

وجوه ومواجهات..

من القصة القصيرة السورية في العقد
الأول من القرن الحادي والعشرين

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
<http://www.awu-dam.com>

الإخراج الفني: وفاء الساطي
تصميم الغلاف: ميسم حسن

سامر أنور الشمالي

وجوه ومواجهات..

من القصة القصيرة السورية في العقد الأول
من القرن الحادي والعشرين

سلسلة النقد (1)

2011

منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق

الإهداء..

**إلى الوطن الصامت الذي يتحدث جميع من فيه بلسانه بينما هو
يحتفظ بالصمت.. وبتاريخه.**

إلى وطني الصغير.. أمي الغالية.

توطئة

لماذا: وجوه ومواجهات؟.

(وجوه) مفردها: وجه. والوجه: ظاهر الشيء، وباطنه إذا بان بعدما كان مستوراً ومخفياً.

(مواجهات) مفردها: مواجهة. والمواجهة: المقابلة والموازنة.

بيد أن لكل مواجهة وجهاً تظهر به. وكلُّ وجه يظهر وينكشف يتعرض للمواجهات بحسب الوضع القائم.

* * *

الكتابة عن النتاج القصصي هي بطريقة ما الإسهام في إظهار أو تقديم مجموعة من الوجوه. إضافة إلى تقديم مواجهة ضمنية بين تلك المجموعات القصصية يمكن أخذها بعين الاعتبار، سواء المواجهات المتولدة في الدراسة ذاتها، أم المواجهات بين هذه الدراسة والدراسات الأخرى في الكتاب ذاته.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى.. تناولنا مواجهات عدة في المجموعات القصصية التي درسناها، سواء اعتمدت تلك على إجراء المواجهات داخل النص ذاته، أم بين النص والعالم الخارجي، إذ ثمة مواجهات على أكثر من مستوى، ابتداء من الفكرة والموضوع، مروراً بالبنية والمعالجة، وصولاً إلى السرد والشكل؛ وهي ذات طابع ثنائي، وقد تتعدد تلك المواجهات بحسب الزاوية/ الزوايا النقدية التي ننظر بها إلى محور/ محاور القصص. وهي تعود بالنتيجة إلى الوجه الذي صنع وأبدع تلك المواجهات.

ونزعم أننا تناولنا المواجهات الأبرز في المجموعات المختارة شريطة ألا تتطابق وتتفق مع مواجهات مماثلة تناولناها في مجموعات أخرى ، كي تتنوع المواجهات في الكتاب الواحد. وكي نقدم أيضاً أكبر عدد ممكن من الوجوه القصصية.

تنقسم تلك المواجهات على تنوعها إلى قسمين رئيسين :

1 - **مواجهة داخلية**: وهي إجراء مواجهات بين عنصر/ عناصر القصة ذاتها، أو مواجهات بين قصص المجموعة فيما بينها.

2 - **مواجهة خارجية**: وهي إجراء مواجهات بين عنصر/ عناصر القصة وما هو خارج سردها، أي بمواجهاتها مع الطبيعة الاجتماعية، أو المكونات الثقافية، أو الأشياء المادية، وذلك بحسب القصة/ القصص المدروسة وتقبلها لتلك المواجهات.

* * *

اخترنا بعض المجموعات القصصية الصادرة ما بين عامي 2000 و2010 أي مدة عقد وعام، باعتبار عام ألفين هو عام الفصل بين قرن وآخر لذلك لا يمكن تخطيه لدى التطرق إلى العقد الأول من القرن الجديد.

كما حاولنا أن تكون تلك المجموعات القصصية المختارة تمثل وتعكس إلى حد ما طبيعة تلك الحقبة، وثقافة المرحلة، بعد وضع شروط يجب توفرها في المجموعات القصصية المختارة. لهذا لا ندعي أننا انتقينا أفضل المجموعات وأكثرها تميزاً في هذه الحقبة، أو اختيار أهم كتاب/ كاتبات القصة القصيرة السورية. بل تلك التي تتناسب مع الخطة العامة للكتاب وتوافق النهج الذي رسمناه قبل الشروع في التأليف، دون تجاهل تقييدنا المحدود بالكتب المتوفرة في مكتبتنا الخاصة.

وحرصنا على أن تكون المجموعة القصصية التي خضعت للدراسة بطبعتها الأولى. ولم نغفل أن يكون هناك توازن بين القاصين والقاصات كيلا يكون ثمة انحياز إلى جنس دون آخر. كما فضلنا الالتزام بالتوزيع الجغرافي لتغطية أكبر قدر ممكن من المدن السورية. وارتأينا ألا نتناول أكثر من مجموعة قصصية واحدة للأديب/ الأديبة لفسح المجال لدراسة أكبر عدد ممكن من التجارب القصصية في المشهد الأدبي السوري.

* * *

لابد من الإشارة إلى أننا تعمدنا أيضاً ألا تكون الأسماء الواردة في كتابنا هذا مكررة في كتابنا السابق الذي تناول بدوره مجموعات قصصية سورية صدرت بعد عام ألفين أيضاً - تحديداً ما بين عامي 2000 و 2007 - لتسعة عشر قاصاً وقاصة من مختلف المدن السورية، وكان الكتاب يتشكل من مقدمة وثمانية فصول. ولقد كان لذاك الكتاب خطة ومنهج تختلف عن هذا الكتاب، فقد عمدنا آنذاك على أن نعالج: (من زاوية واحدة محوراً واحداً أو أكثر في المجموعة القصصية التي أتناولها بالنقد)⁽¹⁾. وعلى الرغم من اتساع الزاوية في كتابي النقدي الثاني هذا، وكذلك المحاور، لم تتسع لتشمل بالدراسة المجموعات القصصية من جوانبها كافة كما هو شائع، فهذه الشمولية في النقد الأدبي قد تتجاوز وتتخطى - برأيي الخاص - أهم الخصوصيات في الأعمال المدروسة، فتقع في التعميم والتبسيط، والنمطية السائدة، وتتشابه بالنتيجة مع غيرها من الدراسات. وعليه قد لا تنجح في التقاط ملامح وسمات بذاتها تنفرد بها تلك المجموعة عن غيرها من المجموعات القصصية.

لعل هذين الكتابين اللذين خصصناهما لدراسة القصة القصيرة السورية المعاصرة مطلع القرن الحادي والعشرين، الكتابان الوحيدان اللذان تناولوا هذه الحقبة القصصية السورية حتى تاريخ كتابة هذه السطور.

بدايات عام 2011

(1) () .10

مقدمة

(1)

لاشك في أن التأريخ والتوثيق لبدايات أي جنس أدبي تعترضه وتعوقه بعض الإشكاليات المنهجية، فهو ليس بالسهولة التي تبدو للوهلة الأولى، فكل دارس يضع معايير الخاصة بالتناسب مع ثقافته الأدبية، كما تتحكم بتلك المعايير المراجع والمصادر المتوفرة والمتاحة له، دون إغفال رؤيته الخاصة وذائقته المتعلقة بالنص الأدبي ذاته إذا كان جديراً بتمثيل هذا الجنس، وبالذور الذي قام به.

لن نحوض في الخلافات الإشكالية، أو التفاصيل الدقيقة، وسنكتفي بالحديث بإيجاز عن مسيرة القصة القصيرة السورية منذ بدايتها حتى الآن عن طريق اختيار قاص واحد يمكن أن يمثل عقداً بذاته.. حيث نفترض أنه لا بد من أن يكون أحد كتاب القصة القصيرة لديه القدرة على تمثيل عقد بذاته بصفته ممن تركوا بصمتهم الخاصة في مسيرة القصة القصيرة السورية. كما سوف نشير إلى عددٍ من أهم كتاب القصة القصيرة السورية في معرض حديثنا.

ومن الجدير بالذكر أن هذه المقدمة ليست توثيقية أو ببلوغرافيا عامة، بل هي لا تتعدى أن تكون مجرد تنويه وإشادة ببعض الذين أسسوا ومهدوا الدرب للأجيال التالية من كتاب القصة السورية، ونقادها أيضاً.

(2)

(لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والحرفات والأساطير وال النوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربي مباشرة)⁽¹⁾، وقد بدأت الأشكال الأولى للقصة القصيرة العربية

(1) . () .86

تشكل مع مطلع القرن العشرين، دون أن يعني هذا أنه ليس ثمة إرهابات قبل هذا التاريخ.

وعلى أية حال نستطيع تأكيد أن الميلاد الحقيقي للقصة القصيرة في سورية يعود - بحسب أغلب الدارسين والباحثين - إلى ثلاثينيات القرن الماضي، ففي هذا العقد تمايزت الهوية السورية عن بلاد الشام بعد تحديد حدودها الجغرافية، وانعكاس ذلك على المواطن الذي اتضحت لديه معالم القومية السورية، وضرورة نيل الاستقلال وتكوين دولة جديدة، وإن لم تلغ انتماءه إلى القومية العربية الأوسع والأشمل، ودون إغفال التأثيرات الثقافية والسياسية والاقتصادية في تلك الفترة الزمنية. ورافق ذلك نشوء طبقة برجوازية محلية أحكمت قبضتها على السلطة، ورغم ذلك كانت تتبنى مشاريع تنويرية تقتضيها ظروف تلك المرحلة. وفي تلك الفترة درست نخبة من أبناء الطبقة الثرية في أوروبا وتعلمت اللغات الأجنبية وتواصلت مع الثقافات المعاصرة في العالم، فتكونت نخبة مثقفة اطلعت على فنون الأدب بلغته الأصيلة أو المترجمة. مع العلم أنه لم يتضح تماماً الفرق الكبير بين القصة القصيرة والرواية باعتبار أغلب كتاب القصة من كتاب الرواية.

ولكن لا بد من الإشارة إلى أن تاريخ القصة القصيرة ليس مسيرة متطورة دائماً، فالأدب يسير حسب خطّ بياني فيه الكثير من الانحناءات والمتكسرات.

(3)

لعل خير من يمثل ثلاثينيات القرن الماضي القاص الرائد (علي خلقي)⁽¹⁾ فعلى الرغم من قلة نتاجه الأدبي عده النقاد والدارسون من أهم رواد القصة القصيرة في سورية باعتبار مجموعته الوحيدة (ربيع وخريف) الصادرة عام 1931 (المجموعة الوحيدة التي يمكن اعتبارها مجموعة قصص قصيرة من بين الكتابات القليلة ذات المنحى القصصي في تلك الفترة؛ مع أن قصص هذه المجموعة لا تكاد توفر إلا

(1) : 1911 .1984

القليل من الشروط الفنية لهذا النوع الأدبي⁽¹⁾، فالرواد الأوائل في أي جنس أدبي قد لا يتقنون تماماً الفن الأدبي لأنهم يشتغلون على جنس في صيغته الأولى والتجريبية، وعلى الرغم من ذلك قد يحدثون نقلات هامة في مفهوم الكتابة، وهذا ما فعله (خلقي) بقصصه فقد جاء (بهذا اللون من الكتابة القصصية ليضع حياة الناس مرآة عاكسة، ومن هذه الزاوية حمل التقليديون عليه. إنه تباشير الثورة. إنه توجه إلى الواقع الاجتماعي، وينتهي عهد الدمع الرومانتيكي⁽²⁾). وكان شأنه شأن أغلب رواد القصة القصيرة في سورية الذين كتبوا القصة القصيرة الواقعية التسجيلية ذات المضمون الاجتماعي الملتزم بالقيم النبيلة والذي يغلب عليه أحياناً التوجيه والوعظية، وذلك ضمن نفحة رومانسية تشكلت لاحقاً.

ويجب الإشارة إلى تأثر كتاب هذه الحقبة بالقاصين في مصر، لاسيما: (مصطفى لطفى المنفلوطي - إبراهيم المازني - طه حسين) والقاصين اللبنانيين - الذين أقاموا في المهجر الأمريكي الشمالي - وعلى رأسهم: (ميخائيل نعيمة - جبران خليل جبران).

* * *

في الأربعينيات بدأت القصة القصيرة تأخذ حيزاً بارزاً في الصحافة المحلية، وحققت نتيجة لذلك انتشاراً معقولاً. كما عمل بعض أهم كتاب القصة في الصحافة، وهذا ما عزز العلاقة بين الصحافة والأدب آنذاك، ولم تكن هذه العلاقة في مصلحة القصة دائماً، فقد شجع ذلك على كتابة قصص مسلية ومشوقة تعتمد الطرافة والغرابة بهدف الرواج لا غير، ورغم ذلك لم ينشأ إبانها أو فيما بعد اتجاه (الفن للفن) كما في الثقافة الأوربية. فالقصة العربية منذ بواكيرها الأولى تبنت الخطاب الاجتماعي بالفطرة نتيجة العلاقات الاجتماعية وأعرافها، وهذا ما انعكس على الأدب وفنونه بصيغ شتى.

(1) () .27

(2) () .53

أما القاص الأكثر حضوراً في حقبة الأربعينيات فهو (عبد السلام العجيلي)⁽¹⁾ الذي بدأ مشروعه الأدبي بمجموعته الأولى (بنت الساحرة) الصادرة عام 1948 التي كانت فاتحة لمجموعات قصصية أخرى ظهر فيها تقدم ملحوظ نتيجة الجهد والجدية اللتين لم تتوفرا للكثير من كتاب القصة الأوائل. كما تميز (العجيلي) بفصاحة أسلوبه وجزالته، إضافة إلى حرصه على التشويق الذي لا يخلو من الغرابة بعض الشيء، والمصادفات التي يصنعها القدر، ولكن هذا لم يكن مجانياً، بل كان موظفاً في القص بطريقة جيدة، ومعبراً عن أفكار الكاتب واهتماماته بالجوانب الروحية والنفسية الخفية، وثقافته العلمية الرزنية (فالقصاص متباعدة المرامي، متباينة الموضوعات، مختلفة التقنيات، تتوزع بين القصة الساخرة والضاحكة والحزينة، وتحوي الاتجاه العلمي والمحلي والعاطفي والقومي والإنساني، غير أنها في النهاية تنبثق عن فكرة واحدة شاملة وراء تنوعها وهي موقف (العجيلي) كفنّان من الحياة، وتجمعها ملامح مميزة مشتركة هي ما يمكن أن نطلق عليه مذهبه الشكلي في كتابة القصة القصيرة)⁽²⁾. وشهدت هذه الحقبة تطوراً - ولو محدوداً - في القصة القصيرة يعود في معظمه إلى التأثير بالأدب العالمية، ف(لو أننا ذهبنا إلى الخاصة لوجدنا أنهم على اتصال بقمم الأدب الغربي من سابقة ومعاصرة)⁽³⁾.

كما ظهرت في هذا العقد القاصات اللواتي عنين بدورهن في تلك الفترة بالكتابة عن حياة الناس من حولهن، وتعتبر هذه ميزة للصدق والابتعاد عن الخيال الذي لا أساس واقعياً له.

ولم تغب الموضوعات القومية بداعيات النكبة الفلسطينية التي كان لها انعكاس كبير على موضوعات القصص وأطروحاتها، وهذا ما أفرز القصص الخطابية، والقص العبثي الذي ينطق بلسان جيل منكسر ومحبط وضائع يتكئ على ثقافة وجودية أجنبية تبلور تأثيرها في العقد التالي.

(1) : 1918 - 2006.

(2) () .281

(3) () .244

من العقود الحاسمة في تاريخ القصة السورية الخمسينيات، إذ كان (هو الحد الفاصل بين القصة - المحاولة، والقصة - الناضجة)⁽¹⁾، ويمثل هذه الحقبة عن جدارة القاص المتميز (سعيد حورانية)⁽²⁾ الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى (وفي الناس المسرة) 1954، فضلاً عن أنه كان ممثلاً للواقعية الاشتراكية بجدارة، وتعد تجربة (حورانية) من أنضج التجارب في زمنها، وأكثرها تأثيراً من سابقها في تاريخ القص السوري لاحقاً، فهو (قاص واقعي شديد التميز في التزامه وتحقيقه لمسؤولية الكاتب الاجتماعية والإنسانية وفي براعته على صوغ المبنى الاستعاري الذي يضيء الأبعاد العميقة للتجربة البشرية في رؤية الاشتراطات الواقعية المتشابكة والمعقدة)⁽³⁾.

تضاعفت المجموعات القصصية كعدد خلال هذه الحقبة، وتطورت فنياً نتيجة عوامل عدة، لعل أبرزها تعدد الدوريات التي تنشر القصص، وظهور العديد من كتاب القصة الذين أصدروا أكثر من مجموعة قصصية خلافاً للشائع من قبل، إضافة إلى الاهتمام النقدي بالقص، فضلاً عن زيادة مساحات التأثر بالتيارات السياسية والمدارس الأدبية والمذاهب الفلسفية السائدة في العالم آنذاك، فعرفت القصة القصيرة السورية الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية الروسية التي ظهرت بوادرها في عقود سابقة واستمرت لعهد لاحق. ونتيجة لذلك برز الاهتمام بالقضايا القومية لاسيما فلسطين، والعدالة الاجتماعية والمساواة، كما عرفت الوجودية الفرنسية التي كان لها حضورها الخاص، وذلك دون غياب الاتجاهين الكلاسيكي والرومانسي اللذين واكبا هذا التطور، سواء على صعيد الأسلوب اللغوي أم الأطروحات الفكرية، وفي هذا العقد بدأت اللغة الإنكليزية تنتشر لأسباب سياسية جنباً إلى جنب مع اللغة الفرنسية، و(بدأ الأدب الأنكلوأمريكي

(1) () .6

(2) : 1929 1994.

() ()

(3) () .42

يزحم الأديبين الفرنسي والروسي في التأثير، كما انفتحت أبواب سورية لمؤثرات أخرى أجنبية كثيرة⁽¹⁾، وعن طريق هاتين اللغتين ترجمت الأعمال الأدبية عن اللغات الأجنبية الأخرى، فصدرت مختارات وأعمال كاملة ل نخبة من كبار الأدباء في العالم. وساعد هذا الانفتاح على الآخر ازدهار الديمقراطية المحدود وغياب نسبي للقبضة الحديدية الدكتاتورية في تلك المرحلة الغنية بالأحداث على أكثر من صعيد.

* * *

في مطلع الستينيات ظهر الكاتب الأكثر تفرداً بين المؤسسين الكبار في تاريخ القصة القصيرة السورية (زكريا تامر)⁽²⁾ الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى (صهيل الجواد الأبيض) 1960 فكانت فاتحة لمجموعات قصصية أخرى شكلت اتجاهاً فريداً ما زال حاضراً بمؤثراته بقوة حتى الآن، سواء على الصعيد المحلي أم العربي (فقد كان أول قاص عربي يكسر لغة السرد السائدة، ويجعلها تنفتح على لغة المجاز والاستعارة والتورية ذات الكثافة الشعرية العالية، والتوتر والإيحاء مما شكل قطعاً في زمن السرد السائد، وتأسيساً للحظة جديدة في السردية العربية)⁽³⁾. و(تامر) من الكتاب القلائل الكبار الذين أخلصوا لكتابة القصة القصيرة فحقق إنجازات كبيرة على الصعيد الشخصي والعام. وتمتاز قصصه بترابط عناصرها وتواشجها فلا يمكن فصل الحدث الذي لا يخلو من غرابة مع شخصيات تعبر عن نماذج إنسانية واقعية ذات أبعاد رمزية، في سرد نشري مسبوك بالجمل الشعرية الموظفة بمهارة سردية مذهلة، دون غياب وجهة نظر ملتزمة بالقيم والمبادئ الإنسانية، فضلاً عن (إن الشخصية القصصية هي المركز في عالم زكريا تامر. إن زكريا تامر يختلف في هذا عن القصة السورية كلها قبله)⁽⁴⁾.

(1) () .

(2) : 1931 .

(3) () .96 .

(4) () .84 .

وبرزت في هذا العقد اتجاهات عديدة، ولكن أغلب كتابها لم يتميزوا بكتابة القصة القصيرة، فمنهم من توقف أو اتجه للرواية، ولم ينفرد (زكريا تامر) بإخلاصه للقصة القصيرة فحسب، بل بتفرده في تاريخ القصة السورية عامة.

* * *

خلال حقبة السبعينيات اتضحت معالم القصة القصيرة السورية لدى جيل من الأدباء الذين كتبوا القصة منطلقين من عقائد فكرية وسياسية وأيدلوجية فتنوعت الأساليب والاتجاهات والمدارس والمذاهب، وعلى الرغم من ذلك لم تقدم هذه الحقبة كتاباً حققوا تأثيراً كبيراً في المشهد القصصي كـ(عبد السلام العجيلي - سعيد حورانية - زكريا تامر) فعلى الرغم من أن القصة القصيرة السورية تجاوزت مرحلة التأسيس والريادة، وتأصلت في السرد العربي، وأخذت موقعها الطبيعي من المشهد الأدبي ومسيرته، ولكنها لم تستمر في خط بياني متصاعد، ولم يعد تاريخها تقدماً مطرداً؛ ولهذا مبرراته الموضوعية، فبعد اجتياز مراحل البدايات يصبح التطور في أي جنس أدبي محدوداً ومرهوناً بالإنجازات الفردية.

ولكن هذا لا يعني أن هذه المرحلة المتقدمة في مسيرة القصة القصيرة السورية لم تقدم كتاباً حققوا نجاحات هامة عدت من العلامات الفارقة في القصة السورية مثل: (وليد معماري)⁽¹⁾ الذي يعد من أهم كتاب هذا العقد، بصفته قدم نتاجاً جيداً عبر مجموعاته المتتالية التي لم تتوقف في الصدور منذ مجموعته (أحزان صغيرة) عام 1971، وقد استمر في كتابة قصة واقعية (تمايزت بتكامل عناصر القص، والصنعة المتقنة في اختيار الموضوع ومعالجته، مع جودة الأسلوب المتقن الذي يزيد من طلاوته رهافة تدل على حساسية عالية وطرافة محببة تصل إلى تخوم السخرية المرة أحياناً)⁽²⁾. والقصص عامة تنحاز إلى الطبقة الفقيرة والبسيطة، وتغوص عميقاً في واقعها الذي قد يتقاسمه البؤس والحزن، ولكن هذا لا يعني أن

(1) : 1941.

(2) () 184.

الحياة مزرية لا يمكن احتمالها، بل ثمة أمل متجدد بتحقيق بعض الأحلام وإن كانت صغيرة. و(معماري) من الأدباء الملتزمين إيديولوجياً، ولكن هذا لم يكن عائقاً في تحليل الواقع اليومي بموضوعية لا تتناقض مع اتجاهه الفكري.

* * *

من العقود الغنية في تاريخ القصة القصيرة السورية عقد الثمانينات من حيث تطور تجارب كتاب القصة، فلم تغب في تلك الحقبة أسماء كبيرة من العقود السابقة، ولعل خير من مثلها في هذا العقد من جيل الأربعينيات: (أديب نحوي - مراد السباعي - عبد السلام العجيلي). ومن جيل الخمسينيات: (جان ألكسان - حسيب كيالي - فاضل السباعي - نصر الدين البهرة). والستينيات: (بديع حقي - حيدر حيدر - فارس زرزور - وليد إخلاصي - كوليت الخوري - قمر كيلاني - ناديا خوست). والسبعينيات: (خليل جاسم الحميدي - زكريا شريقي - نيروز مالك). ومن هؤلاء من استمر في كتابة القصة القصيرة لعقود تالية، ومنهم من اتجه إلى الكتابة في أجناس أخرى، أو توقف عن الكتابة في مجال الأدب عامة.

ونذكر على سبيل المثال بعض كتاب القصة الذين كان لهم حضورهم الأدبي في الثمانينيات، وإن لم يستند هذا الحضور إلى القصة القصيرة وحدها: (ممدوح عزام - غازي حسين العلي - نيروز مالك - مروان المصري - ملك حاج عبيد - أحمد زياد محبك - فيصل خرتش - قمر كيلاني - جمال عبود).
اختيار ممثل لعقد الثمانينات أمر أكثر صعوبة وإرباكاً من غيره من العقود لتعدد الأسماء وتقارب المستويات، وهذا لا يعني أننا نستطيع تجاهل الأديبة (اعتدال رافع)⁽¹⁾ فلديها المقدرة على تمثيل هذا العقد بجدارة، فضلاً عن أنه من غير المناسب واللائق ألا تمثل كاتبة أحد العقود في تاريخ القصة القصيرة السورية - على نطاق هذه المقدمة المتواضعة - فللمرأة دورها في مسيرة الأدب العربي، فقد

1937

(1)

ولجت الكاتبات السوريات عالم القصة القصيرة في الأربعينات مع الرائدة (وداد سكاكيني) في مجموعتها الأولى (مرايا الناس) الصادرة عام 1945.

والأديبة القاصة (اعتدال رافع) من أكثر الكاتبات إخلاصاً للقصة القصيرة، فلم تجرّفها الموجة الروائية الشائعة التي استقطبت معظم كتاب وكاتبات القصة السورية. ولقصصها ملامح بذاتها تتبدى في سردها المشغول بحساسية مشبعة بزخم شعري لا يخلو من حميمية ورهافة، وعلى الرغم من الصبغة الكلاسيكية في البناء والحبكة (تتجلى الحداثة في قصتها عبر تأكيدها على وهمية شخصياتها، في حين وجدنا كتاب القصة التقليدية يؤكدون على واقعيّتها)⁽¹⁾.

وتعتني (اعتدال رافع) بالمرأة وقضاياها وشؤونها، لاسيما الحزينة نتيجة ظروف بيئية واجتماعية قاسية، وهذا لا يعني أنها تغفل عن الرجال المغلوبين على أمورهم. وفي الحالات جميعها هناك استسلام للقدر الذي يفاجئ الجميع بتدبيره، وعلى الرغم من ذلك نجد هدوءاً في سيرورة الحدث، وبراعة في تركيب الشخصيات، فكوة الأمل على صغرها تظل مفتوحة، وان بعدت وارتفعت. أما أبطالها الصغار فلديهم مشاكلهم أيضاً التي قد تكون أكثر مما يحتملها طفل، ورغم ذلك لا يفقد هؤلاء الأطفال براءتهم، ولا يغيب عنهم الأمل الذي يداعب عيونهم المفتوحة على الحياة باتساعها.

* * *

تعد التسعينيات مرحلة جديرة بالاهتمام في تاريخ القصة القصيرة السورية، فقد تعددت الإصدارات حتى طغى العدد والكمية على النوع، لهذا يصعب دراسة هذه الحقبة دراسة تفصيلية ودقيقة نظراً لتعدد التجارب وتنوعها، فعقد التسعينيات من أغنى العقود في تاريخ القصة القصيرة السورية على صعيد الإنتاج ف(مجموع النتاج القصصي الذي صدر خلاله، والذي يكاد يساوي مجموع ما صدر من نتاج خلال ستة عقود، أي من بداية الثلاثينيات إلى نهاية الثمانينات، ثم متابعة عدد

(1) . () . 19

غير قليل من الأصوات التي تمثل علامات فارقة في مسار القص السوري في الكتابة والنشر في العقد نفسه⁽¹⁾، إضافة إلى ظهور أسماء جديدة، منها من أخذ مكانته في المشهد القصصي السوري عامة، وأكثرها لم يقدم تجارب جديدة بالوقوف عندها طويلاً، أو توقف عن الكتابة باكراً.

ولاشك في أن من أكثر التجارب تفرداً في هذا العقد، وتمايزاً ما قدمه (إبراهيم صموئيل)⁽²⁾ في مجموعاته: (رائحة الخطو الثقيل - النحنحات - الوعر الأزرق) فلقد لقيت هذه المجموعات القصصية عقب صدورهما ترحيباً كبيراً بين القراء والنقاد، مما شكل حالة غير مسبوقة في المشهد القصصي السوري في هذا العقد، وهذا ما طرح تساؤلات عدة حول هذا القاص الفذ الذي فرض عبر مجموعاته الثلاث نفسه كأحد أهم كتاب القصة السورية، ف(هل يكمن السري في حرارة موضوعاتها، ومقاربتها الجريئة لأجواء التخفي والاعتقال والسجن؟ أم في التقاطها لحظات إنسانية مؤثرة وحميمة وموجعة، عبر تصادم أبطالها مع شروط حياتهم القاسية، وتمردهم عليها؟ أم في صدق الانفعال، وصدق التجسيد الفني لأبطالها وأحداثها؟ ربما كان الجواب في كل تلك العناصر مجتمعة وفي غيرها أيضاً)⁽³⁾، دون إغفال الإشارة إلى أن هذه القصص مقتطعة من حياة مؤلفها الذي عايش في الواقع تلك الموضوعات التي عالجها في قصصه بمصدقية واعية، مع العلم أنه (لا يتحقق الصدق الموضوعي في تصوير الناس في الأدب الواقعي بتصنيف وتفصيل الخصائص الإيجابية والسلبية لشخص العمل من قبل الكاتب بل بعمق نفاذه إلى العالم الداخلي للشخصية)⁽⁴⁾، وهذا هو جوهر الواقعية الحقة التي تبصر المتلقي بالواقع الذي يعيشه بتفاصيله وأسراره التي قد تكون غائبة عنه أو مغيبة.

(1) () .5

(2) : 1951

(3) () .15

(4) () : .224

ومن المفيد تذكر بعض أعلام القصة القصيرة الذين صدرت لهم مجموعات قصصية في هذا العقد معززين حضورهم الذي بدأ في عقود سابقة، أمثال: (وليد إخلاصي - بديع حقي - حسن م يوسف - دلال حاتم - ممدوح عزام - فاضل السباعي).

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض كتاب القصة الذين حققوا حضوراً لافتاً في مجال القصة القصيرة في عقد التسعينيات: (نور الدين الهاشمي - جمال عبود - نجم الدين السمان - نزار نجار - غسان كامل ونوس - أنيسة عبود - هيفاء بيطار - حنان درويش - عبد الإله الرحيل - ابتسام شاكوش - فواز حداد - محمد الحاج صالح - ماري رشو - مالك صقور - تاج الدين موسى - غالية قباني - سهيل الشعار - نيروز مالك - محمد أبو معتوق - أحمد عمر - رباب هلال - كوليت بهنا - محمد أبو حمود - نهلة السوسو - عبد الباقي يوسف - عبد الحلیم يوسف - وهيب سراي الدين) ولم يستمر بعضهم في كتابة القصة القصيرة بل اتجهوا إلى كتابة الرواية، أو السيناريو التلفزيوني الذي استقطب مجموعة من كتاب القصة القصيرة في المدة الأخيرة.

* * *

ومن الجدير بالذكر أن هناك كتاب قصة توقفوا عن كتابة القصة القصيرة في ذروة عطائهم رغم تجربتهم الناضجة ك: (سعيد حورانية). ومنهم من توقفوا عن كتابة القصة القصيرة بعد مجموعة واحدة واتجهوا إلى كتابة الرواية ك: (حنا مينة). ومنهم من صدر لهم بعض المجموعات القصصية ولكن جل إصداراتهم كان في مجال الرواية: (حيدر حيدر - ياسين رفاعية - وليد إخلاصي). ومنهم من كتب القصة القصيرة بداية ثم اتجه لكتابة النقد الأدبي وعرفوا به وهم قلة: (نضال الصالح - عبد الله أبو هيف).

مواجهات بين: القص الكلاسيكي والقص التجريبي وجه القاص (باسم عبود) في مجموعته القصصية (دائرة الضوء)

مدخل:

لكل جنس أدبي قوانينه الخاصة التي مرت في مراحل مختلفة قبل تطورها إلى قواعد تمكنه من الاستقلال بذاته، وتمنحه مشروعية الانتماء إلى هذا الجنس الأدبي دون سواه. والقصة القصيرة بدورها خاضت هذه التجارب حتى امتلكت شروط تميزها التي وضعها كبار كتابها، ثم صنفها وشرحها أهم نقادها، حتى دخلت باب المرجعية التجنيسية الأدبية التي يعود إليها كتاب القصة ونقادها في كل عصر في العالم.

وقبل البدء بمحاولة اكتشاف خصوصية القصة القصيرة وتفرداها بين الأجناس الأدبية نعود إلى الجذور اللغوية التي تساعد عبر الكشف في الطبقات المتراكمة عبر التاريخ على فهم أكثر شمولية ودقة.

(القصُّ: فعل القاصُّ إذا قصَّ القِصصَ، والقِصَّةُ معروفة. ويقال: في رأسه قِصَّةٌ يعني الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: ﴿لَمَّا نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقِصَصِ﴾⁽¹⁾؛ أي نُبِّئَنَّكَ أَحْسَنَ الْبَيَانِ. والقاصُّ: الذي يأتي بالقِصَّة من فِصْها. ويقال: قِصَّصْتُ الشَّيْءَ إذا تَبَعْتُ أثره شيئاً بعد شيءٍ؛ ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتِ

لأُخْتَهُ قُصِيهِ ﴿١﴾؛ أَي اتَّبَعِي أثرَهُ (وَالْقِصَّةُ: الخَبْرُ وَهُوَ الْقَصَصُ. وَقَصَّ عَلَيَّ خَبْرَهُ يَقُصُّهُ قِصًّا وَقِصَصًا: أوردَهُ. وَالْقَصَصُ: الخَبْرُ الْمُقْصُوصُ، بِالْفَتْحِ، وَضِعَ مَوْضِعَ الْمَصْدَرِ حَتَّى صَارَ أَغْلَبَ عَلَيْهِ. وَالْقِصَصُ، بِكَسْرِ الْقَافِ: جَمْعُ الْقِصَّةِ الَّتِي تَكْتُبُ) (وَتَقْصِصُ كَلَامَهُ: حَفَظْتَهُ. وَتَقْصِصُ الخَبْرَ: تَتَّبِعُهُ. وَالْقِصَّةُ: الأَمْرُ وَالْحَدِيثُ. وَاقْتَصَصْتُ الْحَدِيثَ: رَوَيْتَهُ عَلَيَّ وَجْهَهُ، وَقَصَّ عَلَيْهِ الخَبْرَ قِصَصًا. يُقَالُ: قَصَصْتُ الرَّؤْيَا عَلَيَّ فَلَانَ إِذَا أَخْبَرْتَهُ بِهَا، أَقْصَاهَا قِصًّا. وَالْقِصُّ: البَيَانُ، وَالْقِصَصُ، بِالْفَتْحِ: الأَسْمَاءُ. وَالْقَاصُّ: الَّذِي يَأْتِي بِالْقِصَّةِ عَلَيَّ وَجْهَهَا كَأَنَّهُ يَتَّبِعُ مَعَانِيهَا وَأَلْفَاطَهَا) (وَيَقْصُونَ عَلَيْهِمُ أَخْبَارَ الأُمَمِ السَّالِفَةِ) (٢).

وربط القصة بالرواية والأخبار والتبليغ بما جرى وحدث أو الجمع بين الخيال والواقع والصنعة لا يقتصر على العربية، فعلى سبيل المثال نجد في اللغة الانكليزية: **fiction/ القصة**، تتضمن معنى: الوهم، الخيال، وهي مشتقة من: **ingere fingere** أي: الصنع والتشكيل. ونجد أيضاً أن **Story/ القصة**، مشتقة من: **history** أي: التاريخ.

