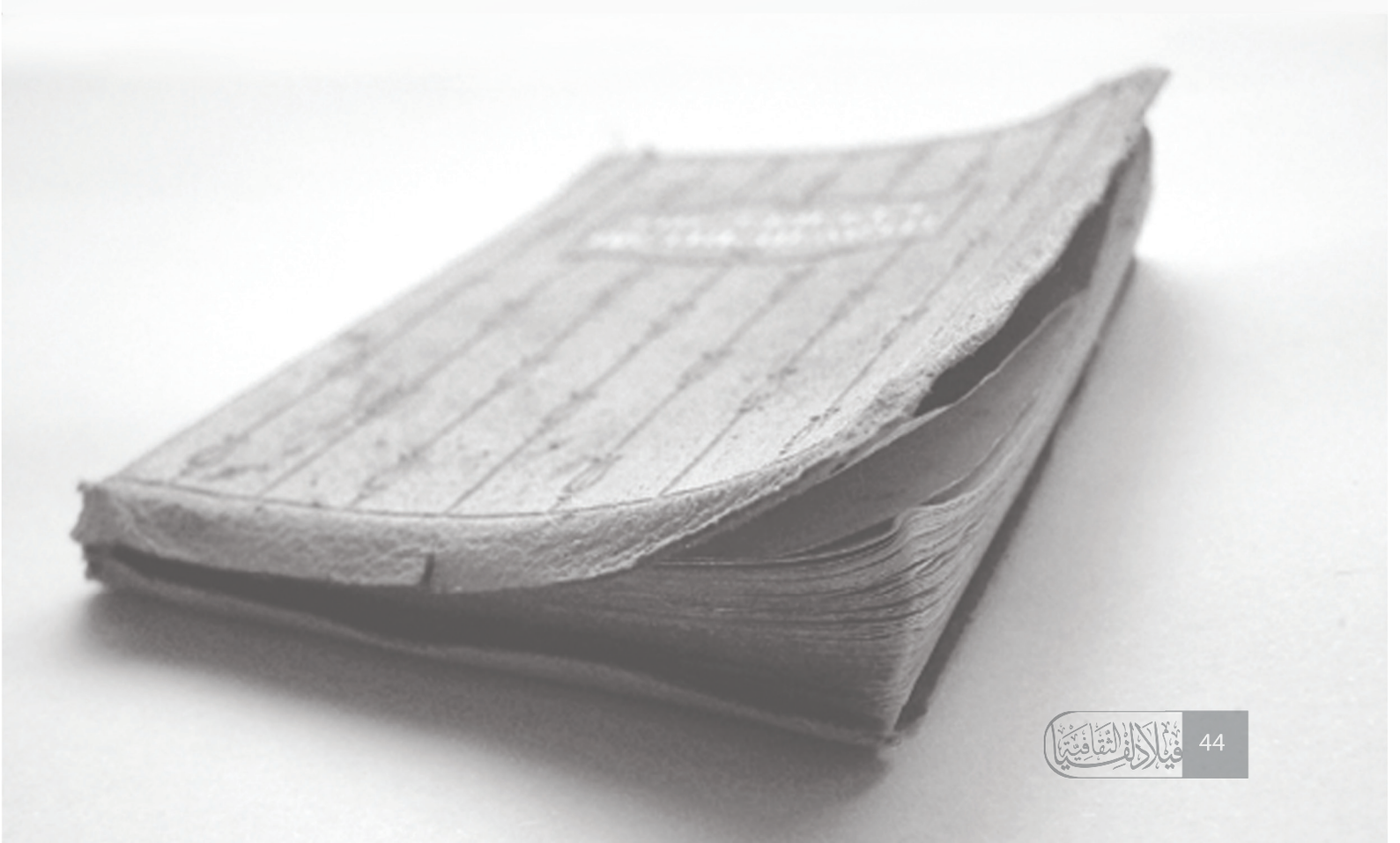
ملف العدد : فن القصة القصيرة

- إعداد ومشاركة: د. محمد عبيد الله.

- د. إبراهيم صحراوي : عن القصّة القصيرة بين العرب والغرب.
- خيري دومة: القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد.
- نوال مدوري: حكاية القصة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي
- إلياس فركوح : الثابتُ قيد، والمتغيّر حرية: عن قواعد الفن القصصي
- د.محمد عبيد الله (ترجمة) : ما القصة القصيرة؟ أليكس كيجان.
- منتصر القفاش: صراع الحكايات: قراءات في القصة القصيرة
- نبيل عبد الكريم : جنة سلوى
- صوت جديد في القصة القصيرة : ربيع محمود ربيع



مـــدخـــل
القصة القصيرة وحديث النهايات

د. محمد عبيد الله.

شـــاع حديث النهايات مع شيوع حالة «ما بعد الحداثة» ولقد أصاب هذا الحديث فيما أصاب فن القصة القصيرة عالميا وعربيا، فشاع الحديث عن نهاية القصة القصيرة وموتها وتراجعها، وتعزز الأمر بمعايير السوق وشبابيك تذاكر المبيعات، أي نسبة الإقبال على كتب القصة القصيرة وترويج الناشرين لهذا الفن، وبدا كما لو كان هناك اتجاه مبكر لتأبين هذا النوع، ووصل الأمر إلى الملتقيات والندوات النقدية ليتحدث بعض النقاد عن «حكاية موت القصة القصيرة» ببصيرة أحيانا ودون بصيرة في أحيان...وفي المستوى العربي جرت مناقشات لهذه الأمور في مناسبات بارزة منها (في الأردن): مؤتمر القصة القصيرة الذي نظمته جمعية النقاد الأردنيين في آب (أغسطس) 2008 ، وملتقى السرد العربي الأول الذي نظمته رابطة الكتاب الأردنيين في تشرين الثاني (نوفمبر) 2008، وملتقى القصة القصيرة الذي نظمته أمانة عمان الكبرى في تموز (يوليو)2009 ، وعربيا جاء ملتقى القاهرة الدولي الأول للقصة العربية القصيرة الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة في مصر (تشرين الثاني–نوفمبر 2009) مناسبة كبيرة موسعة لاستعادة الاهتمام بالقصة القصيرة وفتح النقاش في ملفاتها وأحوالها، ولقد حملت هذه اللقاءات صدى لإشاعة حديث النهايات كما حملت نقيضه من الناحية العملية التي أشرت بقوة على استمرار حضور القصة القصيرة ودورها الجمالي الحيوي الذي لم ينقطع وإن تأخر أو شحب قليلا بفعل عوامل أسهمت في تسييد الرواية ومنحها سلطة أوسع في المشهد الثقافي العربي، عبر الجوائز والمؤتمرات ودوائر الإعلام الثقافي ومؤسسات البحث الأكاديمي.

ومن ناحية المبدأ فإن كل الأنواع والأجناس معرضة للتغير والتحول والتقدم والتراجع، ولكن قلما تصل الأنواع الأساسية إلى حالة «الموت» أما حالة القصة القصيرة فمختلفة تماما.... الظروف التي أنتجت هذا النوع لم تزل مستمرة، ولم تجر تحولات كبرى تؤدي إلى اختفائه أو موته، وعالم اليوم عالم قصصي بامتياز فهو عالم الحالات والتمزقات والتكسرات، عالم «الاستيحاش» وعزلة الفرد وتمزق الجماعات والهويات، وكلها من الأمور الأساسية رؤيويا في نوع القصة القصيرة.

أمر آخر أن بعض من يقولون بموت القصة يحتجون بأنها حكاية مغلقة ذات نواة مركزية صلبة، وأننا اليوم في أفق العالم المفتوح فكيف يلتقي المغلق والمفتوح معا؟؟ وهذا صحيح لو أن التعريف الافتراضي سليم أو متفق عليه، فليس من المتفق عليه أن القصة نوع حكائي مغلق على الإطلاق، وإنتاج القصة منذ بداياتها الكبرى الحديثة لا يتوافق مع هذا التعريف او المفهوم الذي قد ينطبق على القصة بمفهومها الحكائي العربي (الخرافة، الحكاية، الخبر..) أما القصة الحديثة فهي نوع مفتوح منذ زمان بعيد، ومصداق ذلك آلاف النصوص المتقدمة في هذا النوع. وعلى سبيل المثال فأين هي هذه النواة وتلك الحكائية المغلقة في قصص: زكريا تامر ومحمد حافظ رجب ومحمد خضير وإدوار الخراط وجمال أبو حمدان ومحمود شقير وإلياس فركوح على سبيل المثال..هذه نماذج مشهورة جدا ومعظم إنتاجها من النوع المفتوح لا المغلق، ومن النوع الذي لا يعتمد على النواة الصلبة والحكاية بمفهومها التعاقبي التقليدي.

أيضا القصة القصيرة من ناحية واقعية بحتة ما تزال تنتج وتكتب بكثافة عالية في معظم الثقافات العالمية، كما أنها تستهلك وتقرأ وتنشر في صحف ومجلات ومواقع إلكترونية وفي شكل الكتب أيضا. وهذا مؤشر على استمرارها وحياتها الراهنة، وللتمثيل أشير إلى إحصائية أوردها الباحث المصري محمد مصطفى سليم تفيدنا أن عدد الكتّاب الذين نشروا مجموعات قصصية في الربع الأخير من القرن العشرين بلغ 1077 كاتبا، ومجموع إنتاجهم يتجاوز خمسة آلاف مجموعة في المدة نفسها، وهذا مثال من مصر وحدها، فهل كان هؤلاء يعبثون وهم يكتبون آلاف المجموعات؟؟ وماذا نسمي إنتاجهم إذا كانت القصة قد ماتت أو في طريقها للزوال. وفي الأقطار الصغيرة التي نشطت ثقافيا متأخرة عن مصر يبدو للقصة حضور كبير فيها كاليمن والأردن وفلسطين ومعظم أقطار الخليج العربي..كذلك تشهد القصة حضورا واسعا من خلال أندية متخصصة في عدد من الأقطار العربية كمصر والمغرب واليمن وغيرها..فكل الوقائع الحية لا ترشح الحديث عن نهاية قريبة أو بعيدة لفن القصة القصيرة، ولكن يبدو أن حديث النهايات انسحب على كل شيء، من موت المؤلف إلى موت الفلسفة إلى موت الأيدولوجيا بل وحتى موت النقد الأدبي نفسه..واليوم يدخل حيز الأنواع الأدبية. إذن ليس هناك ما يرشح هذا التنبؤ لا من ناحية واقع القصة إنتاجا واستهلاكا ولا من ناحية تعارض خصائص القصة وموقعها الجمالي مع خصائص العصر الراهن. موت القصة أو تراجعها يعني تراجع إنتاجها كما وكيفا وتراجع الاهتمام بها من ناحية القراءة والنشر، وهي أمور لم تحصل على نحو يسمح لنا بتأبين نوع أدبي مميز متألق كالقصة القصيرة.

في هذا الملف محاولة من مجلة (فيلادلفيا الثقافية) أن تسهم في النقاش الذي يجري الآن حول فن القصة القصيرة، من ناحية مفهومه وخصائصه وحدوده، وقضايا قراءته وتلقيه، وحياته وموته، ولم نفتح بابا للتأريخ لأن ذلك قد أنجز في دراسات أكاديمية متعددة، فضلا عن الغاية الثقافية المأمولة للملف من ناحية راهنية التناول والتجاوب مع المعطى الثقافي الحالي.

عـن القـصّة بين الــعـرب والـغـرب

● د.إبراهيم صحراوي

فـنـون القصّ الحديثة كالقصّة القصيرة والرواية، أنواع أدبية استوردها العربُ من الغرب ضمن ما استوردوه من أنواع أدبية ونظريات نقدية تدرس هذه الأنواع، ضمن أنشطة فكريةً أخرى وعلوم في مجالات مختلفة.حدثت عملية الاستيراد عقب القطيعة(1) التي أحدثوها مع بعض ممارساتهم الأدبية القديمة في بدايات عصر النهضة والإحياء. الأنواع التي هُجِرت كلية أو على نحو جزئي هي الأنواع القصصية القديمة (2). من هنا اعتبر البعضُ هذه الأنواع المستوردة «بذرة غريبة» حملتها الرياح التي تهبّ من أوروبا . (3)

لكن، هل القصَّ العربيُ الحديثُ غربيٌ صرف، منبتَّ الصِّلة والجذور بماضي العرب وتراثهم القصصي؟ ذاك هو السؤال الذي شغل الباحثين والدارسين العرب ومؤرِّخي الأدب المُحدثين ونُقَّاده وانقسمت بشأنه آراؤهم ومذاهبهم بحسب نظرتهم إلى الثقافة الغربية ومواقفِهم من التراث العربي .(4)

ما من شكّ في أنّ العرب عرفوا قديما –وإلى ما قبل اتصالهم بالغرب حديثا بقليل– أنواعا (أو أجناسا، بتعبير البعض) من القصّ زادت عن الخمسة عشر نوعا، كانت لكلّ منها مهامٌ ووظائف مُحدَّدة في حياتهم بمختلف جوانبها : دينيا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا وفكريا وأدبيا. كان ظهور هذه الأنواع محكوما بظهور الحاجة إليها 5، المرتبط هو أيضا بالتطور الذي كانت تشهده الحياةُ العربية وتشعُّب احتياجات العرب ومطالبهم الحضارية الثقافية والاجتماعية، خصوصا بعد ظهور الإسلام ومباشرة الفتوحات واختلاطهم بغيرهم من أقوام وشعوب الأمصار المفتوحة ونشوء الدولة الإسلامية وتطوّرها مفاهيميا ومؤسَّساتيا وجغرافيا.

التطوّر نفسه هو الذي دعا في العصر الحديث –وفي ظلّ الاتجاه إلى التخصّص الفكري والعلمي على غرار التخصّص الحِرفي والمهني– إلى الانصراف جزئيا أو كليا عن كثير من الأنواع القديمة، أو لنقل فرَضَ إعادة تكييف الأنواع القديمة ودمْجِها فيما نعرفه حاليا من أنواع القصّ، مع تحوُّل أنواع أخرى إلى مجالات فكرية ودراسية أخرى، كالتاريخ والإعلام والأنتروبولوجيا والإتنوغرافيا وما إلى ذلك. فالخبر مثلا، الذي كان أحد الأنواع القصصية العربية القديمة واسعة الانتشار والذي كان ذا وظائف مُحدَّدة وتحكُمه ضوابط مُعيَّنة (6). أصبح في العصر الحديث عِمادَ الإعلام، مكتوبا كان أم مرئيا أو مسموعا، وكانت أيام العرب وقصص الفتوحات قد أصبحت منذ عصور خلت مادّة التاريخ كما نعلم. ومثّلت الخرافات والأساطير خلفية للدراسات الأنتروبولوجية والإتنوغرافية (وعلم الاجتماع الثقافي). أمَّا المقامة التي حظيت بكثير من الاهتمام والدَّرس وتعدَّدت الآراء حولها، والتي اعتبرها كثير من الدَّارسين –من باب التأسِّي أو الشوفينية التي ترفُضُ ريادةَ الغرب الحديثة (أو الحداثية)، أو من باب تبرير التأخُّر والتبعية– سبْقا للقصَّة القصيرة ومِهادا لها،

(*) جـــامعة الجزائر

فلم تصمُد هي أيضا أمام رياح التحديث فتوقَّف صيتُها عند «مجمع البحرين» للشيخ ناصيف اليازجي مع أنَّ كثيرين كتبوها أو حاولوا كتابتها بعده.

يتَّضِح لنا من كلّ هذا أنَّه من نافلة القولِ تكرارُ أنَّ العرب لم يستوردوا مبدأ القصّ في حدِّ ذاته، لأن القصَّ سلوكٌ إنساني عامّ لا تختصُّ به أمَّة دون أخرى، نظرا لسلطته الكبرى وفتنته الزائدة عن الحدّ التي يمارسها على منتجِه ومتلقِّيه، السّلطة والفتنة اللتان تجدان مُبرِّرهما في طبيعة النَّفس البشرية المجبولة دائما على الفضول وحبّ الاطِّلاع على ما كان وما هو كائن والتَّوق إلى معرفة ما سيكون. إنَّما اضطَّرتهم ظروف العصر والتطورات الحاصلة في كلّ مجالات الحياة في الصَّعيدين العام والخاصّ، إلى تعديل هذه الممارسة بحسب الظّروف المستجدة والحاجيات الطارئة وإعادة تكييفها وِفقا لها كما سبقت الإشارة. وبما أنّ الوعاء الجديد كان جاهزا، فلم يكن أنسب من تبنِّيه واستعماله بدل تضييع الوقت في البحث عن أوعية أو أنواع جديدة، لأسباب متعدِّدة ووجيهة، منها: -الحاجة لا تنتظر. -الوعاء الجديد بشروطه المستحدثة ينسجم في إطاره العامّ مع تراثهم في هذا المجال رغم أنَّه مُنتَج من آخر تختلف ثقافته -بل تتناقض- مع ثقافتهم أُسُسا وأهدافا وتصورات. -كانت أبواب «الآخر»، مُطوِّر الأنواع والأوعية الجديدة ومُحكِم ضوابطها النظرية والنقدية، مفتوحة لهم، سواء بحضوره في بلدانهم أم بسفرهم هم إلى أوطانه ومن ثمّ الاغتراف بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، عن وعي أو عن غير وعي، عن قصد أو عن قصد، طوعا أو كرها، من فتوحاته وانجازاته. - التأثّر بالآخر -في القصّ على الخصوص- ليس جديدا عليهم فقد سبق لهم التأثّر في العصور القديمة بأمم وأقوام أخرى فطوَّروا أدواتهم في هذا السياق شكلا ومضمونا (7).

ما تعلَّق بالقصّ ينسحب على كلّ ما أخذه العرب عن الغرب وتأثَّروا به فيه في كل مجالات الحياة، بغضِّ النَّظر عن كلّ الجدل -المُشار إليه- الحاصِل منذ أزيد من قرن بشأن هذه العلاقة وآثارها المختلفة، وما انجرّ عنه من مواقف ما زال العرب يعانون من ارتداداتها وإفرازاتها جملة وتفصيلا.

سرعان ما أصبح القصُّ في العصر الحديث مادّة للإبداع والدَّرس والنقد والتنظير عند العرب، اقتداءً بالغرب من جهة وسدّا للحاجة من جهة أخرى. تبارى نتيجة لذلك كثير من الكتاب في إنتاج نصوص قصصية (وروائية) بلغت لدى بعضهم شأوا بعيدا في الرقيّ والنُّضج والجودة والاستواء، أصبحوا بموجبها أعلاما في هذا الفن. وتنافس مثلهم كثيرٌ من النقاد والدارسين في البسط والشرح والتصنيف والتجنيس والتحليل اعتمادا على مصادر وأصول نظرية غربية في معظمها أثَّرت على النصوص المُبدَعَة ووجَّهتها. تمخَّض هذا النشاط عن عشرات الكتب والمؤلَّفات الحافلة بمئات الآراء والرؤى والأحكام. من ذلك مثلا ما ساقه عزّ الدين إسماعيل من تصنيف لفنّ القصص «..قوامه أنواع خمسة: هي الرواية (...) والقصّة (وهي على ستّة أضرب: قصة الحادثة، وقصّة الشخصية، وقصّة الحِقبة الزمنية، وقصة الفكرة، وقصة العاطفة، وقصّة الغريزة) والقُصيصة والقصّة القصيرة (وهي على أربعة أضرب: قصّة الموقف وقصَّة الشخصية وقصّة الانفعال وقصّة الفِكرة) والأقصوصة..» (8).

واضِح أن هذا التفريع يهدف إلى توصيف ما جرى عند العرب من إعادة بعث -أو بالأخرى تحيين- لأغراض القصِّ العربي القديم بأنواعه المختلفة زيادة أو نقصانا أو انتقال مجال، وإعادة النَّظر في بعض خصائصه ولوازمه إمَّا بالاستغناء عنها أصلا كالسَّند في الخبر مثلا، أو تطويرها شكلا ومضمونا بما يتناسب والسياقات الزمانية والثقافية الحضارية الجديدة، كتحميل النصّ القصصي وجهات نظرٍ وآراء ومواقف بخصوص قضايا وأحداث بعينها، حاصلة حقيقةً في المجتمع، مع الاجتهاد في إغفال الإشارة إلى أشخاص حقيقيين بتعمُّد الابتعاد عن كلّ ما من شأنه افتراض تعلُّق الأحداث المروية بهذه الشخص أو ذاك ممَّن عاش أو يعيش في مكان وزمان مُعيَّنين. يتمّ هذا التحميل عبْر التقنيات السردية الحديثة -التي اجتهد المنظِّرون الغربيون في التنظير والتقعيد لها9 - أو عبْر ما عداها من تقنيات تنظيم الحدث وجزئياته، والبناء الفني للشخصيات والعلاقات القائمة بينها، وتحديد الفضاءات الزمانية والمكانية والوصف وما إلى ذلك.

من هنا رأى بعضُ الدارسين اتساعَ الأدب -الفنون القصصية في المقام الأول- إلى كلّ المجالات والموضوعات الموجودة في الكون بفضل «أدبيته» التي تُوفِّر له «حرية» تناول الموضوع بالطريقة التي تريحه وتعجبه، والتي يعتقدها أكثر قدرة من غيرها على توصيل رؤيته وفهمه للموضوع ممَّا لا يتوفَّر لغير الأديب أو القاصّ (10)، ومن ثـمَّة كمون الأدبية في الأشكال والصِّيغ أي في كيفية إنشاء الأثر وبنائه، وليس في المضامين والموضوعات . ومن ثمَّ أيضا كان من تحصيل الحاصل القول إنَّ الأديب الجيِّد ليس طارِقَ الموضوعات (11) الجيِّدة والحسنة -وإن كانت معايير الجودة والحسن نسبية وليست قارَّة في الزمان أو في الزمان- بل هو ذاك المتمكِّن من الأدوات الفنية وتقنيات الصياغة الأدبية المُعتمَدَة أكثر من غيرها في عصره، مع التمكّن من لغة الكتابة بطبيعة الحال، لأنَّ الأدب الجميل لا تحمله أو تُعبِّر عنه إلاَّ اللغة الجميلة الأنيقة.

الأكيد إذن أن تأثُّر العرب بالغرب في مجال الممارسة القصصية ليس بذرة «غريبة» كما قال يحي حقِّي -ممَّا سبقت الإشارة إليه

في فاتحة المقال– بقدر ما هو تعديل أو إعادة تكييف للقص كي يتلاءم مع الواقع الجديد، ولعلَّ ما يؤيِّد ذلك هو هذا الازدهار المُذهِل –كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الفقرات السابقة– الذي شهده في العالَم العربي كمّا (وكيفا) طيلة القرن الـ20، بظهور مئات القاصين ومئات بل آلاف النصوص: روايات ومجاميع قصصية وحكائية مختلفة، ممَّا أهَّله لأن يكون محلَّ اهتمام وعناية، ومكَّنه من احتلال مكانة مرموقة في خريطة الممارسات والتجليات الفكرية والعلمية المختلفة عند العرب. أدَّى هذا ببعض الدارسين إلى اعتباره ديوان العرب الجديد، أو مُنافسَ الشِّعرَ في هذا الدَّور على الأقل.

ومع الانفجار المعلوماتي الهائل الناتج عن التطور الكبير في وسائل الاتصال كمّا وكيفا ودِقّة، وظهور وسائط جديدة أدّت –فيما أدت إليه– إلى تراجع المطالعة –والكتاب إلى حدٍّ ما– فإن الممارسة القصصية التقليدية مازالت سائدة كتابة وتأليفا وقراءة، ولا يبدو أنَّها ستنقرض في المدى المنظور على الأقل.

الـــهـــوامش

1) انظر: محمَّد شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. عالم المعرفة 177. الكويت، سبتمبر 1993 ص 9–128. وانظر أيضا مقالتنا: الأدب والعولمة. مجلة «المنتدى»، العدد 198. يناير 2000، ص 14–17.

2) انظر الفصل الأول من كتابنا: السَّرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات. الدار العربية للعلوم/ بيروت، ومنشورات الاختلاف/ الجزائر 2008.

3) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (عن يحي حقي، فجر القصّة المصرية)، ص77.

4) نفسه. المقالة الأولى. ص 11–73.

5) انظر السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات. الفصل الأول ص 39–92.

6) للتوسّع في الموضوع، انظر: محمَّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية. دار الغرب الإسلامي بيروت ط1 1998. و: سعيد جبّار، الخبر في السّرد العربي. شركة النشر والتوزيع –المدارس، الدار البيضاء، المغرب الأقصى ط1 2004. وكتابنا: السرد العربي القديم.

7) المراجع التي تحدَّثت عن مصادر القصص العربي وتأثر العرب فيه بأمم وأقوام أخرى كثيرة ومتعدِّدة، منها كتاب د. طه حسين: في الشعر الجاهلي، ثمَّ في الأدب الجاهلي وقد عبَّر فيهما عن مواقف أثارت ومازالت جدلا واسعا.

8) القاضي (محمّد). الخبر في الأدب العربي. ص 44.

9) انظر في هذا الصَّدد –وعلى نحو خاصّ– كتاب: FIGURES III لجيرار جونات ، وقد ظهرت طبعته الأولى عن دار Seuil في باريس سنة 1972. تجدر الإشارةُ هنا إلى أنَّنا نجد إشارات خفيفة وسريعة قديما إلى تقنيات سردِ أنواعٍ بعينها مبثوثة هنا وهناك، من ذلك مثلا ما أورده في هذا المجال أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني في كتابه جمع الجواهر في المُلح والنوادر، (دار الجيل، بيروت، بدون تاريخ ص 9) وانظر كتابنا السّرد العربي القديم، ص 151.

10) انظر في السياق كتابنا: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية. دار الآفاق، الجزائر، ط1 سنة 1999، ط2 سنة 2003. التمهيد.

11) من هنا قولة الجاحظ الشهيرة «المعاني مطروحة في الطريق....الخ.»

القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد

● د.خيري دومة

القصة القصيرة ـ تمامًا كالرواية ـ نوعٌ أدبيٌّ حديث، لا يتجاوز عمره الحقيقي في الآداب جميعًا مئتي عام. ومع ذلك، فقد مرَّ في عمره القصير هذا، بأشكال ومراحل وتنويعات بالغة الاتساع والخصوبة. وما من شك أن كل شكل اتخذته القصة القصيرة، وكل أسلوب اقتربت منه، وكل مرحلة تاريخية مرت بها، بل إن كل كاتب كبير مارسها – ترك على النوع في عمومه آثارًا لا تنمحي بمرور الزمن.

لقد مرت القصة القصيرة في مصر مثلاً بمراحل ثلاث كبرى: مرحلة بحث وتأسيس وبلورة لخصوصية هذا النوع في ثقافتنا، قادها الرواد الكبار، كالأخوين تيمور والأخوين عبيد ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي .. إلخ، ومرحلة نضج جعلت من القصة فنًّا راسخًا وناضجًا وفاعلاً، بحيث أصبح لا خلاف على المتعة الفنية التي تقدمها القصة القصيرة والدور الذي تلعبه في معركة الحياة، وقاد هذه المرحلة يوسف إدريس على وجه الخصوص. ثم جاءت مرحلة امتلاك النوع تمامًا والتجريب فيه واللعب بإمكاناته التي لا تنتهي، وتلك مرحلة قادها كتاب الستينيات ومن تلاهم.

ويمكن القول إننا الآن نمر بمرحلة رابعة، جعلت القراء من جديد يتساءلون عن ماهية القصة القصيرة، وعن دورها الممكن في عالم يتسم بالسيولة، وتهيمن عليه وسائل اتصال واسعة ومتجددة ومدهشة، خصوصًا شبكة الإنترنت التي تقوم الآن للقصة القصيرة بما كانت تقوم به الصحافة الورقية في القرن الماضي. ودارسو القصة القصيرة، تمامًا ككتابها، يدركون مراوغة هذا النوع ومرونته التي تجعل من تعريفه أمرًا بالغ الصعوبة. ما الذي يُكسِب نصًّا ما صفة القصة القصيرة؟، «ما الذي يجعل القصة القصيرة قصة قصيرة؟»، هذا سؤال محوري في نقد القصة القصيرة جعله أحد النقاد عنوانًا لمقالته، لكننا نعرف أن الإجابة عنه لا يمكن أن تكون واحدة، ولا يمكن أن تكون قاطعة. بالنسبة لي، فإن ما يجعلني أشعر أنني إزاء قصة قصيرة هو الغموض الدائم والنقص الذي لا شفاء منه. وبعبارة أخرى فإن القصة القصيرة لا تقول أبدًا ما تريد أن تقوله، وكأنها فن لا يقول إلا من خلال مساحة الصمت والإخفاء، إنها فن يجسد العجز عن فهم العالم، والرعب من اتساعه والتباسه واستعصائه على الفهم. القصة القصيرة قد تبلور الأسئلة، لكنها أبدًا لا تقدم إجابات. كلما قرأت قصة قصيرة جيدة تذكرت عبارة باسكال التي صدَّر بها أوكونور كتابه «الصوت المنفرد»، وهو واحد من أهم الكتب التي تناولت هذا الفن. تقول العبارة: «إن هذه الآماد اللانهائية ترعبني»!!. هذا بالنسبة لي هو جوهر فن القصة القصيرة، وكل قصة قصيرة جيدة هي صورة من صور التعبير عن هذا التوحُّد والرعب إزاء غموض العالم واتساعه.

ليست المسألة هنا أن القصة القصيرة قصيرة؛ ومن ثم فإنها لا تملك المساحة ولا الفرصة للثرثرة والإفصاح وتقديم إجابات، إنما هو أمر ملازم لطبيعتها، جزء من كينونتها الأصيلة؛ إذ لو أنها ثرثرت وأفصحت وقدمت إجابات واضحة لما أصبحت قصة قصيرة. القصة القصيرة إذن كما يقول أوكونور أيضًا «فن خالص»، وهي في هذا تشبه

(*) جـــامعة القاهرة

الشعر، الذي يصنع بالمجاز والموسيقى صورة فنية خاصة للعالم، كما تشبه الدراما التي تصنع هذه الصورة الخاصة للعالم، باستخدام التركيز والتكثيف والتوتر والصراع لعزل لقطة واحدة مغلقة من الواقع. لكن القصة القصيرة أيضًا وفي الوقت نفسه، فن قائم على مشابهة الواقع، وهي في هذا تشبه الرواية، تقدم أشخاصًا وأماكن ووقائع نرى شبيهًا لها في الوقع الخارجي، وتتكئ كثيرًا على الإيهام بهذه المشابهة.

وأظن أن تطورات الأدب الحديث كله تحكي في جانب كبير منها، قصة هذا التجاذب بين الأنواع، وهيمنة نوع منها في مرحلة معينة، بحيث يقود الأنواع الأخرى، ويأخذها في اتجاهه، ويطبعها بطابعه الخاص. وقد أدى هذا في النهاية إلى تغيرات واضحة في كل أنواع الأدب المعاصر؛ فاقتربت الرواية من الشعر والدراما والقصة القصيرة، واقترب الشعر من نثرية عالم الرواية والقصة .. إلخ. ولأن الرواية كانت النوع المهيمن في كثير من مراحل العصر الحديث؛ فإنها جذبت الأنواع الأخرى إلى منطقتها، تأثرت بها وأثرت فيها، بحيث تغيرت طبيعة هذه الأنواع جميعًا، كما تغيرت طبيعة فن الرواية نفسه، بعد أن استوعب هذه الأنواع جميعًا وكاد أن يبتلعها. في تاريخ القصة القصيرة، كما في تاريخ كل فن أدبي، لحظات يشعر الناس معها أن هذا الفن في أزمة، وأزمة أي فن أدبي تعني أنه دخل في تحولات حادة وصادمة، لكنها تعني أيضًا أنه يسعى إلى التجدد وأنه لا يزال يحمل بذور الخصوبة والازدهار. وفي تاريخ كل فن أدبي لحظات أخرى يشعر الناس معها أنه يذوب ويتلاشى، وقد يموت هذا الفن تدريجيًا دون أن يشعر أحد بموته؛ ربما لأنه يحيا في فنون أخرى، وبصور متعددة.

في أي نوع من اللحظات يمر تاريخ القصة القصيرة اليوم؟ هل القصة القصيرة في أزمة (بالمعنى الموجب لهذه الكلمة) أزمة سيراها الناس فيما بعد لونًا من الحيوية والازدهار؟ أم أنها تذوب وتتلاشى وتأخذ طريقها إلى الموت؟ هل فقدت القصة القصيرة مبررات وجودها لأنها فقدت المنطقة التي تخصُّها، أو لأنها لم تعد فنًّا مستقلا له رؤيته التي لا يستطيع فنٌّ آخر من فنون الأدب أن يؤديها؟ لماذا توارى الاحتفاء بالقصة القصيرة المفردة فنًّا مكتملا في ذاته ومكافئًا، في وظيفته الجمالية والاجتماعية، لفنون كالقصيدة والرواية والمسرحية؟ لماذا لم نعد نسمع عن «قصة قصيرة» تعلق بأذهان القراء أو تثير جدلاً بين النقاد؟ هل المشكلة فيما حدث لمفهوم القصة ـ وربما مفهوم الأدب كله ـ من تحولات؟ أم المشكلة في طبيعة الاحتياجات الجمالية الجديدة التي لم تعد القصة القصيرة التي نعرفها قادرة على تلبيتها؟ أم المشكلة في حركة النقد التي لم تعد قادرة على استيعاب التحولات واكتشافها؟

قبل حوالي أربعين عامًا، وحين كان عقد الستينيات من القرن العشرين يؤذن بالرحيل، استمع الناس في مصر والعالم العربي إلى النقاد والدارسين يتحدثون عن «أزمة» القصة القصيرة، وكان المقصود بكلمة الأزمة، هوس الكتاب (الجدد في ذلك الحين) بالتجريب في اتجاهات مختلفة، مع استعصاء ما يكتبونه من قصص على فهم القراء الذين فقدوا القدرة على التواصل مع هذه القصص الجديدة. كانت القصة القصيرة في عزِّها، نوعًا أدبيًا ساخنًا وطازجًا، يحمل عبء التعبير عن حالة لا يستطيع الكتاب أن يُعبِّروا عنها من خلال الرواية: الفن الذي ستحتاج كتابته إلى وقت أطول في الاستيعاب والدراسة والمراجعة، وهو ما لم يكن متاحًا تحت وطأة الهزيمة الفادحة. كانت تلك لحظة القصة القصيرة بحق، حتى كتاب الرواية الكبار (نجيب محفوظ مثلاً) تحولوا إلى كتابة القصة القصيرة.

اليوم، وقرب نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لا أحد تقريبًا يشعر أن القصة القصيرة في أزمة (بهذا المعنى الموجب). إننا قراء القصة القصيرة ومحبُّوها ونقادها – نشعر أنها في أزمة (بالمعنى السالب للكلمة)، وكأنها في طريقها للتلاشي والذوبان في الجسد الروائي المرن الضخم. وإنه لأمر دال في هذا السياق أن يتم حجب جائزة في مجال القصة القصيرة؛ لأن المحكِّمين (وهم قراء ونقاد مختلفون حتمًا) لم يجدوا المجموعة التي يطمئنون إلى منحها الجائزة. بالطبع قد يكون هناك كتاب جدد يستحقون الجائزة، ولكنهم يحجمون عن التقدم لها أو لغيرها، لكن حدوث الحجب في مجال القصة خصوصًا يظل أمرًا له دلالته. وقد قُدِّر لي أن أوضع في موقف هؤلاء المحكمين، وكان التحكيم في مجالي القصة القصيرة والرواية، وكانت المفارقة أن خمسة عشر رواية من بين الروايات العشرين المتقدمة كانت تتنافس على الجائزة بقوة، بينما لم نكد نجد مجموعتين من المجموعات العشرين المتقدمة، تستحقان الدخول في المنافسة. لقد أصبح كل شيء (وليس القصة القصيرة وحدها) صالحًا لأن يكون رواية أو جزءًا من رواية. وليست مصادفة أن كثيرًا من الكتاب الذين كانوا كتابًا للقصة القصيرة وحدها في الستينيات (الخراط، وأصلان، والبساطي، وبهاء طاهر .. أمثلة دالة) قد تحولوا وبطرق متعددة، إلى كتابة الرواية في السبعينيات والثمانينيات وما بعدها.

كيف ومتى ولماذا احتلت الرواية كل هذه المكانة، بينما توارت القصة القصيرة وبدت وكأنها تفقد فاعليتها؟ لا أريد أن يبدو الكلام وكأنه مرثية لفن أدبي يتلاشى، ولكنه سؤال مركب يدعو للتأمل، أطرحه على نفسي منذ سنوات، ولا تستطيع شهادة سريعة كهذه أن تجيب عنه. لقد تعرض العالم العربي في العقود الثلاثة الأخيرة لأزمات وكوارث ربما لم يكن ليتخيلها عقل، ودخل مناطق ربما تكون أكثر حلكة من منطقة هزيمة 1967، فلماذا لم تزدهر القصة

القصيرة ازدهار الستينيات؟ ألأن أزمة من هذه الأزمات لم تتجاوز في نفوس كتابنا ما بلغته أزمة الهزيمة وتوابعها؟ أم لأن الكوارث تتابعت وتفاقمت بحيث بات الكتاب في بحث دائم ممض عن صيغة جديدة، لا يكادون يجدونها حتى يغادروها إلى غيرها، وبحيث باتت الأشكال الأدبية كلها في حالة سديمية سائلة؟

الإجابة المتوفرة حتى الآن على هذه الأسئلة مفادها: أننا طوال العقود التي تلت الستينيات بدأنا عمليات دراسة ومراجعة لما حدث، عمليات محاكمة لا تنتهي قام بها الستينيون أنفسهم (وقام بها أحيانًا كتاب أحدث، مع أنهم ربما لم يكونوا شهودًا ولا فاعلين فيما جرى!!) وقد أخذت هذه العمليات دائمًا صورة روايات. ويمكن للمرء أن يراجع الروايات الكثيرة المهمة التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة، ليلاحظ ملاحظتين باديتين للعيان.

الأولى: أن معظم هذه الروايات تدور قضاياها وأحداثها في فترة الستينيات وما أعقبها، وتحوم حول الترجمة الذاتية لأصحابها؛ وهو ما يعني أنها اجترار لمرحلة الهزيمة وتداعياتها التي لم تنته، محاولة لدراسة ما حدث وفهمه من خلال التجربة الذاتية وحدها، وليس من خلال حقائق التاريخ السياسي والعسكري المتضاربة، وشعاراته التي لا يثق فيها أحد.
الثانية: أن كثيرًا من هذه الروايات مكتوب على فترات زمنية طويلة، وفي سياق متقطع، ومنشور أولا على صورة فصول أو قصص قصيرة، ثم جُمِعت هذه الفصول والقصص، لتصبح رواية، ترسم صورة لماض غير مكتمل وغير واضح الملامح.

لقد أدت وليمة المراجعة والاجترار فيما أحسب – إلى تحويل مسار القصة القصيرة في اتجاه الرواية غالبًا، وفي اتجاه الشعر أحيانًا؛ بحيث لم يعد ممكنًا اليوم أن تتحدث عن «قصة قصيرة»، لأن المصطلح نفسه يبدو كأنه لم يعد صالحًا، كأنه استنفد أغراضه وأصبح بلا معنى؛ لأنه يشير إلى شيء غير موجود. إما أن تتحدث عن «الرواية» بمعانيها المتعددة، أو تتحدث عن «نصوص» سردية و«قطع» من «الكتابة» النثرية، ستتجمع في النهاية لتؤلف – إذا ما تراكمت – رواية جديدة.
تحولت القصة القصيرة إلى نصوص مفتوحة وغير مكتملة، بعد أن كانت نصوصًا مستقلة ومكتفية بذاتها، وكأنها أصبحت تُكتب من البداية، لكي تدخل في نسيج أكبر، لا لكي تُتَلقَّى مستقلةً؛ ومن ثم فإنها حين تُنشر مستقلة في الدوريات، تصبح أقرب إلى القصائد أو القطع النثرية، التي لا تشبع نهم القارئ لمتعة السرد، وإن كانت تشبع نهمه للمتع القلقة الجديدة. القصص القصيرة تتضافر وتتكامل لتصنع عالمًا يسعى أن يكون روائيًا، والفصول الروائية تتباعد وتتشتت لتصنع عالمًا متشظيًا، ومن هذا التوتر بين الدافعين: أي تضافر القصص وتشتت الفصول، نشأت كتب سردية كثيرة في المنطقة الواقعة بين الرواية ومجموعة القصص، وأُطلِقت أسماء كثيرة على هذه الكتب.

هل الرواية في طريقها لابتلاع القصة القصيرة؟ نعم، ولكن النتيجة النهائية أن النوعين كليهما قد تغيرا؛ فكما أن القصة القصيرة قد تحولت إلى قطعة غير مكتملة وغير مغلقة، تنتظر الدخول في حوار مع قطع أخرى لكي تصنع عالمًا روائيًّا خاصًّا؛ فإن الرواية هي الأخرى قد تغيرت كثيرًا بتأثير القصة القصيرة، إذ أصبحت الرواية المعاصرة أقرب إلى القصر من ناحية، وأقرب إلى مجموعة القصص من ناحية أخرى، ناهيك عن التأثر برؤية القصة القصيرة ونظرتها إلى العالم، من حيث هي الفن الذي يُبقي على العالم غامضًا وناقصًا ومرعبًا.
كل هذا لا يعني بطبيعة الحال أن القصص القصيرة التي نعرفها قد اختفت، على العكس تمامًا، هناك مئات وألوف من القصص ومجموعات القصص التقليدية التي تُنشر في مصر وفي البلاد العربية، غير أن ذائقة القراء تجاوزتها لأسباب مختلفة، وأصبحت تُـقرأ على نطاق ضيق كما تُـقرأ قصيدة الشعر العمودي: يمرون عليها مرور الكرام. لقد تغيرت مجموعة التوقعات التي ينتظرها القراء من القصة وهم يقرؤونها، لا لأن القصة لم تعد تحكي قصة، فهذا شيء أصبح القراء يتوقعونه من زمن، ولكن لأن القصة أصبحت نصًّا قلقًا مترددًا مشطورًا منقسمًا على ذاته، لا يسمح لقارئه بمتعة أو راحة، وهذا القلق والتردد والانشطار – فيما يبدو – هو متعة القراء الجدد في عالم ينتظرون عبثًا أن تكتمل ملامحه.

حكـــاية القصـــة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي

● نـوال مدوري

من عباءة الحكي خرجت القصة القصيرة فنا أدبيا قائما بذاته ،وبعد أن مرت القصة بأطوار ومراحل وتجارب عديدة على مر العصور ومختلف الحضارات تلونت فيها بمختلف التسميات استطاعت أن تجد لنفسها مكانة مرموقة بين الفنون وتستوي شكلا فنيا مستقلا ومختلفا عن الحكاية على يد الأمريكي إدغار آلان بو «E.Ailanpae» والروسي غوغول **Gogol** ، الذي يعده النقاد أبا القصة الحديثة بمختلف تقنياتها ومظاهرها،هذا الأخير الذي يقول عنه مكسيم جوركي: « لقد خرجنا من تحت معطف جوجول»(1)، كما كان للمبدع تشيكوف الفضل في تطوير القصة إذ خطت خطوات مهمة على يده وكانت الاضافة المهمة بقلم القاص الفرنسي: جي دوموباسان «**Gy de Maupassant**» الذي ارتبط بالقصة القصيرة ارتباطا وثيقا حتى قيل القصة «القصيرة هي موباسان وموباسان هو القصة القصيرة» كما يعد كتاب فلسفة القصة القصيرة (1901 م) للناقد الأمريكي براندرماثيوس أول كتاب يتحدث عن كتابة القصة القصيرة وقد ضمنه العديد من أفكار إدغار آلان بو (2).

وهكذا انتشر هذا الفن عبر مختلف الأقطار، والمتتبع لصدى هذا الفن داخل الأدب العربي يدرك أن القصة القصيرة دخلت مع مطلع القرن العشرين متأثرة بنظيرتها الغربية فكان لتأملات تشيكوف واسترسال موباسان الحضور المميز وبذلك اكتست القصة القصيرة العربية في هذه المرحلة الحلة الرومانسية إلا أنها سرعان ما « تطورت وأصبحت تعبيرا فنيا جديدا ومكثفا عن مشاعر البسطاء وأمالهم»(3) بفضل جهود مجموعة من المبدعين العرب من بينهم: ميخائيل نعيمة، شحاتة عبيد، محمود تيمور، طاهر لاشين، عبد القادر المازني، محمد تيمور، عيسى عبيد...
الذين أبدعوا نماذج كثيرة عدت بمثابة الإرهاصات الأولى التي تحاول التأسيس لهذا الفن وقد سطع اسمان في ساحة النقد إذا اجتمع النقاد واختلفوا حول أحقية كل منهما لريادة هذا الفن هما: ميخائيل نعيمة من لبنان ومحمد تيمور (مصر).

فهناك من يجعل ريادة هذا الفن من نصيب ميخائيل نعيمة الذي نشر سنة 1914 قصة «العاقر» ومن هؤلاء محمد يوسف نجم الذي يقول «ستظل أقصوصة العاقر الخالدة فيما عرفت رائدة الأقصوصة العربية في المهجر ومصر ولبنان».(4) ويوافقه عبد العزيز عبد المجيد في ريادة نعيمة لفن القصة ولكنه ينشق عنه في اسم القصة إذ يعد قصة سنتها الجديدة التي كتبت عام 1915 هي أول قصة لنعيمة. في المقابل يذهب نقاد آخرون إلى أن فضل السبق يعود إلى محمد تيمور في قصته «في القطار» التي صدرت 1917 (5) ضمن مجموعته القصصية «ما تراه العيون» حيث كانت بصمات المنفلوطي وموباسان واضحة بشكل كبير على المتن القصصي.

وإذا انحاز بعض النقاد إلى تيمور وذلك لبراعته في رسم الشخصيات وتصوير الأحداث فإن نعيمة لم يكن دونه إبداعا فقد كشفت قصصه عن وعي كبير بأصول وقواعد هذا الفن في بناء الحدث وتماسكه،

(*) جامعة تبسة/الجزائر

وتميز في تصوير الشخصيات وحبك النسيج القصصي حتى لقب بـ: «موباسان العرب»

استطاعت القصة القصيرة جلب أنظار واهتمام العديد من الكتاب وقد ساعدتها جملة من العوامل في تجذرها داخل الأدب العربي منها الترجمة والتعريب والصحافة.

أكثر الترجمات شهرة على الإطلاق قصة «مغامرات تليماك» للكاتب الفرنسي فينلون **Fenlon** التي نقلها إلى العربية رفاعة الطهطاوي بعنوان: «وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك»، وقصة «بول فرجييني» لـ برنارد دوسان بيار نقلها عثمان جلال إلى العربية تحت عنوان «الأماني والمنة» دون أن نسقط دور نجيب الحداد وطانيوس عبده وخليل بيدس في نقل العديد من القصص الأوروبية إلى العربية .ويعنى ذلك أن القصة القصيرة ومختلف الفنون الأدبية تغذت من الآداب الغربية حيث : «كان أكثر ما يقدم لجمهور القراء منذ أواخر القرن الماضي حتى أواخر الثلث الأول من القرن الحاضر هو من قبيل الترجمة والاقتباس، حتى جمع أمين دار الكتب في بيروت لها معجما أثبت فيه نحو عشرة آلاف قصة مترجمة من مختلف اللغات»(6).

كما أسهمت الصحف بدور كبير في شيوع القصة بين القراء سواء أكانت تلك القصص من إبداع الكتاب العرب أو مقتبسة أو مترجمة، من أهم تلك المجلات التي نذرت صفحاتها للدعاية لهذا الفن ونشر روائع القصص نذكر الهلال لجرجي زيدان و الجنان لبطرس البستاني والرسالة لأحمد حسن الزيات، والفجر لسلامة موسى.

تعد هذه المجلات الثقافية بمثابة نقطة التحول في الحياة الثقافية والفكرية وقد أثر ذلك على فن القصة القصيرة فأعطاه وهجا إضافيا حتى أن عدوى النشر انتقلت إلى بعض صحف الأحزاب لاسيما وأن بعض كتاب الصحف السياسية كانوا من أبرز الأدباء مثل: طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل (7).

لم يكن اهتمام الصحف منصبا على نشر القصص فحسب بل فتحت مجالا واسعا للنقد الفني إذ سعى بعض النقاد والقصاصين إلى تحديد ملامح القصة سواء من حيث الشكل الفني أو الحجم والوقت الذي تستغرقه قراءتها، فمنهم من حدد زمن القراءة بساعة إلى نصف ساعة، وأكد نقاد آخرون على ضرورة تحديد عدد كلماتها مع أن القصة فن والفن تحجره القوانين.

إلا أنهم سرعان ما يجتمعون على المبادئ و الأسس التي سنها «ادغار آلان بو».

أبرز ما يمكن الإشارة إليه أن القصة القصيرة الكلاسيكية تقوم على ثلاثة عناصر أساسية ؛ إذ تبدأ بالتمهيد للفكرة أو الحدث؛ وفيه يهتدي القارئ إلى أهم الأشياء ثم ينطلق الحدث ويبدأ في التأزم ويتفتق الصراع حتى تبلغ العقدة ذروتها بعد ذلك تفتح العقد و يأتي الانفراج فإما أن تكون النهاية سارة فتنجلي كل العراقيل التي تحد من الوصول إلى الهدف أو أن تكون مأساوية فتقرأ صعوبة الانفراج من خلال مرحلة التعقيد.

وقد ألح النقاد على أن تكون للقصة وحدة فنية؛ وما الوحدة الفنية إلا أن تنساب فكرة أساسية على كامل العمل الفني دون التوزع على طَرْقِ تفاصيل أخرى تحد من إبراز الموضوع الجوهري الذي ينشده القاص مع التركيز على جانب التلميح ما أمكن ليستدرج القارئ للغوص داخل القصة ومشاركته متعة الكتابة وأن يهتم برسم الشخصيات فيجعلها في أقوالها وأفعالها نابعة من الحياة والواقع الذي يطمح إليه القاص فلا ينبغي أن تكون الشخصية مجرد ناقل لكل ما يلقى إليها فلا تنطق إلا بما يلائمها ويتماشى مع مستواها ونفسيتها فإن أراد القاص أن يصور مأساة الشخصية لا يقبل فنيا أن يقال عنها بائسة بل يترك الحوادث والمواقف هي التي تكشف ذلك للقارئ.

أما الفكرة فينبغي الابتعاد قدر المستطاع عن الوعظ والإرشاد فلا يظهر الترغيب المباشر أو الترهيب يل يجب أن تكون الموعظة في طيات الحوار والمواقف.

وهنا يبرز عنصر التركيز سواء كان ذلك بالنسبة للموضوع المطروق أو الحادثة أو الشخصيات مع ضرورة الانتباه للغة إذ لا مجال للثرثرة والإطناب.

وحتى نستدرج القارئ ونغريه لمتابعة القراءة ينبغي توفر عنصر التشويق فيكون تطور الحدث القصصي طبيعيا لا يحيد عن نطاق المعقول والاحتمال وهي غالبا ما تحقق قانون الوحدات الثلاث (الزمان – المكان– الموضوع) (8) فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد ومكان معين وينصب اهتمامها على شخصية مفردة أو

Nikolai_Gogol

حادثة أو علاقة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد.

من المسلم به لدى النقاد والدارسين أن القصة وفق المعنى المتداول فن وافد من الغرب من طريق الترجمة والاقتباس والتعريب وفي مرحلة تالية شهدت الساحة الأدبية اهتماما متزايدا بفن القصة القصيرة حيث ظهر كتاب كثيرون مهمون في الأدب العربي بصفة عامة أمثال: يوسف إدريس، يحي حقي، زكريا تامر، محمد زفزاف اتخذوا منها وسيلة للنفاذ إلى دهاليز الواقع والتعبير عنه بتركيز شديد ولغة راقية مع التركيز على حسن البداية ومتانة الحبك وانسياب الحوار في حلة سردية محكمة، وإن كان القالب غربيا فإن الروح عربية اهتمت بمعالجة مشكلات مستمدة من البيئة المحلية.

وهكذا استطاع هذا الفن أن يجد له مكانة بين الفنون الأدبية بل ويزاحمها في طروحاته وتحولاته عبر العصور وبمختلف الأقلام فكل كاتب لديه أسلوبه ومزاجه في الكتابة ولكل قارئ ذوقه في انتقاء ما يناسبه من أصناف الفنون.

وفي الأخيـر إن هذا المقال خاص بالقصة القصيرة الكلاسيكية المعروفة بعناصرها الفنية دون الحديث عن التقنيات الجديدة التي تتمتع بها القصة القصيرة العربية في الوقت الحالي.

الـــهـــوامش

(1) خليل إبراهيم أبو ذياب، دراسات في فن القصة: ص 11

(2) الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 1999، ط2، 18، ص 197

(3) المرجع نفسه، ص 197

(4) علي نجيب، تطور فن القصة اللبنانية، ص 53

(5) أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص 31

(6) خليل إبراهيم أبو ذياب، دراسات في فن القصة: ص 12

(7) أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي، ص19

(8) المرجع نفسه، ص19

الثابتُ قيد، والمتغيّر حرية

عن قواعد الفن القصصي

● إلياس فركوح

ها نحنُ بصدد مواجهة ما يُسَمَّى قواعد الفن القصصي، أي أننا بصدد مناقشة قضية تحملُ في داخل عنوانها تناقضاً يضربُ البُعْد المفهومي لأي قضيةٍ ليست فاسدة – بالمدلول الفلسفي لكلمة «فاسدة»، طبعاً. إنَّ البَونَ الفاصلَ بين كُل ما تتضمنهُ كلمةُ «قواعد» من جهة، والجوهر العميق لكلمة «الفن» من جهة أُخرى، هو البَونُ الحتميُ الأشبه بفوهة الجحيم بين المتقابلات الضديّة. والمتقابلات الضديّة، كما نعرفُ جميعاً، تتواجهُ باعتبارها تُمَثِّلُ عناصرَ عالَمَين متقابلَين يقفان للشهادةِ على استحالةِ التوفيق بين النقائض – إذ كيفَ لنا أن نتصوَّرَ إمكانيّة التوفيق بين الماء والنار بوضعهما داخلَ بوتقةٍ واحدة ويُبْقي كُلُ عنصرٍ منهما على وجوده كما كان سابقاً! هذا مستحيل. تماماً مثلما من المستحيل أن يَظَّلَ الكونُ كوناً ثابتاً إذا ما انتفى منه أحد هذين العنصرَين.

إذَن؛ نحنُ نعيشُ عالَماً يتكّونُ من مجموعة نقائض محتومة، وعلينا، على قاعدة شروط الحتميّة إيّاها، أن نتعايشَ معها بتوازنٍ يُجّنبنا خسارتنا لأنفسنا. ولأننا، هنا والآن، بصدد الحديث عن قواعد (بما تعنيه من ضوابط رابطة، ومُحَدِدة، وشارطة، ومتحكمّة، ولازمة، إلخ) بالتجاور مع الفن (بما يشيرُ إلى انعتاقٍ، وانطلاقٍ، وانفساحٍ، وفضاءات مفتوحة، وتَوقٍ للخروج، إلخ)؛

فإننا، والحالةُ هذه، حيالَ مسألة النَجاة من قيود القواعد لصالح حُريّة الفن.

فإذا كانت الحُريّة تعني، في عديد تجلياتها: تَفتيت المُتَكلِّس، وتَمييع المتجلِّط، وتحطيم الصَنَم، وتلويث التابو، وانتهاك التحريم الزائف، وتمزيق التحليل الظالم، وفَضّ قداسة المشكوك فيه، والخَلاص من التقليد المُعيق بإزاحته، وتحرير المكبوت بإعلاء صوته؛

عندها؛ نُصبُحُ جميعاً أمامَ مسؤوليّةٍ كُبرى، إذا ما فشلنا في تحقيق الجميل الذي غُيِّبَ باسم القواعد، بعد تقويضنا لشروط ما رأيناه قبيحاً. وإنها، في البِدء والمُنْتَهى، مسؤوليتُنا تجاه حُريّتنا.

1. في البحث عن «الجميل»

ماذا نعني بتحقيق الجميل عند انخراطنا في إنجازٍ ما ضمن حَقْلٍ من حقول الفن؟

بداهةً؛ نحنُ نعملُ في الأساس على أرضيّةٍ يُفْتَرَضُ أنَّ الجمالَ هو المبتدأ والخَبَرُ فيها، أما ما بينهما، فلنا كامل الحُريّة في مَلْئِهِ بخصوصياتنا الشخصيّة كأفرادٍ يرونَ إلى أنَّ العالَمَ بأجمعه لا يخرجُ على قاعدة النسبيّة. وأنه ليس مُطْلَقاً إلاّ في مبدأ وجوده. وتأسيساً على هذا، فإنَّ جميع القواعد قابلة للتحوّل والتعديل والخضوع للمساءلة بناءً على التغيّرات الحادثة، يوميّاً، داخل الحقل المُعَيَّن. إذ ليس من المنطقي في شيء – إضافةً إلى الطبيعي – أن يمضي العالمُ في ضُروبِ التحوّلات الجاريّة والآخذة بتلابيب الحياة اليوميّة للأفراد، حافرةً فيها وفيه علامات الاختلاف (بما يشير إلى ما هو جديد وحادث) وتبقى القواعدُ راسخةً متأبيّةً على التزحزُح، كأنما هي أقدارٌ سَبَقَت العالَمَ وكائناته، أو صيغَت متشكّلةً بالتزامُن مع تَشَكُل الكون وقوانينه على أيدي آلهة الأولب!

وما دُمنا نخوضُ في مسألة محدَدَة هي (قواعد الفن القصصي: الثابت والمتغيِّر)، فإننا، والحال هذا، إنما نتعاملُ متفاعلين مع مجموعة اجتراحاتٍ بَشَريّة ولّدتها سياقاتٌ أُولى اعتراها ما اعتراها بحيث انحرفَت، بالضرورة، عَمّا كانت عليه وباتت متحررةً من «قواعد – ها» التأسيسيّة مُحيلَةً إيّاها إلى مجرد ملامح أُولى، أو علامات دالّة، أو مرتَكَزات بَدْئيّة اسْتُقِيَتْ من نموذج أوَّل. هي ملامحٌ أُولى وعلاماتٌ دالّة ومرتكزاتٌ بَدْئيّة مُسْتَخْرَجَةٌ مَن كتابةٍ فارَقَت سواها من كتاباتٍ سبقتها في الوجود (الملحمة، الشعر، الشعرالملحمي، الرواية، المسرحيّة، الحكاية المُدَوَّنَة)، وما كانت إلاّ لغاية تمييزها ومحاولة إدخالها في منظومة مفاهيم تُسَهِّلُ التعاملَ القِرائي لها. أو إدراجها في ما أسماهُ د. خيري دومة بـ«التصنيف»؛ إذ يُشيرُ، في معرض مواجهته للكَثرة الوفيرة في ضروب الكتابة القصصيّة الجديدة غير المألوفة، وإلحاق عناصر العديد من الفنون الأخرى بها بما يُعرِّضها للإنفلات من التعيين النوعي/ الأجناسي إلى أنه « لا مجالَ لإدراك العالَم وفهمه دون تصنيف. كل ما هنالك أنَّ منطق

---

*عمّان، الأردن

*قُدِّمَت في «الملتقى الدولي الأول للقصة القصيرة العربية»، 1–4 تشرين الثاني/ نوفمبر 2009، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

التصنيف ومنطق العلم قد اختلفَ في عصرنا هذا. لم يعُد للتصنيف ما كانَ يتمتع به من يقينٍ وحَسْم، بل أصبحنا أقرب إلى التصنيفات البَيْنِيّة: في الفن وفي العلم. ولمَ لا إذا كان العالَم يتفلّتُ مِنّا حقاً ويتأبّى على تصنيفاتنا، لكننا لَا نملكُ إلاّ أن نصنفه؟!»(1)

أَجَل: إنَّ مفردات العالَم الاجتماعي، بوصفها نِتاج الجهد الإنساني والعبقريّة البَشَريّة (أو حماقتها – وثـمّة فَرْق!)، ليست ثابتة على ملامحها الأولى من غير تبديل، في الوقت الذي يتحوّلُ الإنسانُ فيه ليكونَ آخرَ، بل نراهُ ينقلبُ على نفسه أحياناً ليُعيدَ النَظَرَ في ذاته القلقة، وفي كامل المحيط من حوله. فكيف لنا، بينما تطيحُ زلازلُ وعواصفُ التغيير بيقينياتٍ كُبرى كانت خارج المُساءلة، أن نركُنَ مطمئنين إلى قواعد اجترحها البَشَرُ هي إشاراتٌ وعلاماتٌ أصْبَحَت بعيدةً عن الدروب العديدة التي نتوزعُ عليها اليومَ كَكُتّابٍ وكاتباتٍ للقصة القصيرة (وغيرها من فنون الكتابة)؟ أصْبَحَت دليلاً تقودنا نحو المتاهة وساحات الأسئلة، أو تبقى، في أفضل أحوالها، الكُرّاسَ العتيق الذي يكررُ «الدرسَ» إيّاه كأنما لا شيء تغيَّرَ في الحياة وفينا. وبالتالي نتحوّلُ، كَبَشَرٍ، إلى مُسوخٍ تتناسخُ بلا توقف! والحياةُ إلى حركةٍ دائريّة لإعادة إنتاج نفسها، فندخلُ معها طورَ التكرار الممل، أو الملهاة / المسخرة! كأنما كُتّاب وكاتبات اليوم هُم أنفسهم كُتّاب وكاتبات بدايات القرن العشرين الآفل. كأنما حالات التلقي، ومن قبل حالات الإرسال، هي هي. والرؤيا جامدة على حالها – إنْ حيال العالَم أو حيال الذات. واللغة القصصيّة كما ورثناها. والذائقة وتعدد المعاني لمفهوم «المتعة» – أو «الإمتاع» ليست حاصلة! والواحدُ (الكاتب / القارئ) ليس واحداً إلاّ بقدر ما هو تمثيلٌ جامعٌ وحَاصِرٌ للجماعة (الكُتّاب/ القُرّاء)!

كيف لنا أن نصمتَ حيالَ جُملة الحِراك الهازّ والآخذ بإعادة ترتيب عناصر البِنيّة الداخليّة للقصة القصيرة، محيلاً إيّاها إلى مجموعة بِنىً وسرودٍ تجافي الحكايةَ الأولى بمنطقها التشويقي (مبدأ المتعة في سُنّة تلك القواعد)، وتخلخلُ التتابُعَ الخَطّي المفهوم المتماسك للقصة (إحدى ركائز النجاح وفق تلك القواعد)، وتتحلّى في شريطها اللغوي وتنضيداته برؤى وحساسيّات الشاعر، والسينمائي، والفنان التشكيلي، والصحفي، وفارز الأرشيف، وعدسة الكاميرا المحايدة، وغير المحايدة أيضاً (من شروط القواعد الداعية للإلتزام بالواقع ومقاربته بعدم مجافاته)، وتغييب القصةَ تحتَ طبقات حالاتها المُنْشِئة لها ولشخوصها المتوارين عن الحَدَث والمسرح إلاّ بوصفهم الإشارات وليسوا أبطالاً بأي معنىً من المعاني (الشخصيات الواضحة إحدى قواعد اللعبة الموروثة)، وهَجْر اللحظة الواحدة العاملة على التكثيف بالنحو صوب تجاور الأزمنة من دون ربطها ببعضها ربطاً موضوعياً داخل السرد (القاعدة الذهبيّة القائلة بوحدة الزمن)، وتكسير قاعدة المثلث المقدَّس القائلة بوجوب الالتزام بـ1. البداية، و2. العقدة أو التأزيم، و3. الحَلّ ... إلخ.

* * *

أين الجميل في كُل وبَعد هذه التحولات والانزياحات، وربما الانحرافات والخروجات في نَظَر البعض، وهل بقيَ له من مكانٍ في القصة القصيرة كما آلت إليه حتّى اللحظة؟

من جهتي؛ لن أغامر بالخوض في تعيينه ما دامَ الجمال، عند الممارسة الخالقة له، إبداعاً وتلقيّاً للإبداع (آخذاً بالاعتبار شَراكة القارئ في إنتاج النصوص بتعبئة فراغاتها وإحالة حالاتها ومناخاتها، وربما أحداثها وشخوصها، إلى أصداءٍ لمحطاتٍ حافرة في حياته، وتأويله للغامض فيها) ليس جَمالاً مطلَقاً. إنه مسألةٌ نسبيّةٌ بالتأكيد. غير أنَّ هذه النسبيّة ليست مطلَقَة هي كذلك بحيثُ تضيعُ معها المعايير، ويتساوى بذريعتها القبيحُ والجميل، الركيكُ والمُتْقَن، المُفَكَّكُ لانعدام الخبرة والتجربة والرؤيا، مع المُجافي للهندسة والترتيب المُسْبَقين واللامُنْتَظِم واللاخَطّي، لكنه الواعي جرّاء الخبرة والتجربة وامتلاك الرؤيا.

غير أنني، بإشارتي إلى ضرورة توَفُر المعايير، إنما أكون كَمَن عادَ إلى نقطة البداية التي استهدفتُها بالنقض! كأنما أستبدلُ المعيارَ بالقاعدة.. أو القاعدة بالمعيار: كأنني أستعيضُ عن الحَبْلَ بالأصفاد: كأنني أرفضُ الحدود الواضحة = القواعد، وأدعو إلى ضوابط مائعة لامَرئيّة = المعايير!

هذا ما يتراءى لي، للوهلة الأُولى، أني فاعلٌ؛ فأينَ الخَلَل؟

سأجيبُ، ولكني، قبل ذلك، أودُ أن نتأمَّلَ ما يلي:

2. قصصٌ قيد المساءلة

(قصص قصيرة جداً)

1. منطق الطير: خورخي لويس بورخيس (الأرجنتين)

« أُغْمِضُ عَيني فأرى سرباً من الطيور. تدوم الرؤية مدة ثانية أو أقلّ. لا أعرف كم رأيتُ من الطيور. لا أدري هل كان عددها محدداً أم غير محدد. المسألة مرتبطة بوجود الله. إذا كان الله موجوداً، فإنَّ عدد الطيور محدد، لأنَّ الله يعلم كم رأيتُ من الطيور. إذا كان الله غير موجود، فإنَّ عدد الطيور غير محدد، لأنه لم يُعَدّها أحد. في هذه الحالة، رأيتُ أقلّ من عشرة طيور (لنفترض) وأكثر من طائرٍ واحد، لكنني لم أرَ تسعة، أو ثمانية، أو سبعة، أو ستة، أو خمسة، أو أربعة، أو ثلاثة، أو طائرين. رأيتُ عدداً من الطيور بين عشرة وواحد، وهو ليسَ تسعة طيور، أو ثمانية، أو سبعة، أو ستة، أو خمسة، إلخ. هذا العدد الكامل لا يمكن تصوره؛ إذَن: الله موجود.»

* * *

2. الحقيقة تولّد الحقد: ماركو دينيبي (الأرجنتين)

« قالَ الرجلُ الشَريف: أعطوني أسرع حصان. لقد قلتُ الحقيقةَ للمَلِك.»

* * *

3. الخوف: إدواردو غاليانو (الأورغواي)

« ذات صباح، أهدونا أرنباً هندياً.

وصلَ إلى بيتنا في قفصه. فتحتُ له بابَ القفص عند الظُهر.

عدتُ إلى البيت في المساء، فوجدته كما تركته: داخل القفص، ملتصقاً بالقضبان، وهو يرتعش من شدة فزعه من الحُريّة.»

* * *

4. الموت في سامراء: غابرييل غارسيا ماركيز (كولومبيا)

« وصلَ الخادمُ مرعوباً إلى بيت سيده.

– سيدي. قالَ. لقد رأيتُ الموتَ في السوