبة .. وهنا تتحقق مقولة "وكل غريب للغريب قريب" .. لذلك تحاول الكنود الصعود إلى النخلة وما أن تجدها عنيدة حتى تكتفي بتمررة واحدة تسقط في حجرها؛ لتتمظهر هذه التمرة في صورة كأنها سر الحياة وسبب قوتها...

تبحث البطلة عن أحق الناس بهذه التمرة، فتستعرض الآخر في هذا السياق .. فتجد صورة الأب: "يحمل عصا سوداء هشتتي كما نهش شاة عجفاء صوب مربطها .. يد قاسية تضربني تضرب وجه أُمي .. وصوت أجش يصرخ ... مجنون من ترك عنق امرأة يرتفع"<sup>(٢٢)</sup>. وتجد صورة الأم تتلخص في تنفيذ قوانين الأب بغياء .. أما الحبيب فهو مؤذٍ؛ لأنه صاحب "عقدة دونجواتية" .. وما أن

١٩ م.ن، ص ٢٥.

٢٠ م.ن، ص ٢٣.

٢١ م.ن، ص ٣٤.

تتعاطف مع الذكر فلا تجد غير معوق يطلب منها صورة صحيفة لكرسي متحرك، وما أن تتعاطف مع صديقتها "صبا" حيث المشابهة الاجتماعية والنفسية، حتى تخرج من دائرة التعاطف هذه؛ لتجد نفسها الوحيدة المستحقة للثمرة.. فتبتلعها.. مما يثير الآخر ويشعل غضبه.. ولكنها في المستوى الذاتي قد تتحول إلى "مخلوقة أخرى، لؤلؤه نضيء شواطئ الدنيا"<sup>٢٢</sup>، كما كانت تنوق لأمرها فيما لو أعطتها الثمرة!!

القصص الثلاث السابقة مليئة بالدلالات الرمزية، التي تجعل صورة المرأة الإيجابية تتحقق من خلال تمردها على سياقات ما يحبك لها وعي الذكورة، سواء أكان أباً أم زوجاً أم مجتمعاً.. من قيود تصور حياة المرأة منسوجة من خلال تجهيلها وإلزامها بيثها..

وقد جاء وعي المرأة البطلة مشدوداً إلى أنساق تفعيل حياتها من خلال تعميق المساواة والحرية وتجاوز المألوف.. وبذلك لم تكن ظاهرة التمرد سلبية إطلاقاً، وإنما جاءت ذات وعي أخلاقي ومشروع إنساني، حيث التمرد لأجل العلم و المعرفة والاندماج بقاعلية بالحياة...

وسنخرج من هذا الوعي المتمرد الحيوي إلى البحث عن المفارقة بين الرجل والمرأة، عندما تصور المرأة على أساس أنها غلة (سبب) التعمير في الوجود، في حين تصور الرجل في سياق التخريب من وجهة نظر السرد.. مما يحقق الكسر لما شاع في الأدبيات الشعبية والرسمية عن كون المرأة ثيمة تخريب ونحالف مع الشيطان...

### ٣- جدلية التخريب والتعمير

يوجد عدة قصص في المجموعة تحيل الخراب في الحياة على الرجل، وتجعل المرأة مركزية التعمير... يبدو أن تتبع هذه الثيمة المركزية والمحورية في القصص يحتاج إلى مساحة قضاضا، لذلك سيتم الاقتصار على أهم العناصر.

تكشف قصة "روح برقان تعيد ترتيب القرية" عن قضاء إنساني متخيل، أتقنت القاصة آلية التعبير عنه لتجسيد الهوية العميقة بين الشر والخير... وأن الشر من صنع الرجل... والخير إلى حد ما من صنع المرأة...

كان برقان صورة من صور الشر القبيحة في حياته؛ حيث كان بارعاً في السطو وسرقة أراضي الآخرين من خلال تغيير الحدود التي بين أرضه وأراضيهم، وبالدات بين أرضه وأرض امرأة عجوز.

يحدث التغيير الحاد في شخصية برقان بعد موته؛ أي بعد أن يواجه عذاب القبر، لذلك تظهر صور صراخه، وأنيته، ورائحته المنتنة، وهيكلته الشبيهة في القرية؛ مما يخرب القرية، ويشرد أكثر أهلها، ولا يصبح أمام الناس سوى البحث عن طريق للقاء برقان الميت ومعرفة ما الذي يريده من القرية؟!

من خلال قدرة بارعة في تصوير اللقاء بين الأحياء والأموات، يحدث اللقاء بين برقان وأحد رجال القرية؛ فيعرف منه مطالبه التي تتلخص في: أن يعيدوا كل شبر أخذه من أرض الآخرين إلى أصحابه، حيث يتطابق كلامه هذا مع ما قالت زوجته بعد وفاته... يقول الرجل الذي التقاه ليلاً: "قال نفس ما قالته



زوجته كان يرجوني بإلحاح .. أعيدوا كل شبر أخذته إلى أصحابه .. أعيدوا الحدود إلى ما كانت عليه سابقاً .. أريحوني<sup>(٢٣)</sup>.

وما أن تعاد الحقوق إلى أصحابها، حتى تهدأ روح برقان، ويحل العمار والعدل محل الخراب والظلم في القرية، التي تتحول في نهاية القصة إلى مدينة صغيرة جميلة ..

كذلك يعترف الأب لابنه في قصة "دماء لبقايا المواعيد" عن الفرق الجوهرية بينه وبين زوجته/ الأم في تأسيس ملك الابن: "أبي قال لولا تلك المرأة التي هي أمك لما صار لي ملك .. كانت تحملك بيد وتبذر الأرض باليد الأخرى .. كان رجال القرية يتحرقون كمدماً .. لقد أرادها كل الرجال .. أتعرف لماذا يا ولدي؛ لأنني أنام أكثر مما ينام الآخرون، وهي قائمة على ملكي تحرسه بعين ذئبة جريئة تتوسطهم .. تحرث .. تحصد .. لا تهاب أحداً .. من أجل أن أنام إننا"<sup>(٢٤)</sup>.

تحرص هذه القصة على تعميق فاعلية الارتباط بين المرأة والأرض في مقابل الغياب الفاعل للمذكر، سواء أكان أباً أم ابناً، لذلك تبقى الأرض حية من خلال إنتاجية المرأة التي تتحول بفعل غياب الآخر/ الرجل إلى حالة من حالات الانتظار الذي يتشكل في مواعيد دامية مقتولة يائسة وآملة في الوقت نفسه .. فالمرأة التي تعمّر الحياة لا يمكن أن تستغني عن الرجل ... فمع الرعد ندرك كيف يصبح البحث عن الرجال ضرورياً للمرأتين الأم والزوجة .. وهنا يستمر الأمل للبحث عن الزمن الذي سيعود في الرجال رجالاً: "تضم العباءة المفصّبة بيد ..

٢٣ م، ص ٨٢.

٢٤ م، ص ٤٨.

وترفع حجابها باليد الأخرى رياه .. أعد ولدي .. أعد من أجل أن يعود الرجال رجالاً .. الرجال رجالاً .. ترقب اندفاع الصغير خلف المعجوز .. ومع الرعد تردد كلمات المعجوز: من أجل أن يعود الرجال رجالاً .. الرجال رجالاً<sup>(٢٥)</sup>.

ولا يكتفي الرجل بكونه آلية تخريب أو آلية غياب في مستوى التفاعل مع الأرض، وإنما هو السبب المباشر في تعميق مأساة المرأة إلى حد الجنون والموت، وذلك عندما يجعل حبها له النعش الذي تحمل به إلى القبر، ويجعل حبها لابنها أرضية للانتقام منها...

تقدم قصة "الحمامة امرأة" اغتراباً نفسياً حقيقياً لدى مجموعة من النساء، يراجعن إحدى العيادات النفسية. وهذا الاغتراب سببه المباشر تصرفات الرجال التي تعقد النساء وتجعلن بكاءات في بداية كل ليلة. وتتجلى فاعلية هذه القصة من خلال توظيف الحكاية الشعبية التي تنبثق من وعي تبعية المرأة للرجل: "الرجل هو كل شيء للمرأة وأن المرأة بدونها كالقشة في مهب الريح. هناك مثل شعبي يتردد في قريتنا يقول: "للمرأة الزوج وإلا القوز"<sup>(٢٦)</sup>.

يقوم أحمد بدوي بطل الحكاية الشعبية بخداع الحمامة التي تحب ابنها<sup>(٢٧)</sup>، وذلك عندما يقدم لها عقداً ثميناً، ويسرق المشط الذي قرنت به روح الصغير، الذي وضعته الحمامة تحت جناح والمشط تحت الجناح الآخر.. يلقي أحمد

٢٥ م.ن، ص ٥٤.

٢٦ م.ن، ص ٥٨.

٢٧ م.ن، ص ٥٨.

بدوي المشط في البحر، فيموت الصغير، ولا يبقى أمام الحمامة سوى البكاء على ما آلت إليه حالها من المأساة، وهي لا تملك سوى أن تردد:

"تو تو تو تو تو تو تو  
آه يا أحمد بدوي ردلي مشطي  
وخترجمة ولدي تو تو تو  
وبعد ذهبك عني تو تو تو  
آه يا أحمد بدوي ردلي مشطي  
تو تو تو

فإذا كان الصغير سبب الشقاء لأمه من خلال فاعلية اضطهاده من خلال الرجل، فإن هذا الصغير بعد أن يكبر يمارس الدور نفسه.. حيث نجد في قصة "وجلس قليلاً" كيف يتحول البطل "كامل" إلى الموت في حياته وموته.. إذ نجد صراعاً بين امرأتين صغرى وكبرى في سياق: من الأم الحقيقية لكامل؟.. ثم نكتشف أنه ابن العجوز وزوج المرأة الصغرى، وأنه مات من وجهة نظر الأم ولم يميت من وجهة نظر الزوجة، التي تدعي أنه ابنها، وذلك لسبب "بسيط" وهو: أنه لم يكن حياً حتى يقال عنه إنه ميت، وحتى لو كان حياً فإنه يتلخص بهذه المقولة التي هي افتتاحية القصة: "يا لك من ضئيل وعريبد"<sup>(٢٨)</sup>، من وجهة نظر الزوجة في الأقل.

فغياب كامل الدائم هو الذي يجعل المرأة في مواجهه حادة ضد المكان، الذي تتحقق فيه هيمنة "الهو" والصوت الاغترابي: "لم يكن هناك غير صوتها في

ذلك الهو الواسع ورأسها الذي تحوم في أعلاه عينان كبيرتان تنتقل ما بين ساعة الحائط وبين ذلك الهيكل المائل أمامه<sup>(٢٩)</sup>.

إن الغياب الدائم لكامل رمز الرجل يصبح الشقاء المطلق للمرأتين والنساء عموماً، كما يظهر من خلال المحاورة الدالة بين الزوجة والأم ومجموعة النساء: "تخلي يا أم كامل كان لا يحدث رفاقه عني، لا يذكرني حتى بينه وبين نفسه، أليس هذا ابناً عاقاً.. ابناً سيئاً؟ تنهدت المرأة العجوز بألم.. ليس فيهم يا ابنتي إلا التعب منذ الولادة حتى الموت (..) كان يتركني لقلق قاتل.. ليال طوال وأيام وأنا أنتظره وأنتن تعرفن أيها السيدات كم يحرق الانتظار. هزت النساء رؤوسهن وارتفعت التأوهات هتفت إحداهن الانتظار أشبه بموت بطي"<sup>(٣٠)</sup>.

فالمرأة كما يلحظ تتشاكل أو تتشابه مع الأرض من خلال كونهما كائنين استغرابيين مرغوب فيهما، وفي الوقت نفسه يمارس الرجل ضد جسديهما وروحيهما التدمير والتخريب الذي يصل إلى حدود القتل، كما سنلاحظ من خلال تفاعل المكان مع إشكالية الموت أو الدفن، وبخاصة أن القاصة تنبئ لحقيقة العلاقة بين القبر والمرأة في ظل الوعي الاجتماعي المتحاز، الذي يحصرها في دائرتي الزواج والموت "المرأة للزوج وإلا للقوز" كما يرد في القصة...

٢٩ م، ص ٣٩.

٣٠ م، ص ص ٤٣ - ٤٤.

## ٤- التراب والمرأة

التراب هو المكان النهائي الذي يحقق ثلاثي الإنسان، لكن المسألة المهمة تكمن في الطريقة التي تنتهي بها الحياة.. ويبدو أن وعي القصص بالموت جاء مهمًا من خلال قصة "روح بركان تعيد ترتيب القرية"، حيث ارتكز هذا الوعي على ما يوجد في الحياة الأخرى من ثواب وعقاب لما يقوم به الإنسان في الحياة الدنيا. وفي قصة أخرى بعنوان "موت بنت الجيران" تجيء قضية الموت أكثر مأساوية، وذلك عندما يُقابل الحب بالموت؛ فبنت الجيران أحبت رجلاً متزوجاً، ولديه ابنة كبيرة وزوجة وأم.. بل إنه هو الذي أوقعها في حبه في سياق التلاعب بعواطفها، وما أن تطالبه بالزواج حتى يجد نفسه في النهاية يقتلها ويدفنها؛ ليدفن السر معها: "طوق عنقها بأصابعه.. حاولت الإفلات.. لكن الضغط كان منوحشاً.. أخذ يضغط ويضغط.. اندفع الدم من فمها أطلقها فجأة.. على صرخة طفلة تنطلق من خرم ماسورة الماء.. كانت تلك الصرخة هي كل تلك الضجة التي ثارت حول تلك الحادثة"<sup>(٣١)</sup>.

الوحيدة التي عرفت بقصة الحب هي ابنة الرجل؛ قالت لها بنت الجيران قبل موتها: "الشيء الوحيد الذي في جسدي هو حب مجنون لوالدك"<sup>(٣٢)</sup>. من هنا يرتبط الحب بالموت لدى الابنة التي تصبح في حالة خوف دائم: "طوقت عنقها بيديها.. عضت بأسنانها مخدتها.. تلوت كالسمومة.. لا.. لا.. لا.. لا أريد أن أموت.. لا أريد أن أحب"<sup>(٣٣)</sup>.

٣١ م. ن، ص ٦٩.

٣٢ م. ن، ص ٧٠.

٣٣ م. ن، ص ٦٦.

وتنتهي القصة والابنة تحاول قتل أبيها على ما افترفت يدها: "وقبل أن تجف مياه قبر بنت الجيران.. كانت قد أنشبت أطرافها في شعر والدها، وهي تعوي ككلاب الليل الخرساء"<sup>(٣٤)</sup>.

كذلك تكشف قصة "ألف سين نون وثلاث راءات" عن علاقة حميمة بين التراب والمرأة في تفعيل الموت من وجهة نظر الرجل، الذي يسعى دائماً إلى التخلص من المرأة فعلياً أو مجازياً من خلال إخفائها، وهي لا تملك غير التساؤل العاري من المقاومة: "هل تود دفني في مكان أبعد من هذا؟"<sup>(٣٥)</sup>.

تقدم هذه القصة المرأة جسداً يفوح منه عفن الأرض.. ويندثر تحت التراب كحال بطة القصة، التي تصور نفسها على نحو: "وضعت رأسي على حفنة التراب.. آه تراب تحت وتراب يأتي من الأعلى.. ومن هنا وهناك وكلما جاءت راء أخرى كلما غمر التراب هذا الجسد اللدن تراب وراء تراب وراء تراب وراء... والقبر يكبر واللحم يتحلل ليبرز العظم أكثر ويبقى السؤال: لماذا لماذا بداخلي سبعون عبداً مكبلون"<sup>(٣٦)</sup>.

وفي قصة "المخدة" عندما يعجز الرجل عن قتل المرأة الزوجة، نجده يمارس القتل على مخدتها التي يجعلها أشلاء لتخوفه من خيانة المرأة وشكوكه تجاه العلاقة الحميمة بينها وبين مخدتها، التي أصبحت ونيسها في غريبتها الناشئة عن غيابه وزواجه من أخرى<sup>(٣٧)</sup>.

٣٤ م.ن، ص ٧٠.

٣٥ م.ن، ص ١٣.

٣٦ م.ن، ص ص ١٥ - ١٦.

٣٧ م.ن، ينظر قصة "مخدتي"، ص ٣٨.

من خلال ما سبق، نكتشف أن المرأة تتحول إلى ضحية من ضحايا الرجل، ولكنها قد لا تكون ضحية سهلة؛ حيث نجد الابنة تحاول قتل الأب القاتل، ونجد الرجل يقتل المخدة لأنه لا يجد سهولة في قتل المرأة، وكذلك تستعصي المرأة على الموت تحت تراكمات التراب المجازي الذي يعني العبودية والاستلاب؛ ليبقى لديها ما ينمو؛ ليعيش في حرية، وأن الموت لا يمكن أن يتحقق - كما تقول البطلة للرجل - إلا "بعد أن تقطع جلدي ولحمي رمياً بالرصاص"<sup>(٣٨)</sup>.

#### ٥- المدينة القاسية

ترسم القاصة في قصتين صورة سلبية للمدينة الحديثة، عندما تصورهما في صورة آلة تطلحن الضعفاء والجائعين، أو في صورة استعراضية استهلاكية تبعث على الجنون الذي يضطهد بساطة الإنسانية المتمثلة في معيشة القرية. فالمدينة المزدهمة بالسيارات نجيء في قصة "احتجاج" غير رحيمة، وهي تُفقد قطرة جائعة عقلها بعد أن تقتل هذه المدينة حملاً عجوزاً.. إذ تقوم سيارة مسرعة بقتل الحمال، مما يجعل هذه القطة الجائعة أمام هول ما رأت تسقط ابنها الصغير من فمها، وتبقر بطنه، وتأكل أحشائه.

وفي قصة "المسار"، لا تستطيع المدينة الكبيرة توفير المعيشة لأمنها من خلال العمل.. لذلك لا يبقى أمامهما إلا البحث عن بقايا النفايات، حيث تنتهي القصة والطفل يهذي لأمه قبيل نومه: "أمي هناك صندوق قمامة كبير لنراقبه"<sup>(٣٩)</sup>. وفي الوقت الذي تكون فيه المدينة من وجهة نظر الحالة - ساكنة المدينة - منظمة "بالكمبيوتر"، لا تبدو من خلال تصرفات الراوية الساردة القادمة من الريف

٣٨ م.ن، ص ٢١.

٣٩ م.ن، ص ١٢.

سوى المكان الاستعراضى الذى ترى فيه نفسها في صورة غريبة بعد أن تدخل معرض أحذية، فتتصور نفسها تتحدث مع امرأة أخرى، ولا تكون هذه المرأة الأخرى إلا صورتها في المرأة، قال لها البائع: "خير يا أمي أنت من زمان جالسك تتكلمي مع نفسك". ولم تكن هذه الأم سوى طالبة في المدرسة الثانوية... القاصة لا ترفض المدينة لكونها مدينة، وإنما لكونها مدينة آلبة مادية قاسية، وغير أنيسة عندما تكون كبيرة الحجم، لكنها عندما تكون صغيرة مشابهة للقريه؛ فإنها مدينة ريفية كما يظهر من خلال تصويرها للمدينة الجنوبية..

المدينة بالنسبة إلى القطة مكان للموت وأسوار مغلقة، لذلك ترى القطة الرصيف صاحباً إلى درجة الموت، ويتساءل الحمال العجوز عن علاقة قديمة حميمة له بالمدينة؛ فيقول: "أهكذا تنفي المدينة مؤنسيتها القدماء"<sup>(١٠)</sup>.

وكذلك تتأمل أم الطفل أحد الأسوار بسخرية واضحة: "تأمل الشكل العجيب للسور تلمسته بخذر.. وكان صوتها في داخلها يسألها.. أيعقل أن يكون هذا من فعل البشر"<sup>(١١)</sup>، في حين لا تملك ما تطعم به ابنها الجائع...

وتقارن الراوية الساردة بين محل الأحذية والمدرسة التي تدرس بها، فتري المفارقة شاسعة: "أدلف إلى أول متجر قابلته.. كان واسعاً.. بهياً.. إنه محل فخم لبيع الأحذية (..) كل حذاء يتخذ مجلسه بكبرياء.. اقتربت أكثر سأخذ هذه لا بل هذه سألبسها في المدرسة حقيقة هي أشبه ما تكون بقبو من حجارة وطين وشمس لاهبة وقوارض"<sup>(١٢)</sup>.

٤٠ م، ص ٢٨.

٤١ م، ص ٨٨.

٤٢ م، ص ٩٧.



إذا كانت هذه الصور مبالغاً فيها؛ فإن وظيفة القص أو الحكى تكمن في تعميق مثل هذه المبالغة، حتى تتحقق غرائبية المكان، من أجل كسر المألوف، ومن ثم من حق وعي القص أن يختار رؤاء التي يصور بها جوهره التنويري في طرح رؤية للعالم من خلال الوعي بالدرجة الأولى.

#### ٦- التركيب: الحركة المكانية اللغوية

إن التوقف عند بدايات قصص المجموعة، يكشف عن سياق مكاني لغوي محكوم بالتوتر، والخوف، والهروب، والسجن، والصداع، والدماء، والبكاء، والدمار... فالمرأة جسده نشيد في مكان منزو يتردد بصوت متقطع... وهي في مكان كابوسي جاف تركض لساعات طويلة تبحث عن الماء، وهي تفيق على حبال رجل ومساميره ومطارقه الدقيقة؛ حيث يربطها على مكانية خاصة هي ظهره. وهي تعيش وعي الإشاعات الرائجة على الأفواه في القرية الجبلية، وتعيش قلق الموت والخلل في تكوينها بصفاتها إنساناً، وضالة الآخر وعريديته، ودماء تسيل إثر مواعيد كاذبة، وبكاء قبل النوم، وخوفاً ودماراً، وأكاذيب وعشبة مسمار... إن مثل هذه الصياغات المتشكلة في بدايات القصص تؤكد أن مكانية اللغة في الافتتاحيات تجسد وعياً ونفسية في حالة تأزم من بداية القصص إلى نهايتها.

وإذا انطلقنا من البدايات إلى التوقف عند النهايات القصصية لمعرفة ما آلت إليه هذه البدايات التي تنطلق من حقل مأزوم... ومعنى التساؤل عن وعي نهايات القصص يعني لمعرفة مدى تخلصها من وعي البدايات أو مدى محافظتها على هذا الوعي لبناء قصة تنتهي كما بدأت في افتتاحها على المأساة أو التحول إلى الأفضل إيجابياً؛ إذ إن هناك سياقين في لغة النهاية:

أحدهما سياق التحول الإيجابي، حيث نجد النشيد المتقطع يتحول إلى هتاف، والركض إلى استقرار وماء، والموت إلى حياة، والخوف إلى ثقة بالذات، والغياب إلى حضور يشع بضوء أخضر، ويتحول الدمار إلى زهور... والآخر تعيد فيه نهايات القصص صياغة بداياتها بطريقة أكثر مأساوية أحياناً؛ حيث يتحول الفلق والجوع إلى جنون يقر بطن الابن ويأكل أحشاءه، وتصبح المخدة في النهاية أشلاء، وتبقى الحمامة امرأة تعاني من الرجل، وتبقى المرأة تعوي ككلاب الليل الخرساء، أو تراقب صندوق قمامة، أو تتكلم مع نفسها كما بدأت..

وأمام حقلتي النهاية، يمكن التوقع بحركيتين مكانيتين اتخذتا وعين: إحداهما تأكيد التكرارية، والأخرى الانزياح نحو محاولة تشكيل وعي أكثر تفاؤلية وألفة تجاه المكان والعلاقة بين الرجل والمرأة، مما يتواشج مع العنوان الذي يتأسس على "الحلم".



## الفصل الثالث

### وعى جدلية رؤية العالم بين الذات والآخر في سرديات صالح الأشقر القصيرة

"إن النص الأدبي يجب أن يعتبر في آن واحد نتاجاً لفعل ولعملية إنتاج من جهة  
وأساساً لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة  
أخرى" (١) سعيد يقطين.

#### ١ - إشكالية القراءة

كل خطاب إبداعى مهما كان جنسه أو نوعه هو بالضرورة محكوم برؤية  
تتشكل من خلال العلاقة بين الذات والآخر بحثاً عن تيمات جديدة للخروج من  
سياقات مرفوضة . ورغم كون المنهجيات النقدية الأكثر حداثة تفصل بين السارد  
والمسرود، فإنه ما زال هناك ميل إلى إحالة البطل في السرد من ناحية ما على  
صياغات تتعلق بحياة السارد أو القاص على سبيل المشابهة المفترضة لا الوعى  
الفعلى بتسجيلات حرفية ما ... ومعنى هذا أن الحديث عن حركية للبطل في  
السرد قد تفضي بدرجة ما إلى تقوّل حركية للسارد خارج السرد .. ومن هنا

١ سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربى ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ١٤ .

يمكن الحديث من خلال اللغة عن رؤية أو صياغات رؤيوية للذات (البطل المشابه) وللآخر المتوازي أو المتقاطع مع الذات نقيضاً أو منسجماً ..  
 ما أهم ملامح حركية البطل بين ذاته والآخر المحيط بأبعاده كافة ؟  
 هذا ما نحاول الكشف عنه هذه المقاربة .. التي ستحاول أيضاً التعرف إلى خطوط العلاقة بين الشخصية المركزية (البطل) وكافة عناصر القصة الأخرى ؛ بدءاً من اللغة نفسها وانتهاء بالإحالة على تشكيل رؤية .

## ٢- شبكة البنية الكبرى

- تتشكل البنية العميقة أو البنية الكبرى في مجموعة "ضجيج الأبواب" لصالح الأشقر من التمازج الجدلي بين أربعة عناصر أساسية هي :
- البطل المغترب المتصد المأزوم الذي يتجدد من خلال التداخل والاندماج في المطر والمرأة أهم عناصر تجليته في الخصب.
  - المطر الذي يحضر بشكل مكثف في أغلب القصص، حيث يتحول إلى بطل حقيقي يمتلك فاعلية التغيير في الذات والآخر، وإعادة التشكيل للإنسان والمكان مع امتلاكه كوعي ثقافي وظاهرة طبيعية لثنائية الحياة والموت معاً .
  - المكان الذي تتحدد ملامحه بعدة فضاءات كبرى وصغرى كالصحراء، والقرية والمدينة، والغرفة ... وهو مكان يختزل وعي البطل الإنساني الباحث عن طقس الخصب، حيث المكان المشابه للبطل ؛ وذلك عندما تكون الأرض وبالتحديد الصحراء بحاجة ماسة إلى المطر ليتولد الخصب.

• اللغة الشعرية الطقسية الغرائبية التي تكتسب ملمح الانزياح عن

الجملة السردية المباشرة، مما يجعل الصورة الدرامية المكثفة أهم سمة

من سمات اللغة التي تسمو إلى أن تكون شعرية.

هذه العناصر (أو الحفريات) الأربعة هي ديدن "ضجيج الأبواب"، ومن خلالها يمكن رسم شبكة العلاقات الرؤيوية والفنية التي تتضافر في كليتها بحثاً عن التجانس، وتحاول الكشف عن وعى ثقافي يرى العالم المنجز في صورة تحتاج إلى إعادة تركيب وبناء عن طريق المطر أو أن يكون الاغتسال بالمطر هو الإنجاز الحقيقي للإنسان والأرض. يقول بطل قصة "حديث المطر":

"الإنسان مثل الأرض يصاب بالجفاف والقحط، يشفق من الداخل ويفبر، تصدأ روحه فيظل يحلم بالمطر، يرحل من مكان إلى آخر خلف رائحة الماء أو غيمة عابرة"<sup>(١)</sup>.

فمثل هذا النص البسيط في دلالاته، يصبح هو الوعي بأهمية المطر الذي يُنجز الإنسان كما ينجز الأرض، ومن خلاله نرى مدى التناقض بين التشفق والصدأ العميق من جهة، وتجدد الحلم بالمطر والحركة المكانية الباحثة عنه من جهة أخرى.

### ٣- حركية البطل الشامل المتشابهة

يتصف البطل في سرديات الأشقر بسمة أساسية تميزه، حيث تتجمع عناوين السرديات تحت سقف واحد ومن خلال هذه السمة التي هي تشابه البطل في حركيته، فكيف صورت السرديات هذه التيمات من خلال علاقتها بالبطل في

٢ صالح الأشقر: ضجيج الأبواب، الرياض، ١٩٨٩، ص ٥٦.

حركيته داخل واقع يتشكل بالدرجة الأولى من تيمات المطر والمكان والهروب والمرأة؟

### أ) المطر

هناك تشابه فعلي بين أبطال قصص: "سيرة مسعود بن مسعود"، و"أشرب الحب من تفاصيل صوتها"، و"حالات بائع الماء"، و"ضجيج الأبواب"، و"المدار"، و"حديث المطر"... من حيث الاحتفال بالمطر والبطل المشابه، وهذا يعني أننا نستثني قصتي "اللجنة" و"حالة بكاء وصهيل"؛ لأنهما قصتان لهما حكايان مختلفتان عن حكايات القصص الأخرى.

إن قصة "سيرة مسعود بن مسعود" من أهم قصص هذه المجموعة؛ لأنها تسعى إلى بناء خطاب أسطوري فعلي عن طريق الأسطورة؛ فمسعود بن مسعود كأنه كائن أسطوري، مثله مثل أنكيبدو أحد أبطال ملحمة "جلجامش"... فهو قد جاء إلى القرية عندما انصب المطر بغزارة؛ لذلك فإن الناس في القرية لا يعرفون أصله إلا أنه والمطر حالة واحدة؛ "قالت العجوز بصوت دون أسنان جاء مسعود إلى هذه القرية والمطر يصب على غير عادته. لا أحد يدري من أين أتى؟ ربما هبط مع خيوط المطر أو نبت مع أول قطرة ماء واستطال. كان صافياً مثل حبيبات المطر"<sup>(٣)</sup>.

وبينما يمثل المطر من وجهة نظر أهل القرية الطوفان والدمار، نجده من وجهة نظر مسعود بن مسعود العامل الوحيد القادر على أن يروي الأرض ويفتحها من جديد، وبذلك يشكل غياب المطر بالنسبة إليه موتاً يترصده؛ حيث يصبح حلقه جافاً مثل الصحراء، في حين يلتف الأثل الباهت حول عنق القرية.

ملامح كثيرة يتمظهر مسعود بن مسعود بها، بدايتها غيابة ماضيه، ثم زواجه من امرأة جميلة فارعة كنخلة، وكذلك أسطورية حركاته مع المطر وكأنه من أبناء الجن... ونساء القرية ينظرون إلى زوجته وكأنها تزوجت رجلاً عن ألف رجل... ومن ثمّ فهو شاعر مطالب في وقت انحباس المطر أن يتمرد، فيفتح تلك القصائد التي لم تكتب بعد، وترص الأوزان والموسيقى وأشكال الحروف، وعليه أن يذهب إلى البحر ويشق أعماقه بصرخة تجعله - بإذن الله - يطر على القرية بدون هودة.

ثم يموت مسعود بن مسعود في نهاية القصة مدرجاً بماء المطر؛ ليتجدد على طريقة العنقاء؛ وذلك عندما تلد زوجته ابنه الوحيد: "تحت أثلة واقفة، وجدوا امرأة جميلة مثل القمر وفارعة مثل النخلة، ووجدوا طفلاً سميناً كتبوا على معصمه بماء المطر مسعود بن مسعود"<sup>(١٤)</sup>.

إن ما نجده من وعي لدى هذه القصة ليشير إلى الاحتفالية بهيكلية كينونة العلاقة بين الإنسان والتراب والماء في وعي إشكالية الخصب، التي تجعل من حركية البطل حركية محكومة بهذا الوعي الإنجازي في أغلب قصص المجموعة. ففي قصة "أشرب الحب من تفاصيل صوتها" تغدو الحبيبة مقبولة إذا استطاعت أن تكون مشابهة للمطر: "أنا أحب المطر ألا تحبينه؟ المطر هو الحياة بكل معانيها (...). هو يغسلني مثلما يغسل هذه المدينة"<sup>(١٥)</sup>.

وقد نجد المرأة في صورة البحر، في حين يكون البطل متشكلاً في صورة النهر: "أثبت من هناك من الخلف أسفح أبيض في غير إناء"<sup>(١٦)</sup>.

٤ م.ن، ص ١٤.

٥ م.ن، ص ١٨.

٦ م.ن، ص ١٧.



ونتيجة لهذا التوهج والتغير في حالات الخروج لدى البطل من خلال المطر، قد نجده ينقلب إلى فضائية أكثر راحة من المطر ومن الهواء. هذا ما نجده من خلال كثافة الجملة التالية: "يستحم بي الهواء والمطر"<sup>(٧)</sup>، فهذا التوهج الذي يجعل من الهواء والمطر بنيتين محدودتين قياساً إلى انتشار البطل في الفضاء، هو فعل التغيير الذي يحدث نتيجة هطول المطر، ونتيجة الخروج أو الهروب من المكان المحصور إلى المكان الشاسع.

#### ب) الهروب

هرب مسعود بن مسعود بوسيلة الموت بعد أن حضر أخيراً المطر بعد غياب طويل، وما هو البطل المشابه في القصة التالية يهرب من القرية إلى المدينة معتقداً أن الهروب هو الطريقة الوحيدة القادرة على تفسير حياته: "أنا أهرب إذا أنا أفسر حياتي"<sup>(٨)</sup>.

ومثل هذا الهروب نجده تيمة أساسية في القصتين اللتين أشرنا إلى غياب علاقتهما المباشرة بالمطر؛ حيث نجد مبارك البقال وصديقه الحياز في قصة "اللعنة" يقرران الهروب من الحي؛ لأن فيه عمارة ضخمة يتصورها مبارك دائماً تنهار عليه وعلى الآخرين: "سنترك هذا الحي معاً، فلم يعد لنا مكان هنا بجوار هذه العمارة"<sup>(٩)</sup>.

وربما مارست بطله قصة "حالة بكاء وصهيل" الهروب نفسه؛ لأن حياتها كانت معاناة منذ أن حُبست في البيت، وهي في التاسعة من عمرها، وزوجت

٧ م.ن، ص ١٧.

٨ م.ن، ص ١٨.

٩ م.ن، ص ٦٨.

بطريقة غريبة؛ لتجد ليلة زفافها تلك المفارقة الغريبة بينها وبين زوجها: "كنت أبكي، وهو فرح يضحك ويصهل"<sup>(١٠)</sup>.

ويهرب بطل قصة "أشرب الحب من تفاصيل صوتها" من القرية إلى المدينة التي تمتلئ بالماء الذي يذهب هدرًا، مما يجعل البطل يتشكل في حالات من الهذيان والبكاء في ظل غياب القرية التي تحتاج إلى كل قطرة من قطرات هذا المطر المهدور: "أنت لن تستريح، لن تتحمل البقاء هنا ما دام هذا الصوت ورائحة طين قريتك.. حين يأتي المطر يتجاوز حلقك وينفذ إلى جوفك.. والمطر كثير.. كثير هنا"<sup>(١١)</sup>.

ويشكل عام، لم يكن الهروب ظاهرة سلبية، وإنما هو محاولة للخروج الدلالي الذي يجعل من السرد محاولات لتجليات الذات المتمردة تعبيراً عن وعيها بالتححرر من كافة القيود التي تحاصرها، وبالتحديد من قيود المكان وما تفرضه هذه القيود من إشكاليات تحبط الوعي والحركة وامتداد العلاقات المميزة بالآخر.

### ج) المدينة

تتحول المدينة في قصة "المدار" إلى مكان خائق، يحث على الهروب إلى فضاء آخر رحب؛ حيث الدعوة إلى التمرد الجذيد المشابه للتمرد الذي حدث في الهروب من القرية إلى المدينة؛ وذلك ليتحقق الوجود الذاتي. فقد أصبحت المدينة مأزقاً يناقضها الفضاء الرحب وتجليات البطل الهارب: "ارفع صونك كما يحلو

١٠ م.ن، ص ٧٥.

١١ م.ن، ص ٢٠.

لك، فالفضاء والمدى لك. وتظهر من خطايا المدن والأرصعة والخوانيت والكتب والباعة والأوقات<sup>(١٢)</sup>.

إن المدينة كفضاء واسع، والغرفة التي يسكنها البطل كفضاء ضيق، علامتان متشابهتان من حيث إحالتهما على نيمة السجن أو الحصار، ولا يكون الخروج منهما إلا عن طريق تيمني الهروب والمرأة: "أنا يا حبيبتني تحاصرني شهوة طاغية أن أغادر هذا المكان وأخرج إلى الفضاء (...). إن هذا الفتى يدمن اتساع الطرقات والمدن التي لا تفقد أضواءها حتى مطلع الفجر"<sup>(١٣)</sup>.

ولعل قصة "المدار" من أهم القصص التي صورت علاقة البطل بالمدينة التي يراها في صورة "جبال الإسمنت"<sup>(١٤)</sup>. وهي بكل تأكيد صورة تعيدنا إلى الرؤية الرومانسية المألوفة في الكتابات الإبداعية الحديثة التي تقارن بين الطبيعة الإيجابية والمدينة السلبية.

## د) المرأة

تقدم السرديات عدة شخصيات نسائية، حيث يوجد احتفال خاص أولاً بشخصية الأم الرمز الفاعل في حياة الشخصية المحورية أو البطل؛ فأم راشد في قصة حالات بانع الماء مستمدة من واقع الشقاء والفقر، وكذلك نجد أم فالخ في قصة ضجيج الأبواب تعاني من الوحدة والمرض...

ثم لعل شخصية الحبيبة تعد أهم شخصية نسائية في السرديات، حيث وجود البطل الفاعل لا يتحقق إيجابياً، وبالذات في زمكانية المطر، إلا من خلال تلك

١٢ م.ن، ص ٢٧.

١٣ م.ن، ص ٢٧.

١٤ م.ن، ص ٢٦.

العلاقة الحيوية بينه وبين الحبيبة التي يتحدد وجودها في شكل غمطي وثانوي في سرديات الأشقر كافة .

#### هـ) تركيب الحركة

من خلال ما سبق، يمكن تسجيل حركة البطل بين القرية حيث غياب المطر الفاعل، وبين المدينة حيث حضور المطر غير الفاعل، وبين حضور وعي الانطلاق والبحث عن الفضاء المفتوح، وبين التعلق الدائم بالحبيبة... وكل هذه التيمات تشكل الحركة التي ترسم الملامح التراجيدية لبطل قصص صالح الأشقر، الذي لا يتحقق وجوده العمودي إلا من خلال علاقته بالمكان والمطر والمرأة...

أما بخصوص اللغة، فهي بكل تأكيد تمثل أبعادها الشعرية المكثفة والمؤسطرة في أغلب القصص، مما يجعل حركة البطل حركة شاعرية أكثر من كونها حركة سردية، تمتلك التتابع الحدسي أو الفكري؛ لذلك يمكن القول - بالتحديد - إن ما قدمه صالح الأشقر في المستوى السردى، يمكن أن يُلخص في البعد التراجيدي الشعري، الذي نجده مثلاً في ملحمة جلجامش، وفي كثير من الأساطير التراجيدية. وهذا ما سنوضحه في دراما السرد.

#### ٤- دراما السرد

تسيطر على قصص "حالات بائع الماء"، و"ضجيج الأبواب" و"حديث المطر" - بشكل عام - دراما مستدعاة من الوعي الثقافي للبطل، مما يجعل من قصص مجموعة "ضجيج الأبواب" قصصاً مترابطة داخلياً، كأنها تنزع إلى أن تكون رواية من نوع ما، وربما من هذا المنطلق تأتي كتابات صالح الأشقر الأخيرة في جريدة الجزيرة، معتمدة على البطل الواحد "ماطر" كصياغة روائية.

في قصص مجموعة "ضجيج الأبواب" صراع درامي بين الذات والآخر الموضوعي، حيث نجد في قصة حالات بائع الماء احتفالية خاصة بصراع الإنسان مع الفقر؛ فراشد بائع الماء وأمه التي تغسل ملابس الجيران المتسخة، يعيشان واقعاً مؤلماً من الفقر والعوز، وفي الوقت نفسه يمتلكان البعد الحلمى المتوهج؛ وذلك كأن يتصورراشد أحزان أمه تتحول إلى أطفال من المطر، يغسلون المدينة المريضة، وينثرون الماء على وجه الطرقات.. وعندما تسقط أم راشد مغشياً عليها من شدة حرارة الشمس، تهذي بالحديث عن أطفال يبيعون الماء والبكاء، ويقفون تحت الشمس.

بين هاتين الصورتين الواقعية والحلمية، تتحقق فاعلية الدراما بين جيلي الأم والابن؛ حيث الواقع والطموح.. وربما تكون النخلة هي المساحة التي تفصل بين الواقع المتشكل في الشمس الحارقة والفقر، وبين الحلم بالخصب والمطر؛ فبعد أن تقع أم راشد على الأرض يحملها الناس، ويضعونها تحت النخلة الحانية. ونجد في قصة "ضجيج الأبواب" فضاءً عمودياً مليئاً بنفسية البطل الضاجة بالأبواب والغرف المظلمة منذ الطفولة إلى زمن القص أو السرد المتشكل في غرفة مظلمة: "مزدحم أنا يا سيدي مع نفسي وهذه الغرفة الصغيرة مكبس الظلام"<sup>(١٥)</sup>.

وفي قصة "حديث المطر" هناك صياغة درامية من نوع ثالث؛ حيث الدراما الفكرية الخاصة بالمطر، وذلك عندما يكون المطر طقساً من الخصب: "تركنا المدينة

وسجونها، وركضنا، لا نلوي على شيء، إلى البر إلى الصحراء حيث المطر عازياً بدائياً<sup>(١٦)</sup>.

أو عندما يكون المطر طقساً من الدمار: "فحين ينزل المطر عاتياً وقوياً، ويحتاج البيوت، فإن أول البيوت التي تنهار هي بيوت الفقراء، وأول المتضررين هم المساكين"<sup>(١٧)</sup>.

وتتحقق دراما الوصف من خلال هذا المطلع (المقارب للمطر) في قصة "حالة بكاء وصهيل": "أردتها أن تبكي.. أم تطلق ذلك الحزن الفاجع والعظيم.. أن تغسل روحها وتفتح أنهارها المخبوءة.. أن تفك إसार صوتها وتشرع بالبكاء(..) بكت.. أمطارها نزلت وتدفقت.. جاء صوتها ثقبلاً متقطعاً خائراً وغامضاً.. أخضت وجهها براحتها وأصابها الطويلة، وبدأت تتحب بصوت عالٍ ومر"<sup>(١٨)</sup>.

وفي مقابل هذه الدراما الواقعية، نجد الدراما التخيلية التي يتصورها راشد عندما تسقط العمارة في المستقبل: "ستكون مقبرة جماعية، سيؤرخ الأحياء لمواليدهم وذكرياتهم وأحزانهم بزمانها، هذا ولد قبل الانهيار وذاك تزوج بعده، طافت الصورة أمامه بتؤدة شديدة، تجلت الفاجعة سافرة، الناس يتراكمون في كل اتجاه يولولون ويصرخون الغبار يحجب الشمس وبقايا القتلى تنتشر في كل مكان"<sup>(١٩)</sup>.

١٦ م.ن، ص ٥٩.

١٧ م.ن، ص ٥٥.

١٨ م.ن، ص ٧١.

١٩ م.ن، ص ٦٥.

من خلال هذه الملامح ، يمكن التأكيد على أن الصياغة الدرامية في مجموعة "ضجيج الأبواب" هي صياغة درامية شعرية بالدرجة الأولى، بل إنها يمكن أن تنحاز أو تنزاح لتغدو دراما ملحمية في بعض المواقع ذات البعد المأساوي الكثيف.

## ٥- من وعي الحكاية إلى وعي الدلالة

إن وعي الحكاية في القصص هو معالجة قد تفضي إلى استلهاام التجربة الذاتية، وبخاصة أنها قصص تستدعي تجربة الصوت الواحد في الدرجة الأولى، وهو صوت يشكل اكتماله من خلال تعددية الحكايات الباحثة عن صياغات جديدة، أو الهاربة من صياغات راسخة. ويبدو أن ما رسمته اللغة عن شخصية بطل رئيس دون إغفال لشخصية المرأة الحبيبة والمرأة الأم، هو تأكيد دلالة أساسية في مجمل القصص، تقوم على محاولة التمرد على القيود المكانية تحديداً؛ بحثاً عن المتخذ / المطر، سواء أكان هذا التمرد عن طريق الهروب أو عن طريق الحلم.

في ضوء ما سبق، تصبح شبكة العلاقات المشكلة للبنية الكبرى في القصص تدمج بين البطل المغترب والمطر والمكان واللغة الشعرية الدرامية، وهذه هي العناصر التي قدمت الوعي الجدلي الذي يفضي إلى ترسيم أو تنضيد الرؤية الذاتية للعالم المستدعي في السرديات في دائرتها الكلية.

ينبعث وعي الحكاية داخل القص بدءاً من المقولة المهمة التي تتداخل مع كينونة "مسعود بن مسعود" في زمن السرد: "أنت الآن يا مسعود بن مسعود في هذه القرية ولا مطر، حلقك جاف مثل الصحراء.. ونشيدك يرتطم بالجدران

الطويلة والشائكة، صباحك وليلك أحزان ثقيلة موحشة تدب على الطرقات الخالية المهجورة<sup>٢٠</sup>.

فهذه المقولة، تستحضر المكان الجاف، والإنسان المشابه للمكان، والمطر الغائب، واللغة المهزومة.. ومن ثمّ تتجزّ هذه العلاقات وعمي الحكاية في السرد. إلا أن وعمي الحكاية دائم الحث على توليد وعي الدلالة، هذا الوعي الباحث عن الخروج من مأزقية الجفاف، من خلال البحث عن المطر واستحضار طقوسيته على طريقة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب: "مطر مطر لبتك تدركين ماذا يعني المطر. يسحبني لأطل على وجه أمي وصورة والدي وهو يرتدي عباءته المقلوبة.. ولا أدري هل أحب هذه الذكرى أم لا، لكنني أحب المطر.. كأنه يهتني على ما حققت أو هو يغسلني مثلما يغسل هذه المدينة أو يسقي هذه الذكرى كما يسقي الأشجار"<sup>٢١</sup>.

إذن، هناك وحدة بين الحكاية والدلالة؛ لأن المطر هو حكاية السرد، وهو دلالة هذه الحكاية، التي تتشكل من خلال تغيير الإنسان والمكان واللغة في سياق من سياقات الخصب والثورة، إلخ.

٢٠ م.ن، ص ١١.

٢١ م.ن، ص ١٨.



النهج، أي بصفتها قصة تقليدية أو جديدة. ويمكن تلخيص غياب حركية القصة التقليدية في النقاط الآتية:

**أولاً:** ميل اللغة السردية إلى الشاعرية القائمة على التكثيف والغموض، بحيث تفقد هذه اللغة بنية السرد المتشكلة لغوياً في تتابع الحدث وتطوره، أو في اكتمال المشهد الحواري، أو في انتظام المونولوج الداخلي في أقل تقدير، ومن هنا كانت اللغة مولدة لإثارات شعرية لا إثارات سردية في الدرجة الأولى، بمعنى أنك بحاجة إلى أن تفهم الدويحي من خلال التأمل في جملة وعباراته، لا من خلال التأمل في حكاية قصة تنهض لغتها على بداية ووسط ونهاية، وإن كانت هذه الحركية مُنتجة في بعض القصص، أو يمكن إنتاجها من خلال التلقي في نهاية المطاف!!

**ثانياً:** يعد اتكاء القصص على ضمير المتكلم في السرد أو في التداعي السردى أو حتى التداعي الشعري، وسيلة من وسائل تحويل بنية القصة إلى إطار السيرة الذاتية أو المذكرات، وهذا يعد السردى (ضمير المتكلم) يكشف عن نسق روائي لا نسق قصص قصيرة، إذ بإمكاننا أن نلغي عناوين القصص، ونحوّل المجموعة على نحو ما إلى إطار سيرة روائية تكشف تحركات الراوي من خلال قريته في لوحة، ثم تحركاته من خلال صداقاته في المدينة في لوحة أخرى؛ لأن مفهوم القصة القصيرة التقليدية، كما أشرت غير متوافر في بنيات أغلب القصص، وفي أحيان كثيرة يحتاج القاص إلى أن يلمّ تداعياته من خلال إطار القصة التقليدية، التي لم تفقد وجودها كلية، لكن النهج العام في القصص يقوم على غياب إطار الحكاية الواضحة، لمصلحة حضور ذاكرة الراوي، فكانت بداية إحدى عشرة قصة متشكلة من خلال ضمير المتكلم، في حين

شدت خمس قصص عن هذا السياق !! فكانت هذه القصص الخمس أفضل قصص المجموعة من الناحية السردية عموماً !!

**ثالثاً:** لا تقدم قصص الدويحي شخصية واضحة المعالم ، يمكن أن تعلق في الذهن وتشعرنا بحياتها ودواخلها النفسية العميقة ، باستثناء ملامح عامة عن شخصية الراوي المثقف ، الغاضب ، المغترب ، الساخر ، الضائع بين ذاكرته وحاضره ، المتأمل في لوحات جده وأبيه ، والباحث عن لوحته الخاصة . . . مما يحيل هذا الخطاب على الدويحي نفسه الذي يهمن هيمنة شبه كاملة على خطابه القصصي ، ومن ثمّ ازدحمت نصوصه بالشخصيات التي لم تتجاوز كونها مجرد أسماء بدلالات عميقة أو مجردة من أية دلالة !! فالهم هو تقديم رؤية الراوي عن القرية أو المدينة من خلال علاقاته بهما !! ومع ذلك فإن وجود شخصيات الدويحي في الواقع يسهم بطريقة أو بأخرى في المعرفة المسبقة عند المتلقي عن شخصيات الجد أو الأب أو غيرهما.

**رابعاً:** بخصوص المكان ينشد الدويحي في كتابته إلى حيز القرية التي تشكل من خلال الأسرة الممتدة ، حيث تنعاش الأجيال ، وترسم الأجواء الريفية بما فيها من آلام وأفراح . . من هنا يحاول في بعض قصصه "أسطرة" المكان وما فيه من ناس وأشياء ، بمعنى أن القاص يوهننا من خلال لغته بأنه لا يتحدث عن أشياء مألوفة ، لذلك تتنوع كتابته بنوع من أنواع الغرائبية عن الواقع ، لتحافظ على التجاوز والإثارة. وحتى عندما يتم الانتقال من القرية إلى المدينة ، فإن المهيمن على المدينة هو روح القرية ، لكون شخصية الراوي تبحث عن العلاقات الحميمة في الصداقات لإحياء أجواء القرية.

خامساً: الزمن؛ هو زمن الذاكرة؛ بمعنى أن القاص مشدود دوماً إلى ماضيه من خلال الحنين إليه، أو إحيائه من خلال حركية التداعي، لذلك يتحول الحاضر -على الأغلب- إلى علامة من علامات الاغتراب داخل المدينة من خلال العلاقات المتوترة في مواجهة الحنين إلى الماضي في القرية، حيث العلاقات أكثر حميمية، على الرغم مما فيها من تقاليد أسرية جافة. في ضوء ما سبق، يمكن الدخول إلى بنيات بعض القصص للتعرف إلى بعض تفاصيل طريقة القاص في بناء نصه السردي.

#### ثانياً: ذاكرة القرية

تشكل معظم قصص المجموعة من خلال العلاقة بالقرية، وهنا تلعب ذاكرة الطفولة التي يخزنها الدويحي عن ماضيه في قريته بعداً سردياً رئيساً، يحيل على السيرة الذاتية كما أسلفنا، كما إنه بعد سردي مسكون بالعلاقة بين الشيخوخة والطفولة، دون إغفال مرحلة الشباب؛ فالراوي الفتى مركز السرد الذي تنشق من خلاله صورة القرية وعلاقاتها، بكم لغوي يختاره الدويحي في سياق رقابة ذاتية حريصة على عدم الوقوع في الخطأ بحق الآخرين، الذين هم أهله!! هو ذاكرة القرية التي تندفق على الورق.

لجد في قصة "قالت فجرها" التي تعنوت بها المجموعة، لغة غامضة تصور العلاقة بين الصبية والكهلة "العمة فاطمة بنت عيشماء من بقايا الأجداد، تتحدث إليهم مرات، وتعود إلينا منهم بالحكايات السهلة التعامل في زماننا"<sup>(١)</sup>.

٢ قالت فجرها، ص ١٠.

وعلى الرغم من أن القصة توحى بالغربة في حياة المرأة، وعدم التفاهم بين الأجيال في الزمن الحاضر، إلا أنها لم تكشف شيئاً عن "غربة عم حدقان"، أو عن "عرس زهرة"، أو عن وحدانية "العمة فاطمة"... فقط، ما قدمه الدويحي يختزل في وصف شاعري لشخصية العمة فاطمة، وإشارات عن العلاقة الحميمة بين الراوي وبينها.

ثم تجميء نهاية القصة أكثر شاعرية وهي تجعل ليل القرية يتحول إلى بياض: "الأضواء تضيء (السقيفة)، وتار الأولاد تضيء قلب الوادي، وغربة عم حدقان شاهدة، و(نصب) يخرج من بين التراب، وتخرج (زهرة) الآن يضيئها بياض"<sup>(٣)</sup>. والقصة في مجملها لوحة أو مشهد للقرية في ليلة زفاف زهرة الذي قاطعته العمة فاطمة لسبب غير معروف، وقد ذهب الراوي ليدفعها كي تشارك في العرس قائلاً: "زهرة يا عمة فاطمة!!! إبحاء بوجود علاقة حميمة بين المرأتين.

في هذه القصة، كما في غيرها، يترك الدويحي المجال واسعاً للمتلقي كي يتمكن بأشياء كثيرة في ضوء المعرفة المسبقة بأجواء القرى، فالأمر نفسه نجده في القصة الثانية "الرسالة" التي حكايتها البسيطة عتب الشيخ ناصر على الراوي (الكاتب) لذكره إياه بسوء، كما يتضح من رسالة وصلت مؤخراً إلى الشيخ ناصر، ربما من حاسد أو منتقمة.. ولا تكشف القصة عن مضمون الرسالة، بل يستطرد الراوي فيصف كيف كانت العلاقة حميمة بينه وبين الشيخ ناصر عندما كان الراوي طفلاً يلزم الشيخ في ديواته، فيسجل أحكامه بين المتخاصمين في القرية والقرى المجاورة...

ومن خلال هذه الحكاية يستطرد الراوي، فيتحدث عن تعلم حامد ابن الشيخ ناصر في أمريكا، ويسهب في الحديث عن تعلق والده بأرض الشط ومحاله، خاصة

بعد أن ظهر غريب من بني هلال يدعي أنه يملك حصّة من هذه الأرض بصفتها لأجداده ..

ثم تنتهي القصة بنهاية شاعرية وكأن الرسالة مزورة أو غير حقيقية، يقول الراوي: "مسح الشيخ دمة سالت على خده، ونقل بصره بيني وبين حامد، كأننا أجيال مختلفة، ومدّ أبي بصره في بلاد الشط ومحاله يود أن يراها إلى الأبد"<sup>(١)</sup>.  
ويقدم الراوي في أربع قصص قصيرة جداً، تحت عنوان "قصص"، أبعاد العلاقة بين الجد والابن والحفيد في القرية؛ ففي الأولى إشارة إلى إرادة الجد الفولاذية، وإلى هيمنة الأب من خلال "العرق" على الثور وابنه (الراوي) لإخراج الماء من البئر!! وفي الثانية هروب الابن من عند الأب إلى الدار حيث الجد الذي أصبح شبه عاجز، وفي الثالثة منح الجد البقرة الحامل للأرملة العجوز، وفي الرابعة موت الجد وبقاء ذاكرة الحفيد مسكونة بإيقاعات الجد والأب والأرض!!

أما قصة "الخط"، فهي تعد أكثر قصص المجموعة تماسكاً، وتجلب للعناصر السردية، لأنها غير خاضعة لسلطة الراوي، فهي تمثل الصراع في القرية بين العلم والخرافات، حيث مثل العلم بالنسبة للمليحة بنت السادة عرافة القرية صورة مشابهة للغرباء الذين تمثلوا في رحيم (أبو عابد) مدير التعليم الذي استهان بخطوط مليحة على الأرض، فكان مصيره الجنون!!

ولا تقل قصة "حارس الثأر" أهمية بما فيها من غرائبية عن القصة السابقة "الخط"، إذ تلعب المغنية الشعبية رفعة البابلية دور الغموض من خلال علاقتها بالآخرين، والقصة عموماً يلفها الغموض، حيث يفرض الدويحي، كما أشرنا، الرقابة الشديدة

على كتابته خوفاً من كشف أسرار القرية، وتعرض ذاته لعقاب الجماعة/ القبيلة، كما حدث في قصته مع الشيخ ناصر.

### ثالثاً: ذاكرة المدينة

يقدم الراوي في قصة "امتحان هادي" علاقات الصداقة المشوهة في المدينة؛ إذ لا يجد في حوارهِ مع أصدقائه سوى الضياع والتوتر في العلاقات. واللقاء عادة بين الأصدقاء يكون حواراً مليئاً بالغموض، حتى أسماء الأصدقاء يحملون أسماء "س، وف، وح، وصاحب الضحكة الماكرة، وصاحب المذباغ.. كما يتضح في قصتي "حوار" (صحو، ويكاء) بل يزداد الأمر تعقيداً بما يدخل هذه العلاقات من نساء وغيرها!!

وعموماً تمثل المدن حالة غريبة عند الراوي، فهي: "محطات العتمة والتشرد البعيدة.. مدن بعيدة باردة غريبة"<sup>٥</sup>. في حين تمثل القرية بياض روح الجد على الرغم من تداعبها وخراب أرضها.

وعرس القرية غداً كثيراً عندما أقيم في أحد فنادق المدينة "الرديئة"، كما نلاحظ ذلك في قصة "العرس".

وتعمق اغترابية الشخصية في المدينة من خلال القصة الرامزة "نهاية الجذور" التي تصور تداعبات البطل صاحب السيارة العتيقة "الحمار" وتبنة السكر المستلة من جذورها، وصديق ابن صويلح المريض، في زمن المدينة الخاص بالفقراء!!

وفي قصة "الأحوال" أيضاً، حديث عن أحوال الأصدقاء من خلال الإبداع والموت والجنون في المدن التي تعمق اغتراب الشخصيات، إلى حد المرض النفسي!!

٥ قالت فجرها، ص ٢٨.



من خلال ما سبق تبين لنا أن الدويحي يرسم بنيانه القصصي من خلال ذاكرتين، ذاكرة رئيسة ممثلة في العلاقات بين الأقارب داخل الأسرة الممتدة في قريته، وذاكرة ثانوية ممثلة في العلاقات بين الأصدقاء أو الأصحاب في المدينة...

#### رابعاً: نصّان

لا نستطيع أن نفصل بين الواقعي والتمثيلي (التخييلي) في القصص السابقة، فهي واقعية إلى درجة التسجيلية، وهي في الوقت نفسه بنية تمثيلية في اختيارها لما يقال، وحجب ما لا يقال من خلال الرقابة الذاتية!! الأمر الذي يجعل القصة بنية تمثيلية تميل إلى الأسطورة في الوقت ذاته...

#### نموذج سردي من إيقاع القرية

"أرملة عجوز رمقت بقرة بنظرة مدرية، ربما في داخلها، يسملت وقسمتها، حامت حولها، وحكت رقبتها، أدخلت يدها بين قوائمها الخلفية، الجمد مسح عنق البقرة، وحاذى المرأة: (لكي فيها رغبة...) وهوى بكفه على ظهر البقرة: (في الثالث أو الرابع) وضرب في القلب سؤال..."

قالوا: (الشركة هيشة مندولة)، والأرملة العجوز من بنات البيت، وأولى بها، انفرجت أسارير المرأة، وندت شفتاها بوله عن ابتسامة جذلي، تقني البقر لتقيها غيلات الدهر، وسر العوز...

انتصب رأس البقرة، وقد كان إلى حد السكين أقرب، قابتلعت الصمت، وقدبرت سنّها، سداس ووشمها سواد على حمراء...

الحفيد وحيد في الساحة، أود لو شف بر الجدد.<sup>(٦)</sup>

### نموذج سردي من إيقاع المدينة

"قدم لي المراقب ورقة الخروج، وقعت تحت عيني، ليتأكد أنني لا أراوغ وأزوغ في نهاية الدوام.

خرجت إلى الشارع، ألتحف المعطف الأسود حول جسدي، أتلثم بالشماغ الأحمر على وجهي، أدلف داخل سيارتي الرمادية، أدير مقودها، أنطلق بها عبر شوارع المدينة، وأحاديث مساء الأمس، تنقر فضاء ذاكرتي..

أقف في شارع فسيح سدّه الناس، ألاحظ شتلات أزهار وشجيرات صغيرة متاثرة، يتسابق الناس ليلتقطوها، وكأنها الذهب، صب عليهم من السماء..

أخرج من سيارتي كي أستطلع الأمر، أفهم أن صاحب القصر الكبير المجاور تبرا منها، ألتقط واحدة منها، وأضعها فوق كتفي، التهمتني العيون بغرابة:

- هذه نبتة سكر..!

تمت:

- سأضعها في عيون أطفالي ليفرحوا بها<sup>(٧)</sup>.

٦ قالت فجرها، (القصة الثالثة في "قصص")، ص ٢٧.

٧ قالت فجرها، (قصة "نهاية الجذور")، ص ٥٩.





## إشكالية الحكيم والقصة في "وعدا يأتي" لشريفة الشمعان

### ١ - تقديم

الحكيم الشعبي الذي كان مألوفاً وشقياً قبل زمنية التلفاز وما جاء به من صور متحركة ومغامرات مصورة، غاب إلى حد ما عن الوسط الشعبي الآن، ولكنه لم يغيب بعد عن الذاكرة السردية لكثير من القاصين والقاصات، وذلك لأنه يعد فضاء تجريبياً يعمق من ولادات كثير من القصص الجديدة أو السرديات القصيرة، بالنظر إلى أن الخطاب الشعبي الذي يمتلك سياقات خرافية سحرية رامية، لها إيماءاتها العميقة، يبقى مشبعاً بروحانيات تعيد الإنسان في عصر الآلة والفضاء إلى ثقافة أصيلة، أبدع فيها الناس العاديون وجودهم الميتافيزيقي؛ ليستطيعوا الراحة من كثير من المشكلات التي تواجههم معيشياً، ولتكون الحكايات أماناً بعد يأس، وحافزاً بعد انزواء.

وكان توظيف الحكيم الشعبي في القصة/السرد (القصة القصيرة) يشكل خطاباً سردياً تميز فيه الرؤى والجماليات - سواء في مستوى حكاية القصة أو في مستوى الطريقة التي تقدم بها هذه الحكاية - التي تعني تواصلًا حقيقياً بين هذين الجنسين الأدبيين المفتحين سردياً بعضهما على بعض.

يبدو أن شريفة الشمالان من القاصات السعوديات اللواتي استخدمن أرضية الحكيم الشعبي بأسلوب واضح في قصصهن.

وقد أصدرت هذه القاصة ثلاث مجموعات هي: "منتهى الهدوء" ١٩٨٩ ، و"مقاطع من حياة" ١٩٩٤ هـ ، و"وغدا يأتي" ١٩٩٧ .

وهي مجموعات حافلة بالحكي الشعبي ، إلى درجة تصل أحياناً إلى إعادة تسجيل الحكايات الشعبية نفسها "بعظمها ولحمها" كما يقولون .

وحتى نذكر بعض القضايا الرئيسة لتوظيفها للحكي في قصصها الذي يفترض به أن يكون متجدداً لا تبعياً . وإشكالياً من حيث تواصله مع الموروث ، ستوقف تحديداً عند مجموعتها "وغدا يأتي" <sup>(١)</sup> التي أرى أنها مجموعة حكي أكثر من كونها مجموعة قصص ، إذ لا يحتاج الحكيم إلى صياغات سردية ذات حساسية جديدة أو ذات جماليات جديدة ، مثل ما يمكن أن يحتاجه القص الذي يتطلب الاختراع للأساليب أحياناً لتقديم حكاية ما في قصة ؛ حتى يتميز القاص في أسلوبه عن الآخرين ، علماً بأن الاتجاه إلى الفضاء الشعبي التراثي أصبح أسلوباً ملحوظاً في السرديات العربية الحديثة الروائية والقصصية .

وعلى أية حال ، فإن الشمالان في مجموعتها المشار إليها ، نهلت من الحكاية الشعبية بعض الحكايات وطرائق حكيها في قص تغيب عنه لعبة السرد الموجودة لدى قاصين وقاصات ، امتازوا محلياً بأنهم كانوا أكثر تفعيلاً لطرائق السرد المتعددة القائمة على تفعيل التقطيع الزمني ، مما يجعل هذا التقطيع مقصداً لهدم تراتبية الزمن التي حفلت بها الحكايات الشعبية .

١ شريفة الشمالان : وغداً يأتي ، مطابع الوفاء ، الدمام ، ١٩٩٧ .

وإجمالاً يمكن إدخال المجموعة القصصية موضوع هذه المقاربة في ثلاثة سياقات ضمن إشكالية القص والحكي، وهذه السياقات هي :

- سياق الحكيم.

- سياق التداخل بين الحكيم والقص.

- سياق القص.

وهذه التقسيمات - بكل تأكيد - لا تعني إطلاقاً انفصلة الكاملة، لأن الحكيم والقص حالة من التداخل الاندماجية، بنسب متفاوتة بين قصص المجموعة عموماً .

## ٢- سياق الحكيم

بدءاً من القصة الأولى من المجموعة، نتوقف مع زمن تراثي يقف فيه أهل بلدة حائرين تجاه سد يحجب عنهم العالم الآخر، وهو سد يتشكل بالنسبة إليهم في صور متعددة، تصدر ضمن ثقافات مختلفة من الفقيه، والحكيم، والشاعر، والراوي، والناس العاديين...

فهمسُ الناس العاديين يجعل مما وراء السد خرافة حلم بالسيطرة: "إنْ همساً سرى بيننا هو الذي انجذب أكثرنا له .. أنْ خلف السد أفعى كبيرة تحمل زهرة عجيبة، من يحصل على الزهرة، يأتمر الكل بأمره، لا كبير ولا صغير إلا وهو عيد له"<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يحاط السد بمجموعة من الحكايات التي تتناثر في كل البيوت... وهي حكايات تعيدنا إلى ما ينتشر في القرى من حكايات خرافية في سياق ما لتبرير ما يحدث.

، إذ استيقظ الناس قديماً من نومهم فوجدوا السد أمام عيونهم : "لا أحد يستطيع رؤية نهايته .. عالي سامق هو يتحد بالسما .. تنكسر رقابنا ولا نرى وسطه"<sup>(٣)</sup>.

ولمعرفة ما وراء السد: يرى الفقيه ضرورة تطهير النفوس أولاً ، أما الحكيم فيرى ضرورة قراءة العلم . والشاعر يرى ضرورة استلهام الحلم الجميل والتحليق بالأرواح خلفه . ولا يملك راوي القرية سوى أن يعمق لهم حكاياته ؛ حيث ستكون في آخر الزمان ريح تفتح السد ، فتنتشر في الجو مادة غريبة يتحول كل من يشمها إلى جماد... .

وتسمي بقية القصة حكايات عن أشخاص اقتربوا من السد فغابوا ، مثل : امرأة ملتفة بالسود ، وطفل رضيع ، ومجنون .. إلى أن تنتهي القصة بنهاية شبيهة بالبداية ، وهي : 'يُقي السد كبيراً موصداً تنكسر رقابنا ولا نرى نصفه' ، ولكن ما زال أيضاً بقرينتنا نفر يحاولون فهم سره"<sup>(٤)</sup>.

وهذه القصة - كما يهيا لي - تشابه إلى حد كبير مع مسرحية لأمين شنار قدمت على مسرح رابطة المسرحيين الأردنيين عام ١٩٧٩م ، وما بين تلك المسرحية وهذه القصة هو التشابه الكامل في صياغات السرد الكلية التي تحيل على واقع خرافي يبقى فيه الإنسان عاجزاً ، وفي الوقت نفسه مصراً على معرفة المجهول ، المجهول الذي كان يُعرف في سياق الخطاب الخرافي العادي ، والذي يبقى مجهولاً في سياق الخطاب الخرافي الذي يحاول أن يكون رامزاً فلسفياً ثقافياً ، وما عملته الشملان هنا بقي في دائرة الرمز المغلق ، مثل ما فعلته المسرحية تلك ، متيحة المجال للمتلقي كي يكون هو الأكثر اقتراباً من السد في حال تحديد صياغة بين عالمه الذي يعيشه والعالم الآخر الذي

٣. م. ن. ص ٣.

٤. م. ن. ص ٦.

سيتتهي أمره إليه ، وهو عالم لن تنكشف حقيقته إلا بعد انفجار السد ، الانفجار الذي يجسد من وجهة نظر الشخصيات السردية العادية نهاية الحياة على الأرض !! هذا في الأقل ما فهمته من تلك المسرحية التي حضرتها آنذاك ، وما أفهمه أيضاً من هذه القصة ، حيث السد تشكيل معرفي وروحاني وثقافي يمكن أن نشيده بطرقنا الخاصة التي قد تصل إلى الباطون المسلح ، وأن انفجاره هو النهاية للحياة .

فهذه القصة الأولى في المجموعة تفضي إلى استعارة الحكيم التقليدي بسياقه : السياق الحدوثي ، والسياق السردى أو طريقة عرض الحدث ، وما فعلته القاصة لا يتجاوز - من وجهة نظري - تدوين الحكيم في قصص صوري.

ولم تتجاوز القاصة أيضاً في قصة أخرى بعنوان "الراعي وذئب القطيع" سياق الحكيم الشعبي ، وذلك عندما قدمت هذه القصة في ثوبها التقليدي الرامز ، الثوب الذي خدع فيه الذئب الكلاب والراعي ، فتخلص الراعي من كلابه ، ليصبح تحت رحمة الذئب الذي يأكل غنمه ، ثم يأكله بادناً من رجليه . وما تفضي إليه هذه الحكاية في المستوى الشعبي هو ضرورة التحذير من الذئب الذي سيقبى ذئباً مهما حاول أن يتغير إلى صور من الطيبة ، وأن من ينخدع بمثل هذا التحول سيكون مصيره بالتأكيد مثل مصير الراعي...

والصورة نفسها تتكرر في قصة قصيرة جداً ، بعنوان "مالك الحزين والثعلب" .. إن الحكايات الثلاث ذات رموز دالة في سياقها الشعبي ، وبكل تأكيد فإن اختيارها وإثباتها في المجموعة يعني بطريقة ما احتفالية خاصة بما يمتلكه الحكيم الشعبي من دلالات عميقة ورؤى مصيرية...

لكن ما فعلته القاصة في هذا الجانب من الحكيم هو أنها لم تدمج بين هذا المستوى من الحكيم وسباق قصصي حدثي معين داخل بنية الحياة الواقعية، ليتسنى لنا - بالتالي - التداخل مع النمطين المشار إليهما، وهما الحكيم والقصص. ويضاف إلى ما سبق، أنها أنشأت قصصاً لم تتجاوز فيها سياق الحكيم الشعبي أو التعليمي، ونذكر من هذه القصص: "كوي"، و"ما يقال وما لا يقال"، و"لولو التي فقدناها"، و"حكاية الصغيرة نورة" و"أكمام الورد". إذ إن هذه القصص من خلال عناوينها وممتها تفضي إلى صياغة الحكيم بطريقة عادية مألوفاً، تنقلص فيها القيم الفنية السردية إلى درجة كبيرة.

### ٣- التداخل السردى

وقد كان استخدام تكتيك الحكيم الشعبي (السياق الثاني) في بعض قصص المجموعة استخداماً فاعلاً، وبخاصة استخدام نمط التحول المبثوث في الحكيم الشعبي في تصوير أحداث قصصية واقعية؛ ففي قصة "للفران آذان وشوارب"، تقدم هذه القصة سجيناً في زنزانة يتحول نفسياً إلى فأر مشابه للفران التي تعيش حوله، حيث تمكن حينها من التعايش مع الزنزانة الضيقة على اعتبار أنها مساحة واسعة: "من مكاني صادفتهم .. خرج أولهم وترك لي طعامي يعبث به كما يشاء .. ومن ثم خرج الثاني .. أصبحت أحكي لهم وهم ينظرون لي .. كم عيونهم سوداء جميلة لامة .. أصبحنا أسرة .. أخيراً قررت أن أكون واحداً منهم .. تحورت أذناي .. تحور شاربي .. وجدت أن زنزاتي أصبحت أكبر"<sup>(٥)</sup>.

وفي قصة ثانية بعنوان "العنزات الثلاث" تدمج القاصة بين الحكيم والقص من خلال التداخل بين الحلم والواقع، فالعنزات الثلاث ما هن في المحصلة سوى ثلاث بنات، يصبحن مع أمهن أربع عنزات لا يخرجن من حظيرتهن (بيتهن وحديثه)، تقول الراوية (الأم): "ولكن كل يوم يلح عليّ ذلك الحلم، حتى أصبحت أعائشه، أراهن أمامي يتقافزن على سريري، فوق طاولة مطبخي، في الحديقة والصالة، عندما أنظر للمرأة أرى وجهي صار كوجوههن سمحاً طيباً، لونه كحليب مزج بقليل من الشاي، في رقبتني تدلي لحميتان جميلتان، تمتد يدي دوماً للعبث بهما، لقد كانت العنزات ثلاثاً فأصبحنا أربعاً، رؤوسنا نحركها بتناغم موحد، لفوق لنحت، لفوق لنحت...<sup>(١٦)</sup>

وتدمج القاصة من ناحية ثالثة بين الفرد والإنسان، حيث يتحول الإنسان ضمن ثقافة الأوامر والنواهي والتبعية المطلقة لكل ما حوله منذ ولادته إلى "تقرّد"، وهو أسوأ من حالات القرود نفسه: "زرت صديق ذات يوم.. رأيته يضع فوق تلفازه تمثالاً لثلاثة قرود: الأول أغمض عينيه وترك فمه وأذنيه. الثاني سد فمه وترك عينيه وأذنيه. الثالث أغلق أذنيه وترك عينيه وفمه. وجدت أنني رابعهم أنا الذي أغلقت عيني وفمي وأذني أيضاً. تكورت على نفسي حتى تقردت"<sup>(١٧)</sup>.

ونسق التحول هذا من الناحية الخرافية، تستخدمه القاصة في قصصها الأخرى بطريقة اجتماعية، وبخاصة في قصص: "صخرة نجد"، و"حلم أخضر"، و"امرأة أخرى"، و"سيدة البيت الرخامي"، و"ولا مغزل يا عبداًه"... حيث نجد بطولات هذه القصص يتعرض لانكسارات تجبرهن على التحول بطريقة أو بأخرى، أهمها

٦ م.ن، ص ٣٠.

٧ م.ن، ص ٩٣.



الأولى كانت إلى حد ما مسكونة بثقافة مرجعية شعبية ، لم تجعلها تنجز هذه الثقافة  
 إنجازاً جديداً ، لذلك بقيت مشدودة إلى كتابة الحكيم في قصص ، غالباً ما تكون  
 عفوية مليئة بالعثرات الفنية واللغوية .

وقد جاءت القصص المكتوبة في التسعينيات تمتلك حساسية قصصية متقدمة ،  
 حتى فيما لو كانت معرأة من التواريخ ، لأنها فعلاً تشير إلى مفارقات فنية كبيرة بينها  
 وبين الحكيم .

وأيضاً كانت القصص التي تدمج ما بين تكتيكي الحكيم والقص ذات مستويات  
 متعددة ، إلا أنه يغلب عليها المحافظة على التوازن بين الموروث والجديد المعاصر .

## إشكالية الموت في "ضجر اليباس" للشمري

### ١- إشكالية الموت

أشرت في دراسة سابقة - عن علاقة عبد الحفيظ الشمري وقاصين آخرين بالمكان - إلى تغريب المكان في بعض نصوصهم ، والنزوع به إلى عوالم الضجر واليباس والكابوسية أحياناً. وهذا التغريب يعود بكل تأكيد إلى إيقاعات نفسية لا علاقة لها بالمكان الموجود أو المعيش ، إذ هذا المكان الواقعي يبدو لنا الآن في أفضل حالاته قياساً إلى فترات زمنية ماضية. . . منظرًا ، ونظافة ، وحركة. . . فلماذا تتمظهر النصوص السردية السعودية بالكآبة تجاه هذا المكان ؟

يبدو القاص الشمري أكثر شعورًا من غيره والتصاقًا في مثل هذه الحالة بالمقبرة!! إذ هذا المكان يختزل الحياة في بقعة أرض مسيجة لا تنتمي إلى الحياة ، وهي إن انتمت إلى السماء فلا تعني بأية حال من أحوالها أنها نجمة مضيئة في كوكبنا ، إذ لا بد أنها تعني الموت المضاد للحياة ما دعنا نعيش على هذه الأرض ، لذلك لا غم لك إلا أن نقول : رحم الله موتانا ، وأحسن الله إلينا!!

انطلاقاً من هذه الفكرة، كان السؤال الأكثر بروزاً في التفاعل مع نصوص الشمري في مجموعته "ضجر الياس"<sup>(١)</sup>، في أثناء الحوار معه في إثنينية النادي الأدبي بالرياض: لماذا الكآبة، الضجر، الياس، الفقر، الموت، الخوف، الليل، الجنون... تهيمن على هذه المجموعة ١٢ بل لا يتوقف الأمر عند هذه الألفاظ في هذه المجموعة فحسب، وإنما يتعداه إلى مجموعات الأربع الأخرى التي صدرت قبل ذلك! لم أتفاجأ برؤ الشمري؛ لأنني عرفت الإجابة منه قبل سنوات، لكن ما قاله ردّاً في هذا السياق، وربما تحديداً على تعليقي الذي أختزل جانبه هذا بالقول: تقرأ للشمري - رحمه الله - رغم معاناته الشديدة لسنوات طويلة مع المرض الذي أودى بحياته، فتجد علاقته بالمكان حميمية، يشعر بك بأنه عليك أن تحب المكان الذي يطرحه رغم ما فيه من سلبيات، حتى وإن كان كابوسياً.. على عكس ذلك تقرأ لعبد الحفيظ الشمري وكأنك تقرأ عالماً كابوسياً لا صلة له بالواقع المزركش بأشياء كثيرة جميلة، فهو دائماً يسحبك إلى عالم الياس والضجر، وقد أبدع كثيراً الفنان فيصل مشاري في التعبير عنه من خلال لوحة الغلاف، فأنت لن تجد في اللغة السردية أكثر من الياس الأصفر، والموت الأسود، والهيكل العظمي، ثم عليك أن تفرح مع حزمة الأوراق الخضراء لأنها بارقة الأمل!!

عندما قال الشمري عن نفسه بما معناه: أنا عشت طفولتي في بيت لا يوجد بينه وبين المقبرة سوى منحدر خرب.. فكان الحزن العلامة المميزة في حياتنا إلى حد تجد الدموع في الأعياد!! يبدو أنه أعطى تفسيراً شاملاً للكثير من الطروحات النقدية التي يمكن أن تطرح حول نصه القصصي، الذي هو - بكل تأكيد - قد غدا نصاً له خصوصيته في فضاء البنية السردية المحلية!!

١ عبد الحفيظ الشمري: ضجر الياس، النادي الأدبي، الرياض، ٢٠٠٠.

على أية حال ، ليس المقصود من هذه القراءة إحالة نصوص الشمري على أبقاعات نفسية ، إذ قلت -وما زلت أؤكد - أن المناهج النفسية أساءت كثيراً إلى معالجة نصوصنا الأدبية !!

## ٢- ملامح فنية

من اللغة المألوفة المكثفة سردياً ، الحافلة بالعبارة الشعرية التصويرية ، والرؤية ذات الصوت الأحادي الترميزي إلى حد ما ، ولامح المكان المهشم الياس ، وحركية الزمن الأسود التراجيدي ، والشخصية ذات البعد المأساوي الاغترابي ، والحبكة ذات الشكل المبسط من بداية واعية إلى نهاية أكثر وعياً ، والدلالات الاجتماعية القائمة على المفارقات . . تنطلق في ظني ، قصص الشمري في هذه المجموعة تحديداً ، وفي مجموعاته الأخرى على العموم ، معلنة تشكل قصة لها خصوصيتها في مستوى الرؤية والأداة معاً .

تبدو العلاقة التي تحكم حركية السرد في القصص قائمة على عدم التوازن بين عالين مختلفين ، بينهما تنافر وصراع ، يوصل إلى الفاجعة أو توقعها في أقل تقدير ، يظهر ذلك واضحاً من خلال إدراك هذه العلاقة في القصص العشر في المجموعة ، على نحو :

- "جنون مدرّس"<sup>(٢)</sup> : العجوز / الفتاة الصغيرة في علاقة الزواج غير المتكافئ الذي يوصل الفتاة إلى درجة الجنون . .

- "ضجر اليباس"<sup>(٣)</sup>: الشموخ / الدود ، في علاقة اجتماعية غير متوازنة ، تجعل الشموخ المضاد للتواضع في فاجعة الموت ضحية السخرية السوداء للدود القرمزي.

- "مخرج ١٣"<sup>(٤)</sup>: السيل الجارف / الإنسان الخائف ، في علاقة القرق موتاً الذي يجعل الهاجس الإنساني مشحوناً بالخوف من الماء!!

- "برق على قبر"<sup>(٥)</sup>: القبر المجلل بالبرق والمطر / حالم بن حكيم الملمع بكفته في علاقة الدفن التي تجعل حاشية الدفن تشعر بفاجعة هذا الموت !!

- "صبية الفناء الفاني"<sup>(٦)</sup>: المكان المنحدر / الصبية في علاقة الخوف من الموت المفاجئ الذي يجعل الصبية يرتعبون من المنحدرات .

- "حمارنا هديان"<sup>(٧)</sup>: العين الحاسدة / الحمار هديان في علاقة الموت المفاجئ في عز القوة ، الأمر الذي يجعل الحمار القوي ضحية للعيون الحاسدة - بمشيئة الله.

- "يهرب محمولاً على وسائل التعيق"<sup>(٨)</sup>: سم المخدرات / الشباب في علاقة الضياع والهلوسة والموت بسببها بصفتها "غراب البين" .

- "النقل .. فاجعة المنفى"<sup>(٩)</sup>: النقل / الموظف في علاقة فاجعة الاغتراب وما ينتج عنها من عدم استقرار !

٣.م. ٢٢ ، ينظر ص ص ١٩ - ٢٢ .

٤.م. ٢٩ ، ينظر ص ص ٢٥ - ٢٩ .

٥.م. ٣٥ ، ينظر ص ص ٣٣ - ٣٥ .

٦.م. ٤١ ، ينظر ص ص ٣٩ - ٤١ .

٧.م. ٤٨ ، ينظر ص ص ٤٥ - ٤٨ .

٨.م. ٥٤ ، ينظر ص ص ٥١ - ٥٤ .

٩.م. ٦١ ، ينظر ص ص ٥٧ - ٦١ .

- "الجمعة الغائمة"<sup>(١٠)</sup>: الموت / الإنسان في علاقة الحركة نفسها تقريباً، كما تبدت في قصة "برق على قبر".

- "يغيب عقل .. بين جنون"<sup>(١١)</sup>: الجنون / الإنسان في علاقة التداخل بين الجنون والعقلانية، فلا نعد نعرف أكان المجنون مجنوناً أم أنه أكثر عقلانية من غيره؟!

### ٣- الخلاصة

في ضوء التأشير إلى مراكز الإشعاع الدلالي السابق في قصص الشمري، نخلص إلى تأكيد ملحوظتين رئيسيتين:

الأولى: أن الشمري ينتج نصه في ضوء حركية المفارقة أو عدم التوازن، وغالباً ما يكون الإنسان هو الضحية في مواجهة المطر، أو المنحدر، أو الموت، أو الجنون، أو العين الحاسدة، أو النقل المكاني، أو غيرها.

الثانية: أن جمالية القص عند الشمري وآليته محكومة بإطار الإشكالية الأولى، لذلك لا نتوقع منه في نصوصه أن يكسر هذه الآلية، وإنما تبقى فكرة توقع حركية السرد من بدايته إلى نهايته محكومة بإطار مأساوي شبه ثابت، هو بكل تأكيد ليس مخططاً هندسياً واعياً، بقدر كونه هاجساً هندسياً غير واع، إذا صح هذا الوصف، بمعنى أن الكتابة مسكونة بهاجس مأساوي متدفق، أو هذا ما يمكن توقعه من جمل البداية الداكنة بهذا المصير المأساوي، إلى النهاية التي تحمل الفاجعة أو الموت<sup>١١</sup>.

ومن ثم لعل التصور الرؤيوي والجمالي المختصر الذي تحتزله النقطتان السابقتان، يحيل "بساطة" على أن قراءة الشمري في مجموعته هذه، لا تحتاج إلى قارئ يكدر ذهنه كثيراً في فهم الدلالات التي هي غالباً ما تكون مباشرة، تشير جمالية

١٠ م.ن، ينظر ص ص ٦٥ - ٦٧.

١١ م.ن، ينظر ص ص ٧١ - ٧٦.

العزف على أوتار الحزن المشترك بين الناس ، لذلك يمكن القول بأن قراءة هذه النصوص القصصية لا تستغرق أكثر من ساعتين ، دون نفي أنها تحتاج إلى قراءة عميقة للتعرف إلى ما تفضي إليه من دلالات عميقة ، أكثر مما هو مباشر وواضح ، على طريقة أننا قد لا نقتنع بما نفضي إليه النصوص من مباشرة ، حاثين أعلامنا على تحميلها أكثر مما تحمل !! وإن كنت أشك بحاجة نصوص الشمري في "ضجر البياس" إلى ذلك ، لما اشتملت عليه من شفافية لا نجدها ، في مجموعته "دفائن الأوهن تنمو" - على سبيل المثال .

## جماليات النص في "للأصوات وجوه" لنجوى هاشم

### ١ - إشكالية النص السردي

للكتابة الصحفية الأدبية نكهة خاصة تتلاءم مع روح العصر، يصفها كتابة حافلة بالانفتاح على الخطاب الصحفي التلقائي ذي النفس المتسرع من جهة، كما هي حافلة بجمالية اللغة الشعرية، وتشكيلاتها المجازية، وعباراتها الإيحائية من جهة ثانية، بحيث يجد المتلقي المثقف ذاته في مواجهة مقالة أدبية لها كثير من خصائص الأجناس الأدبية المتشابكة المتداخلة، وفي الوقت نفسه، تكون هذه المقالة ذات خصائص صحفية تماشى مع تقنية مساحة الخبر التواصلية، والرأي التأملي، وخفة التداول باستخدام اللغة العربية الوسطى (اللغة الصحفية).

ولعل التعمق أكثر فأكثر في قراءة هذه النصوص الإشكالية، في الأقل من جهة مشروعيتها، ومحاولة التأسيس لها جمالياً وفنياً، قد يشعر القارئ/الناقد أنه يدخل نفسه في متاهات كسر أحادية الجنس الأدبي، لبناء نظرية كلية النص، ليس على طريقة العيوب الفنية التقليدية التي همشت كتابة "مطلع عصر النهضة" غير المجنسة، وإنما لمصلحة بناء إيجابية التداخل بين عدة أجناس في النص الواحد، وأن هذا التداخل عندما يكون فنياً جمالياً متقناً، يكسب النص قوة وفاعلية، لا أن تكون المسألة مجرد عيب وتلاعب باللغة.



ومن ثمّ تغدو مسألة أن يدخلنا النص الجديد بوعيه الفني في حيز القصة القصيرة باستخدام بعض تقنياتها، وفي فضاء القصيدة بلغتها الشعرية المتوترة المكثفة، وفي خطاب الدراما التضادي، وفي تقنية التشكيل... مسألة توحى في المحصلة بأننا أمام نص مفتوح على عدة أشكال: قصة، وقصيدة، ومقالة صحفية، ومقالة نقدية، ومقالة أدبية، وخاطرة، وسيرة، وخبر، وأسطورة أو خرافة... وكلها أشكال ممكنة التحقق في النص الجديد أو النص التجريبي إن صح هذا التعبير.

ومن هذه الناحية يصبح النص مستغزاً لقارئه، مثيراً لسخطه، ومنتجاً لعلاقات القبول والرفض، وفي الغالب لا تحظ النصوص الجديدة بتعاطف كبير من قاعدة القراء العريضة، بحجة أنها نصوص غير مفهومة، أو هي نصوص غير واضحة التجنيس، أو أنها نصوص سهلة الإنتاج؛ إذ قد يتصور البعض أن بإمكان كل حامل قلم أن يكتب - على سبيل المثال - قصة، أو خاطرة، أو قصيدة نثر...

المسألة ليست بهذه "البساطة" أو المعيارية، وإنما هي ضرورة بناء علاقة جديدة مع الكتابة الجديدة المتجددة بإيجابياتها وسلبياتها، وقد قيل لا يخلو نص من جمالية ما، كما يقبب النص البشري مطلق الجمالية<sup>١</sup>



انتبهت نجوى هاشم إلى هذه الحقيقة المتداخلة (البنية النصية) في نصوصها كقارئة لنصوصها عندما جعلت عنوان كتابها "للأصوات وجوه"<sup>(١)</sup>؛ حيث جاء العنوان بحمل دلالة واضحة مشيرة إلى كون الأصوات (اللغة والكتابة) وجوهاً متعددة، وأنه لا يمكن على أية حال ربط النصوص الجديدة التي انتشرت في الثمانينيات والتسعينيات تحديداً بإطار نجفسي تنطبق عليه نظرية نقاء الأنواع التي نادى بها أرسطو، إذ كانت

١ نجوى هاشم: للأصوات وجوه، كتاب الرياض، العدد ٦٤، إبريل ١٩٩٩.

سمة واضحة في أغلب النصوص الكلاسية، حيث القصيدة قصيدة، والقصة قصة، والملحمة ملحمة... وما إلى ذلك بالمفهوم المعياري لتصنيف النصوص. تشير الكاتبة في نصها "الرياض وتحقق الأحلام" إلى هذه الإشكالية المتعددة الأصوات، فنجد نصّها هذا يتداخل مع النقد، والقصة، والسيرة الذاتية، والشعر.. ومن ذلك أن تقدم الكاتبة شهادة نقدية، بل ربما أدبية، أو إن شئتم صوفية عن الكتابة، في افتتاحية النص، إذ تقول:

"للكتابة أشكال متعددة

ووجوه مختلفة

وملامح وخطوط لفرشاة تعتق السفر والترحال  
للكتابة حروف تنثر بالوان خرافية، وكلمات أحياناً يشعر كاتبها بأنه يقيم حرباً  
ضد ذاكرته.  
بعيداً عن دهشة التذكر، ومرارة الغياب، للكتابة صور تذب، وتشتعل،  
وتكشف الأزمنة التي توشك على الاحتراق.  
للكتابة صداقة حميمة لمن لا عناوين لهم، أو خرائط تحمل إلى نفوسهم.  
للكاتب، والكتابة، ارتباطات تسكنهما كلما التقيا في منطقة وسطى تحمي كليهما  
من فقدان التوازن"<sup>٢٢</sup>.

## ٢- سؤال التجنيس في العنوان والافتتاحية

من يتابع قراءة أي نص من النصوص العشرين في الكتاب، لا بد من أن يتواجه مع عدة أسئلة شائكة في الفن والرؤى والجماليات عن طبيعة الكتابة الأدبية الجديدة،

أبرزها: ما التجنيس المحوري للكتابة داخل هذا الكتاب ؟ وهو سؤال لن يحتمل إجابة أكثر من وصف الكتابة هنا بأنها نصوص إبداعية متداخلة الأجناس ، حتى تغدو عناوينها العشرون حاملة لها جس الكتابة الجديدة التي تسعى إلى أسطرة اللغة ، وتوليد مفارقاتها ، بما يشعر بإحالة الكتابة على حالة تداعيات في التوهم والحلم وتوليد اللغة الشعرية المكثفة... وكل ذلك يحضر بصفته كسراً لتقنية الكتابة التقليدية.



لنتأمل عناوين النصوص : "نهر الرماد" ، "الحلم في خزائنه يتوارى" ، "اختصار المدارات المستيقظة" ، "الحقائب الخالية" ، "قموس قزح لا يزال يشتعل في الدماء" ، "سهيل الوجع" ، "للأصوات وجوه" ، "حصار الحلم والجليد" ، "عفواً تمسك بتوازنك" ، "اخضرار الأحلام الصامتة" ، "ملاحم لإنسان يحاول أن يكون" ، "وجوه بصوت الرياح" ، "للإنهار استراحة راکضة" ، "طرقا على وجوه الحلم القديم" ، "تمهل قبل السقوط"... إلخ.

وكما يلحظ من هذه العناوين المختزلة لرؤى نصوص الكتاب ، فإن العالم الذي تبثه هذه العناوين ، على الرغم مما فيه من رومانسية وشفافية تدمج بين الإنسان والحلم ، هو عالم كابوسي بطريقة أو بأخرى ، حيث العالم هو نهر الرماد ، وفيه الحلم يتوارى ، والحقائب خالية ، والوجع سهيل ، والدعوة إلى التوازن ، وعدم السقوط للذات المأزومة المختنقة بهذا العالم...

لقد اعتمدت الكاتبة على كاف الخطاب ، حيث تخاطب الآخر المعني في توجيه خطابها ، الذي يتكئ على ضمير المخاطب في أغلب النصوص ، وهذا الآخر هو المرتد إلى الذات الممتدة في الإنسان المبدع المتوحد في تعددته الشكلية بتعددية النصوص

نفسها. وأهم صفات هذا الآخر/الذات، هي صفة "قمانيك"، فهي صفة تصهل بالوجع: "يخاصرُك الزمن المر، يجلدُك الخوف بسياطه، ووشوشتك الداخلية لا تهدأ، ولا تستكين"<sup>(٣)</sup>. والمخاطب/الآخر في الذات، أو الذات في الآخر المبدع هو حلم المعاناة التي تتمدد في افتتاحيات النصوص: "محكوم عليك أن تنضم إلى لائحة الشتاء والهروب من مناطق الكشف عن ترقف الحية"<sup>(٤)</sup>، و"يدو ذلك النهر(نهر الرماد) الذي طالما فتشت عنه، وأجهدت، وأنت تحلم برؤياه، يدو واقعاً منتظم العقد"<sup>(٥)</sup>، و"تحمّلك كثير من لحظات الغياب إلى السفر المفاجئ في وجدان نفسك"<sup>(٦)</sup>، و"أحياناً كثيرة تحلم أن تكون ذلك البحار الماهر الذي يرفع الشراع للريح في أي لحظة مسكونة بالهروب"<sup>(٧)</sup>، و"عندما يضيق المكان بك حتى تصبح أنت أكثر اتساعاً منه"<sup>(٨)</sup>، و"يستهيوك كسر حاجز اعتيادك على نفسك، واحتلال هذه النفس كل الأماكن داخلك وحولك"<sup>(٩)</sup>...

هذه العبارات التي تفتح بها الكاتبة نصوصها، توحى لنا بشوق الشخصية إلى الانسلاخ من كل الأعباء التي تكبلها في مواجهة العالم المحيط؛ لتفتح هذه الشخصية المتأزمة بالمعاناة كقيمة مطلقة على الحلم والحياة والإشراق. وهنا تكون الكتابة حاجساً مكتنزاً بشائية هجاء الواقع المألوف والعادي والمعيشي في مقابل البحث عن عالم بديل

٣ م.ن، ص ٤٣.

٤ م.ن، ص ١١.

٥ م.ن، ص ٥.

٦ م.ن، ص ٣٥.

٧ م.ن، ص ١٢١.

٨ م.ن، ص ١٦٣.

٩ م.ن، ص ١٧١.

غير متحقق أو غائب عموماً؛ لأنه طوباوي، من خلال المعلوم الذي تتعدد صورته في افتتاحيات نصوص أخرى، تفعل سياق الحلم التخييلي.



كما ذكرنا، فإن افتتاحية نص نجوى هاشم في كتابها "للأصوات وجوه" توحى بعمق التأزم من جهة كإحباط بتفرد الشخصية الرئيسة، في النص المشابه للقصة المفتوح تجسياً، في تلقي المعاناة بين ركاب الواقع ورماديته، ومع ذلك يبقى هناك جزء كامن لحلم بتغير الذات والعالم معاً، على نحو الافتتاحيات الآتية: "يخيل إليك أنك تقف على ناصية صباح موسوم بالضوء"<sup>(١٠)</sup>، و"بدا لي ذات يوم أنك مستمع جيد لي خصوصاً في صمتي"<sup>(١١)</sup>، و"تحلم.. تحلم بجديد يطلعك من الزمن والأشياء"<sup>(١٢)</sup>، و"لصوتها (فيروز) طعم الليل عندما يتمدد في عروق السهاري"<sup>(١٣)</sup>، و"لا يزال المتفائلون يرون أنه لا بد من استعادة الثوب القديم"<sup>(١٤)</sup>، و"هل تستطيع أن تعيش خارج نطاق دائرة الآخرين؟ هل تستطيع أن تقاوم الناس دون استثناء؟"<sup>(١٥)</sup>.

### ٣ - الرؤية ونهايات النصوص

هكذا، من يتتبع نصوص نجوى هاشم لا شك في أنه سيجد أنها نصوص تتشكل في مجملها؛ لتعيد نفسها إلى نص واحد في تقنية كتابته القائمة على رؤية

١٠ م.ن، ص ١٧.

١١ م.ن، ص ٥١.

١٢ م.ن، ص ٥٩.

١٣ م.ن، ص ٧٥.

١٤ م.ن، ص ٩٥.

١٥ م.ن، ص ١١٥.

ذاتية للعالم بين مكونات النفس الراضية لأشكال الواقع المعانية، وبين التوق إلى التحرر ولو بطريقة تأملية من خلال هذا الواقع لبناء قيمة معيشية حلمية، أو إن شئت فقولوا طوباوية على طريقة المدينة الفاضلة؛ حيث تحفل نهايات النصوص بقيم مثالية، تشكل الواقع في إطار المأساة، وتنظر إلى الذات نظرة ليس بإمكانها أن تتبدل لتعايش مع هذا الإطار المأساوي من وجهة نظر الرؤية الرومانسية المشكلة في إطار الواقعية النقدية، والمتشككة في إمكانية وجود حياة حقيقية، لاستمرارية النظرة إلى الحياة بصفتها شريحة سلبية سوداء، في مقابل وجود الذات المنيرة غير المتواصلة مع الآخر/العالم المحيط.

وهنا وجدنا أن الحياة بمعنى نهر الرماد المأساة المحيطة بك كميدع رومانسي: "تخبئ نفسك بنفسك، وتجن من أن تسمعها، وتشعر بحصار شديد يطبق عليك، ويفقدك وعيك، ويعمق مأساة (هنا) حولك" (١٦). فهذه الفكرة التي تنهي بها الكاتبة نصها الأول، تكاد تتكرر في خواتيم نصوصها كلها. لتأمل على سبيل المثال بعض النهايات الممتلئة بالفردية الرومانسية:

❖ "تغادر المكان صامتاً بسرعة شديدة والرعد يقصف، والبرق يزداد، والدائرة تشتد حولك، وتحنقك متكنناً على بعض ما تبقى من تشابك حضاري داخلك" (١٧).

❖ "تجد نفسك وأنت كالعصفور المحلق تبحث عن زوايا أرض لم تزرع فيها نفسك بعيداً عن احتفالية الصور، وتجد نفسك تفيض على نفسك في لحظة استرجاع ثقة لم تكن غائبة، بل لا تزال تشتعل كقوس قزح في دماغك" (١٨).

١٦ من، ص ١٠.

١٧ من، ص ١٦.

١٨ من، ص ٤١.

- ❖ "تجد نفسك تنفجر على مرأى من نفسك، وزمنك الأليم. تتساءل: هل كنت مثالياً؟ هل أنا مثالي؟ (لست مثالياً) كل ما هنالك أنني ما زلت أحتفظ ببعض الأحلام التي لم تفقد الصبر!!!"<sup>(٢١)</sup>.
- ❖ "تسجم مع ذلك الإحساس الرائع وأنت تستمع بمثابة إلى الصمت، وتعيد الحديث معه!"<sup>(٢٢)</sup>.
- ❖ "لعل البحث لا يزال قائماً عن حلم يجمع الأركان الأرضية... ويوحد الشواطئ والرمال. ويختصر كل ما كان في لحظة تقود الخطى إلى عالم تستعيد فيه الأرض أعشابها الخضراء..."<sup>(٢٣)</sup>.
- ❖ "تغلق القلم وتمزق الورق صامتاً، هادئاً مستكيناً، مؤمناً بأن ما كنت سوف تفعله، قد يفقدك توازنك، وأنت في أكثر الاحتياج له"<sup>(٢٤)</sup>.
- ❖ "لتقبض على مكتسباتك الصامتة بكل أصابع حليماً أو حقيقة"<sup>(٢٥)</sup>.
- ❖ "تفكر قليلاً، يذوب الثلج أمامك، وأنت تراه بعد زمن مضى حاضراً حاضراً، يركض بمن معه ومن لا يعرف نحو معالم مجهولة، وصور لا يمكن أن تحدد وجهها لها"<sup>(٢٦)</sup>.
- ❖ وما أنا الآن؟ وما جنون الإنسان المعاصر؟ وكيف يصنف المجانين؟ أسئلة تتوالى دون إجابات!!!"<sup>(٢٧)</sup>.

١٩ م.ن. ص ٥٠.

٢٠ م.ن. ص ٥٧.

٢١ م.ن. ص ٦٥.

٢٢ م.ن. ص ٤٧.

٢٣ م.ن. ص ١٠٤.

٢٤ م.ن. ص ١٤١.

٢٥ م.ن. ص ١٨٠.



لم يكن القصد من حشد بعض نهايات النصوص في تلك المجموعة أو الكتاب أن يتضخم حجم الكتابة هنا، بقدر كون القراءة نفسها استدعت هذا الحشد لتأكيد ظاهرة أساسية حكمت نص نجوى هاشم في كتابها المذكور، وهي ظاهرة تعمق النص في احتضان متولوج الذات؛ لذلك تشابهت النصوص في عناوينها، ومفتحاتها، وامتداداتها، ونهاياتها... وكأن هذه النصوص من إنتاج لحظة شعورية نفسية واحدة مأزومة رومانسية... بحيث تكون الذات روح الخير المعطلة، ويكون الموضوعي/العالم المحيط جسد الشر الذي عطل روحه (ذاته)!!

#### ٤ - جماليات الكتابة الجديدة

في المحصلة، ليست كتابة نجوى هاشم سوى كتابة تحمل خاصية الكتابة العربية المتجددة، التي فرضتها طبيعة العلاقة المتجددة بين الكاتب والكتابة الصحفية، وبخاصة الكتابة الصحفية شبه الإلزامية في عمود يومي أو أسبوعي، وأنه ليس من حق أي قارئ أن يحجر على هذه النوعية من الكتابة، ويعدّها حالة ارتكاس في الكتابة العربية، كما تصورها بعض النقاد الحاملين لمعيارية النقد الكلاسيكي، مغيبين مسألة خصوصية جيل ثقافي كامل، المخرط صحفياً في تشكيل كتابته الذاتية المتجددة، التي ليست بذات خصائص كلاسيكية تراثية، وإنما هي محاولة لإحياء مدرسة أدبية رومانسية، شاعت في كتابات بعض الرواد، وبخاصة في كتابات الأدباء العرب المهجريين.

وعلى أية حال، فإن هذا النص الجديد الشائع في سياق الكتابة الأدبية الصحفية المتجددة، هو نص يتجه جلّ الكتاب المتعاملين مع الصحافة، وهو نص له خصائصه



المشتركة بين الكتاب، لعل من أبرزها ضرورة أن يكتسب هذا النص مشروعية ثقافية ناتجة عن عمق ثقافة الكاتب نفسه، كما يفترض أن تكون الكتابة متنوعة الرؤيات، متنوعة التداخل مع النصوص، متعدد المستويات والأصوات، مقلة من الاستغراق في بناء الذاتي الشعوري المزاجي.

كما من المفروض أن تكون الكتابة هنا ذات قوة في تقنيات الكتابة العربية، مثل حال اللغة الأدبية الوسطى، التي لا توغل في القدم، ولا تبتذل نفسها إلى درجة التعبيرات الجاهزة الركيكة...

لعلنا نختم نهاية بهذا المقطع الحواري من نص "عفواً تمسك بتوازنك"؛ للتدليل على جمالية إنهاض اللغة الأدبية في الكتابة الجديدة على اللغة السردية المألوفة، ولكن بطريقة شعرية جمالية:

"يمتد الحديث بين الحاضرات، ثلوكه إحداهن مكرراً عن فلانة وعلانة، وتلك التي غادرها زوجها فجأة بعد عشرة خمسة عشر عاماً، وتزوج من زميلة لها، دأبت على مكالمتها منذ البدايات الأولى للعمل. يمتد الحوار، وترتفع الصيحات، ويزداد التذمر:

- لم يعد للرجال أمان؟
- ومنذ متى كانوا آمنين؟
- الخيانة لم تعد تأتي إلا من أقرب الصديقات.
- عشرة معايشة يومية، وإفشاء أسرار استغللتها لمصلحتها الخاصة، ونفذت من خلالها إليه.

كلهم خونة الرجال والصديقة التي خطفت<sup>(٢٦)</sup>.

ثم ينتهي النص / الفصّة بلحظة عبث الكتابة، وهي تعبر عن هذا الواقع المؤلم:  
 "تغلق القلم، وتمزق الورق صامتاً، هادئاً مستكيناً، مؤمناً بأن ما كنت سوف  
 تفعله قد يفقدك توازنك، وأنت في أكثر الاحتياج له. تصمم على أن معرفة ما تفعل  
 قد يعطل العقل"<sup>(٢٧)</sup>.

ليس بوسعنا إلا أن نعدّ هذه الكتابة (المجموعة السردية) حالة من التداخليات  
 القصصية أو السردية، التي تحيل الكتابة على حالة من التأمل النفسي المنفتح تعبيرياً  
 وجمالياً وثقافياً على الحياة بمنظور رومانسي طوباوي متشائم...!!



## "خطوات ببتلعها المغيب" لظافر الجبيري

### مقاربة في: المغيب / القرية / الشخصية / شاعرية اللغة

#### تقديم

المشهد السردى المحلي في مجال القصة القصيرة مشهد خصيب كمًا ونوعًا؛ وذلك لسبب "بسيط"، وهو أن القصة القصيرة عمومًا ما زالت هي الأقدر من غيرها على إنجاز القدرة الإبداعية الوسطية المريحة للمتلقين، عندما تتخلص من المعوقات التي يواجهها انفتاح الرواية من جهة، وأيضًا عندما تتخلص من تلك الدائرة المغلقة التي يحيط بها الشعر نفسه بصفته كتابة تخيوية تجاه المتلقي العادي من جهة أخرى.

وهذا يعني أن القصة القصيرة حافظت على سردية الرواية؛ لأنها بنية سردية مصغرة، وفي الوقت نفسه دخلت إلى فضاء الشعر من خلال عناصر: التكثيف، والإيقاع، والتجريد... مما يحقق كتابة سردية نوعية جديدة، استطاعت أن تكسر: حركية الزمن، ووضوح المكان، وهمية توصيف الشخصية، وحركية الحدث، وسياق الجملة النثرية... لمصلحة غرائبية سردية تجريبية، تنجز خطابًا إبداعيًا، له جمالية خاصة؛ وهو يجمع بين الشعري والنثري في نسق إبداعي، له صفات التداخل بين جنسين أدبيين فأكثر؛ مثل: القصة القصيرة جدًا المتداخلة مع قصيدة النثر.

وقد حفل المشهد القصصي المحلي بمجموعة من القاصين المتميزين، ضمن حركية أجيال ثلاثة: ما قبل السبعينيات، والسبعينيات وبداية الثمانينيات، والتسعينيات.

يرسم ظافر جبيري، في مجموعته "خطوات يتلعبها المغيب"<sup>(١)</sup>، ملامح جيل سردي جديد، انطلق في التسعينيات بالتحديد، راسماً ملامح كتابة قصصية جديدة: واضحة الشعرية، وفيها قدر عالٍ من التكثيف!! نجد ذلك واضحاً أيضاً لدى محمود تراوري، ويوسف الحميميد، وشريفة الشمالان، وأميمة الخميس، وعبدالحفيظ الشمري، وخالد اليوسف، ونورة الغامدي، وعبدالله العتيق... وهم ولدوا من تجربة جيل سابق، اشتغل على القصة بجدية ممثلةً بمحمد علوان، وحسين علي حسين، وعبد العزيز المشري، وسعد الدوسري، وصالح الأشقر، وجارالله الحميد، وفهد العتيق، وغيرهم.

#### ١- مستويات القراءة

يمكن قراءة المجموعة القصصية موضوع هذه المقاربة من خلال عدة مستويات منها:

- ١ - توصيف المجموعة: العنوان، الغلاف، الترتيب، عناوين القصص، الإهداء.
- ٢ - حقلية الحكى: الطفولة، الشيخوخة، الجنون، الصداقة، القرية، المجهول، الليل.
- ٣ - أبعاد السرد الأربعة الرئيسة: الشخصية، المكان، الزمان، اللغة.

١ ظافر الجبيري: خطوات يتلعبها المغيب، مطابع التقنية للأوفست، الرياض، ١٩٩٧.

## ٤ - النموذج التطبيقي: قصة واحدة كمثال لملاحظة حركية الحكيم.

تقع المجموعة في سبعين صفحة، تحوي تسع قصص قصيرة هي: مرثية، الناي المجنون، مساء صغير، أسنان الغزال، الليل أصابع، عريس، ذاكرة الطريق، الفانوس الأزرق، أثر أو وجه آخر للرحيل.

## ٢- زمكانية: المغيّب / القرية

عنوان المجموعة "خطوات يتلها المغيّب" ليس من ضمن عناوين القصص، لكنه استخلص من القصة الأخيرة "أثر أو وجه آخر للرحيل"، حيث موضوعها خطوات راحلة، فالمغيّب يتشخص في القدرة على الابتلاع، والإنسان يتجرد ويختزل في مجرد آثار لخطوات تدل عليه من خلال سيارة، مما يعمق من حدة الاغتراب المختزنة في الرحيل في تلك الأقدام الخافية، التي تتبع آثار الرحيل المحتذية في سياق من الإبهار الذي يفصل ما بين عالمين: عالم القرية المغلق بالنسبة إلى أطفالها، في مقابل العالم الآخر الذي يصبح مجهولاً غريباً حتى في مستوى النظرة إلى السيارة التي تحضر لأخذ المرحّل أو صاحب الخطوات المحتذية: "آثار متقطعة لسيارة تتبعها، فتدور بنا في الممرات الضيقة، خلف خطوطها المنكسرة ينداح خيال طفولي، كيف لسيارة أن تمشي مثل الناس، مثلنا نحن على اثنتين، وداخل أزقة قرية نعرف ما يدب عليها"<sup>١٩</sup>

وليست هذه القصة فحسب حافلة بالرحيل، بل إن معظم القصص تفضي بطريقة ما إلى وجود رحيل تجاه المدينة أو الموت أو المجهول، وأن الإنسان هو محور هذا الرحيل، يضاف إلى ذلك الزمن الماضي الذي يرتحل بالطفولة أو بالشباب أو بكنينة القرية القديمة المتحولة إلى المدينة الحديثة.

إن المغيب ومشتقاته، مثل: الليل، والمساء، والعتمة، والمجهول... يهيمن على فضاء القصص؛ ففي القصة المشار إليها نجد الليل: يتلعب النفوس الحداثية التي لم يعرف إن كانت ذاهية أم عائدة، في حين تبقى الخطوات الحافية الصغيرة المتجذرة في القرية تنحدر باحثة عن المجهول الذي تشكل في عجالات السيارة، مما يفضي إلى حدوث الصدمة ما بين هذين العالمين عالم الطفولة العادي والواضح في القرية وعالم آخر بمجهول يرتحل إليه الناس بتشكك في المدينة؛ ليصبح بعد ذلك المجهول جزءاً مهماً من المغيب ومن الليل؛ لتبدو بدايات القصص كلها تقريباً متعلقة من قيمة هذا المغيب المثل من العنوان كملمح أساس من ملامح الحكيم أو القصص.

لننظر إلى البدايات الآتية - على سبيل المثال:

- ١ - "مرثية": "إذ تقترب الشمس من رحيله، تكسو المكان نقاباً أصفر"<sup>(٣)</sup>.
- ٢ - "الناي المجنون": "على مرمى النظر كانت السفوح في الأعالي تنحدر بحدة ليل صامت"<sup>(٤)</sup>.
- ٣ - "مساء صغير": "ألقى الشيخ مسحاته متمتماً بتعاويد المساء، كانت الشمس قد أغمضت آخر أجفانها"<sup>(٥)</sup>.
- ٤ - "لليل أصابع": "بعد المغرب بقعة مربعة من الكون"<sup>(٦)</sup>.
- ٥ - "الفانوس الأزرق": "أنفاس آخر النهار الرطبة تسيل على القرية، يحل المساء"<sup>(٧)</sup>.

٣ م.ن، ص ٧.

٤ م.ن، ص ١٥.

٥ م.ن، ص ٢١.

٦ م.ن، ص ٣٣.

٧ م.ن، ص ٥٩.

ومن يتتبع بنيات القصص، سيجدها مسكونة بهذا العنصر السردى الذي ينجز بعد اغترابها لدى الذات تجاه العلاقة بالآخر المجهول، وتحديدًا المجهول لدى عالم الطفولة في القرية التي تمتلئ بالحرفيات بشكل خاص، إذ ما أن تبدأ القصة بلقطة الزمن حتى تحضر وراءها مباشرة لقطة أو تيمة المكان المستبطنة لعالم القرية، الذي يبدو مرتبطًا أمام انفتاح الزمن على المجهول المتشكل في الغيب.

لننظر إلى الحركات الآتية:

- ١ - "مرثية: ظل الحسن متهاكًا وممتدًا بسمو فوق بيوت القرية وأزقتها"<sup>(٨)</sup>.
- ٢ - "النأي المجنون": "فوق تلال متقاربة الامتداد تتلقى "الحلة" استغاثات الأعماق الممزوجة بأهات الليل وضجر السباع"<sup>(٩)</sup>.
- ٣ - "مساء صغير": "وصار البيت الصغير والقرية مستسلمين لزفرات الغروب المشبعة بهواء جبلي لطيف"<sup>(١٠)</sup>.
- ٤ - "ليل أصابع": "بقعة مربعة من الكون كخفاش أسود كنت أقتحم فناء الدار"<sup>(١١)</sup>.

### ٣ - بناء الشخصية

فمن خلال هذين البعدين المتداخلين إلى حد التمازج تشكل ملامح الشخصيات في القصص، كما تنجز أيضًا اللغة المليئة بشعرية التصوير وغمائية المشهد في كل القصص تقريبًا، وما أن نجد قصة واحدة تدور أحداثها في المدينة، حتى

٨ م.ن، ص ٧.

٩ م.ن، ص ١٥.

١٠ م.ن، ص ٢١.

١١ م.ن، ص ٣٣.



نكتشف أن بطل القصة المدرس في المدينة يتعمق في وعي الضباغ الذي يواجهه في أثناء ازدحام السيارات في الشارع. يرتد إلى الماضي في القرية لينقل لنا صورة عن طفولته فيها، عندما كان تلميذاً يخطيء، ويُعاقب. يقول السارد في قصة "ذاكرة الطريق" من خلال الارتداد: "صباح ملون بالشقاء رجلاي معلقتان بشماغي، أحمله دائماً على كتفي، الآن يحمل رجلي في الهواء، المراقب ينزل بعصاه، الفراش كان يمسك طرف الشماع"<sup>(١٢)</sup>.

إن حضور الشخصيات في القصص يجيء من خلال فاعلية السارد نفسه، سواء من خلال ارتداداته إلى طفولته أو من خلال لحظة القص نفسها، والقاص يمارس شبه السيرة الذاتية إلا أن هناك حضوراً مهماً لشخصيات العجوز / المجنون / الصديق الخائب / في المجموعة.

ولعل حضور العجوز من أهم عناصر فاعلية القصص، سواء من خلال النص المكتسب على الغلاف: "عادت العجوز لتجد الكهل يتلوى في مكانه" أو من خلال الإهداء: "إليك أمّا رؤوفاً وروحاً ما زالت هنا"، أو من خلال القصة الأولى "مرثية" التي بطلها عجوز، يتلوها قصة "المجنون" ثم قصة "عجوزين".

ومن خلال تعددية الشخصيات تتمظهر العلاقات على نحو من المفارقة، حيث تجد العجوز في قصة "مرثية" يرثي ذاته من خلال انهياره مع انهيار البناء القديم / جدار الحصن في القرية؛ ليحل مكانه "الباطون المسلح"، ويكون الصباح حالة من الموت؛ "في الصباح كانت الشمس تشرق على أحجار مبعثرة تشبه وجه عجوز وأين متحسرج ينبعث بين الركام"<sup>(١٣)</sup>.

١٢. م. ن.، ص ٥٣.

١٣. م. ن.، ص ١٢.

لعلّ جعل قصة "مرثية" في بداية المجموعة جاء اختياراً موفّقاً؛ حيث تتناز هذه القصة بعناصر سردية مكثفة، أخرجت صورة العجوز في إطار مشابه لصورة العجوز في رواية "الشيخ والبحر" لهمنجواي. إلا أنه (السارد) مشدود إلى إيقاع القصة المحلية التي عاجلت علاقة الإنسان العجوز بجداره الذي أصبح عجوزاً مثله، كما اتضح هذا من دراسة قمت بها عن "الجدار والإنسان" في بعض القصص القصيرة بالملكة<sup>(١٤)</sup>.

أما العجوزان في قصة مساء صغير فإن علاقتهما تصبح حميمية مع النار وسيلتهما الوحيدة إلى الامتداد في الحياة؛ وهي قصة اخترتها لتكون النموذج التطبيقي في هذه المقاربة. وفي قصة "ليل أصابع" تتواجه العلاقة بين الاطفال والعجائز مع الليل الذي يجيء بمركات عابثة فيما يشبه الخرافات. وهذا ما نجده أيضاً في قصة "الفانوس الأزرق"؛ حيث تكون النار والضوء وسيلة من وسائل محاربة الناس لليل، إضافة إلى أصوات الناس وتجمعاتهم.

\*\*\*

وفي حقل آخر، تقدم قصة "النأي المجنون" حالة جنون غريبة؛ صورتها في القرية أن عبدالرحمن المجنون لا يمشي دون سكين، في حين يحدث التفاعل الحذر بين الراوي والمجنون؛ لتكتشف المجنون فنناً لا يحمل سكيناً. وإنما نأياً: "المجنون يقتعد حجراً أجلس خلف البيت، يتزوي هناك. بدا مغمض العينين مستسلماً لحلم شفيف، يخرج النأي من غمده بعناية، شفتاه تستعدان، تلمع السفلى بريق ليليل، تتحرك أنامله برفق، تصغي الحلة والأشجار لنأي حزين، يرحل في اتجاهات شتى"<sup>(١٥)</sup>.

ويبدو أن استثمار القاص للمجنون وتحويله إلى إبداع، يعدّ من أهم حركات الوعي بالواقع الذي يعيشه الناس في قرية مفتوحة اجتماعياً.

١٤ ينظر الفصل الثالث من هذا الكتاب.

١٥ خطوات يتلها المغيب، ص ١٨.

\*\*\*

وفي قصتي "عريس" و"أسنان الغزال"، يلتقي وعي الطفولة المسكون بالخرافة بوعي التحول والخروج من عباءة الماضي لمواجهة الحاضر، الذي يتحول فيه الطفل إلى شاب خائب أو عريس ضمن ثقافة القرية. وتحضر الأسنان كقيمة مفصلة للقصص في القصتين، عند الطفل الذي كانت تتساقط أسنان الحمار اللبينة طالباً من الشمس أن تحل مكانها أسنان الغزال الدائمة، أو في يقائنها علامة مفضية إلى ابتسامة قلقة. فالطفولة أو مرحلة ما قبل الخروج إلى المدينة، جاءت من أكثر إشكاليات الكتابة لدى ظافر جبري، الذي بدأ متأثراً كثيراً بتكوين قريته الجنوبية.

#### ٤ - شاعرية اللغة

بخصوص مسألة اللغة في القصص فأنا أعتقد أن كافة القصص تحتفل بلغة شاعرية مليئة بالصور والتراكيب المشهدة الواصفة المكثفة، إضافة إلى التدايعات المختصرة، الأمر الذي يجعل من القصص حالة مقارنة - بشكل كبير - إلى اللغة الشعرية، أو إلى قصة القصيدة، دون أن يضعف هذا الأمر من حركية السرد التي تكشف أبعادها الجمالية من خلال الشخصية والزمكانية بشكل خاص، مع تغييب للحدث الذي يحل مكانه علاقة لغوية تركيبية، تستفيد من شاعرية الومضة والتناعي والوصف المشهدي.

#### ٥ - قراءة النموذج

يبدو لي أنني أخرجت بعض سياقات المغيب/ القرية/ الشخصية/ شاعرية اللغة. . فالارتباط وثيق ما بين المغيب والقرية في وعي شخصيات القصص، وقد احتفل القاص بلغته كثيراً لينجز حركية سردية شعرية.

## القصة

مساء صغير

ألقي العجوز مسحاته متمماً بتعاويد المساء، كانت الشمس قد  
أغضت آخر أجفانها، وصار البيت الصغير والقرية مستسلمين  
لظفرات الغروب المشبعة بهواء جبلي لطيف .

عندها، الطيور اتخذت مكانها في أوكارها، وتناوت زقزقاتها،  
و توسط الدجاج جحوره مفترشاً التبن الدافئ، وأمسى غشاء الغنم  
اجتراراً لبقايا عشب العصرية .

هجع العجوزان، في إحدى الغرف الثلاث المكونة للبيت، بدأ  
الدخان يتصاعد من فتحة السقف، و يحتال في الداخل معريداً  
بجنوط من السعال والاختناق .

الهدوء يلف باحة المنزل، العجوز تقدم حزمة البرسيم للبقرة  
الوحيدة علّ اللبن يأتي بلون الصباح .

عادت العجوز لتجد الكهل يتلوى في مكانه، بعد انطفاء النار،  
ويدها تصارعان عينيه، و الثوب منكشف عن فخذه النحيلتين،  
اخترقت سحب الدخان بتصميم اعتيادي، حتى اهتدت لكان النار  
.. تصاعد صوت الحطب المتكسر من جديد، و اندفع الهواء هزياً  
من " المشبة " الصدئة .. و ما هي غير لحظات، حتى كان العجوز  
يعدل جلسته .. و تبدى له وجهها أحمر معطراً بكدح النهار وبقايا  
الدخان الليلي المتصاعد<sup>(١)</sup> .

من خلال قصة "مساء صغير" يمكن أن ينشأ الخلاف حول مدى مشروعية وصف مثل هذه القصة بأنها قصة، أو حتى بنية سردية!! لماذا لا تكون مثلاً ومضة، أو خاطرة، أو قصيدة نثرية، أو قصة قصيرة جداً على الأرجح...؟

إن غياب عناصر السرد الفعلية حاضر، حيث الغياب للحدث، وللشخصية الممتدة، وللحبكة، وللغة السردية الانتشارية، وللتكنيك القصصي بمجمله من الناحية العادية والمألوفة في السرد التقليدي. لكنني أعتقد أن اختيار هذه القصة من بين قصص المجموعة جاء بحكم مساحتها المحدودة (حوالي ١٥٠ كلمة)، فهي قصة قصيرة جداً تمثل إلى حد ما نهجاً اتجهت إليه القصة الحديثة التجريبية المغامرة.

فالقصة المشار إليها تحتل بوصف زمكانية خاصة، وتصور حدثاً "بسيطاً" للغاية، معمقة بذلك بعض التكنيكات اللغوية الشعرية، فهي قصة تحوي سبعة أفعال: القى العجوز مسحاته متمتماً بتعاويد المساء/ هجع العجوزان في إحدى الغرف/ العجوز تقدم حزمة الرسم للبقرة/ العجوز نجد الكهل يتلوى/ العجوز اخترقت سحب الدخان/ العجوز يعدل جلسته/ تبتدى له وجهها أحمر؛ فالحرية متسلسلة بين بداية عادية لوصف عجوزين، امتداداً للحظة متأزمة، ثم وصولاً إلى نهاية ما، تقدم جمالية معينة في هذه الحياة، لا تخلو من الفرح والأمل.

والزمن في القصة هو المساء، حيث الشمس "اغمضت آخر اجفانها فالعجوزان من الناحية العمرية في زمنية الوقوف على عتبة المغيب، لذلك يحىء الزمن الذي يتلفع به المكان مستلاً من المغيب، وهذا الزمن هو أهم اشكاليات القص عند الجبيري.

وأيضاً المكان يستسلم لزفريات الغروب مشبعاً بأجواء القرية؛ حيث البيت الصغير، والهواء الجبلي اللطيف، وأوكار الطيور، وجحور الدجاج... أشياء كثيرة أخرى تجسد مكانية القرية المألوفة المتغلغلة بشكل واسع لدى التكنيك السردية عند

الجبيري، إذ لا يوجد أية غرائبية في توصيف المكان؛ لكونه عادياً، لكن الاحتفال به في مستويات تفاصيله الدقيقة العادية المتناهية في الألفة، هو ما يعمق من بنية القصة الجديد المتفاعل مع جماليات السرد العادي المألوف المباشر.

والعادي المألوف المباشر يصبح جمالياً من خلال تكثيفه عن طريق الصور، على نحو تكثيف الجمل بوساطة التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والتصوير في صور: مساء صغير / الشمس اغمضت آخر اجفانها / البيت الصغير والقرية مستسلمين لزفرات الغروب / الدخان يحتال معربداً بحبوط من السعال والاختناق / الهدوء يلف ساحة المنزل / اللبن يأتي بلون الصباح / اندفع الهواء هزياً / الوجه معطر بكدح النهار ويقايا الدخان.

هذه إطلالة على نص هو نموذج على ما قلته - بشكل عام - عن هذه المجموعة، وهو نموذج يفضي الى كتابة سردية، بشكل فيها الغياب الذي يفترض أن يستحضر من خلال القراءة أكثر مما يحضر في متن القصص نفسها، لكنني لم اقدم بكل تأكيد قراءة تأويلية، لأنني اقتصرت على مسألة توضيح بعض إشكاليات السرد الهيكلية، وأهم رموزه الفاعلة في توليد بنيات سردية متشابهة "تكنيكاً"، ومتباعدة كروياً وإنجازات في المضامين.



## الدلالة والسرد في "ذاكرة الدقائق الأخيرة" لحسن حجاب الحازمي

أولاً: الفضاء الدلالي

يتشكل العالم القصصي الدلالي في مجموعة "ذاكرة الدقائق الأخيرة" ١٤١٣ هـ، من الاتكاء على أربعة فضاءات ؛ هي ثنائيات متناقضة وفي الوقت نفسه متداخلة ومتكاملة.

١ - المدينة / القرية

المدينة في القصص رمز سلبي ، والقرية رمز إيجابي ، والعلاقة المفارقة بينهما تظهر بشكل واضح في ثلاث قصص هي : "عائدة غداً" و "رائحة المطر" و "أصدقاء ليلة البارحة".

نجد بطلنة "عائدة غداً" فتاة قروية ، تقبل الزواج بشروط سهلة من أجل العيش في المدينة. لكن أحلامها "الوردية" تنساقط منذ اليوم الأول ؛ لتجد نفسها داخل دوامة من الاغتراب والوحدة والخوف ؛ "كان حلماً وردياً طالما رددته ، وهو الآن حقيقة



تسحقني<sup>(١)</sup>. ولا تعود لها قوتها الذاتية إلا عندما تقرر العودة إلى القرية بعد شهرين من العذاب النفسي. وقد بدأت القصة بجملة القوة داخل واقع المدينة "الليل والقمر وقسوة الشتاء، وأنا لست أنا"<sup>(٢)</sup>، فالمفارقة في جملة "وأنا لست أنا" هو التحول نحو القرية أو العودة إليها، لأنها تمثل في وعي الشخصية حياة مغايرة للمدينة، تكون فيها البطلة "زهرة ريفية، زرعت بعفوية، كانت تقبلها الشمس كل صباح ويسامرها القمر كل مساء، وتنام على راحتها النجوم، وتحلم بفصل ربيعي نرجسي القدوم"<sup>(٣)</sup>. ومقابل الصورة الإيجابية للقرية تفت صورة المدينة كعلاقة سلبية: "مسلسل رعب لا ينتهي، والهاتف لا يرحم، والغربة لا ترحم، وأنت أنت لا ترحم، وأنا وحيدة غريبة خائفة مرعبة"<sup>(٤)</sup>.

وفي قصة "رائحة المطر" نجد تناقضاً بين الطين والإسفلت: "هناك كان الطين يروح بأشياء كثيرة، وأنا الليلة أشعر بخنين غريب إلى ذلك اليوح، وإلى تلك الأشياء القديمة"<sup>(٥)</sup>. أما الإسفلت فهو: "يلمع أمامي، وأنواره كثيرة ومتداخلة، تنعكس فيه عنوة لثريكني وتزيد اضطرابي"<sup>(٦)</sup>.

فالشخصية تجد نفسها في المدينة تعيش الوحدة والغربة والخوف والحنين، ومطر المدينة بلا رائحة مما يجعل البطل يستحضر مطر القرية: "أفتش عن رائحة المطر

١ حسن حجاب الحازمي: ذاكرة الدقائق الأخيرة، دار الطائير، الرياض، ط١، ١٤١٣، ص ١٤.

٢ م.ن، ص ٩.

٣ م.ن، ص ١٣.

٤ م.ن، ص ١١.

٥ م.ن، ص ١٠٥.

٦ م.ن، ص ١٠٥.

فلم أجد له رائحة هنا، وكنت أشعر بحنين غريب إلى رائحته هناك<sup>(٧)</sup>.  
وكما نلاحظ، فإن القرية بالنسبة للقصص مكان إيجابي، وكذلك رمز إيجابي. وإذا كان هناك سلبيات في وجود القرية؛ فهي سلبيات تعود إلى الزمن الماضي حيث شاع الغزو والسلب، كما نعبّر عن ذلك قصة "أصدقاء ليلة البارحة" مصورة العلاقة بين حلم الأمل المرعب في اللاوعي، والواقع المثالي للقرية الرومانسية الآن:  
"شعرت أن النار تلتهب حولي، وأن قريتي تحترق (...). وحين خرجت سريعاً كانت قريتي نائمة في حضن القمر المكمل في هدوء (...). وحين دلفت إلى الوادي، لم أجد جثاً ولا رمالاً ملتهبة، كان أخضر كعادته، كانت رماله مبللة"<sup>(٨)</sup>.

## ٢ - الرجل / المرأة

الرجل مثل المدينة رمز سلب، والمرأة مثل القرية رمز إيجابي. هذا ما نجده في قصص "عائدة غداً" و"رسالتان وعشر طعنات" و"مقاطع من رحلة الضنى".  
تعاني البطلة في قصة عائدة غداً من الرجل كزوج؛ يسهر مع رفاهه إلى وقت متأخر...، وكصورة عامة للرجولة التي تحطف النساء، وكرجل مرعب من خلال الاتصال المتكرر عن طريق الهاتف: "أعصابي تحترق مع كل دقة، وأنا خائفة، خائفة، وكلمات أمي: احذري الغربة والغرباء، ويقولون الهاتف يا ابنتي... و...".  
... (أنا هنا وحدي)<sup>(٩)</sup>.

والزوجة في قصة "رسالتان وعشر طعنات" تقرر الانفصال عن الزوج لأنها غير

٧. م. ن. ص ١٠٦.

٨. م. ن. ص ١٠٠ - ١٠١.

٩. م. ن. ص ١٢، ص ١٥.

مستعدة لتحمل أكثر من عشر طعنات ، وحالها تقول : "أضعت عمرك يا مسكينة ، ماذا أفادك عقلك ، كنت أنت العاقلة وكان هو المجنون ( . . . ) لن أعود ، وربما أعود حين يصحو الصديق في عينيك" (١٠).

وتبلغ مأساة المرأة - المبالغ فيها رومانسيةً على طريق الواقعية النقدية - أقصى درجاتها في قصة "مقاطع من رحلة الضنى" ، حيث نجد أربعة "أجساد" نسائية مأساوية ، تشكل عائلة نسائية واحدة ، تتألف من : الراوية ، وجدتها ، وأمها ، وأختها الكبرى .

ينبئ تاريخ الجدة عن زواج استمر عدة شهور ، بعد ذلك تركها ابن عمها وسافر تاركاً في أحشائها طفلة ، هي "الأم" . وكانت حياة "الأم" مأساة مع زوج أخلصت له ، ولم تأخذ منه إلا العذاب بسبب إنجابها للإناث دون الذكور ، ويتزوج عليها فيتركها تواجه مصيرها مثل "الجدة" وحدها . وقد حُجزت الأخت الكبرى لابن عمها ، الذي أحب فتاة أمريكية في أثناء دراسته ، تاركاً من تنتظره في حالة مأساوية ، تقول في رسالتها : "ثقتي في العالم مانت ، قتلت كل الأشياء الجميلة داخلي ، ولم يبق إلا طعم الموت ؛ لأنني أدركت أنه الحقيقة الوحيدة" (١١).

والحيانة نفسها نجدها بين الراوية "ليلي" و "خالد" الذي سافر إلى العاصمة لمتابعة دراسته ، وهناك تزوج بعد سنة ، تاركاً حبه الأول الذي يعود إلى خياله بعد الزواج ليذكره بخيانة حبه في القرية . وعندما يكتب لها رسالة يحجى ردها رافضاً أن تعود العلاقة بينهما : "لا تفكر في العودة ، لأن الحب تقتله الخيانة ، ولأن القلب لا يتسع إلا

١٠ م.ن ، ص ١٩ ، ص ٢٩ .

١١ م.ن ، ص ٥٣ .

لشخص واحد<sup>(١٢)</sup>.

هذه هي العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي يعود التوتر فيها إلى توتر العلاقة الزوجية أو العاطفية، وكما هو واضح نجد ثنائية المرأة / الرجل تتسم باللونين الأبيض والأسود، إلى درجة تومىء بوجود مبالغة حقيقية، وهي مبالغة مبررة من وجهة نظر بعض المناهج النقدية، وفي ذلك يقول لوكاش: "القصة القصيرة حتى في شكلها الحديث الرحب، لا تقدم إلا مصيراً فردياً واحداً، تؤكد وتلح عليه، ويظهر فيها فعل القوى الاجتماعية في أقصى درجة من درجات المبالغة"<sup>(١٣)</sup>. وهذا يعني أنه لا يطلب من القصة القصيرة مطابقة الواقع، بقدر إلحاحها مثل الشعر على المبالغة التي لخصها قول نقدي قديم شائع، هو: "أصدق الشعر أكذبه".

### ٣ - الموت / الحياة

تكررت في عدة قصص مقولة أن الموت هو الحقيقة الوحيدة في الحياة، وقد شكل الموت محوراً أساسياً في وعي الشخصيات ولا وعيها، كما هو الحال في قصص: "ذاكرة الدقائق الأخيرة"، و"ما لم يقله شهود العيان"، و"الموت في الظهيرة"، و"أصداء ليلة البارحة". ونكتشف في هذه القصص مقدرة الموت على اغتيال الحياة في أثناء توهجها في مستويات السعادة والشباب والاطمئنان والغرور...، مما يدل على قصدية ما؛ يسعى إليها القاص لتأمين توجيه خطاب التوازن بين متطلبات الدنيا ومتطلبات الآخرة عند الإنسان.

١٢ م.ن، ص ٥٧.

١٣ جورج لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، تر أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٧٢ ص ٢٢٣.

والشيء اللافت للنظر في القصص الثلاث الأخيرة هو اتكازها على الحلم (الرؤيا) في موت القرية والأخ والذات. . . ليكتشف الشخص بعد الصحو من النوم أن صورة الموت في الحلم ما هي إلا حياة حقيقية في الواقع، وميل إلى الإيجابية أو الدعوة إليها.

وتعبّر قصة "ذاكرة الدقائق الأخيرة" عن الموت عندما يأخذ الأشخاص وهم في سن الطفولة والشباب، من خلال حوادث لم تكن في الحسبان، حيث يكون الإنسان في حالات لا تستدعي توقع الموت، لذلك نجىء تسمية المجموعة بهذا العنوان، مبررة من حيث كون الموت حقيقية وحيدة وبؤرة مركزية وجودية في حياة الإنسان.

#### ٤ - الذات / الآخر

في القصص معاناة دائمة نتيجة العلاقة بالآخر، نجد ذلك واضحاً في قصة قراءة في وجوه لزجة، حيث تكتشف الذات بطريقة ساحرة أن أزمته في عقلها الرفض الاندماج سلبياً مع الآخر السلبي؛ "من يعبرني عقلاً غير عقلي، لا يعرف الأسئلة ولا يجيد التفكير"<sup>(١٤)</sup>.

ولا يخفى على المتلقي التأزم النفسي في كل النصوص في مستوى استعطاق العلاقات الثنائية السابقة. . . ونجد في قصة "خمسة وريقات" معاناة ذاتية تحتاج - بكل تأكيد، هي وغيرها - إلى قراءة متأنية، في ظني.

هذه الثنائيات الأربع هي أساس التكوين الدلالي في المجموعة القصصية، ولعلّ أية ثنائيات أخرى ما هي إلا علاقات ثانوية في هذه القصص.

## ثانياً: المستوى السردى

السؤال المهم إبداعياً هو: كيف صاغ القاص عالمه القصصى؟!.

(١) من المؤكد أنه لا توجد هناك قيمة إبداعية لأي عمل أدبي يكون مترهلاً فنياً. وأنا أعتقد بأن القاص صاغ عالمه القصصى في لغة إبداعية تجاوزت اللغة العادية بدرجات، تشير إلى تحقق عدة تيمات فنية، أهمها: لغة شعرية قدمت علاقات إنسانية متأزمة نفسياً واجتماعياً، وأساليب سردية متنوعة؛ غيبت الحبكة التقليدية الهرمية، ومقطعية نصية موحية قادرة على استفزاز المتلقي إيجابياً، وحضور للحدث المفعّل للغة، وحضور للرمز، واللغة الإيحائية، والدراما المنبثقة من صراعات داخلية وخارجية... إلخ.

(٢) القصة القصيرة ما زالت جنساً أدبياً تجريبياً، يأخذ من الشعر بقدر ما يأخذ من النثر؛ فهو جنس أدبي يعتمد على الشعر في لغته المتوترة إيقاعياً، والمكثفة من خلال الصورة الفنية؛ لأن القصيدة "صورة خالصة - تشبه كما يقول ريد - تمثالاً من البلور"<sup>(١٥)</sup>.

ومن ناحية كون القصة القصيرة بنية نثرية، فهي تستند في بنائها الفني - كما تقول بمنى العيد: "إلى قدرة الأديب على بلورة المعالم المميزة لشخصية أبطاله أو نماذجه بشكل يكفل لها استقلاليتها الفنية عن شخصيته وذاتيته"<sup>(١٦)</sup>.

(٣) أدى التأزم في شخصيات القصص إلى تأزم اللغة شعورياً، وظهور جملة شعرية قائمة على الصور الفنية من خلال التصوير والتجسيد والتشخيص

١٥. د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٧١.

١٦. منى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقى في لبنان، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٨، ص ١١١.

والتجريد... وهذه اللغة الشعرية ذات المنزع الثقافي الواحد (لغة القاص) غيّبت الألسن اللغوية الاجتماعية، وكذلك غيّبت اللغة السردية المباشرة التي يحتاج إليها النص أحياناً تدليلاً على التوازن بين الشعري والنثري، وقد كانت غلبة اللغة الشعرية سبباً في غياب ديناميّة العناصر القصصية عن بعض القصص ليحل مكانها ديناميّة شاعرية؛ إذ نجد ذلك واضحاً في قصص: "رسالتان وعشر طعنات" و"مقاطع من رحلة الضنى" و"خمس وريقات"... حيث تميزت هذه القصص بالمقطعية الشعرية الواضحة على حساب تنام في درامية السرد وشخصياته... وهذا يعنى أن الفعل الإبداعي تميز في مستوى اللغة لا في مستوى القص (السرد).

والعمل الفني القصصي المتميز هو الذي يحافظ على وجود تنام ما لشخصية أو حدث أو فكرة... مع توافر شروط الجملة الشعرية، ونجد مثل هذا القص الإيجابي في قصص "عائدة غداً" و"الموت في الظهيرة" و"أصداء ليلة البارحة"...

(٤) كانت قصص المجموعة - بشكل عام - موفقة من حيث تنوع أساليب السرد التي غيّبت الطرق التقليدية؛ وخاصة السرد التقريري ووجهة النظر الواحدة... نجد في القصص تيار الوعي (المونولوج الداخلي)، وتيار اللاوعي (مونولوج الرؤيا)، والرسائل والحوار، والاسترجاع، والخطاب الشعري... مما يؤكد وجود نسيج قصصي متوهج، وغير مستقر، ومربك للمتلقي، الذي يحتاج إلى مثل هذه الأساليب القادرة على كسر المؤلف الحكائي...

يظهر تيار الوعي في قصة "عائدة غداً" ليصور العالم الباطني لشخصية المرأة تجاه ذاتها وعلاقتها بالآخر المحيط بها. ويظهر تيار اللاوعي (الرؤيا) في

قصص: "ما لم يقله شهود العيان" و"الموت في الظهيرة" و"أصدقاء ليلة البارحة". ويسهم أسلوب الرسالة في تشكيل قصتي "رسالتان وعشر طعنات" ومقاطع من رحلة الضنى" ويطول الكلام لو تتبعنا علامات تنوع حركة القص التي تحتاج إلى قراءة خاصة.

(٥) لجأ القاص إلى ترميز اللغة، التي قدمت تنوعاً يضاف إلى كون لغته في الأصل لغة موحية وليست جاهزة أو مباشرة. فلغته سهلة سواء في إنجائها أو رموزها، وهو أحياناً يلجأ إلى استحضار الترميز التراثي؛ (قصة المهلب بن أبي صفرة مع أولاده) في قصة "الموت في الظهيرة"، و (تاريخ القرية المأساوي في الزمن الماضي) في قصة "أصدقاء ليلة البارحة". وقد يقدم رموزه الخاصة كما هو الحال في قصة "خمسة وريقات" التي كانت عناوينها الفرعية رموزاً دلالية مثل: "وردة" و"القفص" و"أعمى" و"العصافير".

(٦) سيكون الحديث طويلاً لو تتبعنا بنية القصص الفنية من خلال الشواهد، وقد اكتفي بما قلت مؤكداً على وجود مجموعة قصصية تفضي إلى إبداع؛ يدخل القاص ضمن حركة قصصية محلية، استطاعت أن تقدم قصة قصيرة متداخلة مع اللغة الشعرية وتيار الوعي؛ أهم سمتين من سمات اللغة والشخصية. ويحضرني من أسماء كتاب القصة الذين تميزوا إبداعياً: علوان، والخليوي، وحسين علي حسين، والصافي، والحماد، والمشري، والبكر، والشملان، والسقاف، والحميد، والصقبي، والعتيق...

(٧) ما قدمته عن المجموعة هو - من وجهة نظري - قراءة تسعى إلى استفزاز النص من خلال قوائمه الأدبية التي تولد في النص نفسه في مستويي مبناء ومعناه اللذين يستحيل الفصل بينهما في غير القراءة النقدية. ولم أضع في ذهني



"ميكانيكية" الفصل المألوفة من جهة، ولا كون النقد - من الناحية التعليمية - شرحاً للإبداع أو دراسة أدبية لعناصره الثلاثة: النص، المبدع، المتلقي من جهة ثانية.

## سمفونيات: الوهل، والألم، والندم!! البنية الدلالية والجمالية في قصص محمد عجم

(لكنني عرفت كيف أجد السعادة في أمكنة محايدة ؛ منها الكتابة. . . )  
أنطون تشيخوف

تقديم

تناقش هذه المقاربة مستوى البنية الدلالية<sup>(١)</sup> ، أو البنية الدلالية الكبرى<sup>(٢)</sup> في ثلاث مجموعات قصصية للقصص السعودي محمد عجم ، صدرت في عام واحد هو

---

(١) البنية الدلالية هي " الشكل العام لتنظيم مختلف العوالم الدلالية - الحقيقية أو الممكنة - ذات الطبيعة الاجتماعية والفردية (ثقافات أو أشخاص).... وقد يقبل عالم الدلالة الفرضية البيئية بالقول بوجود بنية دلالية تنظم عالم المعنى أو أن هذه البنية مقترنة من أجل تقصي العالم الدلالي واستكشافه".  
ينظر : أ.ج. كرميخاس : البنية الدلالية ، ترجمة أحمد الفوحي ،

<http://www.saidbengrad.net/inv/fouhi/strusemantique.htm> .

(٢) مفهوم البنية الدلالية الكبرى : "هو المعنى المستخلص من نص" ما ، أو ما يمكن أن نطلق عليه موضوع النص" ، أو الفكرة التي يقوم عليها النص" ، إذ يمكننا -وبحسب تفسير فان دايك - أن نلخص الصفحة الأولى من رواية ما في قضية واحدة (جملة ثامة المعنى) ، وبوساطة القواعد الكبرى يمكن تحويل قضايا كبيرة متكوّنة من أكثر من صفحة أو أكثر من فصل إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة ، أما البنية الكبرى =

١٩٩٩م، بعنوانين متشابهة لفظياً ودلالياً تقريباً، وهي: "مقطع من سمفونية الوحل"، و "مقطع من سمفونية الألم"، و "مقطع من سمفونية الندم"<sup>(٣)</sup>. كذلك تتناول هذه المقاربة البنية الجمالية التي تنتجها البنية الدلالية، من خلال بعض تقنيات القصة كأساليب عرض الحدث، وزمكانية حدوثه، ولغة السرد،... إلخ.

وكما يتضح من هذه العناوين الثلاثة، فإنها تكشف عن بنية سردية جمالية مسكونة بالوحل، والألم، والندم؛ ما يؤكد أن الذات الساردة تلتفت إلى إيقاع ثقافي اجتماعي سلبي، من خلال هذه المفارقة بين السمفونية (الموسيقى والإيقاع) من جهة، والواقع الاجتماعي (مرجعية هذه القصص) من جهة أخرى، الذي يولد هذه الأزمات الكائنة في ثلاثية: الوحل، والألم، والندم؛ حيث تحال هذه التشكيلات على بنية دلالية محددة ومحتزلة في عناوين هذه المجموعات الثلاث.

وهنا، بإمكان الدارس أن يجعل هذه العناوين مدخلاً سيميائياً<sup>(٤)</sup> رئيساً إلى قراءة قصص هذه المجموعات، في سياق ما يفضي إليه هذا المدخل من دلالة كبرى

= لرواية بكاملها فيطلق عليها «عبارة الرواية». ويجعل (فان دايك) للبنى الكبرى قواعد كبرى من أهمها: الحذف أو الانتقاء، والتعميم، والتركيب. ينظر:

<http://forum.stop55.com/358363-6.html>

(٣) بعد هذه المجموعات الثلاث، نشر القاص محمد العجيمي مجموعات أخرى في العنوان نفسه تقريباً، وهي: "مقطع من سمفونية الهم"، و "مقطع من سمفونية النكد"، و "مقطع من سمفونية الذبح".. إلخ. وقد سبق أن أعلن في هذا السياق أن انتهاء سمفونيته يعني انتهاء حياته. ينظر: "محمد عجمي: اكتمال السمفونية يعني نهايتي الأدبية أو الروحية.. وهذه هي بصمتي الخاصة"، (حوار هيام المفلح)، جريدة الرياض، السبت ٢٨ رجب ١٤٢٣، العدد ١٢٥٢٤، السنة ٣٨.

(٤) تعرف السيميائية على أنها "البحث عن المعنى ومسار الدلالة في سياق أشمل من سياق التواصل الذي قوامه باتّ ومثلّقي... ومن الأهداف التي تفرّد بها السيميائية السردية انطلاقاً من المدونات التي تنكب عليها بالبحث الوقوف على تحليلات السردية ودلالاتها". ينظر: معجم السرديات (إشراف محمد القاضي) الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠، ص ٢٦٨.

أولاً، ومن ثمّ محاولة إيجاد العلاقة الدلالية التكاملية التي توحد بين الوحل والألم والندم.

### المدخل

ثمة سؤال محوري يطرح نفسه بداية، بخصوص المجموعات الثلاث: "مقطع من سمفونية الوحل"<sup>(٥)</sup>، و"مقطع من سمفونية الألم"<sup>(٦)</sup>، و"مقطع من سمفونية الندم"<sup>(٧)</sup>، وهو: لماذا هذه التسميات التي تحوي أربع كلمات رئيسة، منها ثلاث كلمات متشابهة، والرابعة متعددة، حيث "مقطع"، و"من"، و"ف"، "سمفونية"، و"الوحل"...

الألم... والندم...؟

من حق المبدع أن يقدم لنا عنوانه بصفته قراءة خاصة منه لنصوصه، ويبدو أن هذا هو المقصود من هذه التسمية بحد ذاتها، بعيداً عن أية دلالات خارجة عن المتن، بمعنى أن مركزية السرد هي الوحل في مجموعة، والألم في أخرى، والندم في الثالثة!! بالرغم من أننا كمتلقين، لا نقتنع - على أية حال - أن هناك فوارق واضحة بين التسميات الثلاث، إذ الوحل والألم والندم كلمات متداخلة فيما بينها شعورياً، كأنها "كوكبيل" من الألم له مذاق واحد فاسد، وإن كان يحوي عدة نكهات سلبية!! وعلى هذا الأساس لا تعني التسمية تكريساً لخصوصيات فنية أو رؤيوية / دلالية بين المجموعات، وإن كانت تغري بطريقة أو بأخرى لعدّها مداخل مهمة للمقاربة النقدية، بمعنى: ما دائرة الوحل الموجودة في مجموعة؟ وما دائرة الألم الموجودة في مجموعة أخرى؟ وما دائرة الندم

(٥) محمد عجم: مقطع من سمفونية الوحل، النادي الأدبي، تبوك، ١٩٩٩.

(٦) محمد عجم: مقطع من سمفونية الألم، (دون مكان نشر)، ١٩٩٩.

(٧) محمد عجم: مقطع من سمفونية الندم، (دون مكان نشر)، ١٩٩٩.

الموجودة في مجموعة ثالثة ؟ وفي ضوء هذه التشكيلة سيتحدد المدخل النقدي الدلالي شبه الواضح لقراءة المجموعات معاً !!

وأيضاً، يوجد سؤال محوري آخر، وهو: لماذا هذه المفارقة العجيبة الغريبة الجامعة بين المتضادين السمفونية من جهة والوحل / الألم / الندم من جهة أخرى؟ فالسمفونية ( الإنشاد الجماعي) في مفهومها العام إيقاع فرائحي، على عكس الكلمات الأخرى ذات الإيقاع الجنائزي.. لكن هذا الأمر إن كان القصد من وراء السمفونية أن تتحقق بصفتها إيقاعاً درامياً أو جنائزياً، كما هو حال السمفونيات الحزينة نسيّاً، ومثالها سمفونية "بحيرة البجع" لبيتر تشايكوفسكي<sup>(٨)</sup>، فإنه لا تضاد ولا مفارقة، مادامت الحياة قابلة لأن تكون أغنية تراجيدية على طريقة أبي العلاء المعري<sup>(٩)</sup>، تطلّ علينا من خلال يبابها، وبومها، وجماجمها، وقططها، وخفافيشها، كما يتضح من أغلفة المجموعات !! وكما يتضح من الإهداء الذي يحيل على التراب / الموت في مجموعة " ... الندم " : " إلى أناس علوا بعيداً .. حتى وصلوا الثرى .. نرفأ التراب للتراب .. ننعي التراب للتراب .. ونرثي التراب" !!

## الوحل

نبدأ بالوحل، لأنه الأساس في ترتيب المجموعات، والوحل في معناه الإيجابي هو الشبح (مزيج التراب والماء) الذي خلق منه الإنسان، لكنه في المعنى السائد قيم

(٨) ينظر : الروسي بيتر إليش تشايكوفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣)

<http://ar.wikipedia.org/wiki>

٩ إشارة إلى قصيدته التي مطلعها : غير مجد في ملتي واعتقادي ♦♦♦ نوح بالذ أو ترم شادي . وشبيه صوت النعي إذا قيه ♦♦♦ حس بصوت البشير في كل نادي . أبكت تلكم الحمامة أم غن ♦♦♦ ست على فرع غصتها المياه .

أخلاقية سلبية ودنس اجتماعي !! وهذا المعنى هو ما تبثه المجموعة المسماة بهذا الاسم كمقطع سمفوني، فيه خاصية التشابه الجمالية التي تجمع خمس قصص طويلة نسبياً، والقصة عموماً طويلة عند محمد عجم، ومن ثم فهي قصص أفكارها المركزية متشابهة، و أيضاً محدودة المساحة حكاية لا سرداً؛ فالقاص سرداً أدخل حكاياته الخام فضاء لغوياً إبداعياً متعددًا في تراكيبه ودلالاته، بحيث تجد الفكرة الواحدة لا تتضح إلا في نهاية القصة، بل نكتشف هذه الفكرة /الحكاية الخام في نهاية القصة من خلال جملة قصيرة أحياناً، وكأنّ القاص يتلاعب بالحبكة السردية من خلال الترميز علينا كمتلقين من بداية السرد إلى قبيل نهايته، فدخلنا في "معمعة" لغوية، وأقنعة عديدة، ورموز متشابكة، حتى نشعر أننا في عالم سردي فوضوي تجريبي، ثم لا نلبث في نهاية القصة أن نخرج من المتاهة، التي وضعنا فيها السارد، فتمسك ببداية الخيط؛ فيكون هذا هو باب القصة أو المتقد لها من أغلفة الغموض الإشكالي.

ومن الأفضل، في ضوء هذا الاكتشاف، إعادة قراءة القصة، أو إعادة ترتيبها وفق المعلومة الجديدة، وكأن محمد عجم يوظف جمالية السرد البوليسي في حالة من حالات الإيهام بجريمة، رغم عدم وجود أية دلائل تشير إلى وجود جريمة ما، فأنت تقرأ في بداية قصة "الحية" عبارة "أهلاً صباح النور"<sup>(١٠)</sup> بصفتها عبارة مشعة بالحياة عن حسن نية، لتعسي هذه العبارة ضمن سخرية سياق الوحل جريمة ما بعدها جريمة؛ كما نكتشف في نهاية القصة، حيث "ليلي" المدرسة المثقفة تغدو حية، ثم نعمة، ثم جسداً لتزف الدماء... في مجتمع تقليدي ظالم.

(١٠) مقطع من سمفونية الوحل، ص ١١.

وفي قصة "عائشة"<sup>(١١)</sup>، يبدأ معك القاص في تصوير عالم بشري من الوحوش والغيلان تفترس طفلاً في موكب طبي تشرحي، وتستغرب من هذا الجو الكابوسي الغرائبي الموحل الذي يدخلك إليه القاص، طيلة القصة، ثم تكشف أن القاص قدم لك نموذجاً لطفل الحجارة الفلسطيني في مواجهة ركام من الأعداء الصهاينة. وفي قصة "مصيبة"<sup>(١٢)</sup> يضعك القاص أمام علامة كابوسية، لرجل غريب، يسجد ميتاً في مكان غريب، لتضج التساؤلات لدى القصة، ولدى المتلقي، حول هذه العلامة المحيرة مثارة بطريقة خرافية، ولا نكتشف الحقيقة إلا في نهاية القصة، وهي أن هذا الرجل الساجد، قتل ابنته عندما فرطت بعرضها، ثم سجد، ومات!!

وكذلك تبدأ قصة "الطابق الثاني" بعارة "هات الولد... ودي الولد... خذ الولد... رد الولد"<sup>(١٣)</sup> وهي عبارة - كما هو ملاحظ - فيها أمر ومأمور، ومن خلال هذه العلاقة يتدرج بنا القاص لشحن العلاقة بين الذكورة والأنوثة، حيث غدت الذكورة مأمورة، والأنوثة أمرة في الحياة الزوجية التي يمسي مصيرها مأساوياً ضمن وحل العلاقات الاجتماعية المليئة بالعقد النفسية والتراكمات القيمية السلبية<sup>١١</sup> وأخيراً، في قصة "شاهد عيان" تكون البداية على نحو: "قال: فشر، أو باطل... يا عيب الشوم"<sup>(١٤)</sup>، ولا بد أن تبحث عن هذا الموقع الذي قيلت فيه هذه العبارة من خلال التدرج في قراءة القصة والدلالة الناتجة عنها في أجواء العرس

(١١) م.ن، ينظر: ص ٢٩ - ٤٢.

(١٢) م.ن، ينظر: ص ٤٢ - ٧٠.

(١٣) م.ن، ص ٧١.

(١٤) م.ن، ص ٨٧.

والفرح، ثم الاغتصاب، وفي النهاية تعرف أن القصة تصور سقوط فلسطين بأيدي الغزباء (الصهاينة) عام النكبة ١٩٤٨م.

هذه هي اللعبة السردية التي تترس بها محمد عجم في قصص هذه المجموعة، وهي لعبة ليست افتعالية أو غير مبررة، وإنما تعد أسلوباً سردياً مهماً لكسر حركية الزمن التراتبي، في الأقل من خلال العلاقة بين نهاية القصة وبدايتها. وهذا الأسلوب أنتج قيمة سردية إيجابية في بناء القصة الجديدة التي لا يمكن استهلاكها بطريقة سهلة، كما تقرأ الحكاية العادية المألوفة التي تتطور من بداية إلى عقدة ثم إلى الحل، وإن كانت هذه الحركية الزمنية موجودة في قصص المجموعة، ولكن بطريقة أكثر ذهنية لدى النلقي، لا تقاس بما هو مكتوب فعلاً كحدث، إذ لو أراد القاص أن يكتب حكاية القصة، لما استغرق منه الزمن السردى خمس قصص قصيرة جداً، على طريقة " ولد ضاع ولقوه أهله"؛ حيث تلخص هذه المقولة الشعبية قصة يوسف عليه السلام!!

وبكل تأكيد، تلعب اللغة دوراً فاعلاً في تحجيم حركية السرد؛ لتصبح الأفكار والمعاني متشكلة في استطرادات لغوية متشعبة، وفي استلهاً كثير من الأساليب والتعبير الموروثة الكاتمة على نفس بنية السرد الرئيسة، إلا أنها لغة ليست مجانية، بل هي لغة متأججة بالشاعرية، والأفئعة، والدلالات العميقة، ولا يفسدها إلا تناثر بعض الأخطاء اللغوية هنا أو هناك!!



إضافة إلى وجود تمطية ما في بناء حركية القصة وبنائها العام، فإن التمطية أيضاً موجودة في تركيب العلاقات والصراعات بين الشخصيات، مما يجعل عنصر الشخصية ثلاثة محاور أو دوائر، هي:



**أولاً:** دائرة الوحل التي تجعل القصص تستحق هذه التسمية ؛ لأن عالم الوحل هذا هو عالم أبوي بطريركي استبدادي ، يُولّد الصياغات المرضية في عموم فروع الحياة ، وبخاصة في فضاءي الحياة الاجتماعية التي تجعل مصائر بعض أفرادها مصائر تراجيدية . فالتوازي بين "العمدة" في قصة "الحية" ، و"هيئة الأمم" في قصة "عائشة" ، و" الأب/الجد" في قصة "مصيبة" و"الرجولة/الأنوثة" في قصة "الطابق الثاني" ، و"الغرياء في قصة "شاهد عيان" . . . هو دائرة الوحل التي تجعل القصص متواشجة فيما بينها في طرح الموقع النقيض للإنسانية ، ومن ثم إفرار شخصية الشر لتوليد الصراع ما بينها وبين شخصية الخير ، أو شخصية الموقع الإنساني في البنية القصصية.

فماذا بإمكاننا أن نصف شخصية العمدة الجاهل الكاتم على النفوس البشرية ؟ أو أن نصف الصهيونية العالمية وأتباعها ؟ أو أن نصف التربية المتناقضة السلبية في تنشئة الأبناء ؟ أو أن نصف سلبيات الذكورة والأنوثة في بناء حياة أسرية غير آمنة ؟ أو أن نصف اغتصاب فلسطين قبل أكثر من أربعين عاماً ؟ . . . وذلك بوصف هذه المواقع بنية الشر في القصص ؟ ليس أمامنا إلا القول بأنها الوحل في دلالاته السلبية العميقة !!

**ثانياً:** دائرة الشخصية الضحية ، وهي الشخصية السمفونية ( إن جاز هذا التعبير) . وهي دائرة النقيض للدائرة السابقة ، حيث نجد الخير مع السلبية ، الاستكانة مع محاولة الاعتراض ، الثقافة والتجاهل ، المأساة والاعتراب !! فالبطل المثقف رجل الأمن الذي يعيش في حارة العمدة في قصة "الحية" ، يجد العمدة يستلب دوره ، ولا يتيح له المجال أن يدير حياة جديدة آمنة ؛ لأن العمدة يحمل أفكار التخلف والعنجهية . . . وإن بدا المثقف يردد أفكار العمدة

في البداية بالنظر إلى أنه الأب الروحي للحارة، وأبو الجميع، إلا أنه لا يملك في المحصلة إلا أن يغترب، فيخلع زِيَّه الرسمي، وينسحب من مكتبه .

والطفل الشامخ بأنفه، وصاحب القلب الدفاق بالحياة، يغدو لهذين السببين فضاءً لاضطهاد هيئة الأمم، وعلى رأسها الصهيونية، لأنه يبحث عن أرضه بصفته طفلاً فلسطينياً من جيل الحجارة الثائر على الصهيونية الاستيطانية الاستعمارية النازية .

والشيخ أحمد في قصة " مصيبة "، عاش حياته كلها في سياق رغبات أبيه الاستبدادي "زير النساء" في الماضي، منصاعاً متذمراً، حتى يغدو هو وابنته ضحايا لهذا الأب/ الجد ١١

والزوجان في قصة " الطابق الثاني "، هما ضحية للأفكار الاجتماعية التقليدية التي كرسست علاقة غير سوية في فضاء الصراع بين الذكورة والأنوثة، حيث نجد الأسرة تتدمر نتيجة سلبات أنثوية تمارسها الزوجة المدرّسة، ونتيجة عقلية ذكورية رجولية لا تتقبل التعاون، فتأخذ الأمور مأخذ الامتهان للرجولة؛ لتفتت الأسرة ويشتد كيانها ١١

والشاب العربي الأبيّ الفلسطيني أبو العزم، كان شاهد عيان على سرقة حبيبته ( فلسطين ) منه في عام ١٩٤٨، لذلك كان ضحية للاستعمار الصهيوني الذي أفقده وطنه، ومن ثمّ أمنه وحبه واستقراره ١١

وفي هذه الدائرة - كما لاحظنا - يتحدد موقع عالم الخير، لكن عالم الخير هذا كان هو ذاته الذي يطرح موته من الداخل، وبخاصة عندما صار سمفونية لترديد أفكار الآخر أو للانسجام مع موقع الشر السابق،

فكان الشاب رجل الأمن، في سياق السخرية، يردد أفكار العمدة بإعجاب شديد، وكان الشيخ أحمد سلبياً في ذاته، وهو يحرص على تنفيذ لأوامر أبيه ورغباته، وكان الزوجان ضحيتين نفسيّتين لما ترسخ فيهما من أفكار سلبية، وكذلك سادت بلاغة العلاقات الاجتماعية بين الناس فقيت حرصهم على مراقبة أعدائهم... إلخ<sup>١١</sup>

**ثالثاً:** دائرة الشخصية الرمز التي ولدت بناء هيكلية القصة في الصراع بين

الدائرتين السابقتين، ومن ثمّ منع حكايات القصص من التسرب في فضاء "اللاجدوى"، حيث حرص القاص على تقديم رؤية أو مغزى داخل بنياته السردية، والشخصية هنا كانت دوماً شخصية نسوية، ولدت الصراع بين الدائرتين المتناقضتين، حيث كانت "ليلي"، و"عائشة"، و"عواطف"، و"سونيا"، و"تربة" في القصص الخمس - على التوالي - هي موضوعة المعركة والصراع بين ثنائيات العمدة/ الشاب، الطفل / هيئة الأم، الأب/ الابن، الزوج/ الزوجة (أو الذكورة / الأنوثة)، العربي الأبي / الغرباء.

والأسماء النسوية نفسها تعطي دلالة أولية على طبيعة وظيفتها في بنية السرد، حيث "ليلي" وارتباطاتها بالحب والحياة والخصب، ثم الجريمة والموت عندما تحرم من الحياة؛ بسبب عدم قابلية الواقع لفكرة الحب والحياة على بساطتها!! و"عائشة" تصميم على الحياة والبقاء، حيث فلسطين تبقى جوهر قلب أطفالها. و"عواطف" هي غرائز تجر الجسد إلى مستنقع الفضيحة إذا لم يتحكم الإنسان بعواطفه وفق التربية الصحيحة، وبذلك تصبح العواطف غير السوية مأساة دموية!!

و"سونيا" هي الكيان الغريب، أو الخادمة التي دخلت إلى بنية حميمية  
العلاقة الأسرية، ففتتها بدلاً من أن تسهم في بنائها!! وأخيراً، فإن  
"تربة" هي التراب، الأرض والوطن، حيث الإحالة الرمزية إلى  
فلسطين الواقعة تحت هيمنة الاحتلال الصهيوني وإجرامه!!



أما كيف لعبت العلامة النسوية هذه في بناء حركية القصص؟ فهذا يحتاج منا إلى  
استعراض كل قصة من القصص الخمس على حدة لمعرفة طبيعة العلاقة بين الدائرتين  
الأوليين في التصارع في سياق الدائرة الثالثة، ولكل دائرة خصوصيتها بقدر ما فيها من  
التداخل!!

فليلى مدرسة، قادمة من حارة أخرى، إلى حارة العمدة، لتمثل فتاة غريبة،  
حيث تكثف سلطة العمدة المراقبة عليها، فيتابعها في كل حركاتها وتصرفاتها،  
وبخاصة مراقبة علاقاتها بالشباب، وتحديدًا التخوف من قيام علاقة حب بينها وبين  
الشاب المثقف رجل الأمن، لذلك تعيش ليلي خمس سنوات، وهي محتشمة "ذات  
هندام يفيض حشمة، ويتضح جلالاً ووقاراً"<sup>(١٥)</sup> محافظةً على سمعتها، كأنها ليست  
أنثى رغم وجهها الأبيض الذي يميل إلى السمرة، والقوام الأشبه بالأسطوانة، ثم  
بتلقائية أنثوية تبدأ تهتم بجماليتها، ليصبح هذا الاهتمام هو الجريمة الكبرى في منظور  
من يحيط بها، لذلك توضع دائماً في دائرة أنها حية، شيطانية، ناعمة الملمس، قاتلة  
في جوهرها كما يتصورها العمدة، على عكس الشاب الذي يرى فيها فتاة جميلة  
تشكل مطمح كل شاب للزواج بها، لكن أفكار العمدة تسيطر عليه تحت شعار  
الحرص على حسن سلوك الشاب، وحسن سمعة الفتاة، فتجعله لا يتصور في ليلي

أكثر مما تتصور سلطة الأب /العمدة، فبنى بينه وبينها سوراً أعلى من سور الصين العظيم، كما أن الوالدة المشبعة بطريباركية العمدة، تنصحه بالآلا يعطي الغريبة وجهاً صبوخاً، ولا ريقاً طيباً.

هكذا نغد ليلي كارثة قد حلت على الحارة، علما بأنها رمز ثقافي / المدرسة، ولكن لا ينظر إليها إلا على أساس أنها حية تهدد الشباب، فنجد الشاب نفسه، يشعر بكارثة ضمن المفاهيم التي تربي عليها، بأن ليلي تغيرت كثيراً، عندما استخدمت بدلاً من "عليكم السلام" عبارة "أهلاً صباح النور": قالت: أهلاً صباح النور.. قالتها وأرادت أن يسمعها الكل.. وليس أنا فقط<sup>(١٦)</sup>. ثم أصبحت لها ضحكات تُسمع.. ثم غدت لها علاقات مشبوهة كما يشيع العمدة حتى غدت صورتها: "صورة حية والعمدة يطاردها.. حية سوداء بشعة، رأسها كأنه رأس شيطان، ينبعث منه لسان تنين وقح"<sup>(١٧)</sup> كما يقول الشاب..

وفي النهاية، تغدو ليلي نعجة تقاد إلى الذبح في يد العمدة، في صورة كاريكاتورية تراجيدية كما يصورها الراوي / الشاب: "إنه العمدة يسحب في يده ليلي . وقف أمامي كالجيل بل كدب أسود ذي ناب يقطر دمًا ويليلى .. أي ليلي . إن الذي أرى نعجة وليست ليلي . وقف العمدة منتصباً وصدره كأنه الريح تلعب فيه . لا فهو لا يتنفس مثلنا ووجهه فعلاً خفيف، إذاً هو غضبان ويليلى .. ليلي في يده .. بل يده في شعرها الأسود الفاحم . يده في شعرها .. فقط .. وبقايا الـ .. بقايا النعجة مبطوح على الأرض. ورأيت ولأول مرة فتاة تشبه النعجة التي في مسلخ الحارة (...). خذ هذه الحية .. بنت الـ .. هذه .. التي ... انظر.. اليوم .. اليوم وليس الغد .. اليوم

(١٦) م.ن، ص ١٧.

(١٧) م.ن، ص ١٩.

تخرج من الحارة .. ودون عودة .. هذه بنت الـ .. لعبت على ولدي .. أغوته .. ضيعته .. أهدرت كرامته .. (١٨)

وتسيل دماء ليلي من أنفها بين تهديها، ثم على بلاط الغرفة، وأمام "ششب" العمدة .. رغم أنها مسلمة .. نظيفة .. لذلك يحجل الشاب من ملبسه، وجنبه، فيخلعها من أجل ليلي، وهو لا يذكر: "غير بسمه ليلي .. بسمه أتت من فيافي ليلي .. من فقار ليلي الإنسانية .. من أعماق ليلي .. ليلي المدرسة .. بسمه استطاعت أن ترسمها على شفتين شاحبتين، فكانها قطرة ندى، خطأ وقعت على صحراء جرداء قاحلة .. ذلك كل ما أذكره عندما خرجت .. بل وقطرة دم أخرى من أنف ليلي .. ومع ذلك خرجت وخرجت أسأل: أكل ليلي حبة أم كل حبة ليلي يا عمدة!!" (١٩) وفي هذا التساؤل تخنزل القصة مأساة ليلي المرأة / الثقافة في واقع الاضطهاد الذي يمارسه العمدة رمز الشر الأكبر في البلدة!!

ومن جهة أخرى، تمثل "عواطف" في قصة "مصيبة" صورة مختلفة عن صورة ليلي، فهي تربية الجد المدللة، علما بأن هذه الجد كان زير نساء في ماضيه، وقد مثل حالة قمع رهيب لابنه والد ليلي، حتى أنتجته في صورة مناقضة للصورة التي أنشأ فيها عواطف على الدلال، لتأخذ حياتها مجرى المصيبة، حيث تكبر مع عواطفها الجسدية، فتصبح فريسة سهلة، تودي بحياتها وحياة أبيها في مشهد غسل العار الفضيحة / المصيبة!!

أما "سوتيا" الخادمة في قصة "الطابق الثاني"، فهي تدخل حياة الأسرة، والمفترض أن تساعد هذه الأسرة على خدمتها وإسعادها، لكن هذه الأسرة النواة

(١٨) م.ن، ص ٢٤.

(١٩) م.ن، ص ص ٢٧ - ٢٨.

الأب والأم وطفلهما) المليئة بتناقضات الذكورة والأنوثة، والصراعات التربوية العقيمة، تجعل من "سونيا" وسيلة أخرى من وسائل تعقيد الأسرة وخرابها؛ حيث تنتهي القصة بالطلاق، بعد أن يجد الزوج في جسد سونيا المتاحة دوماً تعبيراً عن رجولته، مقابل غياب زوجته والخلافات المتراكمة بينهما، وما أن تكتشف الزوجة هذه العلاقة حتى تنهار الحياة الزوجية دفعة واحدة: "وألفت سيدها لدى الباب.. لا ليس لدى الباب.. بل فيما وراء الأبواب.. وتبخرت الإنسانية وتلاشت روابط الزوجية.. والزوجية معها.. وبرزت أنياب كواسر.. صالت سيوف الرجولة وجالت خيول الأنوثة.. ماذا؟ لا شيء.. فقط وجدت الذكورة.. وتقوم بدورها.. تعبر عن كنهها إنها ذكورة.. ويجب أن تبقى.. أن تعيش.. حتى ولو على الفتات.. القاذورات.. حتى لو بالحرام وفيه.. فالميت يموت وهو فاتح العينين.. والزمار يموت ويده تلعب"<sup>(٢٠)</sup>.

أما "عائشة" و"تربة" فهما رمزان لفلسطين في قصتي "عائشة" و"شاهد عيان". حيث عائشة تمثل فلسطين بصفاتها أسطورة للولادة، كالعنقاء، وهي البناء الشامخ الذي لا يمكن هدمه، فما أن يُقتل طفل الحجارة في أثناء استئصال أنفه وقلبه، حتى تجده لا يموت، وإنما يولد من جديد من خلال تجلي عائشة داخل قلبه، مما يصعق جزائره.. إذ تنتهي القصة متألفة بالولادة: "أصبحت عائشة على كل لسان، أو أصبح كل جدار قلب تسكنه عائشة، فتحية إجلال لكل من حمل أو يحمل بطاقة عائشة، تحية إكبار لكل انتفاضة طفل، يحمل في قلبه كلمة عائشة (بطاقة تعني فلسطين)"<sup>(٢١)</sup>.

(٢٠) ن.، ص ٨٣ - ٨٤.

(٢١) ن.، ص ٤٢.

و"تربة" بدورها صيبة جميلة، أجمل صبيات الحي، كانت تزف قبل أربعين عاماً أو يزيد قليلاً لفارس أحلامها أبو العزم ابن الشيخ أبي خالد، وهي الجوهرة النفيسة، ثم كانت الصاعقة أو الكارثة عندما تبخر الفرح ومعه العقل، فغدت تربة مغتصبة بين ذراعي الغرباء الهاجمين على الحي: "تربة عارية.. عارية تماماً.. تماماً.. بل وترقص أمامهم.. فهي وسطهم، كما يرقصون، وأنها تحتضن رجلاً غريباً، تفعل ذلك تارة، وتارة أخرى!! أصدق!! إنها تربة.. هي ذاتها.. هي عينها.. عروسه نفسها.. أتعرت أم هم الفاعلون.. إنها سكرى بل.. إنها... ترى أفعلت مختارة أم هم الجابرون؟؟ إنها نشوى بل كلمة وهم الساقون.. أحقاً ما يرى أم هي الرؤى.. وبين قوسين الحقيقة والوهم.. بين السراب والواقع<sup>(٢٢)</sup> ولا يبقى أمام أبو العزائم إلا تجميع الحجارة ليستر عورة عروسه، ويخرجها من بين يدي ذلك الرجل الغريب!!



هذه هي جمالية الرؤى التي قدمها القاص في مجموعة "مقطع من سمفونية الوحل"، وهي جمالية كما لا حظنا فيها من التشابه القدر الكبير في بناء القصة، وفي علامات الشخصية، وفي تكوين اللغة السردية، وحتى في "تكنيك" زمكانية السرد التي تتبع من وعي القاص تجاه بلورة قصصه، مغفلاً إعطاء قصصه حيزاً مكانياً، وحركية زمنية واضحة، وذلك بسبب انشغاله بتجلية فكرته الخام في فضاء لغوي كثير الترادفات، والصور، والإيحاءات كما سنلاحظ من خلال إعطاء فضاء اللغة مساحة خاصة في قراءتنا هذه، بعد التعرف إلى بعض فضايا المجموعتين الآخرين!!





## الألم

الإشكالية المهمة التي تطرحها مجموعة "مقطع من سمفونية الألم"، وكذلك المجموعة الأخرى "مقطع من سمفونية الندم" هي تجنيس القصة القصيرة، إذ من الصعب أن نصف كثيراً من القصص بأنها قصص، وذلك لكونها سيناريوهات قصصية، أو مشاهد مسرحية، أو بنيات حوارية أو هذه كلها بعضها مع بعض متداخلة فيما بينها. ومن ثم لا يمكن أن نعد السيناريو أو الحوار خطاباً قصصياً بفهوم القصة الفنية التقليدية، لا بفهوم الحكاية السردية، ومعنى هذا أن جمالية القص النقي تغيب، ليحل مكانها جمالية أجناس أدبية أخرى، وإن كان تداخل الأجناس فيما بينها قد غدا أمراً مشروعاً، وله طبيعة جمالية خاصة، لا يمكن التغافل عنها أو تجاهلها!!

ولنأخذ مثلاً على ذلك النص الأول أو القصة الأولى "دق ودفع"، والموضوع الرئيس هو ما نجنيه "الدقاقة" من مال في ليلة واحدة (ليلة العمر) قياساً إلى الآخرين، حيث تمثلى الكتابة بالسخرية والمفارقات والدراما التراجيدية، والقيم الاجتماعية المتصارعة، والنفاق الاجتماعي والشكليات، وكأن النص ورشة مسرحية، أو تمثيلية تلفازية، أو سيناريو حوارى أدبي.. ولن يخطر بأذهاننا قط أن النص قصة قصيرة، كما لا حظنا في قصص مجموعة ".. الوحل".

وهذا الكلام أو الجمالية السيناريو - حوارية، تكاد تنجر على أغلب النصوص الأخرى، وتحديدًا على نص: "واحد ثور".

في حين نجد نصوصاً أخرى تتداخل فيها مشهديات السيناريو والحوار والقصة: وهي نصوص "في الميزان كلب"، و"عائلة وربع"، و"كأنه حق"، و"كباب ورياب"، و"لعبة الكبير والصغار" و"بالزور" و"حمار ونص" و"هو حر"... وكأن شكل

القصة الخالصة لا تجده إلا في قصص "نهاية زورق"، و"وزير الإربع"، و"دعوات الحجي"...

وهذا التصنيف للقصص لا يعنى التقليل من أهمية المجموعة بصفتها مجموعة قصصية، بل هو إشارة إلى لعبة سردية تكاد أن تكون شبه معدومة في مجموعة "مقطع من سمفونية الوحل"، وإن كانت هذه المجموعة تجدها أيضاً مسكونة، وبشكل غير واضح، بدوائر الشخصيات الثلاث المشار إليها في المجموعة السابقة.

وتعريفاً لهذه المجموعة، نرى أنها انشغلت كثيراً بطرح أفكار اجتماعية فلسفية ملبسة، مما جعل من الشخصيات أبواقاً، في جل القصص، مجوّقة لما يريد أن يقوله القاص، بمعنى أن القاص أعطى الشخصيات ملامح مسطحة، لم نشعرنا بوجود شخصيات حية، بقدر كونها تؤدي أدواراً فكرية في مسرح الحياة، أدواراً لها صفة لغوية متشابهة تحيل على لغة القاص، لا لغة الشخصية، ومع ذلك يحسب لهذه القصص أنها تقدم المواقع الساخنة في حياة الشخصيات، أي أن الحكاية المطروحة تمثل موقفاً فلسفياً ساخناً، يحتمل كثيراً من التساؤلات والمفارقات ١١

فما بين أجر الدقاقة المرتفع، وحركة الإنسان الثور، والفلكي الدونجواني، والخادمة الحامل، والظلم/الحق، ومخطم الإنسان/الزورق، والعلاقة بين الكباب ورباب في الفقر والغنى، وسيرة الوزير المتواضعة، ولعبة الكبير والصغار، والكدح بالزور، والمعلم الأسوأ حالاً من الحمار، وسخرية دعوات الحجي، وقفص العصفور وأبناء الدوات... تتحرك قصص المجموعة ناهلة بسخرية ثقافية ملبنة بالرموز والدلالات من المواقع الحساسة الساخنة في دائرة الألم في بناء العالم السردى بناءً مبالغاً فيه، وهذه غاية القص التي لا تعني نقل الحقيقة بقدر المبالغة فيها تخيلياً ١١

لن ندخل في تفصيل ما تقدمه القصص من رؤى، على طريقة قراءة المجموعة السابقة، وذلك لكون القراءة قد تكرر الرؤى والأفكار نفسها، لذلك سأحدث عن توظيف البناء السردي الرباعي في المجموعة:

١ - السردية القصصية المنولوجية: ومثالها "نهاية زورق".

٢ - السردية السيناريوية: ومثالها "دق ودفع".

٣ - السردية الحوارية: ومثالها "واحد ثور".

٤ - سردية التداخل: ومثالها "عائلة وريع".



ف"نهاية زورق" قصة فلسفة تصور الحياة التي تضعنا منذ بدايتها، غير مختارين في مكانية عالم الكون الموسيقى والفراغ الهائل، حيث يتجمد الزمن في الحياة/المسرح، ويغدو البشر (الممثلون) ثلاثة أصناف: العازف الجيد، والآخر الذي يحاول العزف ولا يتقدم خطوة، والثالث - وهو الغالب - الذي لا يعرف العزف ولا يحاول ذلك. ومن هذا الصنف الغالب على الناس يصنف الراوي/السارد نفسه في القصة، وهو الموغل في التريث والتأخر، حيث يحرص على الذهاب مرة في الأسبوع قبيل الغروب إلى شاطئ البحر، فيجلس متصخراً بين الصخور السوداء، يتأمل مسرح الحياة ومسرحية الوجود، وهارباً منهما أيضاً. وزمن الغروب هو زمن التأمل في التلاشي والموت! ولا مجال للحوار في هذه القصة، حيث الصمت هو كينونة الحياة وأمجدياتها، ويكون المعادل الموضوعي للشخصية، ومن ثم لا معنى لكل هذه الأشياء، كأنها إحالة على عبثية الوجود:

ولكن الزورق صامت..

وأنا.. بين الصخور..

والساعة.. قبل الغروب

أما المعنى.. فلا معنى<sup>(٢٣)</sup>.

ولا يعني غياب الحوار الخارجي أن الحوار انتهى من القصة، بل تحول إلى حوار داخلي (مونولوجي) يحمل دلالات أعمق في التعبير عن النفس، حيث القصة القصيرة هنا من هذه الناحية تصبح أكثر قدرة في تفعيل أغوار الشخصية، وإن كانت الرؤية ككل رؤية تجويقية، عندما تغدو القصة مستمدة كثافة من أرسطو، وأبي العلاء المعري، وسارتر، وكافكا.. بطريقة أو بأخرى!!

وفي الوقت الذي نجد فيه الحياة في قمة هدوئها "الزورق هادئ.. والهدوء ليس فيه، بل حوله.. أما هو فمثل الصخر حولي.. ومثلي أنا.. أنا الذي بين الصخر، لا يفهم ولم يحاول أن يتعلم لكي يفهم (...). البحر.. بساط أزرق.. مهول.. مخيف.. ومخيف لأنه صامت (...). والشمس تسيل دماء حمراء قانية على وجه السماء الأخرس (...). والصمت في كل مكان.. وعلى كل شيء وفي أي شيء، حتى في الصمت ذاته.. صمت مهيب.. يقف فيه الزورق كأبي علامة استفهام بلهاء في نهاية سؤال أهبل يقول: إلى أين ومتى ومن أين وكيف؟ وأنت الإجابة"<sup>(٢٤)</sup>.

والإجابة هي التحول، حيث هاج البحر ومواج بعاصفة هوجاء غمياء خرساء، جعلت الدنيا دماء في دماء بين فكي كون أزرق حائق، فتحطم الزورق الضعيف أشلاء متناثرة على الشاطئ، حيث النهاية التراجيدية الآتية: "والنهاية هكذا.. قرب

(٢٣) مقطع من سمفونية الألم، ص ٨٨.

(٢٤) م، ص ٨٩ - ٩٠.

الشاطئ. . وعند الغروب. . وعلى وجه البحر. . وتحت دماء الشمس. . كان هناك زورق. أما لم كان؟ ولم لم يعد؟ فالجواب . . . . . !! فقط هذه نهاية زورق<sup>(٢٥)</sup>؛ أو بمعنى أصح نهاية إنسان . . نهاية مخلوق في فلسفة تراجمية الحياة، ونظرية الألم الشيء المشترك بين الناس !!



في قصة "دق ودفع"<sup>(٢٦)</sup>، يدخلنا القاص إلى بنية سيناريو تمثيلي، حيث تتكون القصة التمثيلية من تسعة مشاهد؛ المشهد الأول حوار غير مفهوم بين البنت وأختها جالستين في مجلس الحريم، تتحاوران عن تصلب الأب في موضوع غير معروف، ثم ينقلنا القاص إلى مجلس الرجال، حيث الحوار بين الأب وعم العروس، وأخو العروس مروان في موضوع إقناع الأب بالموافقة على استئجار دقاقة في ليلة زواج البنت بعشرة آلاف. . ثم تنتقل إلى مشهد ثالث تستطيع فيه أم العروس أن تقنع والدها بالموافقة على الدفع. وفي مشهد رابع هو صوت الراوي (المعلق) يخبرنا أن الدفع سيتم، وأن الحياة مكتومة بالسليبيات. . و تنتقل إلى مشهد خامس بين المدير ومروان في العمل، حيث المقارنة بين أجرة العمل المحدودة في مقابل ما تكسبه الدقاقة في ليلة واحدة، ويقدم مروان استقالته من العمل؛ ليعمل في قطاع الدقاقات. . وفي المشهدين السادس والسابع اختصار للفرح وحضور الدقاقة. وفي المشهد الثامن والأخير حديث عن العرس بين الأب والأم ومروان الذي يخبرهم أنه قرر أن يتزوج أخيراً ذات المال، فيخطب الدقاقة !! وهذه البنية بكل تأكيد هي بنية سيناريو لا قصة قصيرة !!

(٢٥) م. ن، ص ٩٢.

(٢٦) م. ن، ينظر القصة: ص ص ٧ - ٢٠.



وإذا انتقلنا إلى المشهد الحوارى في قصة "واحد ثور"<sup>(٢٧)</sup>، فلن نجد سوى حوار بين الثور والإنسان، حيث تنجسد المفارقات في تصور كل منهما عن الآخر؛ ليصبح الثور إنساناً، والإنسان ثوراً، بل أكثر ثورية أو ثيرة من الثور نفسه. وفي هذه الحركية الحوارية تنتفي القصصية السردية، وتتحول الكتابة إلى مجرد حوار، لا يخلو من حكاية ذات هدف ومغزى!!

ويبدو أن سردية التداخل بين القصة، والحوار، والسيناريو هي الأكثر شيوعاً في بناء هيكلية القصص، وهذه السمة ربما تكون أكثر فاعلية من جهة تنوع أساليب السرد، وبخاصة في فضاء الرواية، نتيجة لكون القصة القصيرة لا تحفل كثيراً بهذه التمطية من التداخل، لكن قصة محمد عجم طويلة نسبياً، وطولها هذا يساعد على التنوع في أساليب سردها.



تبدأ قصة "عائلة وريع"<sup>(٢٨)</sup> بحوار تأمرى بين الخادمة وزوجها ضد الأسرة التي يعملان لحسابها، فتدفع الخادمة زوجها إلى السفر، ليخلو لها الوضع، فتحصل على حقوقهما المضىعة خلال خمس سنوات. ثم مشهد سردي لتصوير الصراع بين الأضداد تتقاطع فيه الحوارات بين السائق ورب البيت. وبين الخادمة وابن صاحب البيت، حيث توقعه الخادمة في شرك جسدها، فتحمل منه، ليصبح السرد ذاكناً بالعلاقة بين الخادمة والشاب. ثم حوار طويل بين الشاب والخادمة التي تجرده ثمن سيارته وتحمله ديوناً كثيرة ليمتعها من أن تفضحه، وتنتهي القصة بحوار بين الأب

(٢٧) م.ن، ينظر القصة: ص ٢٣ - ٣٤.

(٢٨) م.ن، ينظر القصة: ص ٥٧ - ٧١.

والابن حول بيع السيارة والفلوس الكثيرة التي بعثرها !! ومن خلال عملية السرد والحوار، تغدو بنية النص أكثر ميلاً إلى السيناريو منها إلى القصة القصيرة، وكأن محمد عجم يجد في الحوار بين المتناقضات بطريقة هادئة وسيلته الأفضل إلى التخلص من الأفكار التي يسعى إلى الكشف عنها، وهذا الهروب من بنية السرد لا شك أنه ما يدفع القصة إلى أن تكون فضفاضة، تلبس ثوباً أكبر من حجمها، لكنه ثوب يقنعنا دوماً بأنه يسعى إلى الخروج عن المألوف السائد في الحوار العادي، إلى الغرائبي الترميزي الذي يكشف عن شخصيات مجوّقة أكثر من كونها شخصيات حية كما أسلفنا، إذ إنّ الفكرة تضغط أنف السرد فتتمتع من تفعيل عناصره الخمسة الرئيسة: الشخصية، والحدث، والزمن، والمكان، واللغة بصفتها لغة سردية مكثفة لا حوارية فضفاضة !!



هكذا كما لا حظنا، تثير مجموعة محمد عجم "مقطع من سمفونية الألم" قضايا وأشكال قصصها الفنية، أكثر مما تثيره في مستوى الرؤى والدلالات، في الأقل من وجهة نظر هذه القراءة، وإن كانت الرؤى والدلالات بدورها لا تقل أهمية في تفعيلها عما وجدناه في مجموعته السابقة "مقطع من سمفونية الوحل". والقارئ عادة هو من يحدد مدخله للقراءة، ويمكن أن يجد عشرات المداخل لقراءة أي نص أدبي، وفي كل الأحوال لا يمكن قراءة أي نص، فكيف والأمر مع مجموعة النصوص، قراءة شاملة، لأن القراءة الشاملة ستكون مهما حاولت التغلغل داخل النصوص فقتها ستكون قراءة سطحية بطريقة أو بأخرى؟

ومن الممكن أن نثير من الكلام الذي قلناه عن المجموعتين السابقتين أشياء كثيرة في سياق المجموعة الثالثة، لذلك لن نحاول إثارة قضايا تكوين الشخصية، ولا قضية

البناء والشكل الفني، وإنما مستجاوز هاتين الإشكاليتين لإثارتها في المجموعتين السابقتين، وسنلتفت إلى إشكاليتين أخريين هما إشكاليتا الزمكانية (الزمان والمكان) وآلية التعبير اللغوي في قصص مجموعة الندم. ومن خلال هاتين الإشكاليتين، يمكن القول بأننا عاجنا بمجمل قضايا المجموعات الثلاث، وبنائها الجمالية والفنية ١١

## الندم

لو تفحصنا طبيعة الزمكانية التي يبدأ بها القاص قصصه، لوجدنا هذا الحيز -بشكل عام - حيزاً سلبياً قائماً موحياً بالكابوس والبؤس، فالزمن لا يتجاوز أن يكون زمن الليل الكالح الأسود الكاتم على النفوس، والمكان يتسرل بهذا الليل حيث تفوح منه روائح الوحل الكريهة، والشخصية في هذا العالم المأزقي الكابوسي تتلون نفسياً بهذه الزمكانية، بل ربما كانت هذه الشخصية المأزومة هي الريشة التي تلون عالمها الكتيب، فترسم عالماً بانساً يتوالد بكل الألوان السوداء.

لن ندخل في تتبع حركية هذا اللون في بنيات القصص ككل، بل سنكتفي بالمقطع الأول من كل قصة، لمعرفة إحساس القاص في بناء علاقات شخصياته بالزمكانية، ومن ثمّ يمكن قراءة المكتوب من عنوانه - كما يقال - في هذا السياق ١١

## مقاطع من بدايات القصص

### قصة (١) "من قاع الوحل"

"المطار ممطور موحل مسود مظلم مكتظ مخنوق متزاحم لحد الحقد. مظلم كنفوس البشر التي فيه.. نعم الذي فيه بشر. موحل كأنفاس المغادرين والمودعين والمستقبلين.. نعم فيه كل ذلك. السماء لا زالت ملطخة بالسحب السوداء، مكتنزة بماء آسن غفن منذ دهر. أرضية المطار لامعة مقززة اللمعان. البصاق في كل مكان



وفي النفوس أيضاً . الضيق في كل زاوية وفي الصدور الضيقة أصلاً . الأيدي من الأجسام محشورة في الثياب التتنة الحارقة . الناس أمواج من الضغادع اللزجة .. تزحف أكواماً أكواماً ..<sup>(٢٩)</sup>

#### قصة (٢) \* ومن تحت الباب \*

" اختفت الشمس كأنما ابتلعها أساطير يرمودا . اختفت مرة واحدة كأن مارداً من الجن اغتصبها .. وإلى الداخل . ووجه الليل كالح الاسوداد . عميق الإظلام ، موحش الحياة ، ميت الإحساس ، "طام" الاتجاه . وسال دم أسود على وجه السماء بأكمله .. " (٣٠)

#### قصة (٣) \* إلى جثة \*

" ما زلت يا هذا وراثي ؟ ! بل أنت الذي أمامي إلى أين المسير ؟ بسبيك .. إلى الجحيم .. مالك ولي ؟ " (٣١)

#### قصة (٤) " ذكاء الغي "

" أنا أعيش في الحي (أ) وهو يعيش في الحي (ب) . والحي (ب) و (أ) وكما يسطر المؤرخون كانا حين فيما سبق ، ويرسم الجغرافيون .. كانا حين فيما سبق .. وكان اسمهما الحي (أب) . وليلة من ليالي الشتاء مقززة الجو ، وعندما كانت سياط السحب تلهب ظهر الأرض بزخاتها ، ساعة أن كانت السماء مجموعة لصوص ملثمة تحيط بالقمر البدري ، وتخنقه تحت أحذيتها . فلا نور ولا نار " (٣٢)

(٢٩) مقاطع من سقونية التدم ، ص ٧.

(٣٠) م. ن. ، ص ١٩.

(٣١) م. ن. ، ص ٣٥.

(٣٢) م. ن. ، ص ٥١.

## قصة (٥) "ليلة أمي"

"ماذا أفعل إنها ليلة أمي . ماذا أفعل إنها أكبر مني (..) وزوجها الذي قلت عنه أبي قد مات منذ زمن .." (٣٣).

## قصة (٦) "لظمة عجوز"

"منذ سنوات. منذ سنوات والجو في هذا البيت يزداد كآبة، ويزداد غمًا وهمًا، وحزنًا مقيمًا (..) البيت لا يزال بأربع غرف كأنها مخاض قطع الطرق. موحشة. مظلمة. إلا قليلًا" (٣٤).

## قصة (٧) "آخر ورقة"

"قالت سهى: أخيرني؟ ناهد: ماذا تريد مني .. إن الحب لا يتأتى بالوصف. (..) إذا أردت أن تحبي فاخلمي ملايسك الثقيلة. نامي على قارعة الحرية .. امشي في شوارع التجرد .. التمرد .. هاتي قلبك واغسله بماء الورد، ثم انزعي منه كل حواشيه الدموية .. طهره بمحلول التوضيحية، ثم اسكي عليه قطرات الأمل. عندها يكون هذا القلب جاهزًا للحب .. فضعيه على صاج ساخن على نار متوهجة في مهب ريح عاصف في طرقات الإنسانية المتلافة!" (٣٥).

## قصة (٨) "أثنان في واحد"

"كانت صاخبة ليلة الزفاف تلك. أصخب ما فيها كل ما فيها. ويدل على البذخ والإسراف" (٣٦).

(٣٣) م.ن، ص ٦٣.

(٣٤) م.ن، ص ٧٧.

(٣٥) م.ن، ص ٩١.

(٣٦) م.ن، ص ١٠٣.

## قصة (٩) " في صحتها دم "

" الليل كالح كالأحبة أهله . والنسمات بغيضة كبغيض اتجاهها ووجهتها .  
والضحكات طالعة نازلة كقهقهة قرد أسود في ليلة أسود من وجهه . والكلمات  
كلطم عجوز شمطاء قد شاب وليدها . والأشجار تحف بالكلمات كقطع من كلاب  
حراسة ، والأنوار (..). خافتة غامضة.. متوارية . المكان .. مطعم .. عائلي .. به  
مذبح .. أي مرقص . المكان ككهف تفوح منه فيه رائحة الرقص وتنبعث من داخله  
روائح الأطعمة المتلاعنة " (٣٧).

## قصة (١٠) " رقصة سني "

" حتى الألم له رائحة . حتى الندم له طعم . والحقد أيضاً له لون وطعم  
ورائحة . والرغبات الإنسانية الدفينة .. تشب .. تترعرع .. تطول ألسنتها .. تتمدد  
فروعها .. تتسع خطواتها وتغزو أصواتها أغوار النفس ، فإذا هي طوفان من الدفع  
الأمامي الذاتي . تعشش في النفوس وتسوس في الرؤوس وتسكن في الصدور وتعيش  
في الضلوع فساداً فتهلك الحرث والنسل " (٣٨).

## قصة (١١) " كل وانبح "

" داهمه الليل بقوارضه وقوارضة ، وجثم عليه السواد بهمومه وغمومه .  
وغاب عنه كل أمل بأن يكون ذا إحساس بوجود . أو أن يكون له معنى " (٣٩).

(٣٧) م.ن، ص ١١٧.

(٣٨) م.ن، ص ١٢٩.

(٣٩) م.ن، ص ١٤٣.

إن القراءة المتأملّة لمطالع القصص الإحدى عشرة، تؤكد حقيقة واحدة؛ وهي أن الزمن الذي تتحرك به بنية القصّ هو زمن الليل المتعدد في درجاته السلبية، فليل الموت هو غير ليل الزواج، وليل الكره هو غير ليل الحب، ولكن هذا الليل لا بد أن يكون المصير الزمني الذي تواجهه الشخصيات بصفته القيمة السلبية التي تحكم حركية الشخصية الرئيسة في الأقل، أو شخصية رؤية القاص نفسه للزمن الذي لُفّع به قصصه.

والمكان أيضاً هو مكان موحل أسود كثيب مسكون بالليل والاغتراب معاً. ويمكن أن نعد جدولاً طويلة عريضة للمصفات السلبية التي تلونت بها الزمكانية - بشكل عام - في اللغة السردية، ولكننا نكتفي بإبقاعات القراءة التي تولدت من خلال المقاطع، حيث هي كفيلة بإعطاء الملمح العام المهيمن على الزمكانية في بنية السرد ككل.



وأخيراً، لا بد من التوقف مع آلية اللغة ودورها في تشكيل بنية النص في قصص محمد عجم، وسيكون الفضاء قصة مختارة عشوائياً، هي قصة "رقصة ستي"<sup>(٤٠)</sup>.

### خلاصة حكاية القصة

الليلة عرس "ميادة"، في الرابعة والعشرين من عمرها، تاركة والدها وحيداً، بعد أن كانت كل حياته، إذ لم ينجب غيرها، فقد تركتها أمها بعد سنتين من عمرها، بناء على رغبتها في الطلاق، ولم يبق من الأم التي عُدّت ميتة سوى صورة

(٤٠) مقطع من سمفونية التدم، ص ص ١٢٩ - ١٤٢.

على الجدار ادعى الأب أن صديقه رسمها. وفي هذه الليلة تتوالد مشاعر الأب وذكرياته البائسة، وقد غدا ميتاً بين الأحياء أو حياً بين الأموات. وفي قصر الأفراح الشبيه بالمقبرة، من الناحية النفسية عند الأب، تظهر العازقة، فإذا هي أم ميادة، فنتهي القصة.

هذه حكاية القصة، ولكن تشكيلها اللغوي ليس بهذا الترتيب، وإنما هو بترتيب آخر تتداخل فيه الأصوات السردية، على النحو التالي بوصف القصة دفقات متعددة:

**الدقة الأولى:** صوت السارد، يصور المشاعر ويجسد أشلاءها، فللألم رائحة، وللندم طعم، وللحقد لون وطعم ورائحة، والرغبات تشب، وتترعرع، وتطول ألسنتها، وتمدد فروعها، وتتسع خطواتها، فإذا هي طوفان يعشعش في النفوس والرؤوس والصدور والضلوع، ولا يتج إلا الفساد الذي يهلك الحرث والنسل والقلوب والخلوق والدموع... إلى أن تشيخ هذه الرغبات!! وهنا تبرز اللغة بصفتها تجسيدا للروحي المتعب في شخصية الأب.

**الدقة الثانية:** صوت السارد يصور الذكريات في صورة العفن، والوجع، وفوهات البراكين الخامدة بالآهات والتأوهات الساخنة، ولعنات الذكريات المتراكمة بوجع الليالي الحاملة على قوارع الطرقات، والقاذورات، ومقاعد العذاب والتعذيب، وذكريات جدار البيت الساكن في القلب الواهن. كما تبرز اللغة هنا أيضاً بصفتها تجسيدا للروحي المتعب في شخصية الأب.

**الدقة الثالثة:** صوت شخصية القصة ( والد مياده ) الداخلي وتصوير

العمر:

الخمسون عاماً ونيف، حيث البقايا البشرية المتهالكة جسدياً، والصور المزيفة لحياة الإنسان الذي ليس حياً بقدر كونه ميتاً، بل الحياة كلها تسمى موتاً والإنسان ضحية من ضحاياها. ومقطع العمر الميت هذا طويل نسيّاً؛ حيث يشغل مشهد الإنسان العمر البهاء حوالي صفتين، تقدم لنا اللغة هنا بوصفها تجريدًا للحياة وللإنسان المتضارة ومن القيم التشخيصية الفاعلة، ومن خلال هذه اللغة المجردة لخميرية الحياة، يغدو الإنسان مجرد شيء أو قضيب تحت قطار ودخانه: "القطار (قطار الحياة) ماضي.. والخليفة قضبان.. القطار ينث دخانه والبشرية وقوده".

**الدقة الرابعة:** دفقة الغدر التي حدثت قبل اثنين وعشرين عاماً، حيث زمن الغدر الجميل، وواد الدفعة، ودفن الحزن، والرغبة في الخلاص، إذ لم يبق من الإنسان إلا تسمية الرجل.

**الدقة الخامسة:** لحظة الصراع بينه وبين ابنته، عندما قالت له: "لم يبق إلا أنت"، ومن خلال هذه العبارة يتدفق بركانه الساكن على ابنته، فتظهر صيغة التناقض بين الأب وابنته، وهي تشير إلى وحدته بعد زواجها، وتدفعه إلى أن يتزوج، وهو رجل مات منذ زمن طويل: "كانت تريد ادخال البهجة إلى نفسه، فزفت إليه بواعث الأثم ورسل الغياب وملائكة النار.. أوفدت في وجهه حفار القبور ونباشي الرفات ومصاصي الدماء وأكلة لحوم البشر وهم أحياء". وفي هذه الدقة تتضاد قيم الحياة في جسد ميادة وروحها مع قيم الموت في جسد الأب وروحه، ومن ثم تغدو مسافة التوتر شاسعة بين الإقبال على الحياة والإقبال على الموت ١١

**الدقة السادسة:** زمن ميادة في ظل أبيها: علمها في أرقى المدارس، وألبسها أغلى الثياب، وأسكنها أعلى الشرفات، ولبي لها كل الرغبات، فكانت الفرس المرحّة، والخيط الرفيع الذي يربطه بالبشر، والشهادة الوحيدة لإثبات وجوده

وبقائه، فكانت دمع عينيه، ونورهما، ونوط صدره، وأنفاسه، لذلك يتصور الحياة من بعدها موحشة ميتة كالقبر.

**الدفقة السابعة:** العودة من خلال دفقة الحوار بينهما: لم يبق إلا أنت !! لم لا تتزوج؟ وتكون الإجابة مفضية إلى كون الزواج لا يصلح في حياة الميت..

**الدفقة الثامنة:** صورة المرأة على الجدار، صورة مصلوبة تحتزل ركام الذكريات، وتحيل الزمكانية إلى كابوس، ثنتان وعشرون سنة.. ياء.. الثوت الشوارع.. وضائق المتأفد، وتقاربت الأبنية، وأظلمت الزوايا وتخانقت المخارج، وتحاشرت المداخل، وضائق الدنيا بما رحبت، وبلغت الروح الحلقوم، والأرض متسخة.. سبخة.. عفنة، والليل مقزز رطب.. والطريق لزجة.. مسودة..

**الدفقة التاسعة:** حوار الطلاق بين والدي ميادة قبل اثنين وعشرين عاماً، إذ المرأة تصر على الطلاق والحرية، لأنها ملّت، وشيعت منه.. والرجل يتحدث عن الحب، والصدق، والعهد، والبت، فكان الطلاق !!

**الدفقة العاشرة:** مشهد عرس ميادة: مشهد فرح !! ولكنه في المنظور السردى مشهد موت: "الصالة فسحة وملينة بالأموات المتهامة.. الليل كغراب متوحش! مخالب متطاولة ومنقار فاغر". وتبرز شخصية لاعبة القانون، العازفة الشهيرة الست سكاكر !!

**الدفقة الحادية عشرة:** الحوار الجانبى بين مياده والدها عن وجود تشابه كبير بين الست سكاكر والصورة المعلقة على جدار البيت، خاصة بعد نظرات سكاكر إلى ميادة، ثم تنتهي القصة، والأب يقول في نفسه "هي هي" أي إنها زوجته المطلقة أم ميادة !!

من خلال هذه الدفقات الإحدى عشرة دفقة، قدم القاص لعبته السردية المتداخلة، التي حرص فيها على استخدام جماليات اللغة في إطارها التجريدي لنقل الحياة إلى الموت، وفي إطارها التشخيصي في إحالة الموت إلى الحياة، وهذه هي بنية المفارقة التي تهيمن على قصص محمد عجم عموماً، فتجعل قصصه: مكثفة، متوترة، مليئة بالمفارقات، ضاحجة بالرموز والدلالات، ملبسة في بنيانها وتشكلاتها بصور تنفضي إلى التجريب، والتمسك ببناء القصة الجديدة الكاسرة لبناء القصة التقليدية في عناصرها كافة.

### التركيب

ثمة أسئلة عديدة تحتاج إلى نقاش في سياق مقارنة القصة القصيرة، هي أسئلة في مستوى بنية تشكلات أو بنيات هذه القصة رؤى ودلالات وجماليات، وأخرى في مستوى علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى والخطابات غير الأدبية أيضاً؛ وثالثة في مستوى النظرية الأدبية وتبصيراتها في أبعاد العملية الأدبية الأربعة: النص والمنشئ والمراجع والمتلقي، ورابعة في مستوى أفق التوقع بالنسبة إلى مستقبل هذه القصة في مكونات التحولات "التكنوإبداعية" أو الرقمية والتواصل الاجتماعي.

يكتب القاص محمد عجم القصة القصيرة النمطية نسبياً.. فهي قصة قصيرة ولكنها طويلة.. وهي قصة درامية لأنها تستند كثيراً إلى المشاهد الحوارية، وهي قصة ذات بنية روائية؛ لأنها تصلح أن تكون رواية تمثيلية، وهي إيفاعات شاعرية؛ حيث تحضر البنية الشعرية المكثفة... وهي حكاية عادية جداً ومألوفة، وتكاد تشبه - إلى حد ما - تلك الحكايات الفضائحية الدارجة في أي مجتمع، وهنا يمكن إحالتها



بالكامل - في أية مجموعة من مجموعاته الثلاث، وفيها كلها - على نمط الحكاية الإطارية ذات الحكايات المتعددة، على طريقة "ألف ليلة وليلة".

قال محمد عجم في حوار معه: إن سمفونيته القصصية تنتهي بنهاية حياته؛ لذلك أصدرت مجموعات قصصية عناوينها أربع كلمات، الكلمات الثلاث الأولى منها: "مقطع من سمفونية...". والكلمة الرابعة تنغير من مجموعة إلى أخرى: الوحل، الألم، الندم، الهم، النكد، الذبح.

إن هذه العناوين مدخل حميم إلى مقارنة هذه القصص عمومًا؛ فالوحل دلالة محملة بتراكيب اجتماعية "غير أخلاقية" أو "غير إنسانية"؛ أي هي الشر في نسقية ثنائية الصراع بين الخير والشر في محمول الحكاية الشعبية منبث إرهابات القصة القصيرة عمومًا. وكذلك الألم يبدو أنه يماثل المنظور الفلسفي بالنظر إلى أنه تيمة مشتركة بين البشر؛ والندم لفظة دالة على مصير آثم، ثم ينتهي إلى ندم بالضرورة.

اقتصرت هذه المقاربة على مجموعات عجم القصصية الثلاث الأولى: الوحل، والألم، والندم. ولعلّ المشترك بين هذه المجموعات هو أن أية قصة من قصصها لا بد أن يوجد فيها وحل، وألم، وندم، وهم، ونكد، وذبح، إلخ. وهذا يعني أن الدلالة الكبرى في هذه المجموعات تعبر عن منظور سردي يضع أو لا يضع زجاجة سوداء على عينيه كما يفعل رومانسيو الواقعية النقدية، وأظن أنه يستكشف الواقع، ويؤسس في ضوءه لمنظومة من العلاقات بين الشخصيات المتناقضة، أساسها تلك الثنائية الضدية القائمة على الصراع بين الخير والشر؛ لذلك تبدو الحياة مسكونة بهذا الوضع المعيشي المأزوم والمثقل بالمعاناة، التي تصيب المهمشين والمغتربين والمضطهدين والنساء، وكل ما يمكن أن يصنف في سياق الضياع والغربة.

لم تقتصر هذه المقاربة على تقصي عالم الدلالة الكبرى أو العبرة في هذه البنيات السردية؛ أي خلاصة المضمون أو فكرته الكلية فحسب، وإنما كانت هناك مناقشة جمالية لبعض إشكاليات السرد أو عناصره، مثل التركيز على اللغة بصفتها خطأً اجتماعياً شعرياً، والتركيز على بعض تقنيات عرض الأحداث من البداية إلى النهاية، مثل: السردية المتولوجية، والسردية السيناريوية، والسردية الحوارية، والتداخل بين طرق السرد... إلخ. وكذلك التوقف عند زمكانية الأحداث اجتماعياً أو تاريخياً، إذ يتجاوز القاص الواقع الاجتماعي المحلي إلى تاريخ الأمة العربية والإنسانية، كالقضية الفلسطينية التي حظيت بعدد من القصص ذات البنية الرمزية، وخاصة في مستوى توظيف المرأة رمزاً للوطن المستلب أو المغتصب.

في المحصلة، تعد زمكانية القصص سلبية قائمة مسكونة بالكابوس والبؤس، فالزمن لا يتجاوز أن يكون زمن الليل الكالح الأسود الكاتم على النفوس، والمكان يتسربل بهذا الليل حيث تفوح منه روائح الوحل الكريهة، والآلام النازفة، والشخصية في هذا العالم المأزقي الكابوسي تتلون نفسياً بهذه الزمكانية، بل ربما كانت هذه الشخصية المأزومة هي الريشة التي تلون عالمها الكثيب، فترسم عالماً بائساً يتوالد بكل الألوان السوداء.

نخلص إلى أن القصة القصيرة في مجموعات القاص محمد عجم الثلاث مسكونة بدلالات عناوينها المختزلة في الوحل والألم والندم، وهذا يعني أن اختيار هذه العناوين لم يكن عبثياً أو اجتراراً للمأساة؛ فالقصص مثقلة بالهموم والآلام، وهي هنا تبدو واقعية رمزية أو واقعية نقدية؛ لأنها تفضي بمتلقيها إلى الحساسية العميقة بهموم شخصياتها وآلامهم، وبخاصة أن اللغة السردية لا تحتل التعقيد أو المبالغة الإنشائية؛ فهي تكاد تكون لغة سردية عادية ومباشرة، ولكنها ذات أبعاد نفسية

وإيحائية عميقة، تكشف عن قدرة القاص على التغلغل داخل الشخصيات من جهة، وداخل البنية الاجتماعية المسكوت عنها من جهة أخرى، إضافة إلى كون القصص تعري الظلم والجهل والمرض في الوعي الثقافي السائد.

إن الحديث عن بنية دلالية كبرى في هذه القصص ليؤكد قدرة سردية متوازنة في النهل من المآسي التي تهيم على خطاب عجم القصصي بلا استثناء، ولكنها في بعض نهاياتها لا تخلو من نوافذ مشرقة، مع وجود إصرار على مواصلة الحياة بقوة ومواجهة حقيقية لدى الشخصيات الخيرة في التصدي للظلم والشر... وبهذا تبدو مسؤولية القاص تجاه الحرص على النهاية المنطقية، التي لا تكون مدمرة كلياً، بقدر أن يكون فيها آمال مشرقة في حياة الشخصيات المنبعثة من مثلث الجمال والخير والحق، ولا بدّ من أن تنتصر هذه الشخصيات بطريقة أو بأخرى على الشر.

كذلك، لاحظنا وجود فوارق محدودة بين الوحل والألم والندم، فالوحد مأساة تعيشها الشخصيات المدمرة لما حولها، وكأن الإنسان الذي يقبل بهذا الوحد هو الذي يصنع مصيره بنفسه؛ لأنه اختار علماً موحلاً، من الصعب أن يخرج منه، ومن ثمّ يصبح الوحد حالة شر مهيمنة على كل الذين اختاروا الوحد مصيراً لهم. أما الألم فهو تلك المعاناة التي يعانيها الخيرون من الشر في حياتهم، مهما كانت درجة هذا الشر، وغالباً ما تكون الشخصيات المثأمة ضحية أو فريسة لغيرها، لذلك يصبح الألم في القصص قيمة إنسانية تتعذب به أو تعيشه تلك الشخصيات الخيرة أو الشخصيات المقبولة في منظور التلقي. في السياق نفسه يغدو الندم قناعاً يتقنع به كل الذين لم يقتنعوا بواقعهم ومصيرهم ومعيشتهم وإنسانيتهم وعلاقاتهم، ثم أرادوا بذلك أن يخرجوا عن سياق مسيرة حياتهم الطبيعية أو العادية إلى حياة أخرى مغايرة؛

فكان مصيرهم الخسارة والندم وتراكم الأحزان، والحنين - بكل تأكيد - إلى الماضي الذي لم يعد متاحاً في الحاضر أو المستقبل.

كذلك، ترتبط القيم الجمالية ارتباطاً حميماً بالبنية الدلالية، فتكاد البنية الجمالية السردية الدرامية المشبعة بالشاعرية أن تغلف هذه القصص، فتفضي بها إلى لوحة فيفسائية، تتعدد ألوانها ودلالاتها، إضافة إلى اختزال القصص في بنية سردية أقل من حجمها القصصي؛ بمعنى أن كل قصة تعد خلاصة لقصة أكبر أو رواية، وهذا ربما لا يعيب القصص؛ لأنه لا يفضي بها إلى أن تكون فضفاضة أو مترهلة، ما دامت تحافظ على بنيات حوارية بين الشخصيات، وهذه البنية الحوارية مكثفة ومختصرة، وتكئ كثيراً على الحذف من خلال استخدام علامة الحذف (النقاط).

هكذا تبدو اللغة السردية علامة مميزة في كونها لغة عادية ومباشرة، وفي الوقت نفسه تستند إلى عنصري التشويق والصراع، وكأننا أمام "سيناريو" مشبع بالموسيقى، ولعلّ هذا هو الإجماع الجمالي المنبعث من إيقاع "السمفونية" في عناوين المجموعات من جهة، وفي دلالاتها الإيقاعية المصاحبة لقراءة القصص بالضرورة من جهة أخرى؛ لأنّ العناوين توجّه ذهنية المتلقي وتؤثر في وجدانه، فتؤكد هوية النصوص في وعي متلقيها، وحرص هذا المتلقي على الاستجابة لإيقاعها الموسيقي المنبعث من وهج الوحل والألم والندم، كما يظهر في بنية القصة النموذج (رقصة ستي) في مستوى تابع الأفعال واختزال الأزمنة، مثل:

"... ويحفّ النمل

ومضي الزمن

وتشيخ هذه الرغبات

وتبقى الذكريات..."



## رقصة سني قصة: محمد عجم

حتى الألم له رائحة  
حتى الندم له طعم  
والحق أيضاً .. له لون وطعم ورائحة  
والرغبات الإنسانية الدفينة .. تشب .. تترعرع .. تطول ألسنتها .. تتمدد فروعها .. تتسع  
خطواتها وتغزو أصواتها أغوار النفس فإذا هي طوفان من الدفع الأمامي الذاتي.  
تعمش في النفوس وتسوس في الرؤوس وتسكن في الصدور وتعيث في الضلوع فساداً  
فتهلك الحرث والنسل .. وتلف على القلوب فتخلق الخلق.  
ويجف الدمع  
ويمضي الزمن  
وتشيخ هذه الرغبات  
وتبقى الذكريات  
حتى الذكريات لمن عفن .. لمن وجع .. منها وفيها تفتح فوهات البراكين الخاملة بالآهات  
والتأوهات الساخنة .. واللعات بعد.

لعنات الذكريات المتراكمة والأيام الموجهات والليالي الخاملة على قوارع الطرقات  
والقذارات.

حتى الذكريات لها رائحة النكد وصور الندب وأسرة الجحيم . . ومقاعد العذاب والتعذيب.  
لم يبق في هذا البيت إلا الذكريات

على الجدران . . بل على جدار واحد . .

وكان هذا الجدار في الصدر لا في البيت . . كأن هذا الجدار قد صُـب بتيانه من أنياب القلب  
الواهن.

هي الآن الخمسون ونيف

ياه

خمسون عاماً ١١١

سنوات العمر الثمين

ولا ثمين ولا يحزنون

كم ثمنه؟

قيمه عند من؟

من عرف هذا العمر؟ . . من قدر صاحب هذا العمر؟ . . لا أحد.

خمسون عاماً

لم يبق من العمر إلا أدلتها . . بعض البياض في كثير السواد . .

وظهر بدأ يودع الاستقامة . .

وعينان عافتا البريق الصافي . . منذ زمن

استقامة الظهر . . كانت تجدي . . كانت تجدي لو أنها أجدت من قبل . .

والعينان . . ما أفادت . . ! كانت فعلت لو أرادت . . ولكن هيهات . .

لم يبق من الطريق إلا الختالة . . لم يبق من السفر إلا إتمامه.

والشمالة في الرأس لا في الكأس

ولا أسف

لأنه لأحياة لمن تنادي  
 ولم يناد أحداً  
 ولم يسمعه أحد  
 هي فقط سنوات .. الخطوات المكتوبة .. قد كتبت .. ثم مرت .. ثم صارت  
 هو في الخمسين وقليلاً  
 من العمر الذي أخذه الغدر  
 غدر به الكذب .  
 كذب عليه الزيف  
 وعده الليل فتوعدده الفجر  
 ولم يبق ما يبكي من أجله . أو يستحق التأسف عليه .  
 كانت أياماً .  
 وكل حي ذهب لحاله  
 لا .  
 من قال حي  
 هذه الخمسون ليست حي . هو كذلك عند تعداد السكان . عند أصحاب الإحصائيات .  
 عند بنوك الدم وبائعي الأدوية .  
 هم قالوا .. قالوا هذا وغير هذا  
 ولا سبب لثبته تلك (حي) إلا أنه مات . ومنذ زمن  
 مات فلم يجد له شهادة وفاة .. فكذبوه .. أي أنهم أبوا عليه حتى الموت  
 حتى الموت .. راحته ... لم يعطوه  
 ومنذ زمن . رضي . بأنه حي . حي بين الأموات .. ومتسبب في عداد الأحياء .. يكفيه .  
 لاضير .  
 حتى وإن اعترض . لا فائدة  
 لا الدمع كان سيشتع



لا الحزن كان سيتدب  
لا التأمل أو التألم كان له معنى.. فقطار الحياة يمشي ومشى وسيفعل.. إن لم يمش بركاب  
فعلى كل من لم يركب  
القطار ماض.. والخليقة قضبان  
القطار ينث دخانه والبشرية وقوده  
هو طريق واحد.. لا رجعة.. والكل ماش.. شاء أم أبى..  
لا معنى لامتناعه.. ولا تقديراً لطاعته  
ومضى  
مضى قطار العمر على قضبان العمر  
فلم يبق إلا هذا الرجل  
نعم.. الذي بقي منه فيه أنه رجل  
وعرف أنه رجل عندما وأد دمعته.. عندما دفن حزن ودفن رغبته في الخلاص من أي وكل  
شيء.. حتى من ذاته  
كان ذلك منذ زمن  
زمن الغدر الجميل..  
ياه.. دنيا..  
قالت ميادة: والآن؟.. لم يبق إلا أنت  
قال: وماذا عني؟  
قالت: يجب أن /  
قال: ومن أنت حتى توجبين وتفرضين.. ها.. هذه الكلمة لم ولن.. ولا أحب أن أسمعها  
من كائن من هذه الكائنات المنتشرة على هذه الأرض.. أفهمت؟  
..  
وارتجفت ارتعدت..  
وكانت أول مرة

فما معنى أول مرة ١١٩

لاشيء..

هي فقط أربع وعشرون سنة..

هي عمر البركان الدافن الدفين.. الخامد الخائق في صدر هذا الرجل..

فمنذ أربع وعشرين سنة.. أبداً لم تسمع ميادة هذه الكلمة ولا صُمت بمثل هذه المقطوعة من سمفونية الصخب.

لقد شبت هذه الميادة في كنف هذا الرجل.. فقط..

كان الأب.. وكان الأم.. وكان كل شيء

وهي كل شيء..

هي تعرف ذلك

وهو يعرف كل ذلك.. وأشياء أخرى

ومع هذا وذاك فاجأها.. فقط لأنها فاجأته..

فاجأته أو كادت.. فقط لتسعد..

لكن لا..

إن للسعادة أيضاً دموعاً..

إن للمرح ألواناً وأوانا

إن للدمع معاني ومعاني

ولعل سعادة تنجب بكاء حاراً.. ورب تعاسة تحيي الليل على وتر السمار

ولم تعلم ميادة

لم تعلم أنها بإسعادها أيها كادت أن تصلب شرايينه وتدير دورة الدم بعكس اتجاهها وتنقل العقل من مكانه وتكس القلب عن موضعه.

كانت تريد إدخال البهجة إلى نفسه فزفت إليه بواعث الألم ورسل العذاب وملائكة النار.. أوفدت في وجهه حفار القبور ونباشي الرفات ومصاصي الدماء وأكلة لحوم البشر وهم أحياء.

وبرقت عيون

ويا هاتيك العيون

لا خير في مركب لا يبحر فيها ولا جمال في شمر لا ينظم على شواطئها ولا عذوبة في الحان  
لا تُنشد تحت سماتها ولا عذاب لحب إن لم يتيه في فضائها.

وارتعدت مفاصل ميادة فكأنما سيف ممشوق اهتز في يد فارس مترجل.

هي الآن بنت الأربع والعشرين

يا..

زمن..

زمن منذ علمها هذا الأشيب في أرقى المدارس وألبسها أغلى الثياب وأسكنها في أعلى  
الشرفات ولبي لها كل الرغبات حتى لا رغبات في الرغبات.

حتى عادت كفارس مرح

ومع أنها نصف عمره

مع أنها بقية حياته

مع أنها كانت ولا تزال الخيط الرفيع الذي ربطه بالبشر.

هي الشهادة الوحيدة لإثبات وجوده وبقائه على قيد الحياة مع الأموات

مع أنها دمع عينيه الذي سهر الليل من أجلها.. ونور عينيه الذي قد حبا كثيرا في خدمتها

هي النوط الوحيد الباقي الذي في صدره والأنفاس التي تخرج وتدخل إلى حياته.

مع كل هذه الشواهد.. لكن لا.. إلا أن تسعده.. إلا أن تحفر قبره

إلا أن توقفه من مياته.. أن تقض مضجعه

لا.. حرام عليك أن تقيمي قيامتي اليوم

دعيني أنام ما أردت

هيني أموت حيا لا أحيا ميتا

لا.. فما نفعها الحياة من بعدك

وحشة القبر خير لي من حياة كهذه

قالت : بل وسسمع

وهنا أشار مايسترو سفقوية العذاب الجميل والجمال المعذب .. أشار للفرقة بأن تقلب أوراق النوتة .. فهناك خلط في الأوراق .. لدينا ضيوف ..

قال : نعم .. اسمع .. هاتي

قالت : لم يبق إلا أنت .. و /

قال : يا ابنتي منذ زمن .. منذ زمن أطول من عمرك .. لم يبق .. إلا أنا .. الآن لا جديد .. نعم لم يبق إلا أنا .. وكم كنت أشك في الأمر .. كم كنت أحس أن هناك شيئاً غريباً .. ولكن مع كل الأيام ودك اللبالي تأكدت أنه لم يبق إلا أنا ..

أنا من موتى الأحياء وحي الأموات .. أنا من بقي ممن بكى بصمت وصمت عند البكاء .. نعم .. لم يبق إلا أنا .. والدليل أنت .. أنت وهذا الكلام اللذيذ .. أمر .. ونهي .. لم يبق إلا أنا لأسمعك .. بل لم يبق إلا أنا لتأمره وتنتهيه .. نعم .. هاتي .. ما عندك ؟

: لم لا تزوج ؟

ولوى الرجل عنقه .. بعنف

والنوى كل شيء .. بعنف .. وألم وقسوة ..

الجلد تقتل .. والجبين تقطب .. وتقلص من الرجل كل لين .. حتى صرخ الصراخ منه فيه .. والتفت منه كل شيء على كل شيء فيه ..

لوى عنقه .. وإلى الجدار

الصورة التي على الجدار معلقة

الجدار منتصب .. مسمر في بيت

والصورة مصلوبة في الجدار ..

والصورة والجدار والبيت .. ركام من الذكريات المغروزة في الصدور والنافذة من الخلف

وبرق البصر .. وخسف كل ضوء

ولم يبق شيء

ونفذ البصر كالحازوق في الصورة وما وراء الصورة

وليس وراء الصورة إلا السنون

ثنتان وعشرون سنة . . ياء . .

التوت الشوارع . . وضافت المنافذ ونقاربت الأبنية وأظلمت الزوايا وتحانقت المخارج

وتحاشرت المداخل

وضافت الدنيا بما رحبت

وبلغت الروح الخلقوم

والأرض متسخة . . سبخة . . عفتة

والليل مقزز . . رطب . .

والطريق لزجة . . مسودة

والخطوات متعثرة مبثرة . . لا هدى لها ، والمسافة أطول من الصبر . . الصبر أوقح من الألم

والألم مبرح والنفس مخنوقة والأنفاس متلاحفة مدعورة والعيون شاخصة في هذا الظلام في

هذا الحي في تلك الليلة الميتة.

ووصل . .

قضى اثنتان وعشرين عاماً وهو يسير إلى الخلف . . إلى هناك

إلى اسود ليلة . . واقبح منظر وابشع صورة وانتن رائحة واقذر موقف واوسخ رغبة.

كان موقفاً . .

قالت الماضية : تطلق . .

.....

قالت : لا خيار لك . .

قال : وكل الحب ؟

: كذب

: وكل ما فعلت . . وكل ما بذلت ؟

: غيرك فعل أكثر . . وغيرهم سيفعل

- : أين الصدق؟  
 : حياتنا أصدق ديوان للكذب  
 : والعهد؟  
 : العهد الذي بيننا الحرية  
 : ماذا فعلت بك؟  
 : بل منك شيعت.. أفهمت؟  
 : أحاول..  
 : خير لك أن تفهم الآن  
 : والسبب  
 : مللت... أسألك.. أليست عندك رجولة؟ أني /  
 : إلا هذه يا بنت الـ  
 : لا تكذب.. نحن بعض أعرف.. وتعرف أي تاريخ جمعنا وأي ليل آوانا وأي كذبة صدقنا  
 : وإن لم أفعل؟  
 : سأفعلها أنا.. ويطريقني..  
 : بل فهمت  
 : عهدي بك.. رجل.. هيا قلها  
 : وما بيننا.. البنت؟  
 : إلى النسيان.. لا أريد روابط.. ولا ما يذكرني برباط.. اذهب.  
 : ولا شيء بعد  
 : ذهب..  
 : طلقها وذهب.. ومنه ميادة..  
 : كان ذلك من ثنتين وعشرين دهرأ

وعاد ولوى عنقه عن الصورة وصاحبة الصورة.. ثم زم شفتيه ليعتصر ابتسامة خديج تترف  
آخر قطرات الكذب وقال: دعيك متي.. سأفعلها عندما أموت.. هاها.. هيا فعريس  
الغفلة ينتظر الآن في النادي.

ورفعت الجلسة للمراوغة

وهزت ميادة كتفها فتماوج الليل الفاحم وبرقت صبغة الشفاه

ولا كأن أحداً قال ولا أحداً سمع فاعترض،

ولم يطل الدرب

ولم ينتظر الليل

ووصلا.. ميادة وأبو ميادة

والليل كأنما كروان على غصنه

والأنجم كأنما شواهد مدوقاً لهن.. فبرقن أكثر ورقصن أحن.. اصطفت على جانبي طريق

الحالمين فلا مناص من الحلم وأن يطول سبات الحالمين

والصالة فسيحة وملئية بالأموات المتهامة المتناحية ولا يدل على بقائهم على قيد النفوس إلا

بريق الأباريق وومضات المصابيح تسقط من السقف على الأقداح المليئة والفارغة

واقترب القادمان من المنتظرين

قال العريس: أقدم لكم زوجي وأبو زوجي.. صاحب السعادة

فماتت ابتسامة.. قال الأب: وأنت صاحب التعاسة

وبعد أن اتخذ كل مخلوق مكانه في هذا الليل الخاني

وبعد أن تشوقت الأعين لما يخفي المخفون

اعتلى المنصة مدير الحفل الساهر ليعلن على الملأ: أهلاً وسهلاً.. بصدق.. أنتم أهل الحفل

وأنتم المدعون.. بصدق.. لكم الليل بطوله.. وأنتم له.. فاغتنموها فرصة.. فالفرصة لا

تأتي إلا مرة واحدة في العمر.. هذا إذا كان في العمر من عمر.. غنوا.. ارقصوا.. اضحكوا..

ولو على أنفسكم من أنفسكم.. اضحكوا للدنيا لتضحك منكم ولكم وعليكم.. هاها..

هاها... أيها الساهرون.. استعدوا للرحلة الروحية.. استعدوا لانطلاق الدم بحوية ومرح

وفرّح . . استعدوا للطرب الأصيل والنغم الشجي . . . . فهذه مقطوعة موسيقية حاملة . . بعنوان  
 "رقصة ستي" . . تخلق بها في سماء هذه الليلة وعلى آلة القانون وكعزف منفرد ومنفرد عازفة  
 القانون والقوانين . . العازفة عن كل قلب مليء . . لاعبة القانون الشهيرة الست سكاكر .  
 وابتدأ كل شيء . .

وابتدأ المشوار الخالم

وابتدأ السهر الحي

الكل حي . .

الرقص حي . .

الغناء حي .

إلا أبو ميادة . . لم يكن هنا

الناس كلها عادت إلى موتها . . إلا هو

ما زال الليل كغراب متوحش بمخالب متطاولة ومتقار فاغر

وما زالت الأضواء كتفحات طيب مقزز منفرة . . والموسيقى عذبة عذوبة الرعشات الأخيرة في

الحياة . . عزف العازفة متناسق متناغم كأنه منشار أليم يجري في أوراق الماضي الهشيم .

والأهل والأحبة في أنس عقيم . . وونس مقيم وحديث باسم الأنثياب رقيق المعاني الواخزة . .

واشتمل الشمل

فهذا أبو ليلى يفرح بليلة يقال عنها ليلة زفافها

وهذا العريس يقدم أوراق اعتماده لدى منظمة المغفلين

والصحاب كأصدق شهود لا يعرفون شيئاً إلا أنهم شهود

وميادة في أجمل حلة . . وفي أيها طلعة . . يعلوها أرق ابتسامة في أروع جلسة

قال الأب : أين أنت . . ما بك ؟

قالت العروس : أبي . . هناك شيء

: بل وأشياء . . وأشياء . . لا عليك

: بل هذه العازفة



: مالمها؟ .. تعزف ..

: بل لم تنزل عينها عني

: لعلها ماضي عريسك .. هاها

ولم يضحك أحد

: أبي

: ماذا أيضًا؟

: هذه العازقة ..

: مالمها؟

: ألا تذكرك بشيء؟

: بلى .. بعزفها هاها

: أبي ..

: بم ستذكرني؟

: ألا ترى أن هذه العازقة تشبه الصورة المعلقة في البيت والتي تقول إنها من رسم أحد  
أصدقائك

: هاها .. تشبه !! .. ممكن .. تشبه .. !!

وفي نفسه أكمل : بل هي هي ..

الرومانسية في مجموعة " للعشق رائحة الجنوب"  
للقاص عبد الرحمن شلش

١- تقديم

هذه هي المجموعة القصصية الثانية للقاص عبد الرحمن شلش، حيث له مجموعة أخرى بعنوان " عندما يزهر الحب من جديد"، صدرت عام ١٩٧٥م، وهو قاص استطاع أن يشكل أسلوبه الخاص به، يقول عنه مقدم المجموعة صبري أبو علم: " وقارئ أدب عبد الرحمن يرى أن التجربة والخبرات العميقة التي عاشها لم تذهب هباء.. فطفولته في ريف مصر في " خربتا" بالبحيرة، وصباه على ساحل مصر في أعظم مدنه، بل أعظم مدن البحر المتوسط قاطبة الإسكندرية". وشبابه في القاهرة القاهرة. وفي دمشق الفيحاء، بلد الحب والوفاء، وفي الرياض الغناء، وفي أبها ناطحة السحاب المئمنة الرقيقة، ونشأته في أسرة عريقة تعشق الحياة والأدب. كل هذه المعادن الأصيلة حين سيكها عبد الرحمن في بوتقته، أنتجت لنا هذا الأدب الرفيع وهذه القيم الجميلة"<sup>(١)</sup>.

١ عبد الرحمن شلش : للعشق رائحة الجنوب، مطبوعات هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،

١٩٩٤، ص٣.

لا أحاول هنا تقديم قراءة شاملة للمجموعة، وإنما هناك عدة ملحوظات تكونت بعد القراءة الأولى، وهي ربما تكون مهمة إلى حد ما إذا دمجناها في واقع تقويم القصة القصيرة التي تتوسط الرواية والشعر، حيث تصبح جنساً هجيناً، ربما يكون أكثر انتشاراً وأكثر اقتراباً من نفسية المتلقي العربي المعاصر في عصر الانشغال والسرعة، ثم أكثر تجريباً من الأجناس الأدبية الأخرى.

هناك ملمحان بارزان من وجهة نظري يميزان القصة القصيرة الحديثة، سواء أكانت تقليدية أم تجريبية، وهما: كثافة الصورة: وعمق التوتر؛ وبذلك تصبح القصة القصيرة متميزة أسلوبياً ونفسياً، وهذا يعني أن القصة القصيرة هي بنية، سردية وفي الوقت نفسه يمكن أن تكون بنية شعرية.

## ٢- تماسك الجملة وظهور صوت القاص

قد يكشف المتلقي سميتين بارزتين في قصص شلش، وهما :

١. تماسك الجملة القصصية وسلامتها، بل إنها جملة قادرة على تكوين عبارة قصصية شفافة وحكاية لها بداية ونهاية محددة في نسق قصصي هادئ متسلسل لا يحاول التعلق بالتجريب مطلقاً، وإنما هو متمسك بقص السبعينيات حيث يصنف القاص من كتاب هذا الجيل. وفي "دينميات" اللغة، نكتشف أنماطاً من قص جيل الرواد المبدع مثل محمود تيمور، ويحيى حقي، وإحسان عبد القدوس، ومحمود البدوي، ويوسف إدريس... نجد في القصص بساطة التعبير، ووضوح الفكرة، والميل إلى التعليم والمثالية في تصوير الأبطال، حيث تقابل الصور البيضاء السوداء هنا، مع وجود ميل واضح في بعض القصص إلى التأمل؛ فمثل

هذه الثيمات يكتشفها المتلقي من قراءة أي نص في المجموعة، وربما كان النص التالي خير ما يمثل ما ذهبنا إليه، وهو من قصة "على جناح عصفور": "البحر كبير كبير أراه بلا آخر، كأنه بغير نهاية. بعيداً، بعيداً يلتقي البحر بالسماء. أنا والبحر، والأمواج، والمياه الزرقاء، ورمل الشاطئ، وكثير من الناس، كباراً وصغاراً. أفق أمام البحر مندهشاً، لأول مرة أرى بحراً. كبير أنت يا بحر. إني خائف، أرعجف، تهرب الكلمات من على لساني، لا أعرف معنى أشياء تدور في رأسي. يا الله.. أنا فرحان، لكن لماذا تنهمر الدموع من عيني؟ لماذا تنهمر.. لا أدري ما هو السبب.. لماذا أنا فرحان وخائف؟"<sup>٩٢</sup>

٢. صوت الكاتب، وهذه هي السمة الثانية، وهي سمة فكرية تتمثل في استعمال النصوص بصوت الكاتب، الذي قد يعلو أحياناً على أصوات الشخصيات التي يتخللها، ومثل هذا الظهور الذي بدا واضحاً في عدد من القصص، قد يؤشر إلى سمات معينة في سيرة الكاتب الشخصية وتوجهاتها الفكرية، ولكنه من جهة أخرى قد يصبح عقبة حقيقية في سياق دينامية الشخصيات التي يفترض أن تعبر عن نفسها بنفسها من خلال تناميها ذاتياً في ظل شروطها التاريخية.

هناك قصص تميزت بدينامية في حركة القص، ونفيعيل المكان، وتنامي الشخصية، منها: قصص "بيت على الماء"، و"ذاكرة الزمن الضائع"، و"الشرقة"، و"للعشق رائحة الجنوب"... إنها قصص تشعرك بوجود احتفالية

خاصة بالسرد الإيحائي وبحياة الشخصيات النامية التي تتحدث عن نفسها بعمق ضمن ظروفها المتغيرة .

ومقابل هذا النمط الفاعل من القص، نجد نمطاً آخر مرهقاً بالفكرة التعليمية، كما هو حال قصص: "الصدمة"، و"مدينة الحب الملونة"، و"الوشاح الأخضر"، و"على جناح عصفور"، حيث نجد سباقاً فكرياً في غاية الأهمية؛ لأنه من أعماق هموم الأمة العربية، مثل: الاجتياح العراقي للكويت، واستصلاح الصحراء، ودعوة المواطن العربي إلى السياحة داخل وطنه... ولكن كبر حجم هذه القضايا وحاجتها إلى حجم ورقي كبير، جعل القصة تطول فتدخل في عالم المباشرة.. ولم تعد الشخصيات إلا رموزاً تتناول الفكرة من خلال وعي القاص... على عكس شخصيات القصص الدينامية، حيث يعلق في أذهاننا حيوات: العم عمران، ونوال، وسهير؛ لأنها شخصيات نشعرنا بوجودها المتشكل من لحم ودم على الورق، لا شخصيات جوفية توصل الفكرة وتنتهي .

### ٣- عناصر القص الأربعة

تتفاعل العناصر القصصية الأربعة: اللغة، والشخصية، والزمان، والمكان، في قصص المجموعة؛ فتجربة شلش القصصية طويلة، هي في حدود خمسة و عشرين عاماً، وهي تجربة لها نكهتها الخاصة التي تتفاعل مع الواقع فنياً من منطلقات متعددة رومانسية وواقعية، تستحضر المكان كفعل معمق للقص يفضي إلى بعدين إقليمي وقومي؛ ففي البعد الأول يستحضر القاص مكانية النيل والصعيد والإسكندرية والجامعة... في حين يستحضر في المستوى القومي

السعودية وفلسطين والكويت .. والفص من حيث الإطار الزمني نجده حافلاً بإيقاع الزمن المواكب للكتابة ؛ بمعنى أن علاقة القاص بتوسد الشروط التاريخية الطازجة ؛ ليتحول القص إلى النمط الصحفي أو التاريخي من الناحية الزمنية في شهادته على عصره .

هناك شعور قصصي شاعري متدفق في قصة بيت على الماء، حيث العم عمران في حالة متوهجة مع مأساته الممتدة والمليئة بالمفاجآت، والإصرار على الصمود الذي يجعل هذه الشخصية متشابهة إلى حد كبير مع شخصية " الشيخ والبحر " لهمنجواي . وهناك يعد لغوي مكثف في قصة ذاكرة الزمن الضائع مثل ما نراه في النص الآتي:

" مع إيقاع خطوائي وهي تدب فوق الطرق التي سرت فيها كثيراً من قبل، أحسست أن نبض القلب أصبح متسارعاً. ما أن اقتربت من كوبري قصر النيل، حتى شعرت أن عبير المكان، يحملي إلى ذلك الزمن البعيد، وأن حبيب الروح يقبل طالعاً من جوف النهر. في أثناء سيري فوق النهر، تتدافع الصور، وأنا أعبّر الجسر الذي عبرته بصحبة (سمير) عشرات المرات، وربما مئات المرات".<sup>(٣)</sup>

وتصبح اللغة فضفاضة في قصة الصدمة ؛ لأنه يصعب علينا أن نتصور أو يصعب على القصة أن تتحمل في صفحات قليلة حرب الخليج من بدايتها إلى نهايتها ؛ لأن مثل هذه المساحة الشاسعة هي بحاجة إلى رواية من ألف صفحة في الأقل .. ودخول القاص إلى عالم هذه الحرب عن طريق قصة قصيرة هو

توريط للقصة في معالجة حدث أو في تلبس حدث ليس حدثها .. وهذا لا يمنع أن تدخل القصة في هذا المجال من خلال جزئيات نوية من الناحية اللغوية.

#### ٤- الرمز والتأثير بالآخر

لم تتعمق صلة القاص بالرمز إلا في حالات محدودة للغاية، مثل: العنقاء والعجوز والرجل الحكيم، وربما اختلف مع القاص عندما يجعل العجوز الشمطاء رمزاً من رموز الشر؛ فلعل هذا الرمز من الرموز التي كرستها ألف ليلة وليلة في الثقافة الشعبية. وقد يكون استخدام العجوز غير مريح من الناحية الاجتماعية، خاصة أن المرأة المسنة قد تكون أو قد تحولت إلى رمز للخير، كما اعتاد الأدب الحديث في تصوير الأم؛ إذ يمكن استبدال هذا الرمز بعدد من الرموز الأخرى، مثل: الرخ، والغراب، والتنين، والغولة.

هناك بعد ثقافي واسع في القصص، وهو الذي يكشف عن شخصية شلش التي تتمتع بأبعاد ثقافية وإبداعية متعددة؛ كونه ناقدًا ومسرحيًا وصحفيًا وفارثًا ... ومقابل هذه الثقافة الواسعة هناك ثيمة أساسية في القصص عمومًا، وهي التفاعل مع الطفولة؛ إذ لا تكاد تخلو قصة من هذه الثيمة، بل إن هناك حوارًا متعددًا بين الرجل الحكيم والطفل، مما يفضي إلى سياق تعرفه الثقافة العربية، قد تطلق عليه سياق (إلى ولدي) ... كما نجد في قصص: علي جناح وعصفور، والعنقاء، ولحظة الحلم الهاربة.

## ٥- صيغ السرد

اعتمد القاص في كل القصص على التابع المشكل من خلال حبكة تقليدية هرمية، معتمداً - بشكل خاص - على الرواية الذاتية. وهناك ميل واضح إلى تفعيل الدراما عن طريق الحوار الخارجي بين الشخصيات. وقليل ما يعتمد على المونولوج الداخلي أو الاستذكار اللذين يشكلان أهم صيغ القصص المعاصرة، إضافة إلى تقطيع السرد الذي احتفلت به بعض القصص.

إن لدى المونولوج الداخلي قدرة سردية على تعميق أزمة الإنسان الفرد تجاه نفسه وواقعة الموضوعي، مما يجعل الإنسان أكثر فاعلية في الانزواء ومحكمة نفسه والآخر، وهذا الأسلوب قادر على أن يدمج الأزمة الثلاثة في لحظة واحدة. فهذا عمران بطل قصة "بيت على الماء"، وهو في نهر النيل، يوازن بينه وبين الآخر في مونولوج شجي: "وأنت يا عمران كما أنت طفران والنهر هو النهر والبحر لا يعطي اليوم والحزن الفاجع يتوالد أحزاناً والكبار يلتهمون كالأسماك الصغار لن أسمح بأن يأكلني أحد لن أسمح"<sup>(١١)</sup>.

أما نوال بطللة ذاكرة الزمن الضائع فهي تعود إلى الماضي من خلال الاستذكار؛ لتؤكد استلابها في الحاضر، بل إنها لم تعد إلا أسيرة لصوت الماضي في المدينة التي تعود إليها بعد غياب طويل في أوروبا: "في أذني يرن صدى كلماتك: يبقى يا نوال هذا الجسر شاهداً آخر على عشقنا لو عبرناه في قادم الأيام سيذكرنا بصور الماضي، كأنه يهمس لنا كثيراً ما عبرتما.. كل منكما مطالب أن يحافظ على الآخر"<sup>(١٢)</sup>.

<sup>١١</sup> م.ن، ص ١١.

<sup>١٢</sup> م.ن، ص ٦٣ - ٦٤.



وينقطع السرد في بعض القصص بواسطة لغة الوعي والأفكار، مثل قول عصام في قصة الوشاح الأخضر: "اقتحام الصحراء هو الحل لكثير من المشكلات في بلدنا الآن .. هو عبور جديد هو حل لقضايا شبابنا الضائع في متاهات السفر والبطالة والإدمان (...)" بلدنا فيها صحاري كثيرة يا .. قومي .. عليكم بالصحراء .. فالصحراء ... إنها الحلم والحل والأمل ...<sup>(٦)</sup>

إن لدى القاص عبد الرحمن شلش قدرة في أن يكون عربياً، ثم مصرياً؛ لذلك جاءت قصصه ممثلة بروح الأمة العربية، حيث عاش في عدة مدن عربية في الخليج والشام، إضافة إلى الإسكندرية والقاهرة.

وبكل تأكيد، ستكون قصص شلش المخطوطة أو المنشورة في الصحافة العربية التي تصل إلى حدود خمس مجموعات قادرة على أن تكشف عن مقدرة قصصية، ما زالت متمسكة بنمط القصة ذات الثوب السردى التابعي، الذي يرفض خوض غمار التجريب ... مع إيماننا بأن للتجريب مشكلاته الكثيرة، ونحن -قراء- مازلنا نهوى أساليب القص الخرافي، وأساليب ألف ليلة وليلة، والحكايات الشعبية، والبدائيات المثيرة التي تجعلنا نواصل القص؛ لنصل إلى نهايات تريحنا أو تقلقنا، وغالباً ما كانت نهايات القص لدى قصص المجموعة مريحة أو سعيدة.

<sup>٦</sup> م.ن، ص ٥٣ - ٥٤.

## مقالات قصيرة

(١)

### المكان في القصة القصيرة السعودية

يشكل المكان في القصة القصيرة أبرز جماليات اللغة السردية، بالنظر إلى أن اللغة السردية تحيل على واقع، وإن كان متخيلاً، عكس اللغة الشعرية التي تحيل على مجرد في الأغلب.

يبدأ المكان - كما نعرف - من جلد الإنسان... إلى أن يفتح على الكون بإشكالياته الواقعية والأسطورية، من هنا كانت القصة المحلية منفتحة على الأمكنة الممكنة كلها، مع كون البيئة المحلية أو الحيز المكاني المحلي له خصوصياته، وهي الخصوصيات التي تنبع من النقلة المكانية الناشئة عن الطفرة الاقتصادية التي حولت المكان من صحار وبواد وأرياف... إلى مدن تتزيا بزَي المدينة الحديثة بكل ما تعنيه من تقدم وتطور مادي، مما أوجد في القصة القصيرة أزمة مكانية انقلابية، فلجأت هذه القصة إلى بناء علاقة نفسية حميمة بين الشخصية وماضيها، بمعنى أن الشخصية السردية أخذت تَحَنُّ إلى رمال الصحراء، والبيوت الطينية، وبيوت الشعر، والحارة الشعبية، وأماكن الطفولة، وفي المقابل غدت المدينة كابوساً يحاصر الإنسان، وحولت معالم المكان إلى آلة سوداء تُخنق البشر وتقذف بهم إلى عالم الضياع والاغتراب في أثناء

التحول من بيوت الطين والشوارع الترابية إلى البنايات الشاهقة والأبراج والشوارع الإسفلتية.

وأخذ المكان في بعض القصص القصيرة يميل -عمومًا - إلى المكان الأسطوري الترميزي الغامض؛ أي لم يعد القاص يحفل بالمكان التسجيلي المباشر، وإنما مال إلى خلق عالم مكاني مجرد؛ ليوهمنا بأنه لا يريد أن يدخل نفسه في دائرة التهمة بالحديث عن مكان معين، فجعل المكان غامضًا موهًا صالحًا لأن يجسد في أية بقعة من هذا العالم !!

ومالت القصة القصيرة جدًّا، أو القصة الأكثر تحديثًا إلى طرح المكان العادي المألوف، كما يتجسد في الواقع، وأحيانًا بطريقة أكثر عادية وألفة من الواقع نفسه، إما بسبب اعتماد القصص على خلق المقارقات الساخرة في هذا العالم المألوف، أو بسبب الوعي الجديد في الكتابة الإبداعية عمومًا، الذي انطلق من رؤية أن الكتابة لم تعد تحمل التعقيد، وهنا تلتقي القصة القصيرة جدًّا وقصيدة النثر في بناء هذه العادة الساخرة !!

ونتيجة لكون القصة النسوية قائمة على علاقة خاصة بالمكان، انطلاقًا من المكان "الانطوائي" في حياة المرأة، وهو المكان المختلف عن المكان "الانبساطي" في حياة الرجل، فإن القصة النسوية لم تعد من الناحية المكائبة سجيبة نفسية المرأة ومنزلها، وإنما انفتحت هذه القصة على عالم الشارع، والجامعة، والسفر، والسوق، والحافلة. فغدت القصة النسوية تصور عثرات شخصياتها في الأمكنة الجديدة.

إن قراءة المكان في القصة المحلية (السعودية) يجب أن تتكئ أولاً على بلورة المكان النفسي بما يمثله من الاغتراب والاستلاب. وثانيًا على المقارنة بين الأثافي الثلاث: الصحراء، والقرية، والمدينة، بوصفها أماكن متداخلة فيما بينها إلى درجة

كبيرة؛ لتشكيل ملامح المكان. ففي المدينة -على سبيل المثال - تجدد أسلوب حياة الريف أو البادية، كما تجدد في البادية ومائل المدينة كلها. وهنا تكمن أزمة الاغتراب والضياح وغياب هوية نقاء المكان. وثالثاً لا بد من القول بوجود علاقة عميقة بين المكان والزمن، لأن الزمن الذي عاشته القصة القصيرة هو زمن متسارع مليء بالتطورات وتكنولوجيا الاتصالات، مما حول الإنسان إلى علاقة تنافر أو شبه معدومة بالمكان؛ لأن لديه شعوراً بأن المكان لم يعد ملكه، ولم يعد انتماءه الروحي بعد أن تغير كثيراً عما هو مألوف في الذاكرة، فكانت لغة الهروب من المكان لغة شائعة في القصة القصيرة المحلية!!

## (٢)

### مستقبل القصة القصيرة إلى أين؟!<sup>(١)</sup>

في ظلّ تحولات اجتماعية وثقافية وتواصلية عديدة متوقعة مستقبلاً، يصعب أي حديث عن مستقبل فن القصة القصيرة أو غيرها، على الرغم من وجود آراء كثيرة متشائمة تجاه مستقبل هذا الفن!!

تعدّ القصة القصيرة فناً شعبياً، ولد في أحضان الحكايات الشعبية، والمقامات المسجوعة، والخرافات والأساطير، والأخبار والنوادر، والقصص الديني والوعظيات، وقصص الأمثال والطرائف، وغيرها... ما يؤكد كونها نصاً أصيلاً

١ مقالة ألفت في أمسية القصة القصيرة بمثابة بيان ثقافي، في يوم القصة القصيرة العالمي ٢٠١٤/٢/١٤، بنادي الرياض الأدبي (قيمت الأمسية مشاركة بين وحدة أبحاث السرديات بجامعة الملك سعود وجماعة السرد بنادي الرياض الأدبي).

ومتجدداً، ومن الطبيعي أن يهجرها بعض كتابها في زمن ما في حياتهم، عندما ينضب عطاؤهم في إبداعها.

هي فن الأزمنة والأمكنة الشعبية كلها، لأنها فن اللغة العادية المألوفة والتراث المعيشية اليومية... وأيضاً هي فن التحديث والتجريب والمغامرة... لكنها فن لم يحظ باهتمام النقد والنقاد... كأنها في هذا السياق فن مهمش، ربما لأنها عاشت في واد بين خطابين ضخمين في الثقافة والإبداع: أحدهما الشعر، والآخر الرواية؛ فكانت هذه القصة القصيرة دوماً تزهو بسرديّة الرواية من جهة وبشعرية الشعر من جهة أخرى، مع كونها أمّ الرواية لا ابنتها أو أختها، وأنها تمتنع أو تستغي من حوض إيقاع الشعر وكثافة لغته التصويرية.

من هنا، من حق بعضنا أن يقلق ثقافياً عندما نرى كثيراً من القاصين يهجرون كتابة القصة القصيرة نهائياً أو لمصلحة كتابة رواية أو غيرها... ولعلّ ما يخفف من وقع ذلك أننا نجد كثيراً من الروايات تحرص على أن تتشكل من بنيات قصص قصيرة عديدة... لكنها غدت روايات ١١

كذلك نجد اليوم أنّ سرديّة القصة القصيرة تحتاح الشعر؛ فتتشكل هذه السردية في القصيدة من خلال دراميتها أو ملحمتها؛ لتغدو السردية صفة ملازمة لبنية الشعر الجديد - على أية حال ١١

ثمّ ماذا عن هذه القصة القصيرة جداً؟ إنها كالرواية أيضاً؛ هي ابنة صغرى لهذه القصة القصيرة... لكنها ربما تبدو أكثر استسهالاً واقتصاداً في ديناميات السرد من كتابة القصة القصيرة في منظور بعض كتابها، علماً بأنها (ق. ق. جداً) ينبغي أن

تكون الأصعب من القصة القصيرة في مستوى الكتابة الإبداعية ، التي كلما كانت أكثر اختزالاً ، بدت أكثر صعوبة وعبئاً تجاه مسؤولية إبداعها.

لست مع الذين يعتقدون أو يظنون أو تسوّل لهم أنفسهم أنّ القصة القصيرة قد اضمحلت أو أنها بلا مستقبل . . . ربما قالوا ذلك استناداً إلى ماضيها المهمّش خلال ثلاثين عاماً مضت ، سواء أكان هذا التهميش بسبب الشعر أم الرواية أم كليهما ، أم بسبب تحولها ذاتياً إلى نص هجين مفتوح متداخل الأجناس أو بلا هوية.

وفي الوقت نفسه ، لا بدّ ألا نعوّل كثيراً على نقاء أي جنس من الأجناس الأدبية كلها ، لأنّ التراسل والتداخل فيما بينها غدا حقيقة لا يمكن التغاضي عنها أو التقليل من شأنها ؛ وبخاصة عندما نتأمل حضور القصة القصيرة في المقالة الأدبية ، والخطابة ، وقصيدة النثر ، والحكي داخل الحكي في الرواية أو الدراما (على طريقة الحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة) ، والمتنديات الثقافية ومواقع التواصل الاجتماعي ، بل إنها تسللت إلى الأخبار والتقارير الصحفية والتلفازية !!

وإذا كان الشعر ديوان العرب في الماضي ، والرواية ديوان العرب في القرن العشرين إلى اليوم ؛ فإن القصة القصيرة ربما ستغدو ديوان العرب بعد عشرين أو ثلاثين عاماً ، من منظور تحولات الأجناس الأدبية نحو البنيات السردية المحدودة كمأ وكيفاً وذات المقرؤية العالية ؛ وهنا تبدو القصة القصيرة هي الأكثر قرباً إلى أن تكون تاجاً للإبداع القلمي مثلاً ، أو للإبداع عموماً بصفته تكتيفاً ، فما يمكن قوله في مئة صفحة ، قد تُختصره في صفحة أو صفحتين ، أي في قصة قصيرة !

من المهم أيضاً، أن ننتبه إلى أنَّ أي قاص أو قاصة لن يكون علماً في المستقبل في مجال كتابة القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً، وإن بدا القاص يبحث عن نجومية ما كنجومية تشيخوف أو موباسان أو يوسف إدريس أو زكريا تامر مثلاً في كتابة القصة القصيرة، فلن يجدها على أية حال مستقبلاً؛ إلا إذا دخل إلى عالم كتابة الرواية من ثقب القصة القصيرة، باعتبار كثير من الروايات لم تخرج عن كونها عدداً من القصص القصيرة - كما أسلفت.



في المحصلة، لن نتوقع أن نرى نعشاً للقصة القصيرة في المستقبل، ولن ندعو إلى قتلها إن اعتقد البعض أن التجريب والتجريد في جسدها سكين، لا يد أنها القاتلة، ولا بد أن نتوقع لها بصفتها بنية سردية رئيسة أن تغزو كلّ الأجناس الأدبية الأخرى، والمحطات الثقافية والمعرفية والتواصلية في الحياة المعيشية اليومية، وفي الوقت نفسه ستبقى خطاباً إبداعياً مستقلاً، يمتلك هوية القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً<sup>(١)</sup> وفي ضوء ذلك لا أنفق مع من يرون أنَّ القصة القصيرة نص مغلق قابل للتلاشي في المستقبل<sup>(٢)</sup>.

أتمنى أن تحظى القصة القصيرة بجوائز عالمية، ومسابقات عديدة، وملتقيات نقدية مكثفة، ودراسات عليا جادة، وتجمعات رقمية مهمة؛ كموقع القصة الذي يديره الأستاذ جبير المليحان<sup>(٣)</sup>، ونشر فاعل، وأن تكون هناك مؤسسات أهلية ورسمية

<sup>٢</sup> يرى ذلك د.عبد الله إبراهيم في مقالته: هل حان الوقت لإعلان وفاة القصة القصيرة؟، جريدة الرياض،

٣ نوفمبر ٢٠١١.

<sup>٣</sup> رابط الموقع: <http://www.arabicstory.net>.

ترعى هذا الفن الأصيل ، القادر على أن يحمل نثرات العالم اليومية كلها على ظهره  
وفي أحشائه دون كلل أو ملل!!

## (٣)

## إطالة على القصة القصيرة

أقيمت أمسية قصصية في نادي الرياض الأدبي في يوم ٢٠٠٩/٢/١٥ ،  
بعنوان : " تجاربهم في كتابة القصة القصيرة : جبير المليحان ، وصالح الأشقر ، وفهد  
المصباح " . وهؤلاء قاصون يمثلون وهج القصة القصيرة في ثمانينيات القرن الماضي ، وما  
زالوا ... كأنهم ثلاثة صخور بنكهات مختلفة . وقد شعرت ، وأنا أستمع لتجاربهم ،  
بأنني ينبغي أن أمتلك صمت الشيوخ لا حكمتهم ؛ وأنه لم يعد بإمكانني الصراخ كما  
تعودت في بعض الملتقيات ؛ ذلك الصراخ الذي جعل قاصاً شاباً ( عبد الواحد  
الأنصاري ) يقول لي ذات يوم : " أنت وحش النقد " ، وحينئذ حمدت الله أنني لست  
غولاً!!

بدا لي القاص صالح الأشقر معرّياً من " ضجيج الأبواب " ؛ كأنه بطلعته  
البهية المغترية قد خرج لتوه من بئر عميقة ، نُسي فيها زمناً طويلاً ، وها هو اليوم  
يحكي بعض تجربته بقلق طفولي ؛ ثم يحمل نفسه من ياقته البيضاء ؛ ويضعها في بئر  
العميقة ؛ ليغيب أو نغيب عنه ؛ وستبقى عباراته المختزلة تضح بحميمية العلاقة بين  
القصص والواقع من خلال حميمية العلاقة بين القاص وشعرية اللغة في السردية ...



شخصياً، لم يثرني ما قاله الأشقر في مستويي الجماليات والرؤيات في تجربته القصصية، بقدر ما شدني ارتجاله لتجربة قديمة مقلقة، لا يمكن اختصارها في عشرين دقيقة - على أية حال!!

أما القاص جبير المليحان؛ فقد قدم تجربته على طريقة السباحة في بحر؛ فكانت دقائق سريعة، ثم قراءة تصويرية لبعض قصصه القصيرة جداً (يصر على أن يسميها "قصصاً صغيرة")؛ كأنه يدرك بحكمة القاصين المجربين، أنه لا معنى للتجربة القصصية بدون هذه القراءة السردية القصيرة اللافتة في دلالاتها ورمزيتها.

من المهم أن أشير هنا إلى أن السارد - ربما يكون أهم من الشاعر، لأسباب عديدة لا مجال للخوض فيها الآن... ومن هنا كان المليحان معبراً عن ذاته المنشئة، عندما رفض أن يوصف بشاعر؛ في الأقل من منظور وصف النص بجمالية شعرية عالية (تعليق الشاعرة هدى الدغفق)؛ فقال: "أنا لست بشاعر، وليست قصصي شعراً"!!

من المهم أن يفهم الشعراء - أطال الله في أعمارهم - أن القصص غدا أهم من الشعر، وأن القاص المبدع هو من يحفظ للكتابة القصصية أبعادها السردية الجمالية؛ ولغته الثرية إن كانت في مكانها الصحيح، فإنها حيثئذ أبلغ من الشعر وأكثر جمالاً، وأن شعرية اللغة لا تختص بالشعر دون النثر!!

فهد المصيح!! وما أدراك من فهد المصيح؟!

إنه يحرّض داخلك على البكاء أو الحزن - في أقل تقدير - عندما يصور تجربته القصصية قد ولدت من حضن وفاة أمه في طفولته؛ فيقول لك: "طفولتي بلا أم... ولم يكني إلا غيابها"!!

إنَّ المصْبَحَ صادق في تدفق آرائه الجارحة عموماً ؛ فهو يقول كلَّ شيء بجرأة ، وفي الوقت نفسه يقدم عشرات الاعتذارات عما يقول ؛ فلا يعود لاعتذاره أي معنى ، ولن تغضب من صراحته ؛ فقد أعلن بمصادقية عالية ؛ أنه يكره النقاد ، ويتقدمهم ؛ لأنهم - في تصوّره - يكتبون فقط عن كتابات النساء ، ورؤساء التحرير في الصحف ، و... لم يكمل حديثه !! وقد انطلقت إليه سهام "القاصة ليلى الأحيدب" ناصة على أن ما كتب عنها لا علاقة له بكونها امرأة ؛ أي لم تتميز في النقد الذكوري لأنها أنثى ، كما زعم المصْبَح . وهنا تبدو المسألة شائكة ومربكة ، وأنَّ النقد سيبقى متهماً حتى لو ثبتت براءته بأدلة قاطعة !!

طبعاً ، هناك مسألتان في نقد القصة القصيرة : الأولى أن نقد هذه القصة شبه مغيب ، وحينئذ سنستغرب حضور ذلك الكم المتضخم من المنشورات القصصية ، حيث يزيد عدد المجموعات الصادرة سنوياً عن خمسين مجموعة في المملكة ، ومع ذلك لا نجد كتباً نقدية مهمة ، ومتجددة في نقد هذا الفن الأدبي ذي الثراء الجمالي والرؤيوي . والثانية أن القصة القصيرة نفسها تقع بين صخرتي الشعر والرواية ؛ فتغيب عن النقد الذي يعنى بالصخرتين ، ولا يهتم بما بينهما ؛ علماً بأنَّ هذا "المابين" يستمد وجوده من التداخل بين خطابي الشعر والنثر ؛ ومن ثمَّ فهو أكثر ثراءً من جهة الفن والجماليات والتجدد من خلال تداخل الأجناس أو تراسلها !!

لدينا مجموعات قصصية كثيرة ، ولدينا تجارب غنية لقاصين مبدعين ؛ يبقى السؤال : أين الناقد ؟ بل أين التحريض على النقد ؛ من خلال تبني مؤسسات ثقافية عديدة لمشروعات نقدية في مجالي القصة القصيرة ، والقصة القصيرة جداً ؟ وأخيراً ملتقى نادي القصيم الأدبي الذي احتفى مؤخراً بهذا الفن ، وكرّم القاص محمد الشفحاء !!

## (٤)

حال القصّة القصيرة الآن<sup>٤</sup>

يبدو أن القصّة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية شيوعاً، وقد يتصورها كثير من القراء والكتاب أنها سهلة الكتابة؛ لذلك انتشرت من جهة مفهومها العام كحكاية أو تعبير عن لحظة أو مشهد في وسائل الإعلام المقروءة (الصحف والمجلات) . . . ولكن تبقى المسألة المهمة بالنسبة إلى الناقد تكمن في كون هذه القصص الكثيرة التي تنشر: هل هي ذات آلية فنية أو غير فنية. . . ١٢

يهيأ لي أن عدد كتاب القصّة القصيرة المتميزين عالمياً يقل عن عدد الشعراء، ليس لأن كتاب القصّة القصيرة أقل عدداً من الشعراء، وإنما لسبب فني جوهري، وهو أن القاص حتى يصبح متميزاً فإنه بحاجة إلى أن يتقن آليات الشعر من جهة، وكذلك آليات السرد من جهة أخرى، وهنا تغدو مسألة التميز أكثر ندرة في مجال السرد قياساً إلى مجال الشعر، الذي قد لا يحتاج إلى آليات (القص / الحكيم / السرد) في القصّة القصيرة، إلا عندما يجعل من القصيدة فضاءً سردياً بطريقة ما.

لذلك، يمكن القول - في المحصلة - إن مستقبل القصّة القصيرة سيكون مليئاً بإيقاعات قصصية متنوعة من حيث الشكل، لكنه مستقبل لا بد أنه لن يحتمل التميز سوى لأعداد محدودة من القاصين والقاصات، القادرين على صياغة ذوات فريدة، مثل ذوات: زكريا تامر، ويوسف إدريس، وغسان كنفاني. . . الذين هم من أهم كتاب القصّة ذات الطابع الكلاسيكي الباحث عن التجدد. . . وسيطول الأمر لو

٤ نشرت هذه المقالة في بداية تسعينيات القرن الماضي؛ أي قبل عشرين عاماً تقريباً.

عددت الكتاب المبدعين في مجال القصة القصيرة الجديدة، لكنهم ليسوا أعلاماً بطريقة أو بأخرى، ١١

وتبقى مشكلة القصة القصيرة في كون مستقبلها محصوراً في مستقبل الفاعلية الأدبية، التي ستكون إلى حد ما لمصلحة جانبي التضاد (الشعر والرواية) على حساب القصة القصيرة، التي توصف الآن بأنها نص هجين، قد ضاع بين الجنسين الآخرين (الشعر والرواية) ١٢ وربما تشابه القصة القصيرة وبالذات القصة القصيرة جداً من هذه الناحية مع قصيدة النثر، هذا الجنس الأدبي الأكثر ضياعاً في الثقافة والإبداع.

جاءت انطلاقة القصة القصيرة الجديدة المتمردة على ثوب الحكاية أو القصة التقليدية مؤكدةً لوعي مهم، وهو أعاد تشكيل الخطابات الإبداعية المعاصرة كافة، التي حاولت أن تتخلص منذ بداية الستينات من هذا القرن (بالتحديد غير الألي) من قوالب الأشكال المألوفة؛ لذلك كان هناك مجال واسع لتعميق فضاء التجريب في الكتابة، وقد حدث التحول في القصة القصيرة بعد أن خرجت من قالب الحكمة التقليدية، الذي يعتمد على حدث له بداية وعقدة وحل... إلى شكل سردي مفتوح، يعتمد على أن تكون القصة القصيرة صياغة تنويرية لرؤية أو موقف أو معنى أو شخصية... أو ما إلى ذلك؛ رافضة شكل الحكمة التقليدية، ومدخلة القصة القصيرة في عالم مفتوح من الناحية اللغوية على أجناس عديدة كالقصيدة، والحكاية، والخبر، والتداعي الداخلي... وهذا ينجز بكل تأكيد - كتابة لا يتوقع لها المتلقي شكلاً مسبقاً، كما كان يتوقع للحكاية الشعبية، أو للقصة التقليدية... إلا أن هذا لا يمنع أن تبقى القصة القصيرة محافظة - إلى حد ما - على المظهرية "الحكاية" أو "السردية"، التي تكشف عن مفارقة مهمة بين "السردية" و"الشعري"...

من هذا المنطلق، قد نجد بعض النقاد يطلّفون على القصة القصيرة الجديدة مصطلحات تفقدّها خاصيّة التجنيس هذه، كأن يقال عنها "نص" أو "وعضة" أو "ثيرة"... وفي أحسن الأحوال "أقصوصة" أو قصة قصيرة جداً!! ومعنى هذا أن وعي النقد الكلاسيكي ما زال ينظر إلى أهمية العناصر القصصية المألوفة؛ الحدث والحبكة والشخصية وطريقة العرض... مغفلاً خروج القصة القصيرة الجديدة من هذه الدائرة، وانفتاحها - إلى حد كبير - على قضاء الشعر ولغة الشعر، إضافة إلى كونها خطاباً سردياً أو قصة قصيرة.



أعتقد أن وضع القصة القصيرة في العالم العربي في الوقت الحالي، يتشكل من خلال ثلاثة عوامل هي:

الأول: التطور المهم الذي لحق بآليات كتابة القصة القصيرة، ما جعلها تمتلك شروطاً فنية، لم تكن موجودة في آليات القصة التقليدية التي حافظت على نمطية من اللغة التقريرية والاحتفال بمعالم واضحة وجاهرة في تصوير الأحداث والشخصيات والزمان والمكان... بحيث يمكن تأكيد أنّ كل الذين كتبوا القصة قبل تطورها الجديد من القاصين العرب تشابهوا في طبيعة الكتابة التي تقوم على الحركية الهرمية (الحبكة) في بناء الحدث أو تناول الشخصية أو وصف المكان... وما نجد في القصة القصيرة اليوم هو الانفتاح الكامل على الطرق المحتملة كافة لتوصيل الحكى، سواء من خلال الاحتفال بالحركية التقليدية، أم عن طريق التأثير بالشعر، أم بوساطة التفاعل مع أسلوب الخاطرة أو التأثير بالمقالة الصحفية، أم استلهام أسلوب الحكاية الشعبية... ومن ثمّ يمكن أن تكون مساحة القصة القصيرة أقل من خمسة أسطر وأكثر من خمس صفحات...

الثاني : تأتي أهمية القصة القصيرة في يومنا هذا بالنسبة إلى المثقفي أو القاريء العادي من كونها تعيد إلى ذهنيته تلك الصورة التي كانت تحكي فيها أمه أو جدته تلك الحكايات التي غمرت وعي طفولته بعوالم من الخيال والغرائبية التي تجدها اليوم في "عالم الكرتون" هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى فإن وجود القاريء العربي في عالم معاصر مقطّع إلى أشلاء وصراعات وأمراض ، قد يجد هذا القاريء نفسه مشدوداً إلى متابعة القصص القصيرة ، ربما بسبب كونها أكثر الأجناس الأدبية المعاصرة تعبيراً عن هذا العالم الذي تغيب الروح الجمعية الإنسانية عن تكويناته الداخلية ، ما جعل من اللغة الشعرية لا تتلاءم فعلياً مع هذا العالم كما تفاعلت معه مدرسة الرومانسيين قبل الستينيات من هذا القرن ( القرن العشرين ) .

كما إن الرواية التي أصبح يطلق عليها اليوم ديوان القرن العشرين فإنها تعالج إلى حد ما ملحمة العالم أو مأساويته الكبيرة أو درامية تاريخية ما لصورته الذاتية والجماعية . . لذلك تعدّ القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية ملاءمة للبومي المعيشي المباشر أو لتلك الشوارد البسيطة والثريات الدقيقة في حياة الفرد والمجتمع . . لكن الصحافة التي تقصّ في اليوم الواحد آلاف القصص بآلية الصحافة لا بآلية الأدب أو الفن ، هي التي غدت تحدّ إلى حد ما من وجود علاقة حميمة بين القصة القصيرة ومجموعة المثقفين العاديين . .

الثالث : يبدو أن النقد المعاصر أعمل إلى حد ما الاحتفال الجاد بالقصة القصيرة ، كما احتفل بالرواية أو بالشعر على سبيل المثال . . وربما يعود هذا إلى الحيرة التي ما زالت تواجه نقاد هذا الفن (أو الجنس الأدبي المهم) الذي يشكل وعي القاريء العربي الذي ارتبط عن طريق الحكاية القصيرة بتراثه الشعبي - بشكل خاص . . ويبدو أن

أهم ما قدمه النقد المعاصر عن القصة القصيرة هو امتلاكها لبعض المقومات الفنية الموجودة في الشعر، مثل: التكثيف عن طريق الصورة الفنية، والتوتر عن طريق امتلاء القصة القصيرة بمشاعر الشعر العالية الإيقاع موسيقياً.. كما أن القصة القصيرة تحاول دائماً أن تؤكد أنها فن يحكي أو يسرد حكاية أو أزمة نفسية أو اجتماعية أو تصوير لحظة أو حدث أو شخصية.. إلخ + بحيث يمكن القول إن القصة القصيرة هي تلك العلاقة المتشابكة بين القصيدة والرواية.. مع الاعتراف بأن الشعر في يومنا هذا قد غزا الأجناس الأدبية والنشكيلية كلها..

من خلال النقاط الثلاث السابقة، يمكن أن نقول: إن وضع القصة القصيرة في العالم العربي يشكل مساحة مهمة في الثقافة الأدبية، وأن القصة القصيرة ربما تكون مقروءة أكثر من أي جنس أدبي آخر؛ لأنها تنافس الشعر على المساحات التي تخصص للإبداع في الصحافة العربية.. كما يمكن تأكيد أن القصص الجديدة أصبحت دائمة البحث عن قضايا مهمة في التراث والثقافة الشعبية؛ وهذا يعني أن هذه القصة تحاول دائماً أن تصر على علاقتها بالمساحة الكبرى من الفئات الاجتماعية المختلفة..

ومن المهم الإشارة إلى أن أهم ما أنجز في المستوى الإبداعي في المملكة العربية السعودية، كان مجموعات قصصية لعدد كبير من القاصين المهمين مقارنة بالشعر والرواية.. أذكر من هؤلاء: محمد علوان، وحسين علي حسين، وصالح الأشقر، وسعد الدوسري، وعبد العزيز مشري، وفهد العتيق، وجار الله الحميد، ومحمد الشقحاء، وعبد خال، ومحمد علي قدس.. وأسماء أخرى كثيرة لا مجال لذكرها. بل يمكن العودة إلى معرفة الحجم المهم الذي تشكله القصة القصيرة في المملكة إلى ما أنجزه القاص خالد اليوسف بـ «جغرافياً» في (دليل الكتاب والكاتبات - جمعية الثقافة والفنون - ١٩٩٥).

## المصادر والمراجع

١. أحمد الدويحي: قالت فجرها، نادي القصة السعودية، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ٢٠٠٠.
٢. ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٧م.
٣. أميمة خميس: و. . الضلع حين استوى: دار الأرض، الرياض، ط١، ١٩٩٣م.
٤. بدرية البشر: نهاية اللعبة، دار الأرض، الرياض، ط١، ١٩٩٢م.
٥. تركي السديري: ناقة العوني، دار الفرزدق للدعاية والإعلان، ١٩٩٤.
٦. جبار الله الحميد: وجوه كثيرة أولها مريم، نادي القصة السعودي، الرياض، ١٩٨٥.
٧. جبير المليحان: قصة "رثاء"، مجلة رؤى، السنة الثانية، العدد الخامس، ١٩٩٩.
٨. جريدة الجزيرة، العدد ١١٠٦٥، ١٤ / ١ / ٢٠٠٣.
٩. جريدة الجزيرة، العدد ١١٨١٦، ١٣ / ٢ / ٢٠٠٥.



١٠. جسد الثقافة <http://aljsad.com/forum36/thread35009>.
١١. جورج لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، تر أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
١٢. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٠.
١٣. حسن النعمي: حدث كتيب قال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩.
١٤. حسين المناصرة (إعداد وتحرير): ندوة إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين الواقع والأفق، مجلة قوافل، السنة الثالثة، العدد الخامس، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
١٥. حمزة شحاته: حمار حمزة شحاته، دار المريخ - الرياض ١٩٧٧.
١٦. خالد الحصري: كوابيس المدينة، مؤسسة المدينة للصحافة، ١٩٩٦.
١٧. خالد اليوسف: أزمة الحلم الزجاجي، الرياض، ١٩٨٧.
١٨. خليل الفزيع: بعض الظن، نادي القصة السعودي، ١٩٩٣.
١٩. سحر رملاوي: صورة مقروءة، نادي أبها، ١٩٩٧.
٢٠. سحيمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية؟ النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨٧.
٢١. سعد الدوسري: انطفاءات الولد العاصي، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٧.
٢٢. سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي (اختيار وترجمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

٢٣. سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
٢٤. شريفة الشملان: مقاطع من حياة، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٩٩٣.
٢٥. شريفة الشملان: وغداً يأتي، مطابع الوفاء، الدمام، ١٩٩٧.
٢٦. صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٣.
٢٧. ظافر الجبيري: خطوات يتلعبها المغيب، مطابع التقنية للأوقست، الرياض، ١٩٩٧.
٢٨. عبد الحفيظ الشمري، دفائن الأوهن تنمو، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٩. عبد الحفيظ الشمري: رحيل الكادحين، دار الشبل، الرياض، ١٩٩٢.
٣٠. عبد الحفيظ الشمري: ضجر الياس، النادي الأدبي، الرياض، ٢٠٠٠.
٣١. عبد الحفيظ الشمري: وتهرأت حبالها، النادي الأدبي بمحائل، ١٩٩٧.
٣٢. عبد الرحمن شلش: للعشق رائحة الجنوب، مطبوعات هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٩٤.
٣٣. عبد العزيز الصقعي: قصة "قائمة"، مجلة الثقافة، عدد آذار، ١٩٩٩.
٣٤. عبد العزيز مشري: أسفار السروري، نادي القصة السعودي، ١٩٨٦.

٣٥. عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.
٣٦. عبد الله إبراهيم: هل حان الوقت لإعلان وفاة القصة القصيرة؟، جريدة الرياض، ٣ نوفمبر ٢٠١١.
٣٧. عبد الله السالومي، شروخ في وجه الإسفلت، جمعية الثقافة والفنون، الأحساء، ١٩٨٢.
٣٨. عبده خال: حكايات المداد، نادي جدة الأدبي، ١٩٩٤.
٣٩. عبده خال: الموت يمر من هنا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٥٩.
٤٠. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤.
٤١. فهد العتيق: عرض موجز لمقتل مغني الرصيف، ١٩٩٠.
٤٢. فهد المصباح: الأنسة أولين، نادي جازان الأدبي، ١٤١٨هـ.
٤٣. فوزية الجارالله: في البدء كان الرحيل، نادي القصة السعودي (الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون)، الرياض، ط ١، ١٩٩١م.
٤٤. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.
٤٥. كريمص: البنية الدلالية، ترجمة أحمد الفوحي، <http://www.saidbengrad.net/inv/fouhi/strusemantique.htm>.
٤٦. مجلة رؤى، السنة الثانية، العدد الخامس، ١٩٩٩.

٤٧. محمد الصفراني، العواد زائد الشعر الحر، جريدة الرياض، العدد: ١٢٢٤١، الخميس ٦ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ، الموافق ٢١ يونيو ٢٠٠٧م.
٤٨. محمد الشفحاء: قصة "البديل"، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٧٧ أيار ١٩٩٤.
٤٩. محمد عبد الرحمن الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ١٩٠٠ - ١٩٤٥، مطابع نجد التجارية، الرياض، ط١، ١٩٧٥.
٥٠. محمد عجم: اكتمال السيمفونية يعني نهايتي الأدبية أو الروحية. وهذه هي بصمتي الخاصة، (حوار هيام المفلح)، جريدة الرياض، السبت ٢٨ رجب ١٤٢٣، العدد ١٢٥٢٤، السنة ٣٨.
٥١. محمد عجم: مقطع من سمفونية الألم، (دون مكان نشر)، ١٩٩٩.
٥٢. محمد عجم: مقطع من سمفونية الندم، (دون مكان نشر)، ١٩٩٩.
٥٣. محمد عجم: مقطع من سمفونية الوحل، النادي الأدبي، تبوك، ١٩٩٩.
٥٤. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
٥٥. معجم السرديات (إشراف محمد القاضي) الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠.
٥٦. منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨١.

٥٧. موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث "نصوص مختارة ودراسات"، المجلد الرابع، القصة القصيرة، إعداد معجب بن سعيد الزهراني، دار المفردات، الرياض، ٢٠٠١.
٥٨. موقع <http://ar.scribd.com/doc/130174757>.
٥٩. موقع: <http://forum.stop55.com/358363-6.html>.
٦٠. نورة الغامدي: عفوًا لا زلت أحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.
٦١. الوكيبيديا: الروسي بيتر إلينش تشايكوفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣) <http://ar.wikipedia.org/wiki>.
٦٢. يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطقي في لبنان، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٨.
٦٣. يوسف إدريس: لغة الآي آي، القاهرة، سلسلة الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ١٩٦٥.

## حسين المناصرة

- وُلد حسين عبد الله موسى المناصرة في ١٧/٥/١٩٥٨ في قرية بني نعيم/ الخليل، وأنهى الثانوية في مدرستها سنة ١٩٧٧، وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية سنة ١٩٨١، وشهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث من الجامعة نفسها سنة ١٩٨٥، ثم شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية سنة ٢٠٠١.
- عمل في جامعة الملك سعود بالرياض منذ سنة ١٩٨٧، محاضراً، ومستشاراً بوكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي (٢٠٠٧ - ٢٠١٢)، ومستشاراً بوكالة الجامعة للتطوير والجودة (منذ ٢٠١٢)، ومديراً تنفيذياً لكرسي الأدب السعودي فيها (منذ ٢٠١١)، ومستشاراً في جهات أخرى عديدة داخل جامعة الملك سعود وخارجها.
- وحاضر فصولاً دراسية عديدة في كلية المجتمع، وكلية الدراسات التطبيقية وخدمة المجتمع، وجامعة القدس المفتوحة بالرياض؛ وقدم عدة دورات تدريبية في مجالات الإبداع والكتابة الوظيفية؛ وحكم عدداً كبيراً من الأبحاث، والكتب، والمسابقات الأدبية.

- كما عمل سكرتيراً للتحرير في مجلة "قوافل" الصادرة عن النادي الأدبي بالرياض (١٩٩٤ - ١٩٩٨)، وعضو هيئة تحرير في مجلة "حيفا لنا" الإلكترونية، وعضو (ومشارك) في تحرير عدد من الكتب الأدبية والنقدية؛ ومؤسس ومحرر صحيفة "سرديات" الإلكترونية.
  - وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وتجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين، والجمعية اللغوية للمترجمين واللغويين العرب، ورابطة المسبار الأدبية، ومؤسس وعضو وحدة أبحاث السرديات، ووحدة أبحاث الشعرية بجامعة الملك سعود.
  - حصل على جائزة جدة للدراسات النقدية والأدبية في دورتها الثانية ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م.
  - حصل على جائزة أبها للكتابة المسرحية، وتكريم الجمعية اللغوية للمترجمين واللغويين العرب، وشهادات شكر وتقدير عديدة.
  - وقد رشحه قسم اللغة العربية وآدابها وكلية الآداب بجامعة الملك سعود للحصول على جائزة الملك فيصل العالمية في الآداب للعام ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م، في موضوع "دراسات الرواية العربية الحديثة".
- ▣ أعماله الأدبية والنقدية:
١. "فرح أنطون روائياً ومسرحياً"، نقد، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
  ٢. "في طريقهم إلى الجنون"، نص مسرحي، دار آرام، عمان، ١٩٩٤.
  ٣. "الرخ يعانق برومبيوس أو دليلة تنقياً"، نص مسرحي، دار الحوار، اللاذقية/سوريا، ١٩٩٥.
  ٤. "لقاء في الفوج الأخير"، قصص، المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٥.

٥. "الثبغ واللعة آخر ما توصل إليه عبد الله المسكين"، قصص، دار الكرمل، عمّان، ١٩٩٦.
٦. "بوابة خربة بني دار"، رواية، دار الحوار، اللاذقية/ سوريا، ١٩٩٧.
٧. "دارياً"، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
٨. "ثقافة المنهج". الخطاب الروائي نموذجاً، دراسة، دار المقدسية، حلب/ سوريا، ١٩٩٩.
٩. "بقايا من الهذيان"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
١٠. "الليلة الشاردة الواردة"، قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
١١. "المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية"، دراسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
١٢. "خندق المصير"، رواية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٢.
١٣. "النسوية في الثقافة والإبداع"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٧.
١٤. "ذاكرة رواية التسعينيات"، نقد، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٨.
١٥. "فضاءات الكتابة"، نقد، دار شمس، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٦. "وجهي وزرقاء اليمامة"، قصص، دار فضاءات، عمّان، ٢٠٠٩.
١٧. "التفّس حلماً"، قصص، دار فضاءات، عمّان، ٢٠٠٩.
١٨. "وهج السرد"، نقد، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠.
١٩. "مقاربات في السرد"، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٢.



٢٠: "الفردوس المفقود"، دراسات في الرواية الفلسطينية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٣.

٢١: "قراءات في المنظور السردى النسوي"، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٣.

٢٢: القصة القصيرة جداً: الرؤى والجماليات"، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٣.

٢٣: "طواحين السوس"، رواية إلكترونية.

٢٤: "فلسطين ذاكرة وطن"، مقاسرديات إلكترونية.

٢٥: "سبد المفاتيح"، ق.ق. جداً إلكترونية.

٢٦: "العصافير لا تغرد خلف القضبان"، رواية إلكترونية.

الموقع الإلكتروني: <http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah>

✦ البريد الإلكتروني: [hmanasrah@ksu.edu.sa](mailto:hmanasrah@ksu.edu.sa) - [hosain\\_ma@yahoo.com](mailto:hosain_ma@yahoo.com)

[com](http://faculty.ksu.edu.sa/almanasrah)