* * *

لم يكن هناك فصل تام بين الأساطير والحكايات من جهة، والحقيقة والتاريخ من جهة أخرى، حتى استقل القصة الفني على النهل من الخيال في العصور الحديثة، فأخذ مشروعيتها الأدبية واستقل بنفسه وانفصل عن الواقع. ولكن هذا لا يعني أنه لم يلتزم بالواقع المفترض، والواقعية كروياً فنية. فمنذ القدم تطور مفهوم القصة دون القطع مع الجذور، وإن تم إجراء بعض التعديلات المناسبة مع كل حقبة زمنية.

.11

(1)

(2)

ومرافقة القاص للإنسان بأشكاله المختلفة من أساطير وحكايات وقصص تدل على شغف الإنسان ومحبه للرواية والاستماع، ثم التدوين والقراءة، حتى نستطيع القول إن هذه الميزة البشرية من أحد مكونات الشخصية الإنسانية الأصيلة.

* * *

لا بد من استعراض عناصر القصة القصيرة الأساسية مع المصطلحات المعتمدة بإيجاز قبل البدء بدراستنا بهدف المقارنة بين ما هو تقليدي ومتفق عليه وما هو قيد التجريب في القاص، وهذا يساعدنا ليس في فهم طريقتنا في كتابة الدراسة الأولى من الكتاب، بل في اكتشاف طريقة عملنا باعتبار هذه الدراسة تمهيداً للدراسات الأخرى التالية.

الحدث: لدى تصنيف وتبويب عناصر القاص لا بد من تقديم الحدث على غيره باعتباره (أوضح هذه العناصر، وأكثرها شيوعاً في القصص)⁽¹⁾ لشدة ظهوره في العمل الفني، فنحن نفترض أن في كل قصة حدثاً أو واقعة قام بها إنسان أو حيوان أو جماد، ومجريات هذا الحدث / الواقعة ترتبط بمكونات أخرى، فلا بد لكل حدث من مكان يجري به، وزمان يحدث فيه، فلا واقعة من دون بعد زمني ومكاني، ورغم ذلك تتفاوت أهمية الزمان والمكان من قصة لأخرى، علماً أنه قد لا يكون للبيئة دور أساسي في الحدث، أي يكون المحيط مجرد افتراض لا غير. كما أن الحدث لا يكون دون فاعل وهو الشخصية التي تتحرك في المكان، ويمر عليها الزمان، وتقوم بالفعل. كما نفترض أن القصة تتضمن فكرة / معنى حيث نرى أن القاص لا يكتب سرداً فنياً ليقدم للقارئ شخصية ضمن مساحة جغرافية في زمان معين فحسب دون دلالات مباشرة أو مستورة.

الشخصية: من أهم عناصر القصة، فهي القائمة بالفعل وما يقتضي ذلك من دلالات وإسقاطات، وفي الوقت ذاته يجب ألا يظهر هذا الأمر بشكل فج ومباشر (لقد كفت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل، وجسدت مباشرة جوهرها

(1) () .14

نفسياً⁽¹⁾ يمنحها قيمة بذاتها كنموذج ورمز مقصود لذاته. وعلى القاص مراعاة شروط الشخصية الثقافية والاجتماعية والبيئية، لصياغة حياة متخيلة تتناسب مع طبيعتها، سواء كانت موصوفة من الخارج، أم تتحدث صراحة بلسانها.

العقدة والحبكة: أي التصميم الفني للعمل ككل ومعالجته الأدبية الشاملة، و(إن ما نسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقويم، فالقصصي الذي لا يختار بحيث يجيء السياق والتتابع موفياً بالغرض المقصود تفقد قصته حبكة وبالنتيجة لا تعد قصة فنية)⁽²⁾، و(الفرق بين العقدة والحبكة أن الأولى هي: التفاف أجزاء خيوط القصة وإحكامها. أما الثانية فهي: الهيكل العظمي للعمل الأدبي)⁽³⁾. مع العلم أن هذين العنصرين متداخلان ومتشابكان، وفي كليهما تبرز مقدرة القاص على ربط عناصر القص في نسيج متواشج ومتسق.

الأسلوب: (هو الطريقة التي يستطيع بها المؤلف أن يصطنع الوسائل التي بين يديه، لتحقيق أهدافه الفنية)⁽⁴⁾ عبر اللغة التي يجب أن تتناسب مع بناء الشخصية النفسي، والبيئة المحيطة به. كي تقدم الحدث بطريقة تتناسب مع الحبكة والحدث في نهاية المطاف، وبذلك يتناسب الأسلوب مع الفكرة والمعنى التي طرحهما الكاتب في قصته.

وجهة النظر point of view: (هي مصطلح تقني يطلق على الطريقة التي تروى بها القصة)⁽⁵⁾ وتتضح لدى استخدام ضمائر الشخصيات ووصفها، كما تتضح هذه الواجهة لدى الوصف عامة بإسقاط الحالة النفسية للشخصيات عليها، أو موقف القاص بشكل مباشر أو ضمني. ويجب الانتباه إلى أن (سؤال: من يتكلم؟ منفصل عن السؤال: من الذي يرى؟ ومن أي منظور يتم التركيز على الأحداث وتقديمها؟ ربما كان محدد البؤرة هو الراوي نفسه وقد لا يكون

(1) () . 63 .

(2) () : 147 .

(3) () . 194 .

(4) () . 93 .

(5) () . 44 .

كذلك⁽¹⁾، فالبؤرة قد تتجاوز مدارك الشخصية - وإن كانت هي الراوية - لأسباب تتناسب مع طبيعة القصة وفتياتها.

وحدة الأثر *unity of impressior*: أي الانطباع العام، والوحدة العضوية للعمل بالمجمل. وهي أيضاً التي تترك في نفس المتلقي المتعة التي ينشدها على الصعيد العقلي والنفسي.

الموضوع والمضمون: رغم التقارب بين معنيي المصطلحين - حتى يتم الخلط بينهما - هناك فرق هام بينهما، فالأول يعني بدلالاته الصريحة تناول أي موضوع لتقدمه مباشرة إلى المتلقي. بينما الثاني هي المقولة المتوارية لأسباب فنية محضة، أو لأسباب رقابية سياسية، أو تلك التي قد لا ينتبه إليها كل القراء لانشغالهم بسير الحدث، أو أسرار الشخصية. بل نستطيع تقديم المصطلحين وتعريفهما بطريقة مختلفة فنقول: إن الموضوع هو الطبقة الفوقية للطبقات التحتية المتمثلة في المضمون، والمعنى الذي تنتهي إليه القصة، سواء كان صانع الحدث فرداً لا يمثل إلا ذاته، أم يعكس شريحة اجتماعية معينة. وكل عناصر القصة تتضافر معاً لدعم وبيان وتقديم هذه الفكرة على صعيد الحبكة والأسلوب، أو حتى وجهة النظر (إن هذا الجانب التفسيري في التحليل هو الجانب الأصعب، لأننا لكي نقوم بهذه المحاولة علينا ألا ننظر بدقة إلى العمل وحسب بل أن نبتعد عنه بنظرنا كذلك باتجاه عالم الأفكار والتجارب. واكتشاف الموضوعات أو المعاني في العمل يقتضي منا إحداث الروابط بين العمل والعالم الذي خارجه. وهذه الروابط هي المعنى. وتصبح المشكلة الكبيرة عند المفسر، إذن، مشكلة المواد الثيمية التي يكتشفها⁽²⁾. ولا بد من التأكيد على أن المقولة الجيدة لا تصنع قصة جيدة بالنتيجة، والعكس صحيح أيضاً.

* * *

(1) () : .108

(2) () .38+37

يكتب الأديب القاص (باسم عبود)⁽¹⁾ القصة القصيرة الكلاسيكية بحسب المفاهيم التقليدية في مجموعته القصصية (دائرة الضوء)⁽²⁾ ولكن بعض قصص هذه المجموعة جنحت عن هذا الخط العام الذي انتهجه في أغلب قصصه ؛ لعله كتب هذه القصص عفواً ضمن عمله الكتابي دون نية مسبقة في تجاوز تقليدية القص وتخطيها، وربما تقصد الأمر طلباً للتجريب والمغامرة على صعيد تجربته الشخصية. وعلى أي حال آثرنا التوقف عند هذه القصص - دون غيرها - لدراسة معطيات هذا الأسلوب في الكتابة بعدما حقق حضوراً لافتاً لا يمكن إنكاره في المشهد القصصي السوري، سواء رأيناه حالة صحية، أم عارضة لا يعول عليها.

مغامرات في السرد القصصي

قد لا تتضمن تلك القصص حدثاً أساسياً محورياً، أو حتى حدثاً واحداً مفككاً ومبعثراً، بل ثمة أحداث صغيرة ومتفرقة، لا تنظمها حبكة متماسكة، بل تجمعها تداعيات وتأملات شخصية لا تقترب بصفات ونعوت تكشف شيئاً عنها، فضلاً عن أنها تتواجد في حيز مكاني لا معالم له، وزمان غير محدد أيضاً، فالبينة دون ملامح واضحة؛ وهذه التقنية المستخدمة، والطريقة المتبعة (كقصص تيار الوعي التي تقوم على التدفق الذهني والتغير المستمر، وفي الحق إن هذا النوع كغيره من أنواع القصص يخضع لعملية ترتيب دقيقة حتى في تلك الحالات التي يخيل لنا فيها أن الكاتب يجمع دقائق خبرية تناسب بالتداعي دون ترابط)⁽³⁾. وعلى الرغم من ذلك قد لا تترك تلك القصص انطباعاً قوياً في نفس المتلقي وعقله لغياب وحدة الأثر، كما في قصة (العبور) المقلدة بالهواجس الكئيبة والخيالات الحزينة المتداخلة على شكل كوابيس مختلطة قد تجنح نحو السريالية. ورغم ذلك حاول القاص أن ينهض بالقصة ويمنحها قيمة فكرية عبر الاستعانة بإسقاطات تنهل من معين القضايا

(1) () 1948.

(2) 2000

(3) () 193.

الإنسانية والعربية ، ولكن طبيعة الحبكة المتشظية والسرد الهش لم يتمكننا من حمل هذه المقولات التي ضاعت بين سطور القصة التي لم تكن مهياًة لحمل هذا المضمون الكبير ضمن موضوعها :

(فتحت المذيع ، ضاع صوت المذيع ، واختفت حروف الكلمات بين أزيز الرصاص ، وهدير المدافع وقذائف الطائرات والصواريخ.

سمعت الكلمات الأخيرة في نهاية النشرة الإخبارية : نداء... نداء... إلى أهالي الجنوب ، توجهوا نحو الشمال.

في الصباح نهضت مع شروق الشمس. أحببت أثناء عودتي أن ألقى نظرة أخيرة. فهل تتحقق رغبتني؟..

أصبحت حبة القمح سنبله ، تتمايل وترقص فوق جثة النملة ، حملت رفاتها إلى مقبرة النمل ودخلت مقبرة أخرى مجاورة لها). ص 22.

* * *

تتكرر أغلب السمات التي تسيطر على القصص مجال دراستنا بطريقة أكثر تكثيفاً وضبطاً في قصة (العمته) ولعل مرد ذلك يعود إلى قصر حجم السرد بالمقارنة مع القصة السابقة التي عانى فيها السرد من شيء من الإسهاب الذي لا نستطيع القول إنه لا مبرر له ، لأن هذا النوع من القص يقوم على السرد المتواصل دون فواصل مرقمة أو معنونة ، والمونولوج الداخلي المنفلت دون رادع يكفه أو يوقفه. ويبدو أن المؤلف لم يكن معنياً كثيراً بصناعة حبكة متينة البناء ، أو بإيصال مقولات معينة ، أو حتى الاشتغال على سرد قوامه المتعة الجمالية الخالصة ، فقد تحولت القصة إلى مساحة إبداعية للكاتب كي يفرغ بوساطتها الشحنات الانفعالية التي تعرض لها واختزلها من قبل ، دون الاشتغال على وجهة نظر محددة ترتكز على رؤيا فكرية بعيدة المرمى :

(انحنيت أكثر وأكثر.. الحلم يدفعني. يمتطُّ ذراعيه. ألسنة الهواء تداعب الأغصان. تتطاير الأوراق من حولي وفوقي. تخشخش تحت قدمي. ينزُّ العش من جروح الأشجار ، وتحت صفحة الماء يندس نصف الشمس ونصف القمر. يجتفي ضوءهما.

بقي النصفان الآخران سرّاً مجهولاً! لا أعلم أين يختبئان! هل هما في جوف الأرض، أم يتغطيان بلحاف السماء؟... ص 60.

* * *

ليس ثمة تمايز كبير بين شخصية وأخرى في القصص مجال دراستنا، فالكاتب يكتفي بتقديمها من خلال ما ترويه بضمير المتكلم عن عالمها الداخلي المضطرب بالهموم، والمشوش بالانكسارات، أو يقوم بهذا الدور الراوي مباشرة. وعلى الرغم من ذلك ترصد هذه الشخصيات بدقة مفرطة أحياناً كل ما يدور في مجال رؤيتها من أحداث متشابكة ومتشظية، كما في قصة (فواز يحكي جنونه) التي اختلفت عن سواها من القصص بأن هناك شخصية تحمل اسماً، وهذه الشخصية تشترك مع بطل القصة - المغفل الاسم - بسمات تتداخل حتى لم يعد ثمة فرق بينهما، ورغم ذلك ساهم هذا الفصل بين الشخصيتين، أو حضور شخصيات أخرى، في بروز وجلاء بعض الأحداث، وإن لم تخرج عن دائرة الذكريات المشتتة التي ينظمها صاحب التدايعيات الحرة الذي يسهب في التعبير عن حالته النفسية المشوشة:

(يطاردني اللون الرمادي.. هكذا قال فواز..

أجبتة: لأنه يلتصق ويتشبث بي.

أهلكني هذا اللون ولم أستطع جرفه أو تشويهه. وقفة استرحام كبلتني أمام جدتي، أطلب منها بيضة لأن شهوة جارفة وحادقة تمسكت في حلقي، فاشتبهت الحلوى في إحدى أماسي الصيف) ص 87.

* * *

ليس التشابه الوحيد في قصة (ثلاث فراشات وفراشة) مع القصة السابقة أنها مقسمة إلى مقاطع مرقمة، علماً أن مثل هذا الفصل لا يعني بالضرورة الانتقال من حال إلى حال آخر، فالأقسام كلها ليست أكثر من تشكيلات مجتزأة من تدايعيات النفس، وليست تطوراً في الحدث، أو اختلافاً في بناء الشخصية، أو تفصيلاً لبداية القصة ومنتها وخاتمتها. فالقصص بمجملها تمثل حالات إنسانية مشغولة بالعوامل

الداخلية المغلقة على ذاتها، لهذا يتلاشى حضور العالم الخارجي وأشكاله، فأنحصرت الدلالات والإشارات في تقديم أطوار الذات بصور عديدة قد يغلب عليها السرد الشعري أحياناً، فتتحول القصة إلى مقطوعة نثرية قد تهمل العوامل الحكائية في القص، وهذا يبدو جلياً في المقطع الأخير الذي حمل رقم (4 -) حيث يتابع القاص اشتغاله على السرد بطريقة لا تخلو من مهارة تسترعي الانتباه، لهذا تعمدت أن تكون الاقتباسات طويلة نسبياً، لاسيما الاقتباس التالي:

(فراشة للنسيان، حينما أقرأ قصتها أفقد ذاكرتي فأحبو كطفل فوق التراب.
أمضع الأعواد اليابسة والتهم الرمال.

تضحك الفراشة. تمزق أوراقها، وتشتعل النيران في قصتها. تتأجج في قمة رأسي أرقام وقصائد، فأنهض أغني وحيداً!.

لم أنتبه إلى نافذة الجيران. تطل منها فتاة تحلق فراشة. تتسلق الفضاء، وفي كل مرة تظهر بشكل ولون.

تكررت الأشكال والألوان أمام وجهي، وتلاشت بعد موجة من التعب والحزن.

بقي وجهها وكآبتها وثلاثة كنوز. اثنان فوق نهدتها وكنز فوق سرتها.. قرص من الشهد، يتزاحم عليه الطفيليون وأصحاب المال والشهوة، وأنا أنفج من ثقب وأضحك وأسكر من الرائحة..

أدرت أن ذاكرتي تخونني منذ زمن طويل (!!!؟). ص 129+130.

* * *

نستطيع الزعم أن بالإمكان تقديم وتأخير بعض الفقرات في القصص دون أن يحدث ذلك تغييراً ملحوظاً في المسرود، فليس هناك حدث خيطي له بداية ونهاية، وليس هناك شخصيات تقوم بأفعال أو بفعل ذي خط بياني، فضلاً عن أن هذه الشخصيات غير مستقلة بذاتها بحسب جنسها أو عمرها، إذ اقتصر حضورها على التبرير في استخدام الضمائر، وإدارة الحوار، وتحفيز التداعي، دون أن يعني هذا أنه ليس هناك وجهة نظر تتبنى موقفاً مما يجري حولها كما في قصة (مشاهد مغايرة)

المقسمة إلى فقرات معنونة: (المشهد الأول - المشهد الثاني - الخ) وليس ثمة علاقة بين أحد تلك المشاهد والآخر إلا إذا اعتبرنا أن التشابه والتقارب بين هذه المشاهد هو ما ينظمها ضمن قصة واحدة، فد(المشهد الثالث) يمكن قراءته بشكل مستقل بإعطائه رقماً آخر، أو اعتباره قصة منفردة بذاتها:

(طفل يجلس وراء ميزان له شكل ساعة. ضغطت بقدمي اليمنى. قال: ادفع ليرتين، وعن القدم اليسرى أربع ليرات. قلت: أريد معرفة وزن همومي المتراكمة منذ عقود!).

أجاب: ادفع خمس ليرات.. وتابع.. أما أحلامك، ستدفع أجره وزنها يوم رحيلك الأبدي! (...). ص24.

الخاتمة:

في نهاية المطاف مع المجموعة القصصية (دائرة الضوء) للأديب القاص (باسم عبدو) نتساءل:

هل كل من يكتب القصة ملزم بشروط وقوانين القص التي اتفق عليها نقاد الأدب في العالم بالاعتماد على أهم كتاب القصة في القرن التاسع عشر حيث تكاملت قواعد وشروط القص على أيدي: الأمريكي (بو)⁽¹⁾، والروسي (غوغول)⁽²⁾، ثم الفرنسي (موبسان)⁽³⁾ والروسي (تشيخوف)⁽⁴⁾؟.

(1) : (1848-1809)

(2) : (1852-1809)

()

(3) : (1893-1850)

(4) : (1904-1860)

أما أن يحق لكل قاص أن يكتب القصة التي يريد دون الالتزام بأي قيد قد تفرضه شروط التجنيس الأدبي وقوانينه التي امتدت ما يقارب مئة العام من التجريب حتى رسخت قواعد القصة القصيرة كجنس أدبي له أصوله وتقاليده؟.

ولكن ألا يحق لنا التساؤل أيضاً إذا كانت هذه الشروط ثابتة على مدى التاريخ؟ لماذا لا نقوم بتجاوز هذه الشروط وتحطيم تلك القوانين لدى كتابة قصص قصيرة معاصرة تنتمي إلى هذه الحقبة التي نعيشها؟.

بل لماذا لا نعدل ونختار وننتخب فيما تم الاتفاق عليه؟ أو لعلنا ننجح في وضع موازين وقياسات جديدة!. ولننطلق كقاصين ونقاد من أن القصة القصيرة لم تبلغ مرحلة الذروة في تاريخها، ولعلها لن تبلغ الكمال أبداً، لهذا ما زال من حق الجميع الشروع في التجريب في كل عصر.

قد يكون الجواب المفترض: ليس كل الكتاب مطالبين بكتابة القصة القصيرة الكلاسيكية! علماً أن عناصر القص ليست قيوداً وأغلالاً، بل هي التي تميز القص عن غيره من الأجناس الأدبية، فلكل جنس خصوصيته التاريخية والفعلية. أما من لا يريد الالتزام بالقص بحسب مفاهيمه التقليدية فليكتب ضمن تجنيس آخر عرفه الأدب في العالم مثل: المقال الوجداني، الخاطرة. أو الكتابة ضمن أحدث الأجناس المتعارف عليها ب: النص، أو النص المفتوح.

بل حتى الذين يريدون كتابة القصة القصيرة وفق معاييرهم الشخصية، وبالطريقة التي تناسبهم، فليفعلوا ما يشاؤون، ولكن عليهم أن يتقبلوا بطيئة نفس حرية القراء والنقاد في التعبير عن آرائهم بما تم كتابته تحت عنوان قصص قصيرة وإن ابتعدت عن الخط العام لهذا الجنس الأدبي!.

مواجهات بين:

حصار القضبان والحرية المفقودة

وجه القاصة (سمر يزبك) في مجموعتها القصصية (مفردات امرأة)

مدخل:

من خلال متابعتنا للقصة القصيرة السورية وأهم عناصرها ومكوناتها، ومنها المكان الذي تجري فيه الأحداث، والشخصيات التي تقوم بدور البطولة في مكان بذاته وعلاقتها به، وجدنا أن السجون والمعتقلات ليست من الأمكنة المفضلة لدى كتاب القصة، والسجناء والمعتقلون بدورهم ليسوا من الشخصيات المحببة إليهم.

ونرجح أن مرد هذا يعود إلى أن القاصين لم يكونوا من نزلائها، ولا يتعاطفون مع من يترددون إليها، باعتبارهم فئة منحرفة وشاذة خارجة عن القانون تقوم بأفعال مشينة وخطيرة تهدد اطمئنان المجتمع وسلامته. ولكن هذا لا يعني أن ليست هناك قصص - ولو نادرة - كتبت بتعاطف عن أناس سيئي الحظ وضعوا خلف القضبان نتيجة مكيدة خبيثة، أو خطأ غير مقصود، وهؤلاء طيبون بفطرتهم، ولا ينتمون إلى الفئة الشريرة الباغية. ورغم ذلك لم تكن مثل هذه الموضوعات المحببة لدى القاصين الذين فضلوا الاتجاه إلى معالجة قضايا إنسانية أكثر عمومية، أو تناول الشؤون الحياتية اليومية التي قد يتعرض لها أي إنسان.

أما في الاعتقال السياسي فالأمر يبدو مختلفاً تماماً، ولا شك في أن هذا يعود إلى أن المعتقلين من أصحاب الرأي الذين لم يقوموا بأي عمل شائن ومعيب، بل هم يمتلكون أفكاراً قد لا تتناسب مع الوضع العام السائد في البيئة التي ينتمون إليها؛ لذلك كان القاصون يعلنون صراحة عن احترامهم وتأييدهم لهم، أو عن تقديرهم وتعاطفهم معهم، وبعض القاصين يقدمونهم كأبطال ونماذج صالحة لأن

تكون مثلاً أعلى في المجتمع. ورغم ذلك نجد ندرة القصص التي تتناول موضوع الاعتقال السياسي لأسباب عدة، لعل أبرزها تجنب الأدباء الخوض في موضوعات تكثر حولها الخطوط الحمراء، أو بعدهم عن هذه الشريحة المحدودة من المعارضة السياسية، فضلاً عن سطوة الرقابة التي تقف بالمرصاد لمنع نشر أي نص يخرج عن الإطار العام للنتاج الأدبي المحلي.

لهذه الأسباب مجتمعة كانت السجون والمعتقلات شبه غائبة عن القصة السورية التي حفلت بمختلف الموضوعات المتنوعة؛ أما إذا غامرت على صعيد الفكرة واقتربت منها فستعالجها - غالباً - بمعزل عن المغامرات الفنية، والسبب أن الكتاب الذين يتناولون مثل هذه القضايا ملتزمون بمفاهيم الواقعية. وبحسب تعبير (هاني الراهب)⁽¹⁾ إنه: (لا وجود لفن قائم بذاته معزول عن بيئة سياسية واقتصادية، كذلك فإن محاولات نفي الواقع الموضوعي وإلغائه أو إنكاره، والزعم بأنه لا يوجد إلا عبر الوعي الذي ليس سوى تعبير عن خلل في التفاعل بين الذات والواقع، وتظل مفتقرة إلى المصدقية. بمعنى آخر، ما تزال الواقعية في القصة أسلوب التناول الأمثل لمعضلات الحياة، الفردية والجماعية، وأن الأنماط الأخرى للكتابة القصصية قد باتت تشكل إخراجاً أو إرباكاً للذائقة الفنية عند القارئ)⁽²⁾. وفي الاتجاه ذاته نجد أن مهمة الناقد هي مواكبة فنون الأدب الملتزمة بالإنسان وقضاياه، ووضع المعايير المناسبة مع هذه الأطروحات التي تمنح الأدب دوراً كبيراً في الوعي الاجتماعي والمسيرة الحضارية. دون أن يعني هذا عدم الالتفات إلى الجوانب الجمالية في النص.. وهذا كثيراً ما يحدث!.

وما زال لتلك المقولات أنصارها ومؤيدوها على الرغم من مخالفتها بنسبة كبيرة للكثير من أطروحات الحداثة الرائجة التي همشت الحامل الفكري في النص، وموقف الكاتب المبدع، ودور الناقد في التقييم، وأولت الأهمية الكبرى للشكل

(1) :
1939 .

(2) () .95

الخارجي للمسرد، وفاضلت على هذا الأمر، باعتبار أن الكشف (عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرحية، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران في الأدب ونقده، والخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة المستوى الإبداعي، فإذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الإبداعية، ووضعت على نمط واحد، فقد قدرته على التمييز، وتنازل عن مهنته التخصصية في دراسة المادة الأدبية)⁽¹⁾.

* * *

قرار الأديبة القاصة (سمر يزبك)⁽²⁾ تخصيص أربع قصص في مجموعتها القصصية (مفردات امرأة)⁽³⁾ للسجون والمعتقلات ومن فيها أمرٌ ملفتٌ للنظر، ويستحق أن نتناوله ونعالجه ونسلط عليه الضوء باعتبار هذا النوع من القصص يقع في الظل دائماً.

الأحلام الكبيرة والعمر الضائع

بطل قصة (إفراج) لا يحمل اسماً، ككل المعتقلين والسجناء في القصص الأربعة، فأسماء العلم مستبعدة بدلالاتها رغم خيار توظيفها واستثمار معانيها، بل حتى أسماء المدن أو الحارات والشوارع غير مذكورة، وكأن الكاتبة تتعمد تقديم حالات عامة وأفكار مجردة ذات طابع إنساني عام ومشترك، أكثر من رغبتها في التعبير عن قصص ذات صبغة محلية وإقليمية، أو ربما فراراً من تأويلات الرقيب غير مضمونة العواقب. وفي الحالات جميعها لم تفقد القصص قناة الاتصال مع المتلقي المهياً لهذا النمط من الخطاب الذي يحوطه العمومية والتمويه.

(1) () 25.

(2) () 1970.

(3) 2001.

الخروج إلى فضاء الحرية الرحب بعد الاحتجاز لسنوات طويلة في مكان ضيق لا يعني بالضرورة عودة كل شيء إلى ما كان عليه من قبل ، وعودة ذلك الإنسان الذي فقد حريته لسنوات إلى حياته كسابق عهده. فالخروج من المعتقلات لا ينهي المأساة، فالمعتقل يظل يعاني لأن مأساته تنتقل من طور إلى آخر ولا تنتهي مادام هو على قيد الحياة، فالمدة التي غابها عن الشارع غيرت الكثير من معالم المدينة، حتى انتقلت مثل هذه التغيرات إلى منزله الذي لم يعد كما تركه منذ سنوات، فليست المشاكل التي قد يعانيها المعتقل ناتجة عن موقفه السياسي في المجتمع، بل قد تكون في طبيعة هذا المجتمع الذي لم يعد بدوره كما كان.

يبحث بطل هذه القصة عن عمل دون جدوى، ليس لأنه سجين سابق، ولكن لأن نمط الحياة تبدل دون أن ينتبه إلى ذلك وهو في السجن، فكل المهن المتوفرة في المدينة تطلب عاملاً يجيد العمل على الكمبيوتر ويتقن اللغة الإنكليزية. لهذا يجد السجن نفسه مغيباً عن المشاركة الفعلية في المجتمع. ولذلك لا يستطيع تعويض زوجته التي شقيت في العمل أثناء غيابه عن المنزل عن شيء. ورغم تكرار مثل هذه الخيبات فإنها لم تكن بقوة الصدمة عندما اكتشف أن الأفكار التي سجن من أجلها وفي سبيل الدفاع عنها لم تعد تمثل للآخرين شيئاً، وأن عمره الذي قضاه خلف القضبان، وعذابه وأحزانه، ومعاناة أسرته، كل هذا ذهب هباء من أجل لا شيء: (أصدقائي يسخرون عندما أحاول تذكيرهم بالعالم الحقيقي الذي عشنا من أجله. يتندرون علي بأني أعاني من أحلام وأوهام فارغة. كان مجرد ذكر كلمة فلسطين فيما مضى كفيلاً بتحريك الأرواح، ما الذي حدث اليوم؟ إنهم ينسون نصف قرن من الدماء؟ جملة (وحدة عربية) كانت تغرق الصدور في عصور قادمة من الحضارة المنسية. اليوم تجلب هذه الكلمة السخرية والاتهامات القاسية، اللاواقعية الطوباوية) ص47. ولا يقتصر الأمر على الدائرة الصغيرة من الأصدقاء، فابنه أيضاً لا يؤمن بأفكار والده فحسب، بل يجد أن الزمن تجاوزها، وهو يمثل الجيل الجديد الذي انقطع عن الفعل النضالي الذي كان يتبناه جيل والده:

(- من هذا المخنث المولع به؟.. أيام زمان كنا نعلق على الحيطان صور غيفارا ونسمع أغاني فيروز وهي تحرق فينا من خلال صورها المنتشرة على الحيطان.

انتفض ابنه وهو يراه على هذه الحال وصرخ دون مقدمات :

- زمن غيفارا انتهى) ص 48.

ويصل الأمر ببطل القصة إلى أنه أخذ يشك في كل ما حوله ، ويفقد ثقته بنفسه أيضاً بعدما كان واثقاً من صحة الدرب الذي اختار السير عليه رغم كل الصعوبات الخطيرة والتضحيات الكبيرة ، لهذا وجد نفسه مرغماً على الانسحاب من عالم مفتوح كان قاسياً عليه كقسوة السجن المغلق ، لاسيما بعدما اكتشف أن تضحياته على الصعيد الشخصي كانت باهظة جداً ، وأكثر مما يتحملها شخص بمفرده : (في السجن كنت أتابع جميع الأخبار ، وأدرك أن زمناً أسود غطى أحلامنا التي دفعنا حياتنا ثمناً لها. لماذا أغضب الآن؟ ربما لم أتوقع الأمور بهذا السوء) ص 48.

ولأن هذا المعتقل البائس لم يعد يجد لحياته هدفاً ومعنى بعدما تأكد أنه لم يعد يستطيع تعزية نفسه بالقول إن القيم والمبادئ التي آمن بها ستتحقق يوماً ما. كما وجدناه يستسلم للموت دون دفاع ، وكأنه لم يكن يوماً ذلك المناضل العنيد :
(أغمض عينيه. بلع ريقه ، وبتنهيدة أثقلته ربع قرن من الزمن ، قال :
- إنني أموت) ص 50.

من المقولات الأساسية الهامة التي أرادت الكاتبة قولها في قصتها (آخر الدهلين) ليس الرجال وحدهم نزلاء المعتقلات السياسية ، فالنساء أيضاً لديهن اهتماماتهن بالشأن العام رغم خطورة هذا الأمر الذي قد يؤدي بهن خلف القضبان ، فلم ترد أن تبقى بنات جنسها بمعزل عن النشاط السياسي مهما كان ثمن ذلك باهظاً ، ومهما كانت عواقبه غير مضمونة النتائج. ويسجل للكاتبة هذا الطرح الجديد غير المتداول في القصة القصيرة السورية عامة.

وقد نجحت (سمر يزبك) في تقديم شخصية المعتقل السياسي كإنسان قد يناوشه الندم ، أو يفقد الإيمان بصحة عقيدته ، وذلك بعيداً عن الشخصيات النمطية التي ليست أكثر من رموز صماء في هذا النوع من القصص.

إذا كانت أحداث القصة السابقة تدور خارج الأسوار العالية للسجن فإن هذه القصة تدور أحداثها داخله. وليس الاعتقال السياسي هو الجامع الوحيد والمشارك بين القصتين. فهذه المعتقلة فقدت الثقة بما آمنت به وضحت من أجله كبطل القصة السابقة، فالمعاناة الفظيعة بين الجدران فتكت بالكثير من إصرارها وصمودها، فأخذ العذاب يقوض أحلامها، وفقدت آمانياتها، حتى إننا لا نجد في حواراتها مع ذاتها أي أمل بالخروج ومغادرة هذا المكان البغيض الذي تعيش فيه: (تداعت أول أعمدة مدينتها الأفلاطونية التي رسمتها للعالم، وعندما دخلت في عوالم أكثر قذارة وعبودية بهتت روحها وصارت تروي لصديقاتها قصصاً عن عبث ما يحدث وأن النضال من أجل تغيير العالم لا يحتاج لأناس حاملين بل لرجال حرب ودمار) 54ص+55. وإذا كانت بطله هذه القصة لم تواجه دائرة الأصدقاء الذين يسخرون من أفكارها الطوباوية غير القابلة للتحقيق - كبطل القصة السابقة - فلأن زميلاتها غير معنيات بما تقول فيما يبدو، وهذا ما زاد من إحساسها بالوحدة وجعلها تقضي معظم يومها وهي تحرق في جدران السجن.

وبين برودة الجدران القذرة تفجرت الرغبة في الجسد الشاب للأنثى حتى راودتها نفسها أن تقيم علاقة جسدية بطريقة ما، وإن لم تتعد حك جسدها بصدر السجنان الشاب الذي تراه يراقب جسدها بشهوة مكبوتة وحسرة صامتة. بل هي أنثى أرادت الشعور بالقدرة على الاستمرار في الحياة وأنها تستطيع تبادل الأحاسيس حتى مع الرجل الوحيد الموكل بحراستها وحراسة زميلاتها السجينات. لكن هذا السجنان لم يفهم رغبة الأنثى التي أثقلها الحرمان من الحرية والحب عندما تأخرت عن الخروج من الدهليز - مكان الاعتقال مع المعتقلات - لتنفرد به كي تتبادل معه القليل من المشاعر، فقد أشهر سلاحه نحوها وهو يصرخ بها مهدداً، ظاناً أنها محاولة من السجينة للفرار لا أكثر. فالسجان فيما يبدو سجين الحالة القمعية التي يعيشها يومياً مع السجينات خلف القضبان الحديدية الصلبة لهذا لم يدرك أن ثمة أحاسيس ومشاعر يمكن أن يتبادلها البشر بغض النظر عن من هو مسجون ومن هو السجنان.

سجناء بلا صوت

يوجد سجن ويوجد من يقف خلف القضبان أيضاً في قصة (أوراق بيضاء) ولكن السجين في هذه القصة لا يخرج من سجنه ليعود إلى منزله - كما في القصة الأولى - ولا يقبع في سجنه مستسلماً للهواجس المضطربة والعواطف المشبوبة - كما في القصة الثانية - وهذه القصة لا ترصد تحطم الأحلام الإنسانية الكبيرة، أو فشل الأحلام الفردية الصغيرة - كما في القصتين السابقتين - بل لا نعرف عن هذا السجين شيئاً، فالحدث لا يتعدى نقل السجين المجهول من سجنه الضيق إلى سرير المستشفى وهو في حالة فقدان الوعي، وحالة مزرية، حتى إن زوجته لم تعرفه للوهلة الأولى، وكان هذا الإنكار ليس إلا مقدمة لرفضها للاعتراف بموته فيما بعد. ثم تعلن تلك الزوجة رغبتها في عودة زوجها إلى السجن كالسابق كي تعود وتزوره كما كانت تفعل من قبل، فهذا برأيها أفضل من دفنه تحت التراب في مقبرة دون أبواب حديدية مغلقة.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه القصة مختلفة عن القصص الثلاث الأخرى - رغم تشابهها معهن في الكثير من الخطوط الرئيسية - في أنها لا تقدم قصة قصيرة منجزة ومستقلة عن كاتبها، بقدر ما تقدم أفكار المؤلفة بطريقة مباشرة عندما تحاور بطلتها زوجة السجين:

(- نهاية غير منطقية.

- لكنه مات حقيقة وليس في القصة.

- أنت قاصة فاشلة وواهمة وتخترعين أشياء لا معنى لها.

نزلت عن المكتب وأحضرت أوراقاً وقلماً وبلهجة آمرة قالت:

- هيا اكتبي نهاية القصة.

- لكنني أنا كاتبة القصة.

- وأنا بطلتها ويحق لي التدخل في النهايات.. هيا اكتبي:

- بعد أيام شفي من مرضه وعاد إلى سجنه.

التفتت إليّ هامسة:

- من قال لك إني أريده أن يخرج ، فليبق بين قضبانه ، حسناً لأكمل :
- وبعد عودته إلى سجنه صارت زوجته تزوره ليتحدثا عن ذكرياتهما
القديمة في الحب.

انحنت على الأوراق وهمست في أذني :

- وإذا لم تنته القصة على هذا النحو ، سأسحب وتعود أوراقك بيضاء)
ص75+76.

* * *

موت السجين يتكرر في قصة (ثوب نبيذي) ولكن بطريقة مختلفة ، إنه يموت
رمياً بالرصاص بعد الحكم عليه بذلك من قبل محكمة عسكرية ، والسبب أن بطل
هذه القصة من العسكر ، وليس مدنياً كأبطال القصص السابقة.

ولا يغيب عنا أن المرأة البطلة في القصص الثلاث الأخيرة لا تتجاهل إحساسها
بأنوثتها حتى في أكثر اللحظات بؤساً وحزناً ، ففي القصتين السابقتين ، ثمة بطلة ترغب
لو أن زوجها لم يميت لتتحدث معه عن ذكريات حبهما السالفة ، بينما البطلة العزباء
تسعى بالحيلة كي تحقق شيئاً من اللذة بالاحتكاك مع رجل غريب لتخفف شيئاً من
الحرمان. أما في هذه القصة فيخطر في ذهن المرأة لدى التفكير بمصير زوجها الذي
ستفقدته أن : (لن يبصر جسدي بعد الآن ولن يشتهيني) ص101.

وزوجة السجين في هذه القصة - خلافاً للقصة السابقة - تتمتع بمكانة مرموقة
في الطبقة البرجوازية بسبب مكانة زوجها التي أتاحت لها أن تلعب دور سيدة في
المجتمع المخملي ، وقد أجادت هذا الدور بامتياز ، فقد تمكنت إضافة إلى دفع
الأموال من معرفة اليوم والساعة التي سيعدم فيها زوجها كي تقوم بوداعه كامرأة
مخلصة تظل قرب زوجها حتى اللحظات الأخيرة مهما كانت الظروف : (كان
واقفاً بصمت بهيئة عادية كرجل سيحتسي شايه الصباحي. نزلت من السيارة ،
ابتسمت له ، قبلته كما فعلت مراراً وعادت بحركة ميكانيكية نحو السيارة.
عندما دوى طلق ناري لم تبك. كان الذهول يعتريها ، لم حدث كل ذلك؟)
ص102+103.

السجين في هذه القصة محاطٌ بالغموض - كبطل القصة السابقة - فلا معلومات واضحة عنه، وعن أفكاره ومعتقداته، وحياته. كما لم تصرح القاصة ولو بإشارة خفية إلى سبب إعدام هذه الرجل، فهل هو متمرّد؟ جاسوس؟ سياسي؟. ولا نعرف عنه إلا أنه كان متماسكاً قبل الإعدام بمدة قصيرة عندما زارته زوجته.

واكتفت الكاتبة بالإشارة إلى أسباب الاعتقال في القصتين: الأولى والثانية فقط،. ويبدو أن سبب السجن غير مهم كثيراً في القصتين: الثالثة والرابعة، لأن البطل الحقيقي ليس السجن بل زوجة السجن التي قامت بأداء الأدوار كلها، حتى إن السجن لا ينطق ولو بكلمة واحدة في هاتين القصتين.

الخاتمة:

تميزت قصص الأدبية (سمر يزيك) بأسلوب يتمتع بحساسية عالية، وبتكثيف شديد لا يخل في السرد، أو بناء القصة وتماسكها، كما أن لديها عناية خاصة برسم الشخصيات وتشكيلها، وهي بمجملها شخصيات تعكس أطيافاً من المجتمع - وإن كانت قليلة العدد - وتبرز أزماتهم الشديدة ومعاناتهم من واقعهم الذي لا يتلاءم مع طموحاتهم، سواء على الصعيد الشخصي المنغلق على الذات، أم على صعيد الهم العام المتقاطع مع شؤون الآخر، وهذا ما جعل الكثير من الأحلام - حتى البسيطة والمشروعة - تحتنق وتموت، فتتحول جثث الأحلام إلى نصب تذكارية للفشل، سواء كانت الأحلام كبيرة أم متواضعة. ورغم ذلك لا تعري المؤلفة شخصياتها أمام القارئ وتستبيح أسرارها وتفضحها، فثمة غموض قد يلفها ويترك أسئلة مفتوحة دون إجابات، لاسيما في بعض خواتيم القصص التي لا تخلو من الإبهام المتعمد أحياناً.

على الرغم من المحلية المفرطة في بعض قصص مجموعة (مفردات امرأة) الظاهرة في الحوار العامي، تقدم الكاتبة في المحصلة بيئات إنسانية تحمل طابعاً عاماً بعيداً عن الإقليميات المؤطرة وتفتح على قضايا إنسانية قد تجري في أي مكان في العالم.

وقد تلتقط الكاتبة بعض الحالات الشاذة في المجتمع، وتكتب عنها بجرأة غير جارحة للذوق، وذلك دون أن تدين مثل هذه الحالات المنحرفة عن الطبيعي على

صعيد الحياة الشخصية. ولكن هذا لا يعني أنها حيادية فيما تطرحه من موضوعات وقضايا عامة، بل لديها موقفها الخاص الذي قدمته مضمناً في السرد، متجنباً بمهارة الأطروحات المباشرة والفجة.

ولا بد من القول إن الأدبية (سمر يزبك) عندما تتحدث عن المرأة وشؤونها لا تسلط الضوء عليها من زاوية ضيقة ومحددة مسبقاً كما عهدنا في القصة النسائية عامة، فعلى الرغم من معالجتها لشؤون الأنثى الحميمة ويومياتها الصغيرة تبتكر معادلات مختلفة لأنها تجد في المحصلة أن المرأة لا تنفصل بذاتها عن الرجل، وأن المجتمع يتقاسمه الرجال والنساء، فسلب الحرية والكبت يتشاطره كل من يعيش في البيئة ذاتها بغض النظر عن جنسه.

مواجهات بين: الراوي القاص ورواية الشخصيات وجه القاص (خطيب بدلة) في مجموعته القصصية (حادث مرور)

مدخل:

لا مجال في السرد القصصي لأن يقوم بدور الراوي غير القاص نفسه ، سواء بشكل مباشر أم غير ذلك. وان إسناد ضمير المتكلم إلى إحدى الشخصيات في القصة القصيرة لا يعني بالضرورة أن هذه الشخصية فحسب تمثل الكاتب دون غيرها من الشخصيات. كما أن الاستعانة بضمير الغائب - المفضل لدى الكثير من كتاب القصة باعتباره ضميراً يدل على الحياد نسبياً - ليس دليلاً كافياً على أن شخصيات القاص هم أناس حقيقيون يعرفهم فيروي عنهم دون أن يعدل في سير حياتهم. كما أن ضمير المخاطب - وهو أقل الضمائر استخداماً في القص لمباشرته - لا يغير من أمر المسلمات السابقة في شيء. فالضمائر على اختلافها ليست غير أفنعة فنية يستخدمها القاص لتقديم شخصياته بالطريقة المناسبة للعناصر التي تكون مقومات القصة.

وقد شغلت تلك العلاقة المعقدة والمتشابكة بين : (القاص - الراوي - الشخصية) الكثير من دارسي الأدب ونقادهم ، وكانت نتيجة تدارسها آراء عدة ، لعل أبرزها تلك العائدة إلى (تودوروف)⁽¹⁾ الذي ميز بين نموذجين من الرواة :

(1) : (1939)

- الراوي الشاهد: الذي ينقل أقوال الشخصيات ومجريات الأحداث بحيادية.
- الراوي المشارك: الذي يقدم الشخصيات والأحداث بصفته أحد المشاركين فيما يجري.

كما قسم (تودوروف) العلاقة الرابطة بين الراوي والشخصية إلى أقسام ثلاثة:

- رؤية من وراء: أي الراوي الذي يعرف أكثر من الشخصية.

- رؤية مع: أي الراوي الذي يعرف ما تعرفه الشخصية.

- رؤية من الخارج: أي الراوي الذي يعرف أقل من الشخصية.

والقارئ يعرف جيداً أن ضمائر الشخصيات بالنتيجة لا تتحدث بغير لسان القاص الذي ينطقها لإيصال فكرة بذاتها إلى المتلقي، أو نقل مشاهد أثارت اهتمامه إليه. وفي الأحوال كافة ينجز الكاتب قصته بطريقته الخاصة التي شكلتها عوامل عدة منها: ثقافته الأدبية والسياسية، وبيئته الجغرافية والاجتماعية، فضلاً عن ظروفه الاقتصادية، ومرحلته العمرية.

بيد أنه لا بد من التأكيد هنا أن على القاص - مهما كان الضمير الذي يستخدمه - إيهام القارئ: بأنه لا يتحدث إليه عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه مباشرة، بل عليه تقديم نماذج بشرية تلعب دور الشخصيات المستقلة عنه لتقوم بهذه المهمة. والقاص المتمكن من فنه - بغض النظر عن طريقته وأسلوبه - هو من يقنع القارئ بصحة خياراته في استخدام الضمائر وتنوعها في القصة الواحدة، أو في مجموعته القصصية، وأن الشخصيات تنطق بلسانها، وسلوكها ناتج عن وضعها الواقعي المتخيل.

لهذا نفترض وجود مواجهات بين:

- القاص: الذي يروي القصة بمعزل عن الشخصيات، أو يروي القصة بصفته إحدى شخصيات القصة.

- الشخصية: التي تروي قصة لم تشارك فيها، أو تروي قصة هي أحد أبطالها. ويعرف هذا النوع من السرد في القصص بـ(الحكي داخل الحكي)⁽¹⁾، والسرد

(1) : () .

المضمن ، ف(القصة التي تسردها شخصية في القصة هي مضمنة ، ويشير إليها بعض النقاد بما وراء السرد ، أو السرد التحتي)⁽¹⁾ .

المؤلف والحكواتي

في القصة الأولى التي حملت المجموعة عنوانها (حادث مرور)⁽²⁾ سلّم الأديب القاص (خطيب بدلة)⁽³⁾ مقاليد القص منذ الكلمة الأولى في السطر الأول إلى شخصية : (الراوي :) ص 5. الذي كان المصدر الوحيد للإبلاغ والإخبار : (تعقيب من الراوي :) ص 150. ويكتفي هذا الراوي بالمراقبة من بعيد ، فلا يشارك في سير الأحداث ، أو التحدث إلى الآخرين ، رغم أنه أحد سكان الحي الذي تجري فيه أحداث القصة ، وهذا ما أتاح له معرفة كبيرة واطلاعاً واسعاً على الطبيعة المكانية للمكان وسير سكانه ، لهذا نجح في تقديم صورة شاملة عن هذا الحي الشعبي ، الذي وقع فيه حادث المرور الذي أدى إلى الكثير من التبعات التي رصدها بدقة ، دون أن يغفل تقديم بعض الشخصيات المميزة على صعيد هذا الحي المزدهم بنماذج بشرية مألوفة يمكن أن تتواجد في كل مكان ، وشخصيات غريبة لا يمكن العثور عليها ببساطة خارج هذا الحي المليء بالمتناقضات ، كشخصية (أبو الحجاج) سائق التركتور الذي اقتلع إشارات المرور لأنه لم يستطع فهم دلالاتها والتعامل معها ، وهذا ما كلفه دفع المخالفات التي بلغت مبلغاً كبيراً من المال. و(أبو مهاود) صاحب شجرة المشمش التي تستقطب الأولاد المشردين الذين ينامون في النهار ويتجولون ليلاً بحثاً عن الطعام أنى وجد. كما يرصد الراوي بعض الأحداث العامة التي وصل صداها إلى هذا الحي الصغير ، كشركات توظيف الأموال الوهمية التي جمعت فائض المال من الناس وفرت به ، وأزمة الغاز وتوزيعه في سيارات صغيرة ذات عجلات ثلاث : (الطرطيرة - لمن لا يعرف - اسم حسي لشاحنة صغيرة ذات

(1) () : . 179 .

(2) 2002

(3) () 1952 .

ثلاث عجالات مشتق من صوت دوران محركها الذي يقول بلا انقطاع (طر طر طر طر) وأما أهل الساحل فيسمونها (الطرطيزة)، للسبب نفسه، أعني اشتقاق الاسم من الصوت) ص10. ونلاحظ هنا التدخل المعلن للراوي في نقل الواقعة الاجتماعية والتعليق عليها، واستعراضه لبعض سكان الحي الذين يعرف عنهم حتى طريقة تفكيرهم وردود أفعالهم، فلا يفاجئه شيء من سلوكهم. ونجده يخاطب القارئ ويبين ما قد خفي عنه، كما قد تعود به الذاكرة إلى مخزونه الثقافي الذي يلتقي مع الأحداث الجارية على مقربة منه: (فذكرني ذلك، رغم حراجه الموقف، برسم كاريكاتيري للفنان علي فرزات نشره أيام أزمة الغاز التي شهدناها في أواخر الثمانينات، وفيه مسؤول في شركة المحروقات يعطي تصريحاً للصحافة يقول فيه: إن المواطن هو الذي يصنع أزمة الغاز، إذ يأخذ الأسطوانة مملأً ويعيدها لنا فارغة!!) ص12.

تتعدد تدخلات الراوي في سياق السرد حتى تفصح عن وجوده الصريح، وهو وجود له مبرراته الفنية، فقد اختار القاص هذا الضمير بوعي ووظفه بطريقة مناسبة مع حبكة وعقدة القصة وأحداثها وشخصياتها، ولم يكن حضوره مقحماً دون دراية. لهذا قد لا يكون هو بطل القصة على الورق فحسب، بل في مرحلة ما قبل التدوين أيضاً.

* * *

تتمص القاص دور الراوي في قصص أخرى، وان لم يذكر كلمة الراوي صراحة، كما في قصة (حكاية فعلان الأرقان وما جرى له مع النسوان) التي يقوم فيها بدور الراوي صراحة: (تعلمت كيف يتصدر الحكواتي المقهى المليء بالسميعة، ويسلطن عليهم فيشرق ويغرب على هواه.. تعلمتها من رجل يدعى سحبان بن الحاج أحمد مروة من أهالي الزرارية من أعمال صيدا في جنوب لبنان.. وأما الحكاية التي رواها الحكواتي فهي من عندي، وحقوق الاقتباس محفوظة، وبالطبع فإنها ليست من بنات خيالي وإنما رويت بحضوري، وكانت غائمة قليلاً، ولكن من خالد كلمة، ومن حسين جملة، ومن محمود تعليق وإذا بها تحاك أو تحبك وكأنها مؤامرة) ص19. ثم يقدم هذا الراوي قصته / حكايته، وفيها تقوم

إحدى شخصياتها بدور الراوي / الحكواتي أيضاً، وهي الأم التي تروي قصتها / حكايتها للمستمع رئيس المخفر، كما يروي الحكواتي / الراوي.. القصة / الحكاية. ويقطع السرد : (تعليق الحكواتي) ص20. و: (شرح الحكواتي) ص20. وأيضاً: (الحكواتي قال) ص21. كما تتكرر أكثر من مرة جملة: (قال الحكواتي) ص21+ ص22+ ص23+ ص24+ ص26. ونجد أن هذا الحكواتي لا يكتفي بالتعليق والشرح والقول، أي يحاول إشراك المتلقي في عملية الإبداع وكأنه أحد أدباء موجة الحداثة وما بعدها: (وهذه لم يشرحها الحكواتي، قال من حق المتلقي أن يكون شريكاً في العملية الإبداعية ويفهمها بنفسه) ص20. بل هذا التدخل من قبل الحكواتي هو توجيه - بطريقة خاصة - لطريقة التلقي حيث لا يتنازل عن دوره في إحكام السيطرة على حكاياته من جوانبها كافة. وهذا الحكواتي يروي ما جرى لبطل القصة (قحطان) أو (مروان) أو (سحبان) فرغم إمامه بتفاصيل قصة صاحب الاسم لم يعد يذكره، وما يذكره أن اسمه على وزن فعلان. وما جرى معه مع أرملة التي تشكو همها لرئيس المخفر وقد اصطحبت ابنها الذي تسبب في مقتل والده من شدة غبائه. أي ليس هناك إدانة جنائية، إضافة إلى أن ليس هناك مبرر كاف كي تقدم الأم ولدها الغبي إلى الشرطة لعقابه، ولكن القاص أراد المبالغة في المفارقات - كسائر قصصه - ليرسم لوحة كوميدية سوداء تضحك المتلقي من شدة المرارة.

* * *

يتضح مما سبق تأثر المؤلف بأسلوب القص المدون التراثي، والحكايات الشفهية الشعبية، وقد حاول الاستفادة من هذا الموروث القديم وتوظيفه في سرد معاصر، سواء عن طريق اعتماد الراوي الذي لا يخلو حديثه من طرافة محببة كما في المقامات، أو تضمين قصة داخل قصة كما في (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة). حتى إنه استخدم اسم علم شهير في قصته (المكافأة) التي بدأها ب: (حدثني السندباد النهري، قال:) ص71. وقد اكتفى القاص باسم (السندباد) الشهير دون توظيف هذه الشخصية بحسب حضورها في المخيلة الشعبية، لهذا لو تم استبدال هذا الاسم بآخر فلن تفقد هذه القصة أيّاً من سماتها، بل يمكن الاستغناء عن اسم العلم، أو

الشخصية ذاتها - بغض النظر عن الاسم - دون حدوث أي خلل في القصة. ولكن القاص يرغب ببيان أسلوبه الأثير في تقمص دور الحكواتي / الراوي ولعب هذا الدور صراحة دون أن يكون هناك حاجة فنية إلى ذلك أحياناً، وإن كان أسلوبه يعتمد على تحويل البنية الحكائية إلى سرد قصصي. ولعل القاص أراد من تمسكه باسم (السندباد) القول إن المواطن العادي عليه أن يكون مغامراً شجاعاً، لا يهاب العقبات، ويتحمل المشاق جميعها، لعله ينجح في التعامل مع المؤسسات الحكومية التي استشرى فيها الفساد حتى صار قانوناً متفقاً عليه بين الموظفين ورؤسائهم.

أخبار المشافهة والسرد المدون

لم يكتف القاص بمحاولة الاستفادة من القص التراثي والحكايات الشفهية في القص الحديث، بل حاول أيضاً تحويل النوادر والطرائف التي تدور على ألسنة العامة إلى قصص مكتوبة بعد معالجتها بأسلوبه الخاص وفقاً لرؤيته الأدبية والفنية، وهو يعلن عن مشروعه هذا صراحة في قصة (رجل الكلب الخلفية) التي يتصدرها بجملة: (تجربة في تحويل النكتة الشائعة إلى عمل قصصي) ص 61.

والمسرود في هذه القصة تتقاسمه شخصيات عدة يذكر القاص أسماءها بعد أفعال القول: (قال عثمان - قال مصطفى - قال الحاج عساف - قال آخر) فالحدث يوجد عبر الخطاب المباشر الشفهي الذي هو ركيزة الكثير من القصص، وكأن القاص يريد أن يكون الحكواتي ذاته، ولكنه الحكواتي الذي لا نسمعه بأذاننا ونراه بأعيننا، بل نقرأ ما كتبه ونحن نفترض بحالة واعية، أو لا شعورية، أننا نستمع إلى حكاية، لهذا كان القاص حريصاً على الحدث المشوق الذي لا يخلو من طرافة محبة ترسم البسمة على وجه متلقي هذه الحكاية مهما كانت مأساوية، إنها الكوميديا السوداء التي تنتقد غباء الأفراد وبساطتهم، وتقاعس المؤسسات وفسادها، كما في هذه القصة التي تتحدث عن صراع دام ذهب ضحيته عدة أشخاص نتيجة خلاف بين شخصين كل منهم من عائلة، فأحدهما يقول إن الكلب الشارد الذي ففز فوق الجدار قد مست قدمه الجدار، بينما الرجل الآخر لا يرى أن قدم الكلب لمست الجدار!.

* * *

استفاد القاص من الروايات المباشرة من أناس يعرفهم معرفة جيدة، أو قصوا عليه شيئاً من تجاربهم أو تجارب على معرفة بها، وهذا يبدو بارزاً من طبيعة القصة بأحداثها وشخصياتها، ويعزز هذا الاستنتاج تصريح الكاتب نفسه في أحد حواراته: (الكاتب الذين يكتبون عن شخصيات يتخيلونها أو عن شخصيات يعرفونها معرفة سطحية يثيرون استغرابي واستنكاري)⁽¹⁾، فالقاص لا يحاول إخفاء اقتباساته الحاضرة من الحراك اليومي من حوله، ولا يتعمد التضليل عن استعائته بنماذج حية يعرفها جيداً. ويعزز هذا الخيار في سرده بالاعتماد على فعل (قال) الذي يبرز بوضوح في قصص عدة، ومنها قصة (الوفد) التي يتكرر فيها فعل القول بصيغة الماضي لمرات ست. ولكن القائل هذه المرة شخص واحد (قال يوسف) ويوسف هذا أحد أبطال القصة الذي يأخذ دور الحكواتي / الراوي الذي يحدثنا عما جرى معه ومع الوفد الذي كانت مطالبه الطموحة تتعلق بقضايا عربية كبيرة، ولكن بعد تعرضه لخدعة بسيطة انحصرت مطالبه في السماح له بدخول دورة المياه لإزالة حصر المثانة! لهذا تبدو المفارقة أكثر قسوة من سواها في القصص الأخرى التي اعتمدت بدورها على التباين الكبير بين الحلم المرتقب، أو الطموح المفترض، وبين الواقع المرير، والمثقل بالإحباط والخيبة.

وتتعدد مثل هذا الأسباب في مختلف القصص، إما لعدم قدرة البطل بمفرده على مواجهة المجتمع، أو لبساطة هذا الفرد الوحيد، وربما لسوء الحظ الذي لا مفر منه في نهايات القصص.

* * *

فعل القول يأتي بصيغته المختلفة في قصة (ضائقة مالية) التي يسرد فيها البطل / الحكواتي ما وقع معه من قبل - كأغلب قصص المجموعة - :
(قالت: ألا تعرف كيف؟ إن والدتك هي أخت زوجي.
قلت: هذه نعرفها.

(1) () 63.

قالت : وأنا من آل انسليكة ، يعني أنا ابنة عم أبيك.

قالت عليا : وهذه نعرفها.

قالت : تعرفونها؟! ومع ذلك يغيب عن بالكم أن زوجي نوري قيطانة لا يسكت لآل انسليكة على واحدة. تطلقون أخته يطلق لكم ابنة عمكم (!) ص 83.

موضوع هذه القصة مأخوذ من حياة الناس البسطاء الذين هم أبطال القصص جميعها دون استثناء ، إنه عن زواج المقايضة الذي يحتم حسب العرف أن يطلق الرجل زوجته إذا تم الطلاق لدى الزوجين الآخرين - وهذا الوضع يتكرر في قصة أخرى من المجموعة نفسها - ورغم ذلك لم يكن الموضوع الطاغى على ما سواه ، فالقاص يثري موضوعاته بقصص ثانوية ، وتفصيلات عديدة ، دون غياب شيء من النفحة الساخرة ، وهذا ما يجعل القصص تدهش القارئ ، ليس بالمفاجآت التي تتضمنها الموضوعات ، بل بطريقة المعالجة التي صنعها الكاتب بأسلوبه الذي اختطه لنفسه في سائر أعماله الأدبية.

* * *

يتكرر الحديث عن الأسرة في قصة (أبو العبد) ولكن هذه المرة يبقى البطل في طور الطفولة ، والشخصية الرئيسية الأخرى في القصة هي لوالد هذا البطل الذي يجيد رواية القصص والحكايات. فلا تخلو الكثير من قصص المجموعة من هذا النوع من الرواة الحكواتية :

(ويروي له قصة رجل آخر مصيبته أكبر ، فيرفع الرجل يده إلى فمه ويقبلها ويضعها على رأسه قائلاً :

- ألف الحمد لله.

ونتركه ونتابع طريقنا ، فيباشر أبي يروي له مأساته باللغة التي لا أفهمها ذاتها) ص 37.

هذا الأب يروي قصصاً مختصرة ، أما القصة الأبرز فهي التي تدور حول أبي العبد الذي أجبر على تطليق زوجته حتى مات من القهر وحيداً ، ومن ينقل لنا هذه

التفاصيل بطل القصة الطفل الذي يأخذ دور الراوي ، فلا بديل عن الحكواتي مهما كان عمره ، فكل الأبطال يجيدون القيام بدور الحكواتي بامتياز. ولا بد من الإشارة هنا إلى نقطة هامة وهي تحويل القصص إلى طريقة مناسبة لتعليم الصبر وتحمل مشاق الحياة وهمومها ، فثمة شيء من الإرشاد المضمن ، ولكنه بعيد عن الوعظية الجافة التي تقع فيها القصص القصيرة التي تعتمد هذا النحو أحياناً.

* * *

نجد أيضاً في قصة (الدوافع والنوازع) الراوي الذي يقوم بتقديم القصة بأحداثها كلها ، ولكنه ليس الراصد للحدث من بعيد ، إنه أحد أبطال القصة وإن كان دوره في القصة يقتصر على رواية ما قد جرى معه ومع أفراد أسرته عقب وفاة والده : (الآن أحكي لك القصة التي وعدتك بها ، ولكن أرجوك أن تفهمها جيداً) ص 31. أما المروي له فهو كاتب القصة الذي قد يوجه بعض الأسئلة ليفهم ما خفي عنه قبل كتابتها ، والراوي يعرف هذا جيداً لذلك يقوم بدور الحكواتي مؤقتاً ، لنقل الحكاية إلى الراوي / القاص الذي يقوم بدور الحكواتي فيما بعد. فهنا أيضاً حكاية داخل حكاية : (ثمة قصة طريفة تفيدك في فنك القصصي) ص 31.

وهذه القصة لا تكشف أن القاص يستمع إلى قصص الناس من حوله ليقصها بدوره على الآخرين بعد تدوينها ، فالقصص الأخرى تدل على هذا الأمر عن طريق اختيار القاص القيام بدور الراوي على أكثر من صعيد.

* * *

تتكرر تقنيات السرد ذاتها وإن بطريقة أخرى في قصة (الصنف الذي يفهم) فهي تدور على لسان البطل (الحلبي) الذي قبل أن يروي ما جرى معه يتعمد تشويق المستمعين من أصدقائه السميعة ، ويشترط عليهم القيام بتلبية طلباته ، فلديه قصة مشوقة وطريفة تبعث في النفوس البهجة والسرور :

(- طيب انزل واحك لنا ما جرى لك .

فقال الحلبي وما تزال حالة المرح مسيطرة عليه :

- لا أنزل ما لم تقفوا لي على الصفين مثل (الياور) وتغنوا لي : عريشنا الزين يتهنى / يطلب علينا ويتمنى ، وينجرد واحد منكم مثل سيخ النار إلى البابور فيشعله ويركز لي فنجان قهوة سكره ظاهر ، ومن ثم تتحلقون حولي وتمسكون بالسبحات ، حتى إذا بدأت الكلام لا يجروُ أخو أخته منكم على مقاطعتي بكلمة ولا حتى بنحنحة ما لم أذن له.

قالوا : أمرك ! ص76 + ص77.

وهذا ما أراده القاص في قصصه أيضاً ، وقد نجح في لعب هذا الدور المتعدد على طبقات عدة.

الخاتمة:

لاقت تجربة الأديب القاص (خطيب بدلة) اهتماماً نقدياً ، وإن اقتصر معظمه على تناول الجانب الساخر منها بصفته الجانب الأكثر حضوراً وخطوة لدى المتلقي ، و(لم يلتفتوا إلى السخرية في قصصه إلا كأسلوب من أساليب التعبير لا كموقف أيديولوجي للقاص من الواقع والحياة ولا كأسلوب من السرد جديد)⁽¹⁾. ولكن فيما بعد تنبه بعض النقاد إلى أهمية المسرود القصصي لدى (بدلة) وتلمسوا أهم سماته الأسلوبية التي يتميز بها على صعيد المشهد القصصي في سورية ، لاسيما بعد شيوع الاتجاهات الحديثة التي تجعل من دراسة الشكل هدفاً بذاته. وقد أولى الأديب (محمد محيي الدين مينو) هذا الجانب أهمية كبرى لدى دراسته تجربة (بدلة) القصصية⁽²⁾ ، وعدت تلك التجربة علامة فارقة في تاريخ القصة القصيرة السورية المعاصرة ، وإن سماتها الأساسية وملاحظاتها العامة ظهرت بشكل كبير في مجموعته القصصية (حادث مرور) حيث (يجرب مختلف فنون القص وطرائقه ،

(1) () 23 .

(2)

وكأن هذه المجموعة خلاصة تجربته القصصية وقوامها وملاكها⁽¹⁾. ولاشك في أن هذا من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نختار هذه المجموعة للدراسة، ومن الزاوية التي تميزت بها.

وعلى الرغم من العناية والاهتمام بأسلوب السرد الساخر، وشكل القصة، أولى **(خطيب بدلة)** موضوعات القصص قيمة أساسية توازي اشتغاله الفني عليها، بل قد تفوقها؛ فالقاص يتبنى قضايا وطنية وإنسانية، ويشغل عليها مجدية، دون الانحياز للاتجاه الشكلي فحسب، ولعل مبرر ذلك التزامه بالواقعية النقدية الساخرة التي تمنح المضمون القيمة الأكبر.

كما نجد إصرار القاص على التمسك بأسلوب اختطه لنفسه، دون أن يعني هذا عدم تأثره برواد هذا الاتجاه من الأدباء السوريين كـ(حسيب كيالي)، ومن الأدباء العالميين أمثال التركي (عزيز نسين). مرجحاً أنه الأسلوب الأقرب إلى شرائح المجتمع كافة، بصفته يريد التواصل مع الشريحة الأوسع من القراء، من خلال تقمص دور الحكواتي، فكتب قصصه بطريقة قريبة إلى الخطاب الشفهي، حتى إنه يدخل فيها بعض المفردات والعبارات العامية المتداولة طلباً للمزيد من التصوير الواقعي المباشر، وهذا كان على حساب الفنيات السردية والانحياز صريحاً نحو الواقعية التسجيلية أيضاً.

ورغم هذه التصنيفات النقدية تظل قصص **(خطيب بدلة)** وأسلوبه في السرد وطرح المقولات المتبناة اتجاهاً خاصاً يحسب له في المشهد القصصي، فقد نجح في وضع بصمته الخاصة في سجل القصة القصيرة السورية المعاصرة.

مواجهات بين السرد الشعري والسرد النثري

وجه القاصة (إبراهيم) في مجموعتها القصصية (ما بين زحل وكماة)

مدخل:

تتعدد استخدامات واستعمالات اللغة المكتوبة حتى يصعب حصرها وتصنيفها، ابتداء من الملاحظات اليومية في دفتر المذكرات، مروراً بالمقالات السياسية في الصحف اليومية، وصولاً إلى البحوث العلمية في الدوريات المتخصصة، وليس انتهاءً بالنصوص الأدبية.

وعلى الرغم من هذا التفرع والتشعب نجد ثمة مستويين للكتابة عامة:

المستوى الأول: استعمال اللغة بالصيغ البسيطة والسهلة كوسيلة لإيصال المعلومات سواء كانت ذات طبيعة عامة أم متخصصة، وهي ذات مستوى عادي على كل حال.

المستوى الثاني: استخدام اللغة بالصيغ المعقدة والصعبة كغاية مقصودة لذاتها جمالياً وفنياً، دون أن يعني هذا غياب الحوامل الفكرية والإنسانية.

وقد كان تناول اللغة بمستوياتها المتعددة مجالاً لاهتمام الباحثين والنقاد لدراستها من زاوية النقد الأدبي باعتبار اللغة من أهم خصائص الأدب عامة. ومن أبرز المشتغلين في هذا المجال (تودوروف) الذي عني بدراسة الخصائص الداخلية للنص الأدبي بهدف الوصول (إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل)⁽¹⁾، للخروج بنظرية/ نظريات تساعد على فهم الأدب وكشف أسرارهِ،

ف(الأدب هو استعمال خاص للغة. وإذا كان الأدب لغة، فإن الوظيفة الجوهرية للنقد تكمن في بحثه عن بنية هذا الكائن اللغوي، وتصبح اللغويات أو علم اللغة منهجاً لتحليل هذا النموذج اللغوي)⁽¹⁾.

ومن رواده المشتغلين أيضاً في هذا المجال (ياكوبسون)⁽²⁾ الذي درس الشروط والقواعد التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً، فكان من مؤسسي النظرية الأدبية التي اعتمدها الشكلانيون الروس، وكانت لدى بعض الدارسين كبديل أو رديف للشعرية لدى البنيويين، ويجب الانتباه هنا إلى أنه من المتعذر الفصل الدقيق والحاد بين الاتجاهين ف(قد ارتبط مفهوم الأدبية دائماً بمفهوم الشعرية التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل، هي بنيته الأدبية التي تشكل البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية)⁽³⁾. فالشعرية مصطلح إشكالي بامتياز، فقد أرجعه بعض الدارسين إلى الفيلسوف الحكيم (أرسطو)⁽⁴⁾ وكتابه (فن الشعر)⁽⁵⁾ ولكنه لم يتبلور ويصبح اتجاهاً فعلياً في النقد الأدبي إلا مع بدايات القرن الماضي، واستفاد من هذا المصطلح بدلالاته واستخدمه نقاد الحداثة وما بعد الحداثة بمختلف اتجاهاتهم ومناهجهم البنيوية والشكلية. ولتعدد المستخدمين واختلاف مشاربهم لعقود طويلة لم يتشكل تعريف موحد وشامل حتى الآن، ف(الشعرية تهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب)⁽⁶⁾، ويعود السبب إلى أن نقد الأدب بدأ بالشعر ولذلك طغت

(1) () .381

(2) 1896 :

() 1982

(3) () .380+379

(4) (. 322 - 384)

(5) () () .

(6) () : () .35

مصطلحات نقد الشعر ذات التراث الضخم حتى نقد النثر وتعريفه (وبالتالي تصبح الشعرية قادرة على إيجاد أرض مشتركة تلتقي عليها هذه التوجهات، أي تصبح مادتها العلمية مكونة من المنظومات العامة للمؤلفات، إذ إن الأدبية الموجودة بالقوة كطاقة كامنة لا تكشف عن نفسها إلا في الأعمال الأدبية عندما تخرج إلى الوجود، هذه الأدبية أكبر وأكثر من الأعمال الأدبية الموجودة بالفعل)⁽¹⁾.

وتعدد الآراء لا يمنعنا من تحديد المصطلحات واستخدامها حسب وجهة نظرنا، وبحسب المقتضيات التي دعانا إليها منهجنا في هذه الدراسة، دون أن يعني هذا تجاهل مسيرة تلك المصطلحات ودلالاتها المعجمية. ونحن هنا نفرق بين مصطلحي الأدبية: والشعرية باعتبار، مصطلح الأدبية يدل على ما يميز نصاً بذاته كي يكون نصاً فنياً مقصوداً لذاته بقيمه الجمالية ومختلفاً عن النصوص العادية. والشعرية كمصطلح يدل على النص الملتزم والمعني بالموسيقا والإيقاع والنبر سواء كان موزوناً أم غير موزون، وإن الشعرية في النثر هي جنوح النثر نحو أسلوب الشعر في الكتابة، وإن كان على حساب أدبية النثر وفتياته الممكنة والمتاحة. ولم تنح القصة القصيرة العربية المعاصرة من الحضور الشعري الطاغية على سردها النثري، وقد قدم (إلياس خوري)⁽²⁾ تفسيره الخاص بقوله: إن (الشكل الأدبي مجرد أداة يمكن الاستعاضة عنها بأدوات أخرى. لذلك قد نجد صعوبة في التمييز بين النثري والشعري في العديد من القصص، وهذا ليس ناتجاً عن التأثير بالمدارس الغربية الحديثة التي تسعى إلى إلغاء الفوارق بين الأنواع، بل هو، في أغلبه، أسير شعرية مستلبة)⁽³⁾.

* * *

(1) () .384

(2) : .1948

(3) () .63

من أهم ملامح وسمات السرد لدى الأدبية (نجاح إبراهيم)⁽¹⁾ في مجموعتها القصصية (ما بين زحل وكماة)⁽²⁾ جنوحها المتعمد نحو الشعرية - بمفهوم الانحياز إلى الشعر واستخدام تقنياته - وليس الاشتغال على أدبية النثر وتجويد لغته جمالياً بمعزل عن الشعر، فالأدبية في النثر لا تشترط كتابة السرد بأسلوب الشعر، وحين يتم هذا يعني أنه قد تم شعرنه النثر وإضفاء جماليات لغوية فارهة تتبنى الجرس الموسيقي في السرد النثري الذي نفترض أنه ينشغل بالتعبير عن الحالات الإنسانية والفكرية في المسرود القصصي بالدرجة الأولى.

وقد يتساءل القارئ ما المانع من أن يكون هناك قص شعري كما هناك قصيدة نثرية؟!.

لعل من المناسب القول: ليس هناك ما يمنع في حدود النظرية الأدبية والتجريب السردية، بل الخاطرة، وكذلك المقال المكتوب بأسلوب وجداني، أو ما يعرف بالنص المفتوح.. قد ينطوي تحت هذا البند بالفعل. أما القصة القصيرة فلها شأن آخر بصفتها تنتمي إلى النثر الخالص، وهذا ما راعاه أهم وكبار كتاب القصة القصيرة منذ تكامل عناصرها الفنية.

ولكن في مراحل متأخرة من تاريخ القص برز اتجاه شعرية القص وفرض حضوره في المشهد القصصي وأخذ سماته الخاصة، لهذا أفردنا له حيزاً في هذا الكتاب باعتباره جانباً لم يعد من الممكن تجاهله لدى دراسة القصة القصيرة المعاصرة.

عتبات الشعر وعتبات النثر

تضيف الكاتبة إلى الصفحة التي ينفرد بها العنوان بعض السطور القصيرة المتفاوتة الطول والمطبوعة بحروف عريضة لتأكيد اختلاف هذا الاستهلال الذي نستطيع القول عنه تجاوزاً: إنه مقطوعة شعرية مستوحاة من القصة التي تصدرها

(1) () 1965.

(2) 2003.

فتقوم مقام التمهيد، وهذه الطريقة نادراً ما يلجأ إليها كتاب القصة القصيرة الكبار، ورغم ذلك اعتمدته الكاتبة في أغلب قصصها كميزة تنفرد بها عن أقرانها من كتاب القصة طلباً لتقديم نص نثري لا يخلو من قبسات من الشعر لتنويع مجال السرد واختلاف مستوياته، بل وانفتاح النص على أكثر من لون تجنيسي واحد. ولا تكتفي الكاتبة بالتوطئات الشعرية للنص النثري، بل تعتمد الاشتغال على اللغة الشعرية في نثرها بكل المعطيات المتاحة والممكنة:

(يا أيُّهَذَا النُّصُّ،

هو اغترابي يتجامح في المكان، فيذيبُ وقدي!
أما كنت بناءً ذبيحاً بلا أساس وأعمدة،
فأوقدتُ لك الأصابع بزيت الفكر، ليشتعل
شاهقك، وتسبحه برعشك الفينان؟
وبعد أن رشفتَ الحبر، ونبت زغب الروح،
وصدحت بالنسغ الجديد، فماست فيك
لهائب الحروف، واحتفالات القص، عبت
على الورد بشذاه وعلى الأصابع
باشتعالات الفداء!.

أيُّهَذَا النُّصُّ،

كيف تظمئ من أمطرك بالحريق النبيل؟).
قصة (هذا المساء شيء من حب) ص 39.

إذا انتقلنا من الافتتاحيات الشعرية التي تنصدر القصص إلى المقاطع الأولى منها باعتبارها تمثل جانباً هاماً وأساسياً في تقديم النص وبيان مكوناته الإجمالية نجد أن الأسلوب الشعري يمتد إلى داخل النص أيضاً، ويتواصل بالزخم ذاته، وإن

طراً عليه بعض التعديل لمقتضيات الحبكة الفنية في القصص، وإن تلك النثرات الشعرية في بداية القصة ليست تمهيداً للدخول في صلب السرد النثري فحسب، فعناصر القصة القصيرة تبدو ملحقة باللغة كأسلوب جمالي مقصود بذاته كما في الكتابة الشعرية، وليست مقصودة بعينها كما في تقنيات النثر، فانتخاب المفردات وانتقاؤها، وتركيب الجمل وصياغتها، يعبر عن حالة وجدانية تعيشها الكاتبة في الواقع أو تعيشها في الخيال، ولا تعبر بالضرورة عن انجاز قصصي مستقل بذاته ومكتفٍ بخصوصيته، سواء تعمدت الكاتبة صنع هذا الواقع القصصي من البيئة الحياتية من حولها أم اعتمدت على مخيلتها الأدبية:

(قبل أن يلتقيا..

ويبهره التويج الساكن،

ما كان يعرف أن هناك سحراً، يمكن أن يضرب حوله، فيأسره، ويقلب كيانه، ويعيد تشكيله من لاه متسكع في ردهات العبث والفوضى، إلى عاشق مغمم بالتأمل والصمت والاحترق!

ما كان يعرف أن ارتقاء في ناعم الوبر، سيقلق أياماً آتيات، تلتاث برعاف الأرق!

وأن عينين هادئتين تومضان بحزن شفيف رائق ستحاصره، نمرأ تعيقه الأقفاص، فتنفجر رغائب الدنان في داخله بتدفق زخار. حينما أدار المفتاح في القفل بطريقة مثيرة وغريبة، تراقص قلبه باضطراب ورجفة.

سكن برهة،

ثم انبلج في الظلمة، عموداً متعثراً بالكدر والكآبة والشحوب.

امتدت يده إلى زر النور فأضيء المكان، وترك للأشياء أن تتوهج أمام عينيه الكابيتين).

قصة (أنثى البنفسج الحزين) ص 113.

الموجة الشعرية وضاف النثر

الأسلوب الشعري ينسحب على جميع مساحات السرد في القصة دون استثناء، وساعد على ذلك أن القصص مكتوبة بطريقة واحدة من زاوية الصنعة الفنية، إضافة إلى الصبغة الشعرية الضافية والفائضة على السرد النثري لم تتنوع أشكال هذا السرد النثري ولم تعدد طبقاته ومساراته لاغتناء المسرود النثري بذاته بمعزل عن الاستعانة بالشعر، فلم نجد المواقف الإنسانية التي تعتمد على جماليات الطروحات الإنسانية، وليس على جماليات المفردات والخطاب الشعري. إضافة إلى أن القصص تكاد تخلو من الشخصيات المركبة التي تعيش صراعاً درامياً تبرز تجلياته في السرد، فأغلب الشخصيات ذات بعد واحد، فهي إما خيرة بفطرتها وتمثل موقف الكاتبة في الحياة، أو شريرة مدانة من قبل الكاتبة، دون بيان السبب وراء ذلك، أو تبرير امتلاك هذه الخصال، في حال لم نقل إن تلك الميزات تعود لحكمة خفية صنعتها الأقدار فخصت كل فرد بنصيبه ليكون الصراع الذي لا محيد عنه.

وهذا ينسحب بالتالي على طبيعة الحدث في القصة، فالحدث أتى مسطحاً لا تترك فيه الكاتبة مجالاً للظن والتخمين، بل هو واضح ومنبسط أمامه عينها ولا يتحمل التأويل. وهذا يعود إلى أن الشخصيات بدورها كانت حاملاً تعبيرياً لموقف الكاتبة وأسلوبها في السرد أكثر منها شخصيات مستقلة تعبر عن ذاتها باللغة التي تمثلها.

ولاشك في أن انتصار الخير في نهاية المطاف هو المتوقع في هذا النمط من القصص، لاسيما القصص التي تقترب من تخوم القص الشعبي وتجنح نحو استحضر الأجواء الصوفية بإشارات وإيماءاتها:

(كان المطهم يدنو بشبابه، ويفاعته التي قاربت ربيعها الثمانين والتي أحنت للزمن ظهراً ولم تنؤ بعد بكلكل.

ورغم حلقة الليل، كان الضياء يحفُّ به من كل جانب، أطيّار نورانية تتقافز بين كتفيه. وقوافل ضباب مشع يزخر به جنباه، وابتسامته تنضح ألماً قرنفلياً.

كان عائداً من مشوار يوميّ أنجزه، يعمد فيه إلى الرياضة، والتفكير، والتأمل.

بينما كان ثعلبة رائحاً في رسم خطط، وطرق متعرجة تفيده في إبعاد المطهم عن سماء البلدة.

تعاكست الخطوات.
لكن ثعلبة تسمّر، واختار وقوفاً أمام المطهم، وسدّ عليه الطريق.

اضطر الأخير للوقوف.

قال ثعلبة:

-وبعد؟!-

ابتسم المطهم، امتدت يمينه رحمت خيول كثيرة انطلقت في شاسع الفلاة تصهل بعدوية.

تنبع من جلودها شمس من عبير ومغفرة. ربت على كتفيه بلطف، ثم تابع المسير.

استدار ثعلبة. وجهه يقطر سماً، وعطشاً، وعرياً).

قصة (المطهم) ص 33.

* * *

شغف الكاتبة بالاشتغال على السرد الشعري ظهر حتى لدى تشكيل شخصياتها، فعندما اختارت حيواناً أليفاً ليقوم بلعب أحد الأدوار في إحدى قصصها، لم تكتف بالإسقاطات في حدود المنطق الفني للدلالة، وتجاوزت الاستخدامات الرمزية، وغرقت في وصف الحيوان بإسهاب لا مبرر له حتى منحتة صفات رفيعة لا يتمتع بها أغلب البشر، بل تقتصر على النخبة النادرة من كبار العقلاء في تاريخ البشرية!

ويبدو أن القاصة لا تنقل الواقع كمادة أولى إلى قصصها لتعالجها في مختبر الصنعة القصصية، بل هي تكتب منطلقاً من اللغة الشعرية التي تحرص على التحلي بها وعدم التخلي عنها مهما كانت الأسباب، لهذا لم تكن في القصة في الواقع تصف هذا الشيخ الصوفي، أو تلميذه الشاب الذي يتعلم منه في خلوتها بعيداً عن الاختلاط بعامة الناس، أو هذا الحيوان العاجز عن التفكير الذي يعيش معهما في الجبل، بل تعبر عن أفكارها التي تسقطها على حوامل من القصة، سواء

كان الحامل إنساناً طاعناً في السن ، أم شاباً في مقتبل العمر ، أو حيواناً غير عاقل ،
دون مراعاة الواقعة الفنية في القصة المعاصر :

(لما تسربت الغيرة إليه وهو صبي ، اشتعل توتراً وقلقاً لاحتلال الكلب مكانة
غير قليلة في نفس الشيخ الجبلأوي ، فأراد أن يؤذي الكلب بشتى الطرق ، ليسلب
مكانته ، فعلم الشيخ بنيته فأجلسه وقال له :

-لهذا الكلب خصال فريدة نادراً ما يتحلى بها إنسان!

سأل الفتى برغبة وحماسة :

-هل لي بمعرفتها؟! .

قال :

-انظر جوعه ، دأبه فيه كدأب الصالحين.

متراجل ولا مكان له معروف كالتوكلين ،

نومه قليل كالحبين.

مخلص وإن ناله ضرب وجفاء كالمريدين الصامتين.

يتحمل الأذى ، وهذه علامة المتواضعين ،

سكت الشيخ ، فتفكر الصبي بالكلب ثم سأل :

ومتى يكون راضياً؟

أجاب الشيخ :

-إذا غلبَ على مكانه تركه وانصرف إلى غيره.

-وخاشعاً؟

-حين يُضرب ويطرد وتطرح له كسرة أجب ، ولم يحقد على ما مضى.

-ومسكيناً؟

-إذا حضر الطعام فإنه بعيداً جلس ينتظر.

-وزاهداً؟

-في موته حين لا يترك ميراثاً.

-ومحزوناً؟

أجاب الشيخ :

- إذا رحل من مكان لا يلتفت إليه.

تذكر الرجل ذلك.

فتمتم وهو يحتضن الكلب بمودة خالصة :

- حقا أحتاج إلى عشر خصال لأوازيك مقاماً).

قصة (الميتات الأربع) ص 65+66.

* * *

الصبغة الشعرية التي برزت منذ العتبات السردية لم تستثن حتى الحوار الذي يقدم الشخصيات بالصبغة المباشرة إلى المتلقي ، فالحوار لم يكن تقديماً للشخصيات المستقلة بعالمها بقدر ما كان يعبر عن أسلوب الكاتبة في الكتابة عن شخصياتها ، فالكاتبة لم تنطلق في تلك الحوارات من المستوى الثقافي والبيئي لمحدث ، بل انطلقت من إمكانياتها في تجويد السرد وتحسينه ، لذلك هي من اختارت المفردات وركبت الجمل بمعزل عن شخصياتها التي التزمت الصمت في حال لم تنطق بلسان الكاتبة لعرض مهارات الكاتبة التي تجيد انتقاء الكلمات المناسبة وتشكيل الجمل حسب ذائقتها التي تتمتع بمهارة لغوية جيدة لا يمكن تجاهلها ، وقد وظفت واستغلت هذه المهارة حتى نستطيع القول باطمئنان : إن الكاتبة شاعرة تكتب القصة أكثر من كونها قاصة تحرص على كتابة القصة القصيرة :

(-ظهرت بأرضي !.

-هل شهدت خلقي؟

-خلقت لي سألمسك.

وأطلقت أصابعك حول عنقي ، أصابع لها طعم التملك والاعتصاب.

وقلت :

أحبك.

لأول مرة تطرّزني هذه الكلمة وشاحاً، وتطلقني عندلة في سماء تلمع بروقاً
وتقصف رعداً.

قلت على استحياء :

-أحب أن أسميك رعداً.

-أكون رعداً.

قلت :

وتدخل تاريخي؟

أجبت باسمًا، طائعاً:

-وأدخل تاريخك.

واقترحت ما يُسمى تاريخي، لتتناوب أيامك على طمسي، وتشهد

انكساراتي).

قصة (ما بين زحل وكماة) ص 10+11.

شعرية حتى السطر النثري الأخير

الموجة الشعرية تنتقل من نص إلى آخر، بل كل قصة تمتلك موجتها الشعرية
الخاصة التي قد تختلف بنسب ما عن الموجات الأخرى، ولكنها تتفق جميعاً في أنها
تبدأ من السطور الأولى في القصة القصيرة لتصل في خاتمة المطاف إلى السطر الأخير
دون أن تفقد شيئاً من زينتها وزخارفها، فما زالت تلك الموجات الشعرية محافظة
على تألقها وبهائها في مراحل القصة كافة.

ومن بين أبطال القصص المثقفين شعرياً نجد جندياً يلفظ أنفاسه الأخيرة في
أرض المعركة دون أن يفقد شيئاً من مهارته اللغوية، فالكاتبة تمنحه الكثير من فيض
لغتها المترفة فلا ينعقد لسانه في رهبة اللحظة التي تنسلخ فيها الروح عن الجسد
فينطق بلسان فصيح متحدثاً ومتسائلاً بأسلوب شعري لا يخلو من كلمات منتخبة
وجمل لا تعاف الرنة الموسيقية الجميلة :

(وكنت تأتين.

وأنا أتقدم.

أمطر هؤلاء بقذائفي ومجيثي ، ودمائي ، وبصدري الذي تغازرت جداوله
الدافئة لتشكّل نهراً كبيراً فيخيل إليّ أنه بات كالفرات الذي فار قديماً وحمل معه
جديّ ونظرته المؤنبة ودورنا.

ترى يا نعمة!!

نهري المائج ماذا سيحمل في خضمه؟!).

قصة (وأنهر الصدر فراتاً) ص 97.

الخاتمة:

قصص مجموعة (ما بين كمأة وزحل) مشغولة بأسلوب جنح نحو الشعر
وجمالياته الخاصة فقارب حدود الإفراط في ذلك ، فكادت الأدبية (نجاح إبراهيم)
تهمل قواعد الكتابة الشعرية بانحيازها الكامل للشعر ، حتى أصبحت اللغة الشعرية
المطلب الأساسي على حساب قواعد بناء القصص وتقنياتها.

كذلك لم تمنح الكاتبة الأفكار والموضوعات الأهمية التي تستحق رغم أن
قصصها لم تخل منهما ، ابتداء من قصة (ما بين زحل وكمأة) وتلك المرأة التي
تتحدث عن علاقتها الفاشلة برجل أناني ومغرور. وقصة (هذا المساء شيء من
الحب) التي اعتمدت على التدايعات القائمة على استبطان أعماق الأنثى المخذولة
في حبها. ثم قصة (أنثى البنفسج الحزين) التي لم تبعد عن رصد حكايات الحب
الفاشلة ، ولكن هذه المرة بالضمير الغائب للرجل الذي كانت المرأة محور حياته.
مروراً بقصة (المطهم) التي استفادت من الموروث الحكائي وعالجته لتقدم رؤيتها
الخاصة لنوازع الخير والشر لدى الإنسان. وقصة (الميتات الأربع) التي لم تبعد عن
الحكايات القديمة بدورها ، وان صقلت بالانحياز إلى الموروث الصوفي وحكاياته
المشغولة بطريقة خاصة. وصولاً إلى قصة (وأنهر الصدر فراتاً) التي عالجت القضية
الوطنية ومفهوم الانتماء للأرض والتضحية بالنفس في سبيله. ولن نغفل قصة
(حلم الرجل القنفذ) التي ترصد بدقة قصة رجل لا يخلو من مرض نفسي جعله
يتفوق على نفسه ويعيش عزلة لم يستطع تخطيها رغم أنه حاول ذلك ، وهذه

القصة كانت من أكثر القصص بعداً عن الصبغة العامة للقصص الأخرى باقترابها من السرد النثري الذي التزم الوصف الواقعي المعتمد على خلجات النفس دون المبالغة في الانحياز إلى شعرنة السرد على حساب فنية القصة.

الكاتبة (نجاح إبراهيم) من الكاتبات المجدات والدؤوبات في الاشتغال على السرد وجمالياته للخروج بنتاج قصصي يميزها في المشهد الأدبي السوري، وقد نجحت في السير على هذا الدرب الطويل والشائك، ولكن عليها الحذر والانتباه لدى كل خطوة.

قد لا تختلف كثيراً مع الأديب الشاعر (بول فاليري)⁽¹⁾ في قوله: إن (كل كتابة أدبية هي شعرية)⁽²⁾، ولكن هذا لا ينفي أن لكل جنس أدبي شروطه الخاصة في الكتابة الأدبية، فشعرية النثر من هذه الزاوية، تختلف عن شعرية الشعر. وهذا ما كان مجال دراسة المختصين في الأدب ونقاده منذ بدايات القرن الماضي لأهميته القصوى. فعلى سبيل المثال نجد (إن الفصل بين لغتي الشعر واللا شعر هي الركيزة الثانية في عمل الشكلانيين العلمي، وقد نظر هؤلاء إلى وظيفة الشعر على أنها نقيض لوظيفة النثر، فإذا كان التوصيل هدف النثر فإن التشويش على عملية التوصيل هدف الشعر)⁽³⁾. ونحن لا نتبنى هذا الرأي بالمطلق، ولكننا نراه مناسباً لدعم رأينا القائل: إن ثمة فرقاً جوهرياً بين أدبية القصص فنياً، ومعالجة النثر شعرياً، أما دراسة الأثر لدى المتلقي بشأن شعرية النثر ونثرية الشعر فموضوع آخر، وبحاجة إلى بحث مستقل.

(1) : (1871 - 1945)

(2) ()

(3) () .244

مواجهات بين: الفقراء المهمشين والأثرياء المتنفذين

وجه القاص (عيسى إسماعيل) في مجموعته القصصية (حدث ذلك اليوم)

مدخل:

من تعريفات القصة القصيرة أنها (فن الرجل الصغير) كونها ترصد حياة الإنسان المهمش / الهامشي الذي لا يعنى أحد بشؤونه، والقصة من هذه الزاوية معنية بتقديم سيرة حياة إنسان ما - أو شيء من هذه السيرة - في نص سردي غير طويل يعرف بهذا الرجل الصغير - ليس المقصود صغر الشأن بالتأكيد - فهؤلاء الصغار يشكلون الشريحة الأوسع في المجتمع الكبير.

وللأسباب الواردة آنفاً، وغيرها، أصبح القصص مهتماً بحياة الجميع، ودون استثناء، (لم تعد القصة القصيرة تعنى بتقديم الأبطال أو الشواذ، بل صار مجالها الأصيل والمميز هو التعبير عن هموم الرجل الصغير، من خلال لحظة زمنية هامة في حياته، لحظة محدودة ولكنها تستوعب كل الأزمنة وتستقطب الهموم والمشكلات والتطلعات. وهكذا أصبح فن القصة القصيرة أكثر تعبيراً وحساسية واستجابة لمشكلات الناس المعاصرة)⁽¹⁾، وهذا ما أسهم بشكل كبير في نشر الأدب القصصي بين القراء على مختلف سوياتهم الثقافية والاجتماعية، باعتبار القصة تعبر عن مشاكل وهموم شرائح المجتمع المختلفة، وتنقل أحلامهم وأمنياتهم. وعزز ذلك الانتشار المساحة المحدودة التي تأخذها القصة في الصحف اليومية والدوريات الأسبوعية والشهرية.

(1) () 7

القصة القصيرة تستطيع أن تلعب دوراً كبيراً في تثقيف المجتمع وتوعيته بصفقتها قادرة على أن تكون فناً جماهيرياً بامتياز، ولكن الظروف الإعلامية والمؤسسية، والثقافية والاجتماعية أيضاً، حالت دون ذلك، وهذا بحث آخر لا مجال لخوضه الآن.

* * *

اختار الأديب القاص (عيسى إسماعيل)⁽¹⁾ أبطال قصصه من الشريحة الكبيرة التي يشكلها الكثير من البسطاء الذين لا يملكون الثروة، أو النفوذ، ولا يسعون إلى الحصول على شيء من هاتين الميزتين المتلازمتين عبر التاريخ البشري الطويل، لأنهم قانعون بما لديهم، ولا يطمحون إلى تحسين ظروف حياتهم - على علاقتها - ولا يعترضون إلا على سلب أحد ممتلكاتهم على قلتها. ورغم ذلك لا يريدون الثورة على وضعهم الراهن طلباً لحياة أكثر طمأنينة وسروراً، ولا يرغبون في الخروج عن الحدود التي أقصوا خلفها، إنهم مستسلمون للواقع وكأنه القدر الذي لا يمكن العمل على تغييره.

كما يتناول القاص في الوقت ذاته الطبقة النقيضة التي لا تكتفي بما وصلت إليه، وتطمع بالمزيد، فتعمل على توسيع دائرة ملكيتها التي لا تكف عن ابتلاع ما حولها من بشر، وأشياء أخرى في المدى المنظور لها. والقبض على المزيد من خيوط التحكم لفرض سيطرتها على مساحات أوسع.

ولا بد من الإشارة إلى أنه بعد قراءة قصص مجموعة (حدث ذلك اليوم)⁽²⁾ دون إطالة النظر قد لا يفتن القارئ للوهلة الأولى إلى تلك الأطروحات التي تطرق إليها القاص في القصص الأربعة التي تناولها في دراستنا هذه، ولا يعود السبب إلى أن القاص لم يطرح بشكل مباشر موضوعاته، بل لأنه لم يتعمد الانحياز إلى خطاب إيديولوجي معين، ولم يدن من الخطوط الحمراء، واكتفى

(1) () 1958.

(2) 2004

بمعالجة تلك الموضوعات من جوانب ذات طابع اجتماعي عام، فيه شيء من البساطة، فلم يتعمد الكشف عن حقيقة سر التفاوت الطبقي، أو يتقصد التحليل المعمق لفتح أبواب الحلول والاقتراحات، فأنت موضوعاته ضمن تفاصيل القصص التي تمثل رؤية المؤلف للحياة بكل ما فيها. وبذلك كانت هذه القصص واقعية تسجيلية أكثر منها واقعية نقدية. كما ابتعد عن الواقعية الاشتراكية التي كانت ملاذ أغلب كتاب القصة الذين تناولوا هذه الحالات الاجتماعية في قصصهم - لاسيما منذ عقود - باعتبارهم ينتمون (إلى فصيل المبدعين الذين ينادون بتكريس الفن لخدمة المجتمع والشعب، وتوظيفه من أجل تذكير الوعي الجماهيري، فلا يوضع هذا الفن على رفوف المتاحف الثقافية التي تحنط عليها المومياء الفنية)⁽¹⁾ وذلك بحسب رؤيتهم للأدب ودوره.

تلازم المال والسلطة

لأن الثروة والسلطة متلازمتان ومتحالفتان منذ أبايح الإنسان لنفسه أخذ ما لدى الآخرين بالقوة - أو الحيلة - ليحقق مكاسب خاصة على حساب الآخرين المجردين من القوة، والمحرومين من المال، أصبحت قيمة الإنسان في تلك المجتمعات رهينة بالملكيات الخاصة و سطوتها، لهذا نجد في قصة (يوم في حياة رجل) أن اختفاء طفل من أمام قصر أبيه أثار استنفاراً كبيراً لدى جهات أمنية بذلت ما بوسعها لتنفيذ المهمة الموكلة إليها من قبل مسؤول كبير تدخل في الأمر شخصياً: (في مقر الأمن العام كان عشرات الأفراد والضباط يقفون في الصالة الفسيحة أمام طفل لا يتجاوز السابعة من العمر ينتظرون كلمة منه.. وينتظرون أن يأتي والده لاستلامه) ص 39. وحين يكتشف هؤلاء أن الطفل الذي عثروا عليه ليس بالمطلوب يغضب مدير الأمن الذي أخبر وزير الداخلية أنه عثر على الطفل المفقود، فينفث غضبه بمعاينة مرؤوسيه لأنهم لم ينجزوا المهمة الموكلة إليهم على أكمل وجه.

ولا يأبه أحد إلى الطفل الضائع الذي عثروا عليه مصادفة، فالفقراء الذين لا يملكون المال لا قيمة لهم بحد ذاتهم لدى من يملك السلطة، فثمة علاقة قائمة

(1) () 10.

على تبادل المصالح بين : قوة المال / قوة السلطة. لهذا ليس هناك مكان للذين لا يكون شيئاً من هذه أو تلك على أرض تلك المدينة المزدهمة بالناس على اختلاف طبقاتهم.

* * *

في قصة (الراقصة وصاحب المعالي) نجد فتاة فقيرة في مقتبل العمر تضيع أيضاً، وإن بطريقة اختلفت عن ضياع الطفل الصغير في زحمة السوق - كالقصة السابقة - فهذه الشابة تضطر للعمل في ملهى ليلى لحاجتها الملحة إلى المال لتمتص من الاستمرار في الحياة، فتعرض جسدها مقابل النقود التي يملكها أصحاب الثراء، ومنهم صاحب المعالي الذي يملك السلطة أيضاً. وهذا الرجل الكبير يريد امتلاك تلك الحسناء السمراء صاحبة العينين السوداوين والشعر الأسود ليتمتع بجسدها بعدما سئم من العيون الزرقاء والشعر الأشقر. ولكن الراقصة ترفض الذهاب مع صاحب المعالي إلى منزله، رغم حالتها المادية المزرية، وهذا ما يثير استنكاره لأنه يجد من حقه أن يخضع له كل من هم دون طبقتهم في مجتمع هرمي يقسم الناس بحدة إلى طبقات لا تتقاسم أشياء مشتركة.

وذات يوم تشاهد الراقصة التي تحاول ألا تتورط في المزيد من بيع الجسد الذي لا تملك سواه مقابلة تلفزيونية مع صاحب المعالي يقول فيها: (هدفنا تأمين الرفاهية لكل مواطن ومواطنة) ص 115. فتتصل بالهاتف بعد فتح باب المشاركة في البرنامج للمشاهدين لتقول أثناء البث التلفزيوني المباشر: (سؤالي هل تضعون حداً لرواد الملاهي الذين يتحرشون بالراقصات والفنانات.. لاسيما وأنكم من رواد هذه الملاهي) ص 116. وهذا سبب إرباكاً كبيراً للقائمين على البرنامج فقطعوا الاتصال، وبررت المذيعة الأمر بخلل فني كيلا تخرج صاحب المعالي.

لكن صاحب المعالي لا يتوانى عن معاقبة من سخرت منه علناً ورفضت الخضوع لرغباته بطريقة الخاصة: (مساء ذلك اليوم كان الملهى يغص بالزبن.. جاؤوا لمشاهدة ديننا.. ولكن أحداً منهم لم يكن يدري أنه ينتظر راقصة لن تأتي أبداً) ص 118.

نجد في القصص التي بين أيدينا أن العقوبة الصادرة من ذروة الهرم الاجتماعي القائم على النفوذ والمال لا تصدر لمحاسبة المخطئ أو ردع المقصر، بل تصدر من فوق إلى تحت لمعاقبة من هم في أسفل الهرم لأن رغبات أصحاب المال والسلطة لم تتحقق، بغض النظر عن شرعية تلك الرغبات الجارحة، والتي لا حد لها.

الصوت الواحد وتعدد الأصوات

في القصص جميعها.. نرى بوضوح أن ليس هناك نقاط التقاء تجمع بين الطرفين: الفقراء/ المهمشين، أو: الأثرياء/ المسؤولين. وحتى في حال تم الاجتماع فلا يحدث خلاله تفاهم مشترك لأي أمر، وعادة يكون المتضرر من هذه اللقاءات من هم في قاع الهرم الذي لا يتقلص حجمه، بل يزداد ويكبر بمرور الزمن. إذا كان أحد أصحاب الطبقة العليا سعى بنفسه وبإلحاح للقاء أحد أصحاب الطبقة الدنيا- كالقصة السابقة - فليس لمديد العون، بل لاستغلال الطرف الآخر. وفي حال انعكاس الحال كما في قصة (حوار ديمقراطي) أي يريد من في الطبقة السفلى الاجتماع بمن في الطبقة العليا، نرى أن طالب اللقاء في هذه القصة هو من يطلب العون والمساعدة.

ويجب الانتباه إلى أن المتحرك في الطبقة العليا هو الفرد، أما صاحب الحراك في الطبقة السفلى فهم أفراد: (بعد جهد وواسطات⁽¹⁾.. أخذنا موعداً مع السيد رئيس المدينة.. تقوَّست رجلاي من كثرة الصعود على أدراج البلدية والمجلس البلدي) ص 64. ولكن اللقاء مع المسؤول لا يجدي نفعاً، فقد قال لهم: إنهم يسكنون في منازل مشيدة دون ترخيص وهذا يعني أن الحي قائم بطرق غير قانونية لهذا لا يجد المسؤول نفسه مكلفاً بإصدار أي أمر بإعادة ضخ الماء إلى سكان هذا الحي رغم أنه مبني منذ أكثر من عشرين عاماً. وعندما يعترض أحد سكان هذا الحي المنكوب يجيبه المسؤول باستعلاء: (احمدوا الله أنني لم أرسل الجرافات لتهدم بيوتكم) ص 65. وينتهي المسؤول الاجتماع دون أن يعنيه موت الفقراء عطشاً. ويخرج الفقراء منكسرين لا يجدون

(1) :

حلاً مجدياً إلا استدرار عطف إمام المسجد كي يقدم لهم حاجتهم من الماء بالحدود الدنيا لا غير، فليس هناك أي قيمة لحياة الفقراء المجردين من أي سلاح في مجتمع الأثرياء أصحاب السلطة، وهذا بدا بشكل واضح في القصص الأخرى أيضاً.

* * *

تلقتي قصة (تقرير صحفي) مع القصص الأخرى في نقاط مشتركة عدة، لعل أهمها أن من يملك المال يسعى دائماً لامتلاك السلطة بكل الطرق المتاحة له، بغض النظر عن الجانب الأخلاقي.

الأثرياء في هذه القصة يريدون شراء أصوات الناخبين، ودائماً يساوم الثري الفقير حتى على رغيف الخبز: (كلهم مرشحون.. ولا يأتون فارغي الأيدي.. أرز وسكر وبن وشاي وفراريج مشوية جاهزة للأكل وحلوى.. فهل ننتخب غيرهم؟) ص93.

وفقراء هذه القصة يشكون الضياع بطرق مختلفة، فهم يشبهون الطفل الضائع في زحمة السوق كما في قصة (يوم في حياة رجل) ويشبهون الراقصة التي تعرض جسدها مقابل المال كما في قصة (الراقصة وصاحب المعالي) وحتى العطاش في قصة (حوار ديمقراطي).

إنهم الطبقة الهامشية التي تجهل واقعها، ولا تعمل على معرفته لتتجاوز الحالة المزرية: (كيف يمكن أن نختار عشرة أسماء ونحن لا نعرف أحداً.. جئت إلى هنا.. المهم.. انتخبت) ص92.

وهناك عقوبة من هرم السلطة لمن هم دونه في هذه القصة أيضاً، وهو هنا رئيس التحرير الذي يعاقب الصحفي الذي كتب تقريراً عن الانتخابات وذكر فيه أن هناك بعض التجاوزات وليس هناك إقبال جماهيري، وهي عقوبة شبيهة بعقوبة مدير الأمن لعناصره في قصة (يوم في حياة رجل) وشبيهة بوجه آخر لعقوبة صاحب المعالي في قصة (الراقصة وصاحب المعالي). كذلك نجد أن حال عامة الناس في هذه القصة تتشابه من أوجه عدة مع العطاش في قصة (حوار ديمقراطي).

الخاتمة:

يصور الأديب (عيسى إسماعيل) في مجموعته القصصية (حدث ذلك اليوم) الحياة الواقعية بتفاصيلها الصغيرة، وقضاياها الكبيرة. مكتفياً بالوصف الخارجي الذي لا يستبطن سريرة النفس، سواء تم ذلك بضمير الغائب أم المتكلم، وكثيراً ما يستخدم الطريقتين في إيصال رؤيته الذاتية في تلك القصص التي يبرز فيها الحوار كعامل أساسي في بناء الحكمة والعقدة، وتطوير الحدث وصيورته، وتقديم الشخصيات، وقد يلجأ إلى الحوار مع الذات (المونولوج) للتعبير عن أفكار شخصياته بوضوح، لهذا يحتل الحوار مساحة تعادل نصف القصص التي تحتل صفحات محدودة في الكتاب، فلا يميل إلى القص الطويل، والسرد المسهب، لهذا كانت بدايات القصص تلج سريعا إلى موضوع القصة ومضمونها مباشرة لتفضي إلى نهاية متسقة مع ما سبقها، مضافاً إليها شيء من المرارة الساخرة الهادئة النبرات. تلك السمات المشتركة التي أشرنا إليها جعلت القصص قريبة مما أطلق عليه بعض النقاد والدارسين قصة الصورة، (وأهم ميزة فيها هي الأوصاف المادية وانتفاء العقدة والحبكة ومال بعضهم إلى اعتبارها شيئاً يختلف عن القصة لأن كاتبها يعنى بالجو والمنظر أكثر من عنايته بالحركة والسرد)⁽¹⁾. لهذا نطمئن إلى استنتاجنا أن القصص المذكورة كانت قصص موضوعات، أكثر من كونها قصص مضامين. فعلى الرغم من أهمية وخطورة القضية التي تناولها الكاتب في هذه القصص لم يشر إلى الأسباب الكامنة، ولم يبشر بالحل المرتقب، واكتفى بنقل صورة مجتزأة من الواقع إلى الورق بحيادية نسبية، لاسيما لدى تحريك شخوصه. ولكن تشابه تلك الشخوص في السلوك والسجية، فضلاً عن أنها مسطحة وذات طبيعة ثابتة، أظهر آراء المؤلف ومعتقداته بشكل جلي عبر تعاطفه مع شخصياته الطيبة، وإدانته الشخصيات الشريرة. فالصراع الدرامي في القصة غير معقد ومركب، فثمة انقسام بارز بين الأشرار والأخيار، وهذا ما حد من طبيعة الصراع الدرامية والفكرية في تلك القصص.

(1) () .115

لهذا لا تقبل هذه القصص أكثر من تأويل وحيد، ولا تحمل القارئ عناء البحث عن المضامين، وساعد على ذلك الأسلوب البسيط في السرد، والجمل السهلة، والمفردات الشائعة، والعموية في الطرح؛ وهذا ما يجعل مثل هذه المجموعة القصصية قريبة من الشريحة الأوسع من القراء الذين يبحثون عن القصص التي تعكس بيئة مجتمعاتهم فحسب، فتجعل القصص مرآة للواقع الذي يمور ويضطرب بصراعات لا تتحول إلى تمرد فردي أو ثورات جماعية لأن تلك التناقضات بين: (الفقراء / العزل) و(الأثرياء / الأقوياء) أتت في سياقها التسجيلي الآني الذي لا يفتح آفاقاً جديدة للمستقبل. ورغم ذلك لا نستطيع القول إنه ليس هناك تحريض خفي على الفعل، فالإدانة بحد ذاتها فعل إيجابي بالنتيجة.

وتلك التعالقات تجعلنا نؤكد أن الاستنتاجات التي اشتغلنا عليها قد لا تكون مقصودة بذاتها لدى المؤلف أثناء الكتابة، فثمة (إمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة)⁽¹⁾، فالكاتب قد يتناول موضوعات متعددة من حوله دون الوعي إلى قابليتها للانصهار في بوتقة قد يصنعها الناقد أثناء قراءته الواعية تماماً.

(1) () .64

مواجهات بين:

الخيال العلمي والفانتازيا العلمية

وجه القاص (طالب عمران) في مجموعته القصصية (ملاح من الفوضى القادمة)

مدخل:

القصة القصيرة الفنية الحديثة - برأي أغلب النقاد والباحثين - تعود بنشأتها الأولى وإرهاصات البكر إلى حقبة مجهولة في التاريخ القديم حيث خرجت من رحم المخيلة الجماعية التي انبثقت منها:

1 - الأساطير والملاحم: (ومادتها أشخاص أو حوادث أو أعمال فوق طاقة البشر، وتدور فكرتها العامة حول ظواهر تاريخية أو طبيعية)⁽¹⁾، وكثيراً ما ترتبط بأسماء أبطالها العظام الذين قاموا بأفعال باهرة. ولا تخلو تلك الأعمال من عظات بليغة، وقيم نبيلة، رغم انصرافها إلى عناصر القص والتشويق. وقد تحمل مقولات ودلالات إنسانية خالدة.

2 - الحكايات والخرافات: وتكثر فيها العجائب والغرائب التي (قد تتجاوز الواقع، وتسرف في الخيال، وتخرج بأبطالها عن حد الممكن)⁽²⁾، فهي بسيطة في بنيتها ومظهرها، ومسطحة الأبعاد، لذلك لا تتضمن أية أفكار ذات قيمة كبيرة، ويقتصر دورها على تقديم التسلية والمتعة. وقد تحتوي على بعض النصائح البسيطة والمباشرة.

(1) () .8

(2) .11

ونجد في تلك الملاحم والخرافات: الرجل القوي الذي يحمل السماء على كتفيه، والمرأة الساحرة التي تحول من يراها من البشر إلى أحجار، والحيوانات التي تتكلم وتفكر كالإنسان. وهناك أيضاً أدوات لها خاصية مختلفة عن غيرها من الأدوات مثل: بساط الريح، وفانوس المارد، والخاتم السحري.

وسواء كان السبب الحقيقي الكائن من وراء ابتكار واختراع الأساطير والحكايات يعود إلى محاولة لإدراك العالم المستعصي على الفهم، أم لتفسير ظواهر طبيعية، أو تماشياً مع اعتقادات مقدسة، أو شارحاً لطقوس متبعة، لا يمنعنا من القول إن الإنسان بطبيعته يميل إلى القص / الحكوي طلباً للتسلية واللهو، بل ربما طبيعة الإنسان تفرض القص / الحكوي قبل أي افتراض نظري آخر باعتباره طريقة من وسائل التعبير عن النفس والتواصل مع الآخرين بالنتيجة.

* * *

بعد ظهور القصة القصيرة الحديثة وكتابتها تغيرت الموضوعات والأساليب بتغير الأزمنة، واختلاف المفاهيم، وشتى الثقافات، وتعدد الإيديولوجيات؛ فصار للمخيلة الفردية لكاتب القصة حدود وشروط، ولم يعد هناك قفزات دون مبرر في الحدث، وميزات لا ضابط لها في الشخصيات، وأصبح لدور الخيال الأدبي قواعد تتناسب مع طبيعة الحياة المعاصرة، لاسيما بعد الانتقال الكامل من المرحلة الشفهية التي يغيب التدوين عن معظم نتاجها الذي يكون مجهول المؤلف غالباً، في حال لم يكن نتاجاً جماعياً مشتركاً عبر مراحل، إلى المرحلة الكتابية التي تسجل كامل إنجازاتها وتوثقها، فأصبحت الأعمال الأدبية مسجلة باسم كاتبها.

ونتيجة للتطور العلمي التقني، وتناول الشؤون العلمية في الأدب نشأ ما يعرف في عالم الأدب بـ(قصة الخيال العلمي) وإذا أردنا الدقة أضفنا: (قصة الفانتازيا العلمية).

مفاهيم ومصطلحات

لا بد من الإشارة قبل الخوض في موضوعنا حول مفهوم أدب الخيال العلمي وشروطه إلى أن مصطلح (الخيال العلمي) (science fiction) وفد إلينا مترافقاً مع هذا النوع من القص الأدبي الذي ظهر في أوروبا بتأثير التطور التكنولوجي.

ومن الجدير بالذكر أنه لم ترسم بدقة ضوابط قصص الخيال العلمي لتباين الآراء في هذا النوع القصصي الجديد، فعلى سبيل المثال عرّف الكاتب المصري (نهاد الشريف) وهو من أبرز من كتب في هذا المجال في الوطن العربي هذا النوع من الأدب بقوله: (أدب الخيال العلمي هو الذي يتناول الأفكار والتصورات العلمية الحاضرة والمستقبلية)⁽¹⁾. بينما وسع حدوده آخرون أمثال الباحثة الدكتورة (فالتينا إيفاشيفا) التي ترى أنه: (صورة من الأدب الإمتاعى بغض النظر عن درجة المعرفة العلمية التي قد يكون الخيال العلمي قائماً عليها)⁽²⁾، و(إن الغالبية الساحقة من كتابة الخيال العلمي تتناول التنبؤات العلمية والمجتمعات المثالية utopias في صور خيالية)⁽³⁾.

ونشأت عدة آراء حول هذا الموضوع حتى وصل الأمر حد التباين الكبير، والتناقض أحياناً، حيث يرى بعض المختصين أن الأدب الذي لا يلتزم بالقوانين العلمية الصارمة يندرج في خانة (الرومانسية العلمية) (science romanticism)، أو بما يعرف بـ(الفانتازيا العلمية) (science fantasy). ومنهم من فضل اصطلاح (الخيال العلمي اللين) (soft science fiction) آخذاً بعين الاعتبار المرونة في طرح الموضوعات، والتحرر من صرامة النظريات العلمية التي تحد من خيال الكاتب. أي بما يوازي اصطلاح (الأدب العلمي الصعب) (hard science fiction) حيث الالتزام بدقة النظريات العلمية والقوانين العلمية.

(1) (:) .

(2) () : . 42 .

(3)

بين الخيال والعلم

إذا كانت قصص الخيال العلمي (science fiction story) تنطلق من شروط إمكانية استشرف المستقبل المتطور وما يتحقق به من تقدم تكنولوجي، فإن قصص الفانتازيا العلمية (science fantasy story) لا تخضع لشروط الممكن ولا تراعيه. ولا بد من الإشارة إلى أنه ليس ثمة حدود حادة ودقيقة بين النوعين، لاسيما أن الشيء المستحيل في الزمن الماضي قد يغدو واقعاً متحققاً في المستقبل.

ملاحح تحت عدسة النقد

ليس هناك رأي قاطع حسم موضوع الخلاف في تعريف هذا النوع من القصص الذي ينتمي إلى الأدب رغم الحمولات المعرفية العلمية التي يشتغل عليها، لذلك لم ترسم بوضوح ودقة حدود هذا القصص الذي يندرج تحت جنس القصة القصيرة دون جدال.

وعلى الرغم من ذلك سننطلق في دراستنا هذه من افتراض أن هناك مواجهات بين: الخيال العلمي والفانتازيا العلمية. وسوف نطبق هذه المواجهات على مجموعة (ملاحح من الفوضى القادمة)⁽¹⁾ للأديب الدكتور (طالب عمران)⁽²⁾ الذي يعد من أبرز من كتب بهذا المجال في الوطن العربي، ويكاد يكون القاص السوري الوحيد الذي تخصص في هذا النوع الأدبي الذي لم يقبل على الكتابة فيه إلا نخبة قليلة نادرة لم تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وذلك لأسباب عدة، لعل أهمها أن على الكاتب في هذا النوع أن يمتلك - فضلاً عن الموهبة - ثقافة أدبية واسعة، لاسيما في مجال القصة القصيرة، إضافة إلى ثقافة علمية جيدة، خاصة تلك المتعلقة بالاختراعات العلمية الجديدة وإمكانيات تطورها، فقد تميز أدب الخيال العلمي

(1) 2005

(2) () .1948 () .

باستشراف المستقبل، وتوقع نمط الحياة بعد عقود عدة، أو قرون!. دون تجاهل ندرة مراكز الأبحاث العلمية العربية، وعدم مواكبة المؤسسات العلمية للتكنولوجيات المعاصرة.

* * *

بعد قراءة القصص التي يتضمنها الكتاب نكتشف أن مفهوم قصة الخيال العلمي لدى الدكتور (طالب عمران) ليست محددة بالعناصر والسمات التي تستند إلى قوانين العلم ونظرياته، سواء المكتشف منها أم المفترض اكتشافها لاحقاً، حيث نجد الأديب الدكتور يصنف القصص التي تتناول ظواهر غريبة غير مفهومة ولا تفسير لها في قائمة قصص الخيال العلمي، وإن لم تكن تلك الظواهر مبنية على أسس العلم وقوانينه، ودليلنا على ذلك مجموعته القصصية هذه التي يبدو أنها قد تتسع حدودها دون ضوابط صارمة، ولعل هذا من أهم خصائص هذا النوع من القصص الذي يطلق خيال الإنسان دون قيود تحد من آفاقه الشاسعة.

ولعل الظواهر والغرائب التي نجدها الآن خارج قوانين العلوم – حسب معارفنا الحالية – تفرض قوانينها العلمية الخاصة بها في المستقبل القريب.

أمثلة وتطبيقات

قصة (سيل من الإشعاعات) تندرج ضمن النمط المتعارف عليه في قصص الخيال العلمي من حيث مراعاتها للواقعية العلمية. أما بطل هذه القصة فهو العالم العربي (زيد) الذي يكتشف أن نسبة الإشعاعات في المختبر الذي يعمل فيه تزيد عن نسبة الإشعاعات المسموح بها في المنشآت العلمية، فيصرح لزملائه الباحثين بالأمر، ولكن القرار يكون بيد قوى عليا لا تعير للحياة الإنسانية أية قيمة، لهذا يتم إبعاد المصابين عن المختبر واستقدام مجموعة من الباحثين الشباب الجدد من بعض الدول الفقيرة للعمل في هذا المختبر الكائن في إحدى الدول الصناعية الكبرى.

ورغم جهامة قصص المجموعة وقسوتها فإنها لا تخلو من علاقة حب تتحدى بصدقها طغيان الحياة الاستهلاكية، ففي هذه القصة يتحدى (زيد) الظروف

الظالمه، ويتزوج من زميلته التي تعمل في المختبر ذاته، والمصابة أيضاً بالإشعاعات السامة، ليعيشا معاً حباً صادقاً نقياً على الرغم من الآلام الجسدية والنفسية قبل أن يسلمها الروح.

* * *

أما قصة (ملاح من الفوضى القادمة) فلم تلتزم - كالقصة السابقة - بشروط الأحداث العلمية الممكنة تحققها على أرض الواقع. وهذه القصة ترصد بطلين انتقلا إلى الزمن القادم، وعاشا أحداثاً ستقع لاحقاً بعد مدة من الزمن، ثم عادا إلى زمنهما عن طريق المصادفة الطبيعية البحتة أيضاً، ودون أن يتعمدا الانتقال عبر الزمن في كلتا الحالتين.

ومن الجدير بالذكر أن موضوع السفر عبر الزمن من الموضوعات التي عاجلتها قصص الخيال العلمي من زوايا عدة. ولكن لا بد من الإشارة إلى أن القصص التي تدور حول هذا الشأن، سواء السفر إلى الماضي لمعايشة أحداث وقعت من قبل، أم السفر إلى المستقبل لرؤية ما سوف يقع في الأيام القادمة، ثم العودة في كلتا الحالتين إلى الزمن الراهن الذي لم يطرأ عليه أي تغيير يذكر، لا تندرج ضمن قائمة قصص الخيال العلمي، بل في دائرة قصص الفانتازيا العلمية.

وهنا لا يغيب عن الذهن الرواية الشهيرة (آلة الزمن)⁽¹⁾ للكاتب المعروف (ه.ج. ويلز)⁽²⁾ الذي برر الانتقال عبر الزمن من خلال آلة مخصصة لهذه الغاية. مع العلم أن الانتقال عبر الزمن قد يكون افتراضاً علمياً يستند إلى معادلات وقوانين رياضية / فيزيائية، ولكن رغم ذلك من المستحيل أن يتحقق على أرض الواقع.

* * *

(1) : 1895 (. .)

(2) : (1866-1946)

قصص المجموعة عامة تصور مستقبلاً متطوراً من الناحية التقنية وحسب، ومتخلفاً ورجعياً من ناحية العلاقات الإنسانية، فالقصص أغلبها لا تستشرف المستقبل السعيد حيث نجد أن الزمن القادم هو زمن الضياع والفوضى والوحشة، تنعدم فيه العلاقات الإنسانية، باستثناء القليل من العلاقات التي يحرص عليها بعض الناس الذين مازالوا يؤمنون بانتصار الخير في خاتمة المطاف.

وعلى الرغم من صعوبة الظروف وبشاعتها نعثر في القصص على الحب الذي يتحول إلى أمل واعد في المستقبل، فبالحب وحده يستطيع الإنسان تحمل الصعاب الحياتية، وبرغم ذلك يبدو الحب ضعيفاً لا يستطيع الصمود في وجه الموت الذي يبرز بقوة ضارية في أغلب قصص المجموعة.

* * *

في قصة (إيقاعات الحياة المتناغمة) يختطف الموت (خولة) وهي في ربيع العمر بعد معاناتها الطويلة مع المرض الذي لم يمنعها من تبادل الحب مع الشاب (سعد) الذي لديه طاقات فوق بشرية في فهم وتعليم لغة النباتات والأشياء من حوله. كما نجد في قصص المجموعة عادة أن هؤلاء الذين يمتلكون طاقات خارقة يظهرون دون مقدمات، وقد يختفون دون مبرر، ك(سعد) في هذه القصة. كما أنه ليس في هذه القصص شرح أو وصف للأسباب التي جعلت هؤلاء الخارقين يمتلكون مثل هذه المواهب والميزات فوق العادية.

* * *

تتحدث قصة (طواحين الموت) أيضاً عن المستقبل الذي تسود فيه الجريمة المنظمة، ويسود فيه الرعب. وضمن هذه الأجواء تظهر مجموعة من الشبان الأثرياء المتنفذين العابثين الذين يدهسون بسياراتهم الفارهة النساء اللواتي يرفضن دعواتهم وتلبية رغباتهم، ومن ضحاياهم زوجة (عادل) بطل القصة الذي يحاول معرفة الجناة، ثم تكتشف العصابة مسعاه فتحاول قتله، ولكنه ينجو في اللحظات الأخيرة.

وتبدو هذه القصة كباقي القصص البوليسية لولا دخول الرجل القوي (فارس) وابنته الجميلة (غادة) للمساعدة وللانتقام من الأشرار، فالفتاة تحاول اقتناص الشباب بإغوائهم، بينما والدها يهجم على سيارتهم بعصاه العجيبة الرهيبة، ويفتك بهم بقوته الخارقة الجبارة.

* * *

امتلاك قوة غير طبيعية لبعض الأشخاص يتكرر في قصة (تلك القرية اليمينية البعيدة) حيث يسافر مدرس سوري إلى إحدى قرى اليمن النائية ليعمل في إحدى مدارسها، وهناك تظهر له الأشباح التي لم يكن يعتقد بوجودها من قبل، ثم يقوم بطل القصة المغامر برحلة إلى الكهف الذي لا يجرؤ أي إنسان من تلك المنطقة على دخوله. وهناك تنقذه (شيماء) وهي فتاة تتمتع بطاقات خارقة، وقوى غير معهودة. ثم يقع هذا المغامر في حب هذه الفتاة العجيبة، ويتزوج بها، ولكنها تموت بعد الولادة التي أفقدتها قواها السحرية.

وتنتهي القصة - كالقصص الأخرى - دون تفسير لأسباب امتلاك هذه الطاقات فوق البشرية. ويبدو أن الكاتب لا يعنيه تفسير هذه الظواهر بقدر ما يعنيه تقديمها للقارئ على طبيعتها.

* * *

أما بطلنة قصة (جنون البحث عن المتعة) فهي تسخر قواها الخارقة الشريرة لإشباع شهواتها الجاحمة، فهي امرأة شبق لا تكف عن اقتناص الرجال الأشداء لتتمتع بفحولتهم إلى حين، فسرعان ما يفقد الرجال قوتهم بعد معاشرتها ليموتوا وهم مأخوذون بجمالها الفاتك الذي لا يرحم أي رجل. ويكاد الدكتور (سميح) أن يقع بدوره في شرك تلك المرأة الشريرة، ولكنه يكون أكثر حذراً من سواه، فيأخذ عينة من دمها ليكتشف أنه ليس دماً طبيعياً كما لدى باقي البشر. ثم تختفي تلك المرأة فجأة دون أن يعرف أحد من أين أتت، ولماذا ذهبت، ولماذا هي امرأة مختلفة عن باقي النساء.

وهذه القصة تتشابه مع القصص السابقة التي يمتلك أبطالها قدرات مذهلة، ولكنها تختلف عنهم في كون هذه القدرات غير الطبيعية شريرة تماماً، بعكس القوى التي امتلكتها بطلة القصة السابقة. مع الإشارة إلى أن نهاية هذه القصة لم تختم الأحداث، حيث إن اختفاء بطلتها قد يعني ظهورها في مكان آخر لتكرر جرائمها ذاتها مع رجال آخرين. كذلك قصة (طواحين الموت) كانت ذات نهاية مفتوحة، فلم يتم إلقاء القبض على أعضاء العصابة ومعاقتهم جميعاً.

الخاتمة:

لا بد من التأكيد أخيراً أن الأديب الدكتور (طالب عمران) ابتعد في بعض قصص مجموعته (ملاحم من الفوضى القادمة) عن قصص الخيال العلمي (science fiction story) بصيغتها التقليدية، وأنظمتها الضابطة، وصرامتها المعهودة.

لقد قدم مجموعة من القصص الإشكالية التي يمكن تصنيف بعضها في خانة (قصص الخيال العلمي) لالتزامها بالأحداث المبنية على فرضيات وقوانين علمية لها شروطها الفنية الخاصة، وقصص أخرى يمكن تصنيفها في خانة (قصص الفانتازيا العلمية) (science fantasy story) لاعتمادها على وقائع وأحداث عجيبة لا تفسير علمياً لطبيعتها.

وفي الختام أستحضر قولاً للكاتب (رالف والدو إليسون)⁽¹⁾ صاحب رواية (الرجل الخفي)⁽²⁾ التي تعد من أهم أعماله وأشهرها، قال: (أدب الخيال الجيد منسوج من الواقع، ومن الصعب الوصول إلى احتمالات حقيقته. فالكثير منها يعتمد على مدى رغبة الفرد في اكتشاف نفسه الحقيقية عبر تعريفها استناداً على خلفيته).

(1) : (1914-1994)

(2) : 1952 ()

مواجهات بين: الأنثى الثائرة وذكرورة الفساد

وجه القاصة (عبير كامل إسماعيل) في مجموعتها القصصية (زمن البخور)

مدخل:

لاشك في أن أي مشروع أو تحرك للخروج عن الأعراف والعادات السائدة يُقَابَلُ عادة بالاستنكار من الأكثرية الخاضعة للتقاليد المتوارثة ضد الفرد الذي قرر إعمال عقله وعدم الرضوخ والقبول بما هو سائد. ومفهوم الثورة الواعي يختلف عن التمرد العفوي الذي قد يثير الشغب ويعمم الفوضى.

وثورة المرأة بمفردها على تقاليد المجتمع الذكوري (البطرياركي) الذي تواطأ معه العدد الكبير من النسوة يقدم صورة جلية عن المواجهات التي يمكن أن تحدث بين الفرد الذي يسعى إلى التطور وتجاوز الآني، وبين الأكثرية التي تريد المحافظة على الوضع القائم، وترفض التغييرات الممكنة دون إجراء أي مفاضلة بين المتاح الراهن والممكن المرئى.

* * *

المواجهات بين المرأة الثائرة والمجتمع الفاسد تناولتها الأدبية القاصة (عبير كامل إسماعيل)⁽¹⁾ في مجموعتها القصصية (زمن البخور)⁽²⁾ ووظفتها في قصتين بطريقة مبتكرة نادراً ما تناولها القصة القصيرة السورية النسائية المعاصرة. وقد نجحت

(1) () 1972.

(2) 2006

الكاتبة في معالجة هذا الموضوع بطرق جديدة اتسع فيها مجال الرؤية والرؤيا، بعكس القص الشائع الذي يغلب عليه السطحية والسذاجة لدى معالجة قضايا المرأة وشؤونها حيث يغلب تكرار وإعادة الأطروحات التي تتمحور حول تعرض المرأة للقمع والتهميش من قبل الذكور دون إضافات تحتوي على شيء من التجديد على صعيد المضمون والموضوع، أو النظر من زوايا غير معهودة.

ويجب الانتباه إلى أن ثورة المرأة هنا ليست ضد القوانين الحكومية، بل ضد الأعراف المتوارثة، وليست ضد الذكور فحسب، بل أيضاً ضد النساء اللواتي تبين وجهة النظر الشائعة التي ترفض خروج المرأة عن الخطوط الحمراء التي وجدت نفسها محاطة بها دون التفكير في أسباب وضعها ومبرراتها. وهذا يذكرنا بالزواج الذين كانوا يحاربون أقرانهم تحت ألوية البيض كيلا ينال العيب حقوقهم!.

صفاء الداخل وخيبات الشكل

يحضر موضوع قصة (أنثى ولكن) منذ العنوان، وهو العتبة السردية الأولى في أي نص بصفته المفتاح السردية الذي يقدم أولى الدلالات لفهم النص ومعرفة أبعاده ومراميه.

بطلة القصة فتاة جامعية مثقفة وجميلة، أي أنها تمتلك كل مقومات التفوق لفتاة مثالية لو لم تكن تشكو أحد أنواع الإعاقة، أي أنها حسب العرف السائد أنثى ناقصة لا تنطبق عليها الشروط الواجب توفرها في المجتمع الذي لا يقبل امرأة فيها عيب في جسدها - رغم عدم مسؤوليتها عن ذلك - ففي كل مجتمع ثقافة سائدة ومكتسبة تفرض سطوتها على الجميع بغض النظر عن مشروعية هذا الأمر، لهذا نجد أن شكل و(إيماءات الجسد وحركاته ليست معطى من معطيات الطبيعة الإنسانية الفطرية، بل هي أنساق سلوكية قابلة للإدراك، وشديدة الاختلاف من ثقافة لأخرى)⁽¹⁾، لهذا كانت ثقافة الشكل الاستهلاكية طاغية هنا على ثقافة المضمون الأخلاقية.

(1) : () : .120

والجسد هنا هو قيمة صاحبه بين أناس تحكمهم المقاييس الخارجية للشكل ، لاسيما الأثني المنمطة كجسد في النظرة التقليدية السائدة : (الطريق يطول أمامي ، الناس ينظرون إليّ ثم لا تلبث عيونهم أن تتحول عن وجهي لتستقرّ على ساقي ، بعضهم يهز رأسه أسفاً ، بعضهنّ يتشقيّن) ص13. ونلاحظ أن المواجهة بين الفرد والمجتمع كانت في الطريق باعتباره مكاناً مفتوحاً لمواجهة الغرباء الذين لا نعرفهم من قبل : (والطريق مناسب بشكل خاص لتصوير الحدث الذي تحكمه المصادفة)⁽¹⁾ والانطباعات العفوية.

وقد نستغرب في البدء إذا استرعى انتباهنا أن مشاعر الأسف المتضمنة التعاطف تأتي من الرجل ، بينما مشاعر التشفي التي لا تحتوي على غير الحقد والحسد مصدرها النساء! والملفت للنظر أيضاً أن شدة العداء كانت بين بنات الجنس ذاته ، وليست من الجنس الآخر ، وكأن الكاتبة تؤكد أن الرجل يأسف لأنه لا يجد ما يبحث عنه في هذا الجسد المريض ، بينما المرأة تشفى لأنها أزاحت منافسة قوية تمتلك ما لا تمتلكه هي. هذا دون إغفال قيم المجتمع وشروطه التي يصنعها الذكور بالدرجة الأولى بصفقتهم أصحاب السلطة ، فهم الذين يسنون القوانين ويضعون الأعراف ، ويكونون المثل العليا ، رغم أنهم قد يغرقون في الفساد ، ويحطمون المثل التي يحرصون على التظاهر بها.

القصة تتحدث عن الفساد الإداري والمالي في المؤسسة التي تعمل بها البطلة ، وهي نموذج لمؤسسات أخرى. وبذلك اتسعت الرؤية ولم تعد مقصورة على معاناة فتاة تشكو علةً في جسدها ، وأصبح المرض في جسد الفرد مقابلاً للفساد في كيان المجتمع : (فالليل الشائع للربط بين المرأة والوطن ، في روايات الرجال ، قد تحول في الرواية النسائية ، وخاصة في النماذج الجيدة منها ، إلى علاقة تناظر بين ما يتعرض له جسد المرأة ، وما ينتاب روحها ، من ناحية ، وما يعاني منه تراب الوطن ، من ناحية أخرى)⁽²⁾.

(1) () : . 221 .

(2) () . 252 .

وعلى الرغم من أن البطلة تعرف جيداً أنه ينبغي أن يكون جسدها خالياً من العلل كي تحظى باهتمام الجنس الآخر، رفضت إجراء عملية لعلاج جسدها المريض، كما رفضت الرجل الذي قرر أنه سيخطبها بعد إجراء تلك العملية الإصلاحية، لأنها تريد تأكيد أن شكلها الجسدي - الذي لم تحتره - لا يمثلها تماماً، بل يمثلها فكرها السليم الذي لم يشوهه الفساد، فلقد اختارت بوعي كامل صاحبة هذا الجسد الذي يشكو إعاقة جسدية حركية عدم الخضوع الطوعي لمقاييس المجتمع الذي تجده ظالماً لأنه يصنع العيوب الكبيرة ويألفها، ولا يتهاون مع العيوب التي لم يخترها الإنسان وينفر منها: (كانت آلاف الأرجل تتراقص أمامي في دبكة شعبية جميلة، عقّدت في ساحات قلبي، بينما الطلّ يندى قدمي التي أورقت والتي صرت أقذفها إلى الأمام في مشية واثقة ليراها ويحس بمذاق نعلها السادة الملتقّة أيديهم من رقاب المساكين إلى مخازن التاريخ). ص 18.

وتنتهي القصة، ليس ببقاء البطلة عرجاء وحسب، بل ببقاء عرج كبير يحتاج الجميع، وإن لم يكن ظاهراً في الأجساد، ولكنه بارز في الضمائر التي تشوهت حتى لم تجد البطلة أن ثمة عمليات قادرة على شفائها من العلل.

المرأة الجادة في مجتمع الكسلى

قصة (إنها لا تستحق) مروية بضمير المتكلم أيضاً، ولكن الراوي هو رجل رغم أن بطلة القصة امرأة. وربما اختارت القاصة شخصية الرجل دون المرأة لأنها تريد تقديم صورة المرأة في عيون المجتمع عامة - مع إدانة تلك النظرة - بينما أبتت ضمير المتكلم في القصة السابقة للمرأة لأنها تريد تقديم صوت امرأة صريحة جريئة لا تريد لبس الأقنعة لتنال رضا الجميع.

هذه البطلة نائرة أيضاً، كشأن بطلة القصة السابقة، كما تلتقي معها في الكثير من النقاط المشتركة، كالبحث عن الحب المثالي الذي ليس له وجود في حياة البطلتين: (ماذا تريد امرأة مثلي؟! هل تكفيها الأضابير والورشات والعمل لتتوج حياتها بالكمال؟! هل سألتكم أنفسكم كم مرة جلّت أسواق المدينة أتسول نظرة حب؟! كم مرة رددت كلمات غزل جعلتني لم أعد أفرق بين المصلحة والشهوة والحب؟! كم مرة احتجت يدين تنهضاني عند كل سقطة فلم أجد سوى ابتسامات مجاملة فارغة، وأيد تزيد في الحفر حول قدمي في الخفاء). ص 44.

وإذا كان العيب من وجهة نظر المحيط الاجتماعي في القصة السابقة هو تشوه جسدي في إحدى قدمي البطلة التي لم تختر هذا الأمر، فإن بطلة هذه القصة اختارت بنفسها الاختلاف، وهو أن تعمل بجد متحملة مشاق العمل، وبتجاوزة التفاصيل الصغيرة المسيطرة على حياة بنات جنسها، لهذا تم اتهامها بأنها (مسترجلة)، فالمجتمع الذي تحكمه النمطية يرفض الخروج عن التقاليد المتبعة دون إعمال العقل في ذلك: (حتى أنا الذي لم أشارك في أي حديث يثار ضدها، لم أذفع عنها، وكان ذكورتني تأمرت معهم صمتاً، وهللت خفية لاتهاماتهم). ص41.

ترفض هذه المرأة الرجل الذي تقدم لخطبتها، مثل بطلة القصة السابقة، رغم الاختلاف الكبير بين أوضاع المرأتين، فقد رفضت بطلة هذه القصة الرجل الذي عرض عليها الحب لأنها لم تجد الحب الذي تبحث عنه، كما فعلت بطلة القصة السابقة: (إني أكره الحب الذي يأتي بقرار مسبق، وبدراسة تاريخية وأمنية للمحيط الذي سيعيش فيه). ص45.

* * *

في القصتين تظل المرأة تعمل بجد متفانية في عملها راضية بثقافتها العالية، مكتفية بشعورها بالرضا عن نفسها، رافضة أي قيد قد يحد من حريتها، لهذا لا تشعر بأنها مجرد بئسة مضطهدة لا حول ولا قوة لها كالصورة التقليدية في القص النسائي.

وقد نجحت الكاتبة في تحاشي التبشير المفتعل، فلم تقدم بطلتها كنموذج ثوري يرفع راية الإيديولوجيات النمطية، بل كحالة إنسانية في نطاق التجربة الخاصة رغم ما تحتزله من معان كبيرة تتجاوز الأطروحات الفردية المغلقة على نفسها.

الخاتمة:

تميل القاصة (عبير كامل إسماعيل) إلى القصص القصيرة الحجم، حتى إن الكثير من قصصها لا يتجاوز الصفحة الواحدة، لهذا يمكن إدراجها في باب (الأقاصيص) أو ما يعرف بـ(القصص القصيرة جداً). فالكاتبة تميل إلى الإيجاز الموحى، والاختزال الدال، والاختصار الذي يتعد عن الإسهاب الممل، كما لم تثقل قصصها بتفاصيل لا مبرر لها. وهي تميل إلى كتابة القصة الواقعية، وتحديدًا الواقعية النقدية، بشروطها الكلاسيكية. وهذا لم يمنعها من استخدام الإسقاطات الصريحة وتوظيفها ضمن سياق النص لدعم طرحها الفكري وتعزيز موقفها من الحياة عامة.

ورغم أن القاصة عالجت موضوع المرأة فإنها لم تسقط في خانة النمطية المكررة في مثل هذا النوع من القصص، فهي عالجت قضية النساء ومشكلاتهن دون عزلهن عن المحيط الاجتماعي من حولهن، ودون إغفال الأبعاد النفسية، والاقتصادية والسياسية أحياناً أخرى، وذلك بسرد شفاف يجنح إلى الشعرية، ولكن دون الإفراط في ذلك، فالسرد مشغول بطريقة تناسب عناصر القص الذي تعمل عليه الكاتبة ضمن بساطة وعفوية انحازت إليها دون فقدان حساسية سردية مقنعة، أو عمق فكري معقول، وذلك بعيداً عن المباشرة في الطرح، بل كثيراً ما اقتربت من لغة الشعر حتى تحولت بعض سطور القصة إلى مقاطع شعرية لم تنفر من السرد القصصي، بل أتت موظفة بمهارة ضمن السياق مما أغنى النص وأثراه، دون أن يعيق بناءه الدرامي، أو يعرقل حيكته المنضبطة.

مواجهات بين: جسد الأنثى والحيز المكاني وجه القاص (عزيز نصار) في مجموعته القصصية (نارورماد)

مدخل:

يبدو للوهلة الأولى أن لا علاقة مباشرة تجمع بين الشخصية ككائن بشري حي، والمكان كمساحة مادية جامدة، وأن المكان ليس أكثر من الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصية بحسب طبيعتها الفسيولوجية والقوانين الفيزيائية، وفي حال التأثر بالبيئة الخارجية فهو محدود ومؤقت، ولا يتسرب إلى الطبقات الداخلية في النفس البشرية. ولكن بعد التحقق من مكونات الشخصية الإنسانية الممتدة زمنياً عبر سنوات عمرها في مكان ما، ورصد ردود أفعالها على المحيط الحيوي من حولها، نكتشف بيسر التأثيرات القوية الراسخة، والطارئة الزائلة.

إذا كان الإنسان يستطيع التغيير بشكل واضح في الطبيعة عن طريق أفعال معينة، فالطبيعة عبر تحولاتها تؤثر في الإنسان، وإن بطريقة خفية ومستترة وطويلة الأجل. ولاشك في أن هذا ينسحب على الشخصيات الخيالية في القصص التي تعكس وتمثل الإنسان في حياته الواقعية، وهذا يعني بالنتيجة أن انتقال الشخصيات و(تغيير الأمكنة.. سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحكمة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي تتخذه)⁽¹⁾، لهذا نجد القاص البارع لا يتعامل مع المكان في قصصه باعتباره زينة خارجية أو (ديكوراً) لا دور له، بل

(1) . () .32

بصفته أحد العناصر الهامة في السرد القصصي ، و(بوصفه فضاء متعيّناً أو لا متعيّناً ، واقعياً أو متخيلاً ، مغلقاً أو مفتوحاً ، أليفاً أو معادياً ، فارغاً أو مؤثثاً ، يشكّل عصب الوصف الذي يتغيّ خلق قيمة رمزية أو إيديولوجية أو سيميائية ، تولّد المعنى الدلالي اللاحق ، وتسلب الضوء على موقف أو حدث أو شخصية)⁽¹⁾ .

ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عدم بروز المكان مباشرة في القصة القصيرة لا يعني عدم الحاجة إليه ، فلا بد من افتراض هذا المكان حتى في حال عدم ذكره بالاسم صراحة أو الإشارة إليه علناً ، فالإنسان لا وجود له على أرض الواقع دون حيز مكاني يقف عليه .

* * *

برزت علاقة الشخصية بالمكان على أكثر من صعيد ، وعبر مواجهات عدة لدى الأديب القاص (عزيز نصّار)⁽²⁾ في مجموعته القصصية (نار ورماد)⁽³⁾ التي كانت من المجموعات القصصية التي احتفت بجسد الإنسان - تحديداً جسد الأنثى - وتبدل حالاته وأفعاله عبر تواجده في أماكن بذاتها .

مكان مغلق ومكان مفتوح

حضور المكان بقوة في القصة القصيرة من الأسباب الرئيسية التي تجعل الشخصيات أكثر التصاقاً بالواقع ، لهذا كانت قصص مجموعة (نار ورماد) تنتمي إلى الاتجاه الواقعي بامتياز ، باستثناء قصة واحدة هي (الرحلة المستمرة) التي جنحت إلى ما فوق الواقعية / الفانتازيا ، بموضوعها الذي لا يخلو من شيء من الغرائبية. وتجري أحداث هذه القصة في مكان يفتح على الفضاء الرحب تحت سماء لا محدودة ، ولكن الشخصيات لا تتنقل بحرية في ذلك المكان على اتساعه

(1) () 96 .

(2) () 1942 .

(3) 2007 .

لأن حركتها محصورة ضمن الحافلة المغلقة التي تنقل الشخصيات إلى مكان ما. وتسير تلك الحافلة المليئة بالركاب في الدروب الملتوية بيسر، وتنجح في تجاوز مفترقات الطرقات، رغم أن سائقها لا يبصر! وعلى الرغم من غرابة هذا الأمر يستسلم الركاب على تعدد أوصافهم واختلاف فيما بينهم للأمر الواقع، ولوعد السائق بالوصول إلى المحطة الموعودة.

ورغم جنوح هذه القصة عن بعض الخطوط المشتركة في باقي القصص فقد اشتركت معها في السميتين الأساسيتين اللتين تكررنا بطرق وأساليب أخرى في القصص المتبقية، وهما: العلاقة الجدلية بين المساحة المكانية التي تجري فيها الحادثة: (كنت أنظر إلى الطريق من نافذة الحافلة أخذت أراقب الأشياء في انخفافها العجيب. المكان غريب. أرض جرداء، ممتدة، وشمس لاهبة) ص5. وشخصية البطلة التي تتواجد في هذا المكان: (أما الصبية الشقراء الشبيهة بزهرة فل بيضاء، فأحست بالوحدة والكآبة، وشعرها يتطاير في الهواء قرب النافذة المفتوحة. تغيرت ملامحها، وانفجرت في عويل قاس، وانحسر ثوبها عن ساقين شهيتين) ص7.

* * *

هناك رحلة أخرى في طريق مقفر أيضاً في قصة (كما يحب اليمام) ولكن الركاب ليسوا أكثر من رجل وامرأة: (السيارة تلهث على الطريق الوعر، والغبار يعلو خلفها) ص18. والفرق الآخر بين القصتين أن المكان في القصة الأولى لم تسكن فيه الأجساد من قبل، ولم تحقق رغباتها، إنه مجرد مكان أجرد ممتد لمسافات بعيدة، عكس المكان المحدد الذي تجري فيه أحداث القصة الثانية والذي كان مسكوناً منذ زمن بعيد، وهذا يفترض أن الكثير من الأجساد قد تنقلت على ترابه وعرفت الحب والشهوة: (إنه مهدم وجاف بلون العطش. بقيت منه حجارة خرساء وسط الصخور. هنا أرض خراب وحكايات عن معجزات غافية نائية. هنا موات وحجارة متوحدة. مكان لا أحد يدري متى بُني وما حقيقة عجائبه) ص118+119. ويجدر الانتباه إلى أنه رغم اتساع المكان وتعدد الأشخاص في القصة الأولى كانت المرأة الجالسة قرب النافذة تعاني من الوحدة والحصار، وأن هذا لم يفقدها

جاذبيتها كبطلة هذه القصة التي خرجت إلى المكان المفتوح وتحررت من إطار الحافلة التي نقلتها من مكان لآخر. واكتشفت أنوثتها مع الشريك الذي اندمجت به حتى صارت معه كجسد واحد، وهذا أمر نادر في القصص جميعها: (في لحظة العناق الحارة كانت المرأة مرتجفة ومتوردة ولامعة العينين. رجل وامرأة بهما شوق إلى اتحاد لا انفصال بعده. رفعا رأسيهما إلى السماء، ثم سقطا فوق الحجارة الخشنة القاسية جسماً واحداً وروحاً واحدة) ص28.

ومن المهم الإشارة إلى أن المرأة في القصص كافة لا تتماهى مع المكان وتندمج به، لأن حدود الإحساس لا يتعدى حدود الجسد، فينحصر دور المكان في كونه الحيز الذي تتحرك فيه الأجساد، وليس له معنى في ذاته. ويعزز هذا الاستنتاج أن المرأة هنا تتساءل في نفسها إذا كان مثل هذا الموقع الأثري يستحق التبجيل حقاً رغم أنها صاحبة الرغبة في الزيارة!.

* * *

إذا أجرينا مقارنة بين جسد الأنثى الذي ينفجر في عويل قاس وسط المكان المغلق في الحافلة في قصة (الرحلة المستمرة) وبين سقوطه فوق حجر قاس في المكان المفتوح في الموقع الأثري في قصة (كما يحب اليمام) نكتشف أن الخيارات تفتح أمام الجسد في الأماكن المفتوحة، ويعاني من الحصار في الأماكن المغلقة رغم انحسار الثوب عنه.

جسد وثوب

للثوب الذي يغلف الجسد ويستتره دلالات في بعض القصص، ومنها قصة (الثفانة) التي تتضح دلالات الثوب فيها أكثر من غيرها من القصص لقيامه بأعباء حمل معظم دلالات هذه القصة ومعانيها: (مشت بخطوات وثيدة ثابتة. ثيابها داكنة كحمامة سوداء. اخترقت الحي امرأة أخرى بثوبها الأبيض. أنثى كزهرة الربيع.. تتهادى محتالة والعيون تتأمل جسدها الشهي) ص88. وهذه المرأة ذات الثوب الأبيض غير راضية عن نفسها، ولديها رغبة ملحة في أن تهدأ نفسها وتطمئن

روحها، لأنها ذابت في المتع الوافرة أكثر مما ينبغي. بينما المرأة ذات الثوب الأسود تعاني بدورها ولكن بطريقة مختلفة تماماً، فهي لديها رغبة مدفونة لتحرير جسدها من أغلاله كي تروي عطشه. ونجد أن القاص يستطن بدقة المشاعر الداخلية وما يدور في نفس المرأتين في هذه القصة، ولا يقوم بهذا الاستبطان في بعض القصص الأخرى، تاركا التخمين والظن للقارئ. ونلاحظ أن الثوب الأسود يدل على تقييد الجسد وحرمانه من اللذة، أما الثوب الأبيض فيدل على انطلاق الجسد، والنهل من المتع المتاحة. وأن لون الثياب وشكلها في هذه القصة كانا نتيجة للتلاؤم مع المكان الذي تتواجد فيه المرأتان. ويجب الانتباه إلى أن لقاء المرأتين - المتعاكستين في لون الثياب وطبيعة النفس - في الشارع المفتوح يدل على حرية اختيار الطريق.

* * *

المكان المفتوح إذاً هو صاحب الاحتمالات، وليس المكان المغلق كما في قصة (سمكة في الفضاء الرحب) وتقوم بدور البطولة امرأتان لهما مواصفات المرأتين في القصة السابقة تقريباً. المرأة الأولى التي ترتدي معطفاً طويلاً قاتم اللون وتغطي رأسها بخمار أسود توقف سيارة أجرة وتطلب من السائق إيصالها إلى ساحة النجمة، وقبل وصولها تخلع في السيارة تلك الثياب المحتشمة: (نزلت من السيارة بدت فراشة زاهية الألوان. حاسرة الرأس. جسدها يتفجر بالأنوثة. صدرها الأبيض ناصع. فستانها قصير يكشف عن ساقي مثيرتين. عيناها ملتهبتان بالشوق. صارت امرأة أخرى) ص 16. وقبل أن يغادر السائق المكان المفتوح على الشوارع توقفه امرأة أخرى وتطلب منه إيصالها إلى حي الصابرين، وتقوم بعكس ما فعلت المرأة الأولى: (طلبت من السائق الوقوف مدت يدها إلى الحقيبة أخرجت منها جلباباً طويلاً قائماً وارثته. وأخرجت نقاباً أسود اللون سترت به وجهها) ص 17.

ويكتفي الكاتب هنا بالوصف الخارجي للجسد وما عليه من ملابس، دون غياب الدلالات الضمنية بالتأكيد، أي لا يستهجن هذا الأسلوب في التكرار ولا يحبذ، كما لا ينحاز إلى أي موقف مستنكر أو مؤيد للمرأة كما في القصة السابقة. ولا بد من الإشارة في هذه القصة إلى تسمية المكان المحدد جغرافياً (ساحة النجمة -

حي الصابرين) بينما يكتفي الكاتب في القصص الأخرى بتعريفات عامة للأمكنة مثل: الحي - المنزل - الموقع - المبنى المتهدم.

* * *

نساء القصص لا يلبسن الثياب الملونة، لعل مرد ذلك غياب الصراع الدرامي المركب في شخصياتهن، حتى إنهن لا يرتدين غير لون واحد، هو الأبيض أو الأسود، تبعاً للدلالات المفترضة في سياق القصة ذاتها، وليس خارجها. وكما يتضح من سياق أحداث القصة وسلوك بطلاتها أن اللون الأسود لا يختزل السالب والشر، بل حرمان الجسد. أما اللون الأبيض فلا يعني بالضرورة أن صاحبه بريئة النفس، أو طاهرة السريرة، كما في قصة (فرح الحياة) التي تقوم بأحد أدوارها امرأة صاحبة جسد مثير كباقي نساء القصص اللواتي يحضرن بأجسادهن وثيابهن ليلعبن الدور المناط بهن: (فجأة دخلت الفتاة الغرفة بثوبها الأبيض الرقيق كسحابة جميلة) ص 94. وهذه المرأة تلتقي بالرجل الذي وقع في غرامها في الشارع الذي تجري فيه الكثير من القصص كمكان مفتوح على شتى الاحتمالات، ولكن هذا اللقاء يكون قاسياً من الناحية الجسدية للرجل، فالمرأة تصدم الرجل بسيارتها، ورغم ذلك يقع في حبها. ولكن قصة الحب لا تكتمل إذ تغادر المستشفى دون أن تترك ما يدل على عنوانها لدى حضور صديق الرجل الذي يعرف عنها امتهان الدعارة. أي إنها فرت من الحجرة التي تجمعها بالرجل المصاب بجسده وقلبه لدى تأكدها من أنه لن يجيها أو يتزوج منها إذا عرف حقيقة ما تفعل بجسدها الذي أباحته لكل العابرين، لهذا فضلت الهروب بجسدها المثير الذي يغوي الرجال لفترات مؤقتة أينما حلت، وتركت العاشق المذهول في المكان المغلق وحيداً.

أزواج في حيز ضيق

ليس هناك قصة حب حقيقية تنتهي بالزواج في هذه القصص، بل هناك قصة حب فاشلة كما في القصة السابقة، وزيجات فاشلة كما في قصة (امرأة من حيناً) التي تقوم بدور بطولتها أكثر نساء القصص إثارة رغم أنها أصغرهن عمراً. وجسد المرأة يمتلك طاقة كبيرة للإغواء منذ أطوار المراهقة الأولى، ولكنها تفقد هذه الميزة إذا تقدمت في السن وكانت في عداد المتزوجات كقصتي: (نار ورماد) و(الأخرى).

وتغادر بطلة هذه القصة الحي بعد زواجها الباكر، ثم تعود إليه بعد وفاة زوجها الذي قيل إنه مات كمداً لأنه لم يفلح في فض عذريتها، وسرعان ما ترسم عودتها خريطة جديدة للحي: (جسدها نار تكفي لإشعال الحي. طرقات متواصلة على باب بيتها للمواساة، والتمتع برؤيتها والتفكير في طلب يدها) ص120. ثم تتزوج من جديد لترحل عن الحارة، وتعود مرة ثانية، ولكن عقب الطلاق هذه المرة، وسبب الطلاق أن تلك الحسنة الحرون لم تقدر على العيش ضمن حصار الزوج بين أسوار منزل الزوجية - فالجميلات عادة لا يفضلن العيش في الأماكن المغلقة - وفي كل عودة يطرأ شيء على المكان الذي تحل به صاحبة الجسد المثير: (خاطرت لبنى بسمعة الحارة عندما خلعت حجابها، وارتدت ثياباً تلتصق بجسمها) ص123. أما المرة الثالثة فترحل إلى مكان بعيد جداً، فقد تزوجها رجل ثري قادم من بلاد الصحارى الشاسعة، ولكنه يأسرهما في حيز ضيق في بلاده، ولكن الأنوثة الطاغية لا يستطيع رجل واحد أن يكبحها ويلجمها، أو يرضيها ويلبسي احتياجاتها، فيموت الرجل وتعود التي أهلكت الذكور بأنوثتها الطاغية إلى الحي ذاته ولكن بحلة جديدة: (وعادت إلى مدينتنا بثياب قائمة تحمي الجسد من التعبير عن حيويته وتدفعه) ص126. ورغم ذلك تظل تلك المرأة مثال الأنوثة التي يسعى الجميع لنيل رضاها والتمتع بالاقتراب منها لتأمل جسدها الرائع. ورغم أن بطلة هذه القصة كانت المحور على الأصعدة كافة فإنها لم تنطق بحرف واحد، والكل يتحدثون عنها وهي تظل صامته، وهذا شأن بعض بطلات القصص ومنهن بطلة القصة السابقة.

النساء في القصص لا يتواجدن من خلال الكلام، أو الموقف الشخصي، بل من خلال الجسد الشهي الذي يطيح بعقول الذكور الذين يكونون بحالة استنفار دائم حول الحسنات الصامتات، وهذا أحد الأسباب التي جعلت البطلات عاريات من الأسماء - باستثناء بطلة هذه القصة والقصة التالية - وافتقار البطلات إلى اسم العلم في هذه القصص يدل على أنهن نموذج عام لا خصوصية له، وتكرار وصف جسد النساء يدل على أن حضور المرأة ينحصر في جسدها وقيمتها في إثارتها، وأن الإغواء المتولد عن هذا الجسد يحدد دورها في المكان الذي تتواجد فيه، والمكان مبني على مجتمع ذكوري شبق بامتياز، ومسالم ودود في الآن

نفسه ، فلم نشهد في القصص المتناولة جرائم خطف النساء أو اغتصابهن. أما سبب غياب الأسماء عن الرجال في القصص ذاتها فهو أن المكان الذي يتحرك به الذكور معروف لهم ، ومعروفون به ، فهم كانوا الرواة في الكثير من القصص ، ولم تقم بهذا الدور أي امرأة ، فالنساء فيما يبدو يلعبن الدور الهامشي ، وحضورهن يقتصر - في أكثر القصص - على إغواء الرجل وإثارة شهوته ، ورغم ذلك قد يذهبن دون إنذار مسبق كما في قصة (فرح الحياة). وهن على كل حال لسن أكثر من زهرة جميلة أو حمامة وادعة في عيون الرجال.

* * *

تعود المرأة إلى منزلها أيضاً بعد فشل الزواج في قصة (زهرة اللوز) ولكن في هذه القصة تعود المرأة لمرة واحدة بهدوء. وسبب تلك العودة المكان ، فالرجل الذي تزوجته بطلة هذه القصة كثير السفر ، وهذا منع اجتماع الزوجين في مكان واحد للتمتع بملذات الجسد : (انطوت على نفسها في بيت مهجور. أيامها زاخرة بالإهمال والملل رأى الرجل أن تبقى في المنزل ، وهي تود أن تنطلق) ص128.

يبدو المكان الأول للشخصيات النسائية هو الأكثر أماناً ، والعودة إليه تعيد الطمأنينة إليهن ، والنزوح عنه قد يكون مشوباً بالاضطراب. وفي هذه القصة نجد أن منزل الزوجية المغلق على الأثاث الفاخر لم يقنع البطلة في البقاء فيه بمفردها ، لهذا عادت إلى منزلها الصغير المتواضع دون أن ينقطع أملها في البحث من جديد عن حب آخر ، وهذا الطموح غير معهود من البطلات الأخريات : (تغادر بيتاً أنيقاً واسعاً موحشاً لتستعيد أحلامها النقية كأموج البحر. وتعود إلى بيت صغير كعش دافئ. تعود إلى مرفئها الأمين كشراع تائه) ص133.

ورغم عدم احتفاء هذه القصة بجسد الأنثى الشهوي - كأغلب القصص - لم نعثر على الأوصاف المتشابهة التي تصف تفاصيل الجسد الأنثوي وتكوراته ، رغم وجود إشارات صريحة تدل على رغبات الجسد ، فلدى هذه المرأة مشاعر وأحاسيس مثل أي أنثى في القصص الأخرى : (يمكنها أن تبحث عن نبضاتها ، وارتعاشات الحياة تتردد مع أنفاسها) ص133. فالمرأة المتزوجة عادة لا تمتلك جسداً مثيراً - كما في

القصص التالية - وفي حال تزوجت الحسنة فسرعان ما تنفصل عرى الزواج وتعود صاحبة الجسد المثير دون زوج لتحات بالمعجبين ، كقصة (امرأة من حيناً).

* * *

ثمة طلاق من نوع آخر في قصة (نار ورماد) إنه الطلاق النفسي حيث تجنب الزوجان تبادل الكلام كيلا يتشاجرا. وتجري أحداث هذه القصة بهدوء وروية رغم الاضطرابات النفسية لأنها تقع في مكان مغلق : (في أعماقي إحساس بالخواء ، والبرودة والمنزل يفتقد فراشة الحب. صرت أميل إلى الهدوء والعزلة وأبتعد عن الصخب والضجيج) ص 111. أما الأماكن المفتوحة فتحضر من خلال تداعيات الذاكرة حيث كان في الماضي الجميل الحب والثروة : (تذكرت أيام الحب الجارف. كنا نبحث عن أزهار البرية وأعشابها. نبحث عن البنفسج في شقوق الجبال ، ونتحدث عن شرابه اللذيذ المفيد) ص 110. وذكريات الحب لا تتعلق بالزوجة ، بل بالعشيقة الجميلة.

وحضور الزوجة التي بلا ملامح خاصة بها تميزها عن سواها من النساء ينحصر في إدارة شؤون البيت ، لهذا قد يتعاطف معها الرجل لأنه يقيم معها في مكان مغلق لسنوات طويلة لا غير ، فإقامة الزوجين لمدة طويلة لا ينمي الحب ويعزز المودة ، بل قد يقتصر على التعاطف من قبل الرجل أحياناً لهذا قد يصف الزوجة برفيقة العمر كما في هذه القصة والقصة التالية : (ماذا أفعل؟ إما أن أقطع السكون وأخذها بين يدي ، وإما أن أغادر البيت) ص 118.

وتنتهي القصة دون اقتراب الزوج من الزوجة ويحتضن جسدها رغم أن هذا الاحتمال قد ورد في ذهنه - هذا يتكرر في القصة التالية - ولكن هذا الشعور العارض بالود البارد تجاه الزوجة لا يتحول إلى فعل. فالأزواج عادة لا يحتضنون الزوجات اللواتي لا يثرن لديهم مشاعر الحب لافتقاد أجسادهن إلى الإثارة. بل حتى الرجال عامة لا يحتضنون الحسناوات عدا قصة (كما يحب اليمام) رغم الشبق المحبوس في داخلهم لأنهم عاجزون عن التواصل الحقيقي الجسدي أو النفسي بالنتيجة مع المرأة.

* * *

التواصل مع الأنثى رغبة داخلية لا تتحقق غالباً في المكان الذي يتواجد فيه الرجال مع النساء ، سواء كان مفتوحاً أو مغلقاً ، وقد يبدو من الغريب بعد التعرف على النساء المثيرات والرجال الشغوفين بجمال جسد الأنثى - في معظم القصص - أن المكان المغلق الذي يجمع بين الجنسين لا يعني عادة النهل من متع الجسد أو التمتع به ، لاسيما أن الرجال مشغوفون بتأمل أجساد الإناث الشهي ، وهؤلاء لديهم أنوثة فياضة. بل هو يرتبط بالعلاقات الفاشلة في الحب عامة ، والزواج خاصة. كما نجد أن الإثارة التي تحققها المرأة مكان تواجدها غير متعمدة منها ، وأن هذه الإثارة ردة فعل الذكور المتلهفين للنظر إلى أجساد الحسان الشهي ، وليست تعبيراً عن التعلق بالمرأة كحاجة نفسية إلى الحب والمشاركة الوجدانية ، وحتى في حال وجود الحب فسرعان ما يفشل لأكثر من سبب ، كما في قصة (الأخرى) التي يعشق بطلها بصمت امرأة جميلة لا تمكث طويلاً في مكان واحد في البيوت المغلقة كالمتزوجات اللواتي فقدن أنوثتهن. فالحسنة المثيرة دائمة التنقل وكثيرة الحركة : (كانت تنتقل من مدينتنا البحرية إلى العاصمة كما تنتقل العصافير على أطراف الطرقات) ص 141+142. وتلك الحبيبة تتزوج زواجاً تغيساً - كبطلات القصص الأخرى - فالزواج لا يعرف السعادة الروحية أو الجسدية : (سمعت أنك سافرت وراء البحار بعد أن اختطفك رجل بعمر والدك. فأحسست بحزن يخترق الصدر هل تبدلت قسماً وجهك الوديع. ذهبت مني وطارت كحمامة مسافرة) ص 142.

والملفت للنظر أنه في حال تواجد البطل المتزوج فإن القصة مروية بلسانه الذي ينقل لنا موقف الزوجة من وجهة نظره ، فالمرأة لا تقدم وجهة نظرها الخاصة في أية قصة ، وفي حال لم يرقم الرجل بطل القصة بتقديم وجهة نظره تروى القصص بضمير الغائب الذي يتبنى موقف الرجال ، فعلى سبيل المثال يغيب الوصف الحسي لجسد الأنثى عندما تكون المرأة بطلة القصة متزوجة من الرجل بطل القصة ، كهذه القصة ، وقصتي : (زهرة اللوز) و(نار ورماد).

الخاتمة:

في نهاية رحلتنا عبر المكان مع حسان مجموعة (نار ورماد) يسترعي انتباهنا أنها مكتوبة بأسلوب بسيط، ومفردات مألوفة، وجمل معهودة، لذلك هي قريبة من القراء على اختلاف سويتهم الثقافية. وهذه القصص تفسر ذاتها بذاتها فلا تحتاج إلى تأويلات عديدة، وتكفي قراءة متأنية للإحاطة بها من جوانبها كافة. وهذه القصص تتناول أفكاراً لا تبتعد عن مدارك القارئ أيضاً. وأظنها لا تتناقض مع سلوكه وأخلاقه إذ تفق الشخصيات على شفير الخطيئة ولا تقع فيها غالباً.

كما نلاحظ محاولة المؤلف للاشتغال على تفاصيل صغيرة قد لا تثير اهتمام غيره من القاصين، وتلك التفاصيل انتقاها القاص من واقعه، أو صنعها في خياله، وبذل جهداً واضحاً لاقتناصها حتى استهلكت فيما يبدو الكثير من اهتمامه، وأخذت حيزاً كبيراً من تفكيره، فطغت على مساحات السرد الذي عانى من إسهاب لا مبرر له أحياناً، رغم قصر القصص عامة. كما تشابهت القصص في الخطوط العريضة، والدقيقة أيضاً. ومثل هذه المآزق الشائعة كثيراً ما يقع فيها أغلب كتاب القصة السورية، حيث لا يعيرون أهمية تذكر للمقولات النقدية والأدبية الحديثة التي تنطلق من النظرية القائمة على البنية الشكلية للنص باعتبار (يمكن وصف النص الأدبي بأنه القول الذي يركز القصد على ذاته. ومن هنا نجد النص الأدبي لا يركز القصد على ما يقال، بل كيفية ما يقال)⁽¹⁾، ورغم أننا لا نتبنى هذه المقولة بكل ما فيها نجد أنه من الواجب التنويه إلى ضرورة العناية بالأسلوب كشكل خارجي لا ينقص أو يغض من قيمة الموضوعات أو المضامين، بل يعزز حضورها ويقدمها بالطريقة الأفضل والأنسب، وهذا لم تغفله النظرات الأدبية العربية في تراثها النقدي.

* * *

وتظل تجربة القاص (عزيز نصار) في حدودها السردية والإبداعية مساحة قصصية لها خصوصيتها المفردة في الذاتية لأنها تقدم تدويناً لهواجس الذات ضمن المشهد العام للقصة القصيرة في سورية.

(1) () 95.

مواجهات بين:

قيادة القاص والشخصيات التابعة

وجه القاص (محمد جمال الطحان) في مجموعته القصصية (حالات سرية)

مدخل:

ليس بالإمكان تجاهل علاقة القاص مع شخصياته لدى القراءة المتأنية والمتأملية لأي قصة، فلدى تلك القراءة نكتشف الأسلوب والطريقة التي استخدمها الكاتب في السرد عند تعامله مع شخصياته، فإما أن تكون الشخصيات منفصلة عن المؤلف، حيث إن لكل شخصية استقلاليتها، فلا نرى يد الكاتب توجه الشخصيات وترشدها، وإما أن تدلّ القصص على حضور القاص، فلا تكون الشخصيات إلا وسيلة يحمل عليها الكاتب ما يريد قوله بطريقة مباشرة دون اللجوء إلى الحيلة الفنية المفترض اتباعها في هذا الجنس الأدبي.

ولقد اتفق الأدباء والنقاد على أن القصة الناجحة هي التي لا يلحظ القارئ حضور كاتبها فيها، وكأن الشخصية في السرد ليست من جبر وورق، بل من لحم ودم صنعها محيطها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي بكل ما فيه من مكونات، ولم يقتصر تشكيلها على إرادة الكاتب الاعتبارية غير الخاضعة لشروط صناعة الشخصيات القصصية في آداب القصص وفنونه. ويعززون آراءهم بنتائج أهم كتاب القصة القصيرة في العالم.

* * *

من هذه الزاوية سوف نتناول المواجهة بين الأديب الدكتور (محمد جمال الطحان)⁽¹⁾ وشخصه في مجموعته (حالات سرية)⁽²⁾، وذلك لبروز هذا النوع من المواجهات بشكل واضح لا لبس فيه، وهذا ما أتاح لنا ضبط الحالات المتشابهة التي تدعم وجهة نظرنا النقدية التي تشكلت أثناء قراءة القصص التي سنحللها لاكتشاف خاصيتها التي نراها تتناسب مع زاويتنا النقدية التي اخترناها في عملنا النقدي هذا.

حضور المؤلف بشخصه

ضمير المتكلم هو المفضل لدى الكاتب للتعبير عن أبطال قصصه، حتى إنه عندما يستعرض مشكلة تقع لصديق بطل قصة (المسألة مسألة وقت) نعرف ما يجري من أحداث عن طريق لسان هذا الصديق، فقد اقتصر دور البطل على توجيه الأسئلة من وقت لآخر. وهذا يؤكد أن القاص يميل إلى الطرح المباشر للأفكار التي يعالجها، والهواجس التي تحاصره، والمشاعر التي يتحسسها، وهي بمجملها مشكلات فردية، ولكنها قد تلتقي مع القضايا العامة دون أن يكون ذلك مقصوداً لذاته.

و(الطحان) لا يميل إلى الرمز والتضمين في السرد، فليس هناك مخاتلة، فالقصص مكشوفة للمتلقي الذي يكفيه الكاتب إجهاد نفسه وإعمال فكره للتوصل إلى مقولة القصص والمغزى من العمل الأدبي عامة. ولا يتحرج الكاتب من مخاطبة القارئ ضمن القصة ليحدثه عن القصة ذاتها بشكل مباشر:

(وهل تحفظون السر؟ هذه ليست قصة واقعية، ولا صحة لكل ما ورد فيها وإنما هي حكاية لفقتها كي لا أطق من القهر، فاعذروني) ص 24. قصة (فشة خلق).

(لم تنته القصة.. لا تخمنوا شيئاً، سأحدثكم بنفسى عما جرى) ص 87. قصة (شيء يشبه الدائرة.. شيء يشبه الركام).

(1) () 1927.

(2) 2008

ونلاحظ في هاتين القصتين أن بطل القصة - بل كاتب القصة نفسه - يصرح بأنه يكتب كي ينفث عما يثقل كاهله من أعباء، وليعبر عن نفسه صراحة، وفي الآن نفسه يستبق تشكيل أي رأي للقارئ قد لا يتفق مع المقولة الواضحة بجلاء في القصة. وهذا الحضور الطاغي للكاتب يبرز أيضاً من عتبات السرد الأولى في بعض القصص، فثمة عناوين يحضر فيها الكاتب دون مواربة، وهي: (ضفة واحدة ومبدعان) ص36، و(عندما تكون كاتباً) ص68، و(اعتذار عن عدم المشاركة في أمسية قصصية) ص126.

ويأتي حضور الكاتب الشخصي متسقاً مع النهج الذي اختاره في كتابة قصصه، فلم يبتكر بطلاً مستقلاً لكل قصة، فالبطل ذاته يقوم بمعظم أدوار البطولة في القصص، فقد تهاهى القاص مع بطله حتى نستطيع القول إن هذا البطل يتكلم بلسان الكاتب، بل ونزعم أن هذا البطل ليس إلا الكاتب ذاته؛ وربما أحداث بعض القصص هي تجارب حياتية عاشها الكاتب فكتب قصص هذه المجموعة التي بين أيدينا، ولا يعزز هذا الاستنتاج التشابه الكبير بين أبطال القصص فحسب، بل إن هذا البطل النموذج هو قاص أيضاً، ويعمل في مجال الصحافة، وهذه هي مواصفات الكاتب نفسه، ونذكر الأمثلة التالية على سبيل المثال:

(بعد ذلك جربت الأدب فأورثت الفقر) ص18. قصة (فشة خلق).

(سأحدهم بقصيدة.. مفاجأة المفاجآت قصيدي عن رأس السنة) ص28.
قصة (الحفلة).

(أما حسين الذي يدعي أنه معجب بقصصي) ص37. قصة (ضفة واحدة ومبدعان).

(فأنت مثقف وأنا أقرأ المقالات التي تكتبها في الجريدة.. وهي تعجبني) ص49
قصة (شكراً لهذا الحب).

(ياكم أن تقولوا له: إنني صحفي) ص67. قصة (المسألة مسألة وقت).

(وهكذا أمسيت - بوصفي كاتباً - أمسيت ممسحة للجهتين: الناس يحملونني مسؤولية شقائهم، ومن يعدون أنفسهم مسؤولين في الحكومة يحملونني مسؤولية تبرير تجويع الناس) ص73. قصة (عندما تكون كاتباً).

(ما جدوى الكتابة إذا كان الرقيب الذي نحمله في داخلنا أقسى وأكثر إرهاباً من ذلك الذي ندعي أنه يراقب حركاتنا وسكناتنا للإيقاع بنا؟) ص 76. قصة (مكاشفة).

(ما الذي سأقوله لهؤلاء الذين تكبدوا مشقة الحضور ظناً بأن لديّ شيئاً مفيداً أقوله لهم. الأغرب من ذلك كله.. لاحظت أنني كلما اقتربت من المكان وأنا أفكر في فجيعة الآخرين.. يزداد حجمي.. وما إن وصلت إلى مبنى الاتحاد حتى عدت إلى حجمي الطبيعي) ص 100. قصة (تحولات فينوس).

(بعد عودتي من إحدى أمسياتي) ص 114. قصة (إعلان مؤجل).

(مساء الخير أيها السادة.. أعتذر عن المشاركة بأمسية اليوم، واحتراماً لوجودكم جئت شخصياً لأقدم اعتذاري) ص 126. قصة (اعتذار عن عدم المشاركة في أمسية قصصية).

كما ورد اسم الكاتب الصريح في قصة (شيء يشبه الدائرة.. شيء يشبه الركام) حيث يخاطب أبو عبدو بطل القصة :
(قال أبو عبدو: يا محمد أنت تتعب كثيراً مع أهل الحي، ولك أياذ بيضاء على ما يجري فيه) ص 82.

والحضور الطاغية للقاص لا يقتصر على هذه القصص الإحدى عشرة من بين تسع عشرة قصة قصيرة هي قصص المجموعة كلها، بل ثمة حضور غير مباشر للبطل ذاته في قصص أخرى دون الإشارة إلى أنه كاتب صراحة، ولكننا نستطيع ترجيح ذلك بالمقارنة مع قصص أخرى، فضلاً عن أن هذا البطل: مثقف، ويقرأ الصفحة الثقافية من الجريدة، ويتابع الأمسيات الأدبية وقد يعقب بنقد قاس على ما سمعه من الأدباء، ويجلس إلى الأدباء في المقهى، ويقرأ الشعر. ف(الطحان) تجاهل أو لم يعنه أن (الأديب يجب أن يومئ إلى شيء، يختلف عن محتواه وعن شكله الشخصي)⁽¹⁾ كي يتعد عن المباشرة في الطرح، وليترك باب التأويل مفتوحاً بدرجة

(1) () : . 5

ما للمتلقي. أي يجب أن تكون القصة منطلقة من الشخصية وبيئتها الموضوعية، وليست مجرد حوامل شخصية لتجربة الكاتب الخاصة.

وهذا حدّ من تنوع شخصيات المجموعة بنسبة كبيرة، وانعكس سلباً على عناصر القص الأخرى، حيث نجد بالنتيجة تشابه الأحداث، مما يفقد القصة ثراءها ويقلص من تلوناتها، حتى تكاد تبدو المجموعة القصصية رواية مقسمة إلى فصول عدة، فالقصص غير مستقلة بعضها عن بعض تماماً. مما يجعلنا نتساءل عن إصرار المؤلف على كتابة مجموعة قصصية تحتاج إلى شروط القص الفني في حال نلّمس لديه القدرة على كتابة رواية ذات موضوع موحد يقوم بدور البطولة المطلقة شخص بذاته، (فالقصة القصيرة ليست قصيرة لقلّة عدد صفحاتها فحسب ولكنها كذلك بحكم موضوعها وشخصياتها وزمنها)⁽¹⁾. كما يمكن القول: إن بعض قصص المجموعة أشبه بفصول في السيرة الذاتية للمؤلف، لاسيما أن الكاتب كثيراً ما يلوذ بالفعل الماضي، وكأنه يتذكر ويستعيد ما جرى معه في أيامه الماضية.

الموضوع ذاته يتكرر

لا يكتفي (الطحان) بالقبض بقوة على شخصياته ليحركها كيفما شاء، بل يهيئ لها الظروف المتشابهة ليعيد طرح الموضوعات التي تشغله في أكثر من قصة، وإن كان هماً فردياً لا يعني أحداً سواه. ورغم ذلك قد يتقاطع دون قصد مع هموم الذين قد تقع معهم المشكلة ذاتها، أو ما يشابهها، فيتقاسم هموم الناس دون تعمد بأي حال من الأحوال، ونرجح هذا الرأي لغلبة الشأن الخاص في الكثير من القصص. أما أكثر المشاكل بروزاً لدى أبطال قصص المجموعة، بل بطل معظم القصص، فهي: اقتلاع البلدية للعريشة التي كانت تظلل سطح مرآب منزل البطل نتيجة شكوى أحد الجوار!.

(الشرفة مخالفة لأحكام القانون لأنها تتجاوز الارتفاع المسموح به بمقدار أربعين سنتيمتراً، كما أن وضع مظلة فوق المرآب أمر مخالف لأحكام القانون) ص 49. قصة (شكراً لهذا الحب).

(1) () 229.

(وأنا أتذكر شكل مهندس البلدية وهو يأمر بإزالة العريشة من بيتي) ص 57.
قصة (المسألة مسألة وقت).

(هدم شجرة العائلة حين أزال العريشة واستراح ، والذي ساعده على ذلك هو طبيعة عملي. فالكاتب صار ممسحة للجميع) ص 71. قصة (عندما تكون كاتباً).
(أما عريشة المثقف الصحفي الذي ينبه إلى الممارسات الخاطئة ويتنقد الناس على تصرفاتهم ويكتب ويكتب لقاء فرنكات.. فقد هُدمت عريشته.. فما جدوى الثقافة والعلم في هذا البلد؟) ص 81. قصة (مكاشفة).
(هل تملك رخصة بوضع عريشة فوق سطح المرآب الذي تملكه؟) ص 121.
قصة (يعيش العرب.. تسقط أمريكا).

(لا تظنوا أنني أشير إلى عريشة بيتي التي أعملت البلدية معاولها فيها) ص 126. قصة (اعتذار عن عدم المشاركة في أمسية قصصية).

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس هناك شرح معقول في تلك القصص للقانون الذي يمنع زراعة عريشة قرب باب مرآب أحد المواطنين! وإذا تجاوزنا هذا الأمر نجد ثمة مطالبة من البطل / الأبطال أن يحق للجميع مخالفة القانون، أي ليس هناك مطلب واع بأن يلتزم الجميع بالقانون، أو أن يكون هذا مطلب الطليعة المثقفة من الأدباء - على الأقل - لنشر المساواة بين أفراد المجتمع كلهم، وذلك بغض النظر عن عدالته!.

العناوين والقصص

لم يختر الدكتور (محمد جمال طحان) عنوان إحدى قصصه ليطلق على عنوان المجموعة (حالات سرية) لهذا نفترض أن العنوان يتقاطع مع أكثر من قصة واحدة في الكتاب نفسه. ولكن بعد التأمل في القصص نكتشف أن القاص لم يقيم بكشف حالات مستورة يجهلها القارئ، فموضوع القصص يعرفها الجميع، فالكل يعرف أن الوضع المادي للكاتب سيء، وأن المشتغلين بالأدب لا يحققون الشهرة التي تتمتع بها المغنيات الساقطات، وأن المركز المرموق يقتصر على أصحاب الملايين والسلطة، وأن الاهتمام بالأدب يقتصر على شريحة محدودة من المثقفين، وأن بعض الذين ينطوون تحت هذه الفئة لا يتمتعون بالنزاهة الأخلاقية، فضلاً عن أن الكثير من الذين يدورون في فلك هذه الفئة واهمون ومدعون.

ونجد القاص ينحاز بوضوح إلى القاصين والنقاد الذين يرون أن من مهام القصة القصيرة تناول (هموم الرجل الصغير، من خلال لحظة زمنية هامة في حياته، لحظة محدودة ولكنها تستوعب كل الأزمنة وتستقطب الهموم والمشكلات والتطلعات)⁽¹⁾. ورغم ذلك لم يتمكن الكاتب في بعض قصصه من استثمار هذه النماذج، فأنت شخصياته مسطحة أحياناً، وتفتقر إلى العمق النفسي والاجتماعي، كذلك كانت الحبكة القصصية باهتة في بنيتها الفنية في بعض القصص. ونتيجة لذلك نأى القاص عن استخدام التقنيات المتاحة في هذا المجال، وانعكس هذا على الشكل السردي، فالقصص بمجملها تنتمي إلى الأنماط التقليدية الشائعة، فليس هناك اشتغال على جماليات السرد، فكان المسرود يقترب من المقال الصحفي، حتى إنه أقحم بعض المفردات العامية - دون مبرر - فتغلبت لديه الواقعية المفرطة في التسجيلية على حساب الواقعية الفنية، فغاب البحث والاجتهاد في بناء الشخوص أو صناعة الحكمة.

الخاتمة:

يبدو أن الدكتور (محمد جمال الطحان) يرى في القصة القصيرة وسيلة لنقل الواقع الذي يعيشه كاتبها إلى القارئ من وجهة نظره المحصورة بشؤون الحياة اليومية دون الحاجة إلى معالجات فنية على صعيد السرد الثري أو عناصر القصة. وقد نصح الكاتب إن كان هذا مقصده الذي أراده حقاً.

ولكن هذا لا يمنعنا من القول: إن المؤلف اغفل بنسب لا يمكن تجاهلها الإمكانات التي كانت متاحة له في الكتابة للاشتغال على أكثر من صعيد، لاسيما بناء الشخصيات بشكل مستقل للتعبير عن وجهة نظر الكاتب إلى العالم من حوله، سواء بتفاصيله الصغيرة أم بقضاياه الكبيرة، ف(مقدرة الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها إلى العالم فكرياً تؤلف جزءاً مكوناً ضرورياً وهاماً من الترجمة الفنية للواقع)⁽²⁾ باعتباره من الحوامل الأكثر أهمية في القصة الحديث.

(1) () 7 .

(2) () : . 23 .

وقد كان الأجدد بـ(الطحان) أن يعمل على مشروع قصصي ذي رؤية إنسانية عميقة ومتسعة الآفاق، هذا دون أن يغفل عن وضع بصمته الشخصية كي يتميز عن سواه في السرد القصصي المحلي، خاصة أنه يحمل شهادة دكتوراه في الفلسفة، وهذا تخصص أكاديمي نادر بين كتاب القصة القصيرة في سورية.

مواجهات بين: هيجان الجنس و خمود الموت

وجه القاص (إسلام أبو شكير) في مجموعته القصصية (30<43)

مدخل:

لم يعد هناك حاجة لتقديم براهين تثبت أن النقد الأدبي علم مستقل بذاته، له تاريخه وأصوله ومناهجه. وهذا لا يعني أنه منفصل ومقطع تماماً عن العلوم الإنسانية، أو حتى العلوم الطبيعية، فلا غنى له - ليستمر كعلم يقوم بدوره الحضاري في المسيرة الإنسانية - عن الاستعانة والاستفادة من العلوم الأخرى، ولا شك (إن قدرة النقد الأدبي على التزود بمعارف مفيدة من فروع المعرفة الأخرى مقياس لقوته وليس لضعفه)⁽¹⁾. وقد قام فلاسفة وعلماء ومفكرون كبار اشتغلوا في مجالات لا علاقة لها بالأدب بالتأثير بشكل مباشر على مسيرة النقد الأدبي عبر مراحل عدة، ومن أبرز هؤلاء الرواد المؤسسين في القرن التاسع عشر: (دارون)⁽²⁾ (ماركس)⁽³⁾ و(فرويد)⁽⁴⁾. فقد كان لهم حضور كبير في مجالات النقد

(1) () .22

(2) : (1882- 1809)

()

.1859

(3) : (1883 - 1818).

()

(4) (1939-1856)

الحديث - لاسيما الأخيران - وصار لهم أنصار أكثر بين دارسي الأدب ونقاده (فقد تبنى أولئك الذين يشتغلون في الدراسات الأدبية أعمالاً من خارج مجالهم لأن تحليلاتها للغة، أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة قدمت تفسيرات جديدة مقنعة للمسائل النصية والثقافية)⁽¹⁾ فالنقد الأدبي يوازي المسيرة الأدبية ويقاربها، ويتقاطع مع شؤون الإنسان جميعها كونه يتناول حياة الإنسان بمختلف أطوارها ومراحلها.

* * *

علم النفس يتفق مع العلوم الطبيعية القائلة إن الغريزة تكمن وراء الأفعال والدوافع والنزعات والمحفزات الفطرية واللاإرادية لدى البشر، أو بمعنى آخر (هي القوة الطبيعية الكامنة في الإنسان)⁽²⁾. وقد كانت الغرائز أساساً لنظرية عالم النفس الشهير (فرويد) التي أجري عليها تعديلات عدة حتى استقر رأيه على أن غريزة: الحياة/ الحب (الإروس)⁽³⁾ ذات الطابع الجنسي لا تكفي لتفسير سلوك البشر كما كان يقول في أعماله الأولى، وأن ثمة غريزة أخرى نقيضة تقابلها هي غريزة: الموت/ التدمير (الثاناتوس)⁽⁴⁾. وأن الغريزتين - رغم تناقضهما التام - تتبادلان الأدوار أو تتحدان معاً في الكثير من ضروب السلوك السوي أو المرضي، فذروة الحب الجسدي المضطربة الحركة تنتهي بالخمود والهدوء، (لأن أقصى ألوان اللذة التي يمكن أن نصل إليها، وهي لذة العملية الجنسية، يصطحب بانطفاء مفاجئ

(1) () .12+11

(2) () : .165

(3) () :Eros

(4) () :Thanatos

() () ()

لأشد أنواع الاستشارة حدة. فكأن تقييد الدافع الغريزي يكون وظيفة مبدئية تعمل على إعداد الاستشارة لنبذها نهائياً في لذة التخلص⁽¹⁾. كما أن (السادية)⁽²⁾ و(المازوخية)⁽³⁾ أحد أوجه تلك العلاقة الإشكالية بين الغريزتين.

وقد استفاد (فرويد) في بناء نظريته من جهود من سبقوه من الفلاسفة، ومن الميثولوجيا - لاسيما اليونانية - ومن فلكلور الشعوب في أطواره المبكرة، مفسراً وشارحاً بما يتلاءم مع نظريته، حيث أكد أن غريزة الحياة تتبدى في حكايات الجنس والعشق، وغريزة الموت تتبدى في أساطير البطولة التي يضحى فيها البطل بنفسه، أو يخوض حرباً مع الأعداء الذين يقتل منهم أعداداً كبيرة في سبيل سام كالدفاع عن الوطن. وقد تجتمع السمات الأساسيتان في البطل الذي يقتل وحشاً ضارياً مرعباً كي ينال المرأة البارعة الجمال والحسن. كما يرى أن هذين الموضوعين أخذتا طابع الديمومة والاستمرار عبر الآداب والفنون المعاصرة لطبيعتهما الغريزية الفطرية، فالإنسان لا يستطيع العيش دون حب يشبع رغبته بالتواصل مع الجنس الآخر، كي يشبع متطلباته الفسيولوجية، ويرضي أحاسيسه النفسية، فيشعر بالراحة والسرور. كما أن الموت رغبة دفينية في التخلص من أعباء الحياة والتوتر الشديد على الصعيد النفسي والجسدي بالعودة إلى ما قبل المرحلة العضوية. وبذلك يكون (هذا الانسجام والتباين بين الغريزتين الأساسيتين يضيفان على مظاهر الحياة تنوعها)⁽⁴⁾. فالسلوك الإنساني بمجمله يعود إلى هذا الانسجام والتباين بحسب (فرويد) الذي وسع دائرة هذا التفسير لتشتمل في مراحل تالية على الكائنات غير الحية، وقوة الطبيعة أيضاً، مرتكزاً على مبدأ قوى التجاذب والتنافر في المجال المغناطيسي وتركيب الذرة.

* * *

- (1) () : . 105 .
- (2) :
- (3) () 1814-1740 .
- (4) () 1895-1836 . : . 19 .

تتعدد المواجهات في قصص الأديب (إسلام أبو شكير)⁽¹⁾ في مجموعته القصصية (30<43)⁽²⁾، لكننا سنتخبط المواجهة الأبرز، وهي المواجهة بين: الموت والجنس.

بيد أن شؤون الجنس والأثني والحب لا تحتل الأهمية التي يسيطر عليها الموت بأشكاله في قصص هذه المجموعة، وهذا لا يعني بالضرورة أن الكاتب غير منحاز للحياة ضد الموت، بل لإدراكه الواعي أو اللاشعوري أن الموت يمتلك السطوة الأكبر التي لا يمكن تجاهلها لدى التأمل في الحياة ومعانيها لهذا قد يطغى على ما عداه.

الموت كموضوع في الحياة

لعل المصادفة وحدها لم تكن السبب الوحيد لتحمل القصة الأولى - بحسب ترتيب قصص الكتاب - عنوان (موت) أو أن يرد ذكر الموت منذ السطور الأولى، بل من أول جملة: (حالة موت. تماماً هكذا. بسيطة. متواضعة. هادئة. ومفهومة جداً. واضحة. ولا تنطوي على أية نوايا. حالة موت. هكذا. ودونما لؤم أو مكر أو خداع. مكثفية بذاتها، فلا حاجة إلى البحث عن أدلة أو براهين تثبت وجودها. موت صاف. شفاف. حي. وناضج. ليس ادعاء أو احتيلاً أو شعوضة. موت حقيقي. ولا مجال للتشكيك فيه أو إثارة المشاكل حوله) ص7.

يبرز الموت كقوة طاغية لا راد لها، ويفرض حضوره بصرامة عبر الهواجس الضارية التي تحوم حوله، والصفات القاسية التي تحاول رصده، وإن تعددت الدروب التي يتسلل بها إلى ضحاياه، ولكنها بمجملها تنذر بالحلول الوشيك للكارثة الحزينة، والرحيل المبكر عن الحياة دون معايشة أفراسها بما يكفي، ومنها بهجة الحب ومتعته مع الأثني بما تحمله من معاني الخصب والولادة - النقيضة للموت - بل حضور المرأة يتوارى في ثنايا القصة التي تشغل بتقديم جانب آخر من جوانب الحياة التي تبدو متجهمة طوال الوقت في وجوه الأشخاص الذين تتشابه

(1) () 1966 .()

(2) 2009

ظروفهم الحياتية دون فوارق أساسية وكبيرة، لهذا لا يثير وجود المرأة اللذة المطلوبة، أو السعادة المرجوة، بل يكثف الحسرة، مادام هذا الحضور الأنثوي مخفوفاً بالمرض الذي يخرب الجسد ويهيئه للموت: (فوجدتها نائمة بعد نوبة الربو) ص 7. والمرأة في هذه القصة لا تواجه البطل وهو على قيد الحياة، بل بعد موته، فينحصر دورها في دخول الغرفة حيث الجثة لتدق صدرها وتطلق صرخات الرعب والفرع.

وقد كان هذا البطل المهزوم قد عثر في تلك الغرفة على جثة متعفنة تشير الاشمئزاز بشكلها القميء وروائحها الحامضية الدبقة: (بطنه كان متورماً، وقد انشق في ناحية منه، فاندلقت أمعاؤه بما فيها من أوساخ وبقايا طعام غير مهضوم، مما أغرى الذباب وأنواعاً أخرى من الحشرات، فتجمعت حولها في تنافس محموم يوشك أن يتحول إلى حرب) ص 9. ثم تحدث مع تلك الجثة. لنكتشف في النهاية أنها ليست إلا جثة البطل ذاته وقد هوى ببطء في ظلمة الموت السحيقة.

إذاً الموت في القصص ليس نهاية مفاجئة تنهي الإدراك والوعي بضربة سريعة قاصمة، بل هو زائر مجهول يتخفى بأكثر من قناع عندما يظهر للزائر، حتى يلتبس الأمر على الميت - والمتلقي أيضاً - فلا يعود قادراً على التفريق بين الزائر المخيف والمزار الخائف.

* * *

اختلاط الشخصيات واندماجها وتبادلها الأدوار فيما بينها سمة من سمات القصص التي يكتبها المؤلف بوعي شديد، حتى إنه يعتمد في إحدى قصصه (وأخرى سوداء) إلى تمصص دور البطل صراحة بمنحه اسمه للإغراق في اللعبة السردية وتعزيزاً للغرائبية المتعمدة في بعض القصص: (لن أكذب فأدعي أنه رجل يشبهني. إنه أنا بالذات. إسلام أبو شكير. ولكن في عمر آخر. في السبعين تقريباً) ص 25، وتبدو هذه الشخصية خارج نطاق الزمن (الكرونولوجي) فتنتقل ما بين المراحل العمرية من طفولة وكهولة دون ضابط واقعي. بل تلك الشخصية - وغيرها - ليست إلا أحلام الكاتب المدونة على شكل سرد قصصي على الورق: (لقد قررنا في النهاية أن نضع حداً لهذه اللعبة. وها هي أصواتنا تتلاشى. تذرورها الريح. ها هي ذي الورقة خالية

مناً.. تماماً.. تماماً..) ص 27، وكأن القصة مذكرات مفترضة لهواجس داخلية تنتاب : المؤلف الشخصية / المؤلف الحقيقي ، حول الموت الذي يتربق قدومه ، فالموت لا يخلف موعده مع الأحياء ، أو حتى مع الشخصيات المتخيلة في القصص : (لقد أنجز حتى الآن روايتين ، إحداهما عن الحرب التي قُتِلَ فيها ، والأخرى عن المرأة التي مات قبل أن يجبها. يفكر برواية ثالثة لم يحدد موضوعها بعد) ص 26.

نجد أن حضور المرأة في هذه القصة - وفي القصة السابقة - ليس حقيقياً ، بل مجرد إضاءة سريعة تكشف عن معان لا يمكن الوصول إليها دون هذه الإشارات البرقية التي قد تغير فهمنا معاني ودلالات القصص.

* * *

لا يجب أن يرد اسم الكاتب صراحة كي يكون بطل القصة ، أو يتمص دور البطولة بالضرورة ، كما في قصة (الصورة الأخيرة لي قبل الموت) التي يلعب دور بطولتها قاص يكتب قصة عن شخصية تتحدث عن أماكن وشخصيات معروفة ، وهذا ما يوحي بواقعتها الافتراضية إذا لم تكن وقعت بالفعل مع الكاتب نفسه ، وهذا يعيدنا إلى القول : إن الكاتب يتبادل الأدوار مع شخصياته ، أو بطريقة ما يكتب مذكراته بطريقة الخاصة ، أو يسجل أحلامه بأسلوب أدبي : (تذكرين يا إنصاف.. تذكرين بلا شك تلك اللحظة. اللمسة الأولى. أصابع يدي اليمنى وهي تتسلل نحو أصابعك.. اعترافي الصريح أمامك فيما بعد بالحب لم يكن سوى تحصيل حاصل. لقد سبقتني يدي اليمنى التي فقدتها إلى قلبك. نقلت إليك كل جنوني ولهفتي) ص 61+62. وبعد قطع يد هذا البطل المتخيل نتيجة حادث ، يشعر بأنه لم يعد قادراً على الاستمرار في حب الأنثى بعد فقدان العضو الذي كان يقوم بعلاقة التواصل هذه ، وكأن البطل خضع لعملية إخفاء!.

أما البطل القاص فهو لم يعرف امرأة ذات شعر قصير ك(إنصاف) ولكنه كان يرجو أن يعرف امرأة لها تلك الصفات المأمولة التي منحها لبطله في القصة التي يكتبها : (تمنيت لو أن إنصاف كانت موجودة إلى جانبي. أعني تمنيت لو كنت بطل قصتي نفسه ، وكانت إنصاف امرأة حقيقية تجلس إلى طرف سريري) ص 64. ثم

يكتب بطل القصة موت بطل شخصيته كأنه يستشرف موته ، فهو أيضاً قد قطعت
يده اليمنى بحادث مشابه.

وما يعيننا هنا أن التواصل مع المرأة اقتصر على الخيال ، ولم يتحقق في الواقع
بسبب الموت. أما وجود المرأة قبل أو أثناء أو بعد الموت فيأتي لتأكيد الفجوة - كما
في قصص أخرى - وكأن حضور الأنثى في القصص يذكر بالحياة الضائعة ، أو بمعنى
آخر بفرص الحب واللذة والسعادة المهدورة.

* * *

بطل قصة (E-mail) كاتب أيضاً - هذا يتكرر لمرة ثلاث في القصص - وهذا
البطل يرى في إحدى المجلات صورة كاتب بجانب نصه ، فيرسل إليه برسالة يطلب
فيها البريد الإلكتروني للمرأة التي التقطت له الصورة لأنه يريد تهنئتها بعيد ميلادها
الذي بات قريباً ، ويخبره أنه عرف من ملامح وجهه في الصورة أن المرأة التي
التقطت له تلك الصورة يعرفها جيداً: (لا تقل لي إنك لا تعرفها. (ع) هي التي
التقطت لك هذه الصورة. كانت أمامك. أستطيع أن أراها.. بل لا أشك في أنها
كانت ترتدي فستاناً أبيض ، بكمين قصيرين ، وفتحة صدر مدورة. هذه النظرة
ليست هي ذاتها التي يمكن أن تصدر عن رجل يقف أمام (ع) وهي ترتدي فستاناً
أحمر مثلاً ، أو بنطال جينز. مستحيل. ولعلي لا أبالغ إذا أخبرتك أنها كانت دون
مكياج على الإطلاق. أي بكامل طراوتها وصفائها) ص 97 ، ولا يتهم كاتب
الرسالة صاحب الصورة بالاستغلال ، ولا يتهم المرأة بأنها هربت منه وأحببت رجلاً
سواه.

بطل القصة يعرف جيداً أن المرأة التي وقع في حبها هي التي التقطت الصورة ،
لأنه ببساطة هو صاحب الصورة! ولكنه ينكر بعض الوقائع التي عاشها ويرفض
الاعتراف بها لأنه لا يريد الإقرار بموت الأنثى الوحيدة التي سيطرت على حياته ،
فلم يعد قادراً على الاستمرار في الحياة دونها لأنها هي من منحتة السرور واللذة
من بين النساء جميعاً.

ولا يغيب عنا أن هذه القصة هي الوحيدة التي حملت قصة حب واضحة الملامح ، وقد بدأت وانتهت مع الرجل الذي يستعيد بطرق غير مباشرة ذكرياته مع المرأة الميتة منذ عامين ، واستعادة الذكريات كحالة بعث لأشياء ذهبت دون عودة يتكرر في قصص أخرى.

الأنثى والموت المعنوي والواقعي

للهولة الأولى قد تبدو قصة (زواج) مختلفة عن القصص السابقة من حيث علاقة الرجل بالمرأة ، ففي هذه القصة يلتقي المرأة والرجل ويتقاسمان قطعة الحلوى والكلام ، بينما النساء في القصص الأخرى صامتات ولا ينطقن بكلمة.

ولكن يجب الانتباه إلى أن الرجل والمرأة لا يحملان أسماء تميزهما ، وأنهما في مكان غائم بلا معالم ، بينما الزمن متوقف لأن ساعة كل منهما معطلة ، فثمة إشارة إلى توقف الزمن الذي يشير إلى الموت بطريقة ما ، بل الموت هو الحقيقة الوحيدة التي توصلنا إليها قبل أن يفترضنا أن ما يجري ليس إلا حلمًا عابراً في مخيلة أحدهما ، أو ذكريات مشوشة لا غير. إذاً حضور الأنثى غير مقصود به تقديمها كحالة طبيعية ، بل لبيان فكرة ذهنية مجردة :

(- ليس أمامنا أي وقت.. كان علينا أن نعترف بهذه الحقيقة منذ اللحظة الأولى التي تعطلت فيها ساعتانا..

- أنتِ تقولين لأنك متعبة..

- أنا متعبة ، لأنني مضطرة إلى قول ذلك..

وقبل أن يتسنى له الرد تابعت..

- اسمع.. أهدنا سيموت قبل الآخر..) 80.

وعلى الرغم من الحوار الحميمي الذي يعرض فيه الرجل الزواج من المرأة نجدها تتساءل بحيرة تجعلنا نتساءل بدورنا إذا كان ثمة حوار حدث بالفعل : (ولكن.. ألا ينبغي أن تعرفني باسمك أولاً؟!.. أن أسمع صوتك على الأقل؟!.. أن نجد طريقة نصلح بها هاتين الساعتين؟!.. ألا ينبغي أولاً.. أن.. ترانسي؟!.. أو أراك؟!..) ص 83.

يبدو أنه لم يتم تبادل الحديث لعدم سماع الصوت، ولم تتحقق الرؤيا أيضاً، وأن هذا الحوار مجرد أمنية لم تتحقق، كما في قصة (الصورة الأخيرة لي قبل الموت) التي حلم بطلها بامرأة ذات شعر قصير قبل أن يغادر الحياة. أو أن المرأة قد ماتت قبل أن يجلبها البطل، كما في قصة (وأخرى سوداء). أو بطل قصة (E-mail) الذي يرفض الاعتراف بأن المرأة التي أحب ماتت منذ عامين. وقصة (ديجيتال) لا تخرج عن الخطوط العريضة لتلك القصص.

* * *

يصف بطل قصة (ديجيتال) قراره بالغبى رغم عدم التراجع عنه، ويرفض الإقرار أن ما كان عليه الانقطاع عن حب المرأة دون مبرر. ولكن هذا الرجل ككل رجال القصص لا يقومون بوصل الخيوط المقطوعة، بل يقطعونها بطريقتهم إذا لم يقطعها الموت رغماً عنهم: (لا تنسى أنني لم أعد أحبك. ومع ذلك تراودني في هذه اللحظات فكرة ما. ما رأيك لو سافرت أنت أيضاً؟.. لا أعني طبعاً أن تكوني معي. أن تجلسي إلى جانبي في الطائرة.. بإمكانك أن تحجزني في مقعد آخر. وفي الفندق يمكن أيضاً أن تختاري غرفة أخرى. وإذا حدث والتقينا مصادفة في الممر فليس من الضروري أن تحييني بحرارة. كلمة (صباح الخير) تكفي. وإذا أردت فاتركي الأمر لي. أنا الذي سأقولها. ولا يبقى عليك سوى أن تردني بابتسامة صغيرة مع هزة رأس خفيفة) ص 105+106.

في حقيقة الأمر لم يقلع بطل هذه القصة عن الاستمرار في حب المرأة، فهو يفكر فيها طوال الوقت، ويتخيلها كيف تقوم بحركاتها البسيطة، ويتمنى أن ترافقه أينما ذهب. ولكن يبدو أن هذه المرأة ميتة وهو يرفض الإقرار بذلك كقصة (E-mail). بل البطل خلقها وقتلها في خياله كقصة (الصورة الأخيرة لي قبل الموت) فكانت القصة تداعياته من طرف واحد لا غير - كمعظم قصص المجموعة - هذا إذا لم نفترض أن القاص نفسه هو من قام بعملية قتل البطلة ليبقى بطله وحيداً ينتظر الموت أسوة بمعظم أبطاله من الرجال الذي يموتون أحياناً بطرق عبثية، ويهربون من الحب بالطريقة العبثية ذاتها.

الخاتمة:

يحاول القاص (إسلام أبو شكير) تقديم أشكال سردية جديدة تعتمد صنعة مبتكرة تحالف ما هو سائد في القص التقليدي والشائع، ابتداء من عنوان مجموعته القصصية الذي خلا من الكلمات كما هو متبع في تاريخ المجموعات القصصية، فكان عبارة عن مترجمة رياضية تتشكل من أرقام وعلامات: (30 < 43)، وهذا يخالف التقاليد المتبعة في العنونات الأدبية منذ نشوئها. فالقاص يريد منذ العتبة السردية الأولى الإشارة صراحة إلى أنه يحاول قلب المفاهيم المتعارف عليها، بل توجيه صدمة للقارئ باستعراض ملكاته القصصية، وقدرته الأدبية في السرد، وهذا التقصد في البحث عن غير المعهود نتج عنه غرائبية متمردة، وأسفر ذلك عن إثقال السرد القصصي بما لا يحتمل في بعض المواطن، كما أدى إلى إرباك القارئ الذي وجد نفسه أمام نصوص مغلقة غير مبنية على شفرات يمكن التوصل إلى حلها بيسر وسهولة في بعض الأحيان، أو انعدامها، وهذا ما جعل النص ينجح أحياناً إلى إبهام لا يستند إلى معالم بارزة يمكن الاستعانة بها للتوصل إلى معرفتها، لاسيما أن بعض شخصيات القصص تعاني ازدواجية تجعلها تخلط ما بين ذاتها الفعلية وخيالاتها المتوهمة، أو قد تتراكم الذكريات المختلطة غير المنتظمة، أو تتشابك الأحلام والكوابيس مع الواقع. وثمة حالات نفسية ملتبسة ضمن انزياحات غير متوقعة، فضلاً عن الهوامش الملحقة التي لم تقدم الوضوح المطلوب، وهذا ما جعل بعض القصص تبدو غائمة وضبابية، وتنحو صوب العدمية، والعبثية، وتعيد إلى أذهاننا الأجواء (الكافكاوية)⁽¹⁾ الملتبسة لاسيما في حال غياب أو تبني فكرة محددة بدقة يعالجها الأديب ويشغل عليها.

(1) (1883 - 1924)

مواجهات بين الفرد المعزول وحصار الآخرين وجه القاصة (هيمى المفتي) في مجموعتها القصصية (خلف الألوان)

مدخل:

الإنسان بفطرته كائن اجتماعي لا يعيش منفرداً، لهذا يشكل مع أقرانه تجمعات بشرية قائمة على المنفعة والمصالح المتبادلة، وعلى اللهو والمتعة أيضاً. وكى تسير الحياة بشكل طبيعي في هذه المجموعات البشرية يجب أن يتمتع أفرادها بعلاقات طيبة مع من حولهم.

ولا يعنينا هنا دراسة أنواع العلاقات الاجتماعية الصحية والمرضية، بل كيف عاجلتها القصة القصيرة تحديداً، فالكثير من الأدباء (وجدوا القصة القصيرة أصدق تعبيراً عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة. وهكذا كانت القصة القصيرة تعبيراً عن البرجوازية المأزومة بقدر ما كانت الرواية تعبيراً عن البرجوازية الصاعدة)⁽¹⁾ بحسب تلك الآراء.

نجد عبر المسيرة الأدبية للقصة القصيرة ومراحل تطورها أنها لم تكن معنية بالحالات الطبيعية والعادية في المجتمعات، بل بالحالات المختلفة والغريبة والشاذة، لهذا كانت القصة القصيرة ترصد عادة الاضطرابات النفسية والسلوكية للفرد بين الأصحاء، وعلاقته المتأزمة مع محيطه، وسوء الفهم الذي قد يلقاه من الآخرين، فليس هناك مشكلة اجتماعية تعرض إليها الإنسان بمفرده.

(1) () 51

القاصة (هيمى المفتي)⁽¹⁾ لم تكن معنية في مجموعتها القصصية (خلف الألوان)⁽²⁾ برصد حال الإنسان الذي يعيش معزولاً عن أفراد جنسه، أو مقصياً عن الفئات الاجتماعية في حالات سكونية جامدة، بل بالاضطرابات النفسية والمشاكل الاجتماعية التي أدت إلى ذلك المصير البائس، وهي بمجملها لم تكن اختيارية في الأحوال كافة، بل قسرية بسبب ظروف داخلية نفسية، أو خارجية اجتماعية. وفي كلتا الحالتين لم تكن حصيلة البيئة الجغرافية، أو المكون الاقتصادي - على سبيل المثال - بل كانت نتيجة لأفكار وآراء الفرد التي تشكلت بعوامل تأثره بالبيئة الاجتماعية من حوله ضمن الدائرة الصغيرة.

فتفكك المجتمع وتشرذمه من صناعته، وإن تعددت الطرق المؤدية لهذه النتيجة وأسبابها. لهذا لجأ الكثير من المبدعين للتعبير عن تلك الحالات المتأزمة بطريقة مكثفة وعميقة بكتابة القصة القصيرة التي كانت مجالاً متاحاً للتعبير النفسي والتجريب الفني. وقد نجحت (هيمى المفتي) في اختيار الجنس الأدبي المناسب للتعبير عن الأفكار والهواجس التي تدور في مخيلتها.

أنا/ أنت

نلاحظ من السرد ميل القاصة إلى استخدام ضمير المتكلم، لعله يساعدها أكثر من غيره من الضمائر في التعبير عن ذاتها ضمن هذا النمط الكتابي الذي اختارته لقصصها، لاسيما أنها تولي الأهمية الكبرى لحزمة الهواجس التي يبوح بها أبطالها المأزومون نفسياً، دون أسباب واضحة في بعض الحالات. ولا تكتفي القاصة بطرح تلك الهواجس بأكثر من طريقة من قصة لأخرى، بل قد تلجأ إلى تكرار عبارات بذاتها لتعزز طرحها المباشر في القصة الواحدة، كما في قصة (حين تقصر المسافات) التي تكرر لأربع مرات الجملة التالية: (على هذه الأرض، إما أن أبقى أنا، أو أنت) ص 28+29+30. في قصة من خمس صفحات فقط. ويجب هنا الإشارة إلى أهمية الكلمات المفتاح في فهم القصة، فالكلمة المفتاح هي التي يصل معدل

(1) () 1970 . ()

(2) 2010 .

تكرارها في عمل أدبي ما، أو لدى كاتب ما، إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية. وتقوم هذه الكلمات المفاتيح بدور هام في علم الدلالة البنيوي⁽¹⁾ حيث تساعد على اكتشاف الطبقات التحتية للنص الظاهر.

تختار الكاتبة أن يهرب بطل قصتها هذه من شخص ما يلاحقه دون ذكر الأسباب التي أدت إلى تلك الملاحقة الضارية، ولم تبتكر قصة هروب تثري بغنى مدلولاتها سردها، وهذا ما أفقد القصة تناميها الدرامي، وجعلها شبيهة بخاطرة تتناول شخصية مسطحة الأبعاد، ولا تقدم فكرة واضحة الملامح تخدم موضوع القصة للخروج بها من الحالة الضبابية التي تجلها.

ثم يتقمص الهارب شخصية من يلاحقه فتقلب المعادلة، ولكن في كلتا الحالين لا ينجو البطل من هاجس الضيق الذي يحيط به من كل جانب، ويظل يعاني من الحصار بكل أشكاله التي تتكرر سماتها في قصص أخرى.

ونجد أن ذلك البطل المسكون بالترقب والحيرة لا يستطيع العيش متجاهلاً خصمه حتى لو أقام في أقصى الأرض، فهو يرى أن الأرض على اتساعها لا تسع لهما، لهذا يريد إلغاء الآخر ومسحه عن وجه الأرض. وربما لم يكن ثمة شخص حقيقي يأبه ببطل هذه القصة، ولكن الأخير افترض وجوده لأنه لا يستطيع الاستمرار في العيش دون طرف نقيض، بل دون طرف يحمله ما ينوء هو عن حمله، كأغلب أبطال المجموعة.

الأخت الكبرى / الأخت الصغرى

يرحل الشريك النقيض في قصة (عمق بعد حد الموت) وتبقى البطلة بمفردها في مكان مغلق. والأمكنة المغلقة هي الملاذ المفضل لأغلب أبطال المجموعة الذين يشعرون دائماً بتهديد خارجي من الآخرين.

قرب باب غرفة العمليات المغلق تنتظر بطلة هذه القصة وهي تستعيد تفاصيل حياتها منذ طفولتها مع أختها التي تكبرها بسنتين، فلا يخطر في بالها سوى ذكريات

(1) () .103

الاضطهاد التي كانت تعانيها في المنزل الذي لم يكن ينتظر مجيء أنثى أخرى بعد المولود البكر الذي فرح به الأبوان بصفته المولود الأول بغض النظر عن جنسه ، لهذا كانت تعاني من إحساس بعدم الترحاب بها ، بل بالرفض من أفراد الأسرة لها منذ فتحت عينها على الحياة ، ويتعمق هذا الإحساس في أطوار حياتها المختلفة لأنها لم تنل الحنان والمحبة كشقيقتها التي أفرط الوالدان في تدليلها وتلبية رغباتها على حسابها ، حتى إنها أقنعت والديها بفسخ خطوبة أختها بعد فشل خطبتها كيلا تنال تلك الصغيرة ما فشلت هي في تحقيقه ، لهذا كرهت بطلة القصة أختها الوحيدة حتى الموت : (يا إلهي.. يا من جعلت الموت نهاية كل حي.. اقبل صلاتي ، وليكن اليوم آخر يوم.. بل لتكون هذه الساعة.. هذه الدقيقة.. لتكون هذه الثانية.. آخر ثانية لها في الحياة) ص 7+8.

ولكن سرعان ما تتراجع الأخت الصغرى عن هذه الأمنية الانتقامية : (يا إلهي.. يا من خلقتنا لنحيا.. اقبل صلاتي وامنحها المزيد من السنوات.. من الشهور.. من الأيام.. من الساعات.. يا إلهي اجعل الأخت الكبرى تفتح عينها وتنظر في عيني.. من أجلي أنا.. الأخت الصغرى التي ستصبح وحيدة) ص 9. لأنها ألفت واعتادت على الحياة في ظل أختها الكبيرة التي تمتلك حرية إصدار الأوامر كما تشاء وتهوى ، لهذا لم تعد بقادرة على تخيل نفسها تعيش بمفردها بعدما أسلمت أمرها لسنوات طويلة لأختها المتسلطة ، حتى إنها لم تكن ترتدي إلا الثياب القديمة ، بينما تتباهى تلك الأخت بارتداء الثياب الجديدة وبالاحتفاظ بالحلي الثمينة.

وعندما تعرف بطلة القصة أن شقيقتها ستقضي حياتها مشلولة في كرسي متحرك إذا بقيت على قيد الحياة تطفو في داخلها مشاعر الانتقام التي شكلتها المهانة لسنوات طويلة ، فتتخيل أن اللعبة قد انقلبت شروطها لصالحها - كما في القصة السابقة - وأنها ستصبح صاحبة القرار في المنزل في مواجهة الأخت الكبيرة التي ستصبح كائناً مريضاً بجسد نصف ميت ، لهذا سوف تخضع لها وتسعى لاسترضائها كي لا تهجرها وتخلفها مشلولة لا حول لها ولا قوة.

ولكن هذه الأمنية المتواضعة لا تتحقق أيضاً ، وترحل الأخت الكبيرة مخلقة بطلة القصة نهياً للمشاعر المضطربة حيث تعيش بمفردها في خواء لا حدود له كالكثير من الأبطال في هذه المجموعة الحافلة بالمهزومين والخائبين والفاشلين.

الأم/ الابنة

تشمل الاضطرابات والعقد النفسية أبطال القصص جميعاً دون استثناء، وتبرز بضراوتها وقسوتها حتى بين أفراد الأسرة الواحدة، فإذا كانت الأزمة قد تضخمت بصورة غير طبيعية بين الأختين في القصة السابقة، فسوف نجد في هذه القصة انفجار الأزمة بين الأم وابنتها، رغم أن تلك الرابطة هي الأقوى في سجل التاريخ البشري، لهذا قال الكثير من العلماء إن الأمومة غريزة فيسيولوجية قبل أن تكون خياراً سيكولوجياً.

ثمة انقطاع مبكر وعميق يستمر لسنوات طويلة بين الأم وابنتها في قصة (حين تتنكر الكلمات) ولكن الأم لا تريد لهذا الوضع الشاذ أن يستمر إلى ما لا نهاية، فتتودد إلى ابنتها أكثر من مرة بجمل متشابهة في اللفظ والمعنى: (أنا أمك شئت أم أبيت.. وأنت ابنتي، سواء أردتني أمأ أو لا.. هكذا شاءت الحياة.. شاء الله.. القدر.. والقدر لا يغير معاني الكلمات) ص75. (فأنا أمك وأنت ابنتي.. أنا أمك التي حملتك تسعة أشهر) 86. (لكنني أمك شئت أم أبيت.. وأنت ابنتي.. ابنتي التي أحبها والتي.. التي تحبني!!.. فالدم لا يصير ماء) ص96. وقد اعتمدت الكاتبة في هذه القصة - وغيرها - على تكرار الجملة باللفظ ذاته، أو بما يشابهه، للتأكيد على مقولة بذاتها يجب ألا يغفل عنها القارئ بحسب المؤلفة.

ولكن الابنة تصر على هذه القطيعة كي تنتقم من أمها التي يجتاحها تأنيب الضمير من كثرة ما قست على تلك الابنة منذ طفولتها، حتى إنها تعمدت تقديم كل ما تقدر عليه إلى إخوتها واستثناءها من ذلك لتعاقبها على وقوفها بجانب والدها الذي لا تربطه بالأم علاقة جيدة، بسبب سوء طبعه، وعلاقاته النسائية المتعددة، لهذا كانت تدعو تلك الابنة المعاقبة والمنبوذة بابتة أبيها في تورية مضمنة لإنكار هذه الأم لابنتها التي تمردت عليها.

وتجد الأم بعد وفاة الأب، وإحالتها إلى التقاعد، أنه لم يعد هناك مبرر للاستمرار في انقطاع حبال الود بينها وبين ابنتها بعد رحيل مسبب الأزمة. ولكن يبدو أن تلك الابنة لا تريد أن تغفر للأم قسوتها، بل تقلب المعادلة - كالقصتين السابقتين - وتبدأ بممارسة الانتقام من الأم التي تفشل في إصلاح أخطائها ككل أبطال المجموعة.

نحن/هم

تبدأ الأزمة النفسية بالتشكل في نفس بطل قصة (ضمير منفصل) منذ طفولته - كالقصتين السابقتين - ثم تتضخم هذه الأزمة وتكبر معه عاماً بعد عام، لتحقيق بكل ما يحيط به من كائنات حية بشرية أو حيوانية، فالقط يعزز الصراع داخل هذا البطل المأزوم الذي تتناهبه الخطوط الحمراء الحادة: (هم جميعاً شيء.. أما نحن.. أما نحن!! نحن شيء آخر) ص36. إذ ثمة تفريق حاد بين عالم الحيوانات وعالم البشر، فلا مجال لأن يرتقي الحيوان/هم الذي تتحكم به غريزته الجنسية إلى مصاف البشر/نحن الذين يضبطون رغباتهم الجنسية، لذلك ينظر البطل الصغير باشمزاز إلى القطة التي تترك المنزل لتلحق بقط متشرد في موسم التزاوج، فهو يرفض الاعتراف بالدوافع الغريزية، فيعاقب قطته بركلها وإغلاق الباب خلفها كيلا تعود مرة أخرى. ويشعر الطفل بالاعتزاز لتفوق بني جنسه على الأجناس الأخرى فيكرر شكره لربه أكثر من مرة على هذه الميزة: (حمدت الله أنني نحن ولست هم) ص38.

ونجد أن القاصة اختارت عمداً أن تبدأ قصتها مع طفل لم يبلغ بعد ويتعرف على ضغوط الغريزة وإلحاحها.

ولكن والدة البطل تضع شرطاً آخر للاختلاف بين ال(نحن) و(هم) حيث تفصل البشر أيضاً إلى مجموعتين: (هي غريبة.. هؤلاء الغرباء جميعاً.. هم.. هم.. لا يعرفون عاداتنا) ص39. وذلك عندما تدين تصرفات بعض الناس من حولها، فهي ترفض إقامة أي صلة مع جاريتها التي تلبس ثياباً فاضحة، وتلاطف زوجها وتداعبه على مرأى من الجميع، فتمنع ولدها من النظر إليها من الشرفة، كما منع الولد نفسه القطة من دخول المنزل.

ثم يرى الطفل والده يمارس الجنس مع تلك الجارة فتختلط عليه الصور (لا يمكن.. كيف.. أبي؟.. نحن؟.. جارتنا؟.. هم؟.. أبي وجارتنا؟.. نحن وهم معاً؟..) ص44. وهذا ما يشعر الطفل بالصدمة لأنه لم يعد هناك فرق كبير بين (نحن) و(هم).

وتنجح تلك الجارة الحسنة في الإيقاع بالطفل، فتقتنص الفرصة المناسبة كي تقبله وتداعبه، وتنجح في إثارتها. ولكن القاصة لا تروي مثل هذه التفاصيل لأنها

بدورها تمنع القارئ عن المشهد ذي الطابع الجنسي أيضاً. ويفقد البطل براءته، ولا يعود يثق بنفسه كـ(نحن) فقد سقط في دائرة الـ(هم) أيضاً: (شعرت بالقرف.. لعل العالم.. كل من في العالم.. هم!!) 45. ولكن تبقى في ذهنه صورة أمه الطاهرة التي لم تتهالك على الجنس القذر كالأخرين، لهذا كان يعتبرها الكائن الأكثر نقاءً في العالم بصفتها الوحيدة التي ظلت (نحن) النظيف في مقابل الـ(هم) الملوث.

ثم تتفاقم العقد النفسية لهذا البطل الذي ينشد النقاء والطهارة رغم سقطاته في عالم الإغواء والمتعة، ويرفض الاقتران بامرأة لولا إصرار أمه على تزويجه من فتاة تمت لها بقرابة، ولكن سرعان ما يخيب أمل البطل، ويكتشف أن خطيئته لها علاقات ذات طابع جنسي مع الرجال، وهذا ما جعله يفسخ الخطبة ويظل وحيداً كمعظم أبطال قصص المجموعة.

وتنفرد هذه القصة عن سواها في أن المؤلفة نسجت حبكتها بما يتناسب مع بناء الشخصيات وتساعد الصراع الدرامي، وإن طغى عليها من وقت لآخر السرد الثري الذي يعتمد على البوح الوجداني الصرف على حساب عناصر القصة ومحفزاته، كما في باقي القصص الأخرى.

العاشقة/ والمعشوق

إذا كانت القصص السابقة رصدت انهيار العلاقات البشرية عامة، سواء بين: الأخت وأختها، أو بين الأم وابنتها، والطفل ووالده وخطيئته، فإن قصة (صدمة الثانية المتأخرة) ترصد انتهاء العلاقة بين الرجل والمرأة، ولا نستطيع القول بين العاشقين أو المحبين، لأن علاقة الرجل بالمرأة لا تعيش في قصص هذه المجموعة، بل تموت في مهدها. ومن الملاحظ أن هذه القصة مروية بضمير الغائب خلافاً للقصص السابقة، ربما لأنه الضمير المناسب لقصص الحب القصيرة الأجل، أي أنها حكايات عابرة لم تخلف في النفس جروحاً غير قابلة للاندمال.

بطلة القصة امرأة أربعينية - وهو السن المفضل لبطلات المجموعة - تعبر الشارع كل يوم في موعد ذهابها إلى مدرستها، والمصادفة تجعل رجلاً خمسيني السن يعجب بها وهو في طريقه إلى عمله بسيارته، فصار يعتمد انتظارها كل يوم لتمر من أمامه، وهذا ما دفعها لأن تشجعه بابتسامة مهذبة، فهذه المرأة تعترف في نفسها:

بأنها بحاجة إلى الآخر، بل تتساءل في نفسها لماذا تأخر الحب عنها عشرة أو عشرين عاماً؟

ولكن حبال الود سرعان ما تتقطع - كما مر في قصص أخرى - فالمرضى أصاب العاشق الكهل فحل مكانه ابنه في العمل، ولكن هذا الابن الأرعن قاد السيارة بسرعة وهو في الطريق إلى العمل، ولم يخطر له أن هناك فتاة ستعتمد المرور أمام السيارة لتتبادل مع صاحبها البسمات الصامتة، فهرس جسد العاشقة تحت العجلات.

وكأن المرأة تدفع حياتها ثمناً لرغبة التواصل مع الآخر. بل دائماً ثمة ثمن غال يدفع لدى الرغبة في التواصل مع الآخرين. ورغم أن هذه الأمنية نادرة الحدوث تظل في نطاق الأحلام المرجوة، فلا يتحقق على أرض الواقع اللقاء بين الطرفين مهما كانت طريقته وغايته.

القارئ/ المستمعون

تختلف قصة (تفاؤل الواحد بالمئة) عن أغلب قصص المجموعة بأنها مروية بضمير الغائب - كالقصة لسابقة - وهو الضمير الذي تنجح فيه القاصة بإدارة أحداثها بطريقة أكثر إقناعاً، حيث تبدو القاصة أكثر موضوعية في تقديم موضوع قصتها وعرضه. ولكن هذه القصة تلتقي مع القصص السابقة في انقطاع أسباب الالتقاء والخيبة من التواصل مع الآخرين.

يبدو بطل هذه القصة أكثر أبطال المجموعة طموحاً، فهو يريد إقامة علاقة مع الناس عامة ولو لمدة قصيرة تستغرقها قراءة قصته على أحد المنابر الثقافية، ولكن لا يحضر إلى هذه القاعة المغلقة التي يريد إلقاء قصته فيها إلا شخص واحد، ورغم ذلك لم يتبادل معه الكلام، ولم يقيم معه أي صلة كانت، فلم تقم أي فرصة للتواصل بين ال(أنا) وال(هم) وهذا شأن أبطال المجموعة جميعهم دون استثناء.

بل حتى هذا الشخص الوحيد قد لا يكون مهتماً بالتواصل مع هذا الكاتب الطموح الخائب، أي قد يكون المشرف على الصالة الذي ينتظر خروجه لإغلاق الصالة، أو لعله رجل الأمن الذي يمارس الحصار بطريقته الخاصة.

أنارهم

أما القصة التي حملت المجموعة عنوانها (خلف الألوان) فلا تخرج عن السمات الأساسية في قصص المجموعة قاطبة، وإن تعددت طرق طرح الأفكار وتنوعت أشكالها. وبطل هذه القصة يدخل مكاناً مغلقاً يرتدي فيه الجميع أفئدة لإخفاء شخصياتهم الحقيقية في حفلة تنكرية لا نعرف أسباب إقامتها، ورغم ذلك يعرف البطل حقيقة المتنكرين رغم محاولاتهم الساذجة للتخفي، ولكن لم تحدث أي علاقة مباشرة بين البطل والمتنكرين من حوله.

وحتى في حال عدم التنكر ليست هناك صلات وثيقة وحميمة بين البطل ومحيطه الاجتماعي، بل يمكن القول إن حالات التنكر غير المعلنة هي وراء الكثير من العلاقات المقطوعة وغير الكائنة بين شخصيات هذه القصص، فدائماً ثمة حواجز وأسوار كثيرة ومرتفعة بأشكال مختلفة (خلف الألوان لست أنا.. ليسوا هم) ص102. فلا مجال للتقارب، أو تبادل الحب.

الخاتمة:

تكتب القاصة (هيمى المفتي) قصصاً تعبر عما يجول في رأسها من أفكار، وقلبها من مشاعر، بعفوية مفرطة في الكثير من الأحيان، معتمدة على موهبة واضحة الملامح، دون أن تضع نصب عينها مشروعاً قصصياً للاختلاف والتمايز عن أقرانها من القاصين والقاصات، وهذا شأن أغلب من يكتب القصة القصيرة – لاسيما الكتاب الشباب – حيث يكتفي معظمهم بالتحليق ضمن السرب ذاته، دون رغبة حقيقية في التحليق عالياً على انفراد، لهذا لم نشهد صعوداً مميزاً للخط البياني في القصة القصيرة السورية، وهذا لا يعني عدم وجود حالات استثنائية ونادرة تمثل ذاتها أكثر مما تعكس واقع القصة القصيرة السورية عامة.

مجموعة (خلف الألوان) تنتمي إلى النمط الشائع والمتداول والمألوف في سردها القصصي بكل ما فيها، وإن ظهر بين بعض السطور رغبة جادة في الدخول إلى الدهاليز المعتمة لأغوار الشخصيات لتحليلها بدقة وكشف الغطاء عن أسرارها الحميمة، ولكن هذا يأتي في الكثير من الأحيان على حساب شروط القصص الفني،

فالقاصة لم تعر الاهتمام الكافي لصناعة الحبكة، أو بناء الشخصية، وبالتالي سير الحدث، فقد كانت عنايتها بالدرجة الأولى منصرفه إلى رواية حكاية تعبر عن فكرة تتبناها، أو عاطفة تثير خيالها، حتى رأتها مناسبة كي تكتبها، ولم تنتبه إلى أن (أهمية العمل القصصي لا تقع في الأحداث ذاتها، بل في طريقة تقديم الأحداث)⁽¹⁾، فضلاً عن رؤية الكاتب وموقفه من الحياة.

وقد تجاهلت الكاتبة بعض عناصر القص ومحفزاته أحياناً، واعتمدت الذائقة الذاتية دون إطالة التأمل في التنقيح والتصويب حتى أتت بعض تلك القصص تقارب الخاطرة الوجدانية، لهذا نجد تفاوتاً كبيراً في سوية القصص، خاصة أننا نجد قدرات القاصة تبرز في قصصها الطويلة بالمقارنة مع قصصها التي كانت أقصر مما ينبغي أحياناً، لاسيما أن السرد لدى الكاتبة ينأى عن الاختزال والتكثيف، ويقترّب من السرد الذي يعول على البوح الوجداني الصرف، لهذا كان الأولى حذف بعض النصوص لتقديمها في كتاب آخر يتضمن (أقاصيص) أو ما يعرف بـ(القصة القصيرة جداً) وهذا موضوع آخر لا مجال للخوض فيه الآن، كذلك كان من المفترض تحاشي النصوص التي تقترب من الخاطرة أو الزاوية الصحفية بسماتها العامة.

(1) . () .8

فهرس عام بالمجموعات القصصية والمصادر والمراجع

فهرس بالكتب المقدسة والمعاجم:

- (1) القرآن الكريم.
- (2) معجم لسان العرب لابن منظور.

فهرس بالمجموعات القصصية الوارد اسمها في المقدمة بحسب وروده:

- (3) علي خلقي (ربيع وخريف) مطبعة التوفيق - دمشق 1931.
 - (4) عبد السلام العجيلي (بنت الساحرة) دار مجلة الأديب - بيروت 1948.
 - (5) سعيد حورانية (وفي الناس المسرة) دمشق 1954.
 - (6) زكريا تامر (صهيل الجواد الأبيض) دار مجلة شعر - بيروت 1960.
 - (7) وليد معماري (أحزان صغيرة) دمشق 1971.
 - (8) وداد سكاكيني (مرايا الناس) لجنة النشر للجامعيين - القاهرة 1945.
 - (9) اعتدال رافع (مدينة الاسكندر) وزارة الثقافة - دمشق 1980.
 - (10) إبراهيم صموئيل (رائحة الخطو الثقيل) دار الجندي - دمشق 1988.
 - (11) إبراهيم صموئيل (النحنحات) دار الجندي - دمشق 1990.
 - (12) إبراهيم صموئيل (الوعر الأزرق) دار الجندي - دمشق 1994.
- ملاحظة : المجموعات القصصية المذكور بطبعاتها الأولى.

فهرس بالمجموعات القصصية التي تم دراستها بحسب تاريخ الصدور:

- 1) باسم عبدو (دائرة الضوء) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2000.
 - 2) سمر يزيك (مفردات امرأة) دار الكنوز الأدبية - بيروت (ط1) 2001.
 - 3) خطيب بدلة (حادث مرور) الدار الوطنية الجديدة - دمشق (ط1) 2002
 - 4) نجاج إبراهيم (ما بين زحل وكماة) دار طلاس - دمشق (ط1) 2003.
 - 5) عيسى إسماعيل (حدث ذلك اليوم) الدار السورية - حمص (ط1) 2004.
 - 6) طالب عمران (ملاح من الفوضى القادمة) وزارة الثقافة - دمشق 2005.
 - 7) عبير كامل إسماعيل (زمن البخور)
 - 8) عزيز نصار (نار ورماد) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2007.
 - 9) د. محمد جمال طحان (حالات سرية) وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق 2008.
 - 10) إسلام أبو شكير (30<43) دار التكوين - بيروت، دمشق 2009.
 - 11) هيمى المفتي (خلف الألوان) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2010.
- ملاحظة: نرجح أن المجموعات القصصية بطبعها الأولى وإن لم نعثر على إشارة إلى ذلك في الصفحات الداخلية في بعضها.

فهرس بالمصادر والمراجع بحسب الاسم الأول للمؤلف:

- 1) أحمد محمد عطية (فن الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1977.
- 2) أمبرتو إيكو (سيمائيات الأنساق البصرية) ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد - دار الحوار اللاذقية (ط1) 2008.
- 3) بول ريكور (نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى) ترجمة: سعيد الغانمي - المركز الثقافي العربي - بيروت (ط1) 2003.

- 4) تزفيطان طودوروف (الشعرية) ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال والدار البيضاء (ط1) 1987.
- 5) جورج لوكاتش (دراسات في الواقعية) ترجمة: د. نايف بلوز - وزارة الثقافة - دمشق 1970.
- 6) جوناثان كالر (النظرية الأدبية) ترجمة: رشاد عبد القادر - وزارة الثقافة - دمشق 2004.
- 7) د. حسام الخطيب (سُبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية) اتحاد الكتاب العرب - دمشق (ط2) 1974.
- 8) د. حسن بحرأوي (بنية الشكل الروائي) المركز الثقافي العربي - بيروت 1990.
- 9) د. حميد الحمداني (بنية النص السردي) المركز الثقافي العربي - بيروت الدار البيضاء (ط2) 1997.
- 10) د. خليل موسى (جماليات الشعرية) اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2008.
- 11) روبرت شولز (عناصر القصة) ترجمة: محمود منقذ الهاشمي - دار طلاس - دمشق (ط1) 1988.
- 12) رولان بارت (الكتابة في درجة الصفر) ترجمة: نعيم الحمصي - وزارة الثقافة - دمشق 1970.
- 13) رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) ترجمة: منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري - حلب (ط1) 1993.
- 14) رومان ياكبسون (قضايا الشعرية) ترجمة: محمد والي ومبارك جنون - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء (ط1) 1988.
- 15) د. ريتشارد داتون (مقدمة للنقد الأدبي) ترجمة: دعد طويل قنواني - الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة - دمشق 2011.

- 16) س. بيتروف (الواقعية النقدية) ترجمة: شوكت يوسف - وزارة الثقافة - دمشق 1983.
- 17) سامر أنور الشمالي (الزاوية والمحور) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2010.
- 18) سيجموند فرويد (ما فوق مبدأ اللذة) ترجمة: د. إسحق رمزي - دار المعارف - القاهرة (ط2) 1966.
- 19) سيجموند فرويد (الموجز في التحليل النفسي) ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش - دار المعارف - القاهرة (ط2) 1970.
- 20) شاكرا مصطفى (القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية) معهد الدراسات العليا - جامعة الدول العربية - القاهرة 1957.
- 21) شكري محمد عياد (القصة القصيرة في مصر دراسة في فن أدبي) دار المعرفة - القاهرة (ط2) 1979.
- 22) د. صبري حافظ (أفق الخطاب النقدي) دار شرقيات - القاهرة (ط1) 1996.
- 23) د. صلاح فضل (في النقد الأدبي) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2007.
- 24) د. الطاهر أحمد مكي (القصة القصيرة دراسات ومختارات) دار المعارف - القاهرة (ط2) 1978.
- 25) عادل أبو شنب (صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية) وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1974.
- 26) د. عبد الله أبو هيف (القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2004.
- 27) فالتينا إيفاشيفا (الثورة التكنولوجية والأدب) ترجمة: عبد الحميد سليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1985.
- 28) لوالاس مارتن (نظريات السرد الحديثة) ترجمة: د. حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 1998.

- (29) د. ماجدة حمود (مختارات من قصص اعتدال رافع) اتحاد الكتاب العرب - سلسلة الكتاب الشهري - تحت الطبع. وموقع (الكاتبة اعتدال رافع) alrafehatedal.com.
- (30) محمد محيي الدين مينو (عالم خطيب بدلة السردي) دار ملهم - حمص (ط1) 2005.
- (31) محمد عزام (التحليل الألسني للأدب) وزارة الثقافة - دمشق 1994.
- (32) محمد كامل الخطيب (السهم والدائرة) دار الفارابي - بيروت (ط1) 1979.
- (33) د. محمد يوسف نجم (فن القصة) دار صادر ودار الشروق - بيروت وعمان (ط1) 1996.
- (34) مراد كاسوحة (المنفى السياسي في الرواية العربية) دار الحصاد - دمشق (ط1) 1990.
- (35) مجموعة من المؤلفين (دراسات في القصة العربية) مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت (ط1) 1986.
- (36) مجموعة من المؤلفون (علم النفس والنظريات الحديثة) ترجمة: فارس ميري ضاهر - دار القلم - بيروت دون تاريخ.
- (37) مفيد نجم (الربيع الأسود دراسة في عالم زكريا تامر القصصي) وزارة الثقافة - دمشق 2006.
- (38) ميخائيل بختين (أشكال الزمان والمكان في الرواية) ترجمة: يوسف حلاق - وزارة الثقافة - دمشق 1990.
- (39) د. نبيلة إبراهيم (فن القص بين النظرية والتطبيق) مكتبة غريب - القاهرة 1995.
- (40) د. نبيل راغب (موسوعة النظريات الأدبية) الشركة المصرية العالمية للنشر لوْنجمان (ط1) 2003.

- 41) نذير جعفر (بنية الخطاب السردى) الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة - دمشق 2010.
- 42) نذير جعفر (مرايا التلقى قراءات في القصة السورية) دار نون 4 - حلب (ط1) 2008.
- 43) نضال الصالح (القصة القصيرة في سورية قصص التسعينيات) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005.
- 44) د. نعيم اليافي (التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث) اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1982.
- 45) نهاد الشريف (موقع : بوابة الأهرام) gate.ahram.org.eg

المؤلف في سطور

(سامر أنور الشمالي)

- كاتب سوري من مدينة حمص.
- عضو اتحاد الكتاب العرب - جمعية النقد الأدبي.
- كتب في مجال: الرواية، القصة القصيرة، المسرح، أدب الأطفال، النقد الأدبي، المقال الصحفي.
- نشر نتاجه في المجلات والصحف الأدبية والثقافية المحلية والعربية منذ مطلع التسعينيات.
- قام بتقديم وإعداد كتب عدة.
- من الجوائز الأدبية التي نالها:
 - جائزة (نبيل طعمة للإبداع) المرتبة الأولى - الدورة الأولى - سوريا 2008
 - جائزة (يوسف إدريس للقصة القصيرة) مرتبة واحدة - الدورة الثالثة - مصر 2009

المؤلفات المطبوعة:

- (1) في البحث عن الضياء - قصص - دار التوحيدي 2001
- (2) تصفيق حتى الموت - قصص - دار التوحيدي 2001
- (3) الكاتب الصغير - للأطفال - دار الإرشاد 2004
- (4) كوكب النباتات المضيئة - للأطفال - دار الإرشاد 2006
- (5) كنوز المملكة الذهبية - للأطفال - اتحاد الكتاب العرب 2006
- (6) سيرة ذاتية للجميع - رواية - مكتبة الشمالي 2006

- (7) ماء ودماء - قصص - اتحاد الكتاب العرب 2006
- (8) كل الحكايات في قصة واحدة - للأطفال - اتحاد الكتاب العرب 2007
- (9) الساعة الآن - قصص - اتحاد الكتاب العرب 2008
- (10) ألوان من الخيال - للأطفال - وزارة الثقافة 2009
- (11) الزاوية والمحور - نقد - اتحاد الكتاب العرب 2010
- (12) أجمل هدية - للأطفال - وزارة الثقافة 2011
- (13) وجوه ومواجهات - نقد - اتحاد الكتاب العرب 2011

الفهرس

| | |
|-----------|---|
| 5 | |
| 7 | |
| 11 | |
| 23 | : |
| 35 | : |
| 45 | : |
| 57 | : |
| 71 | : |
| 79 | : |
| 89 | : |
| 95 | : |
| 107 | : |
| 115 | : |
| 125 | |
| 137 | |
| 143 | |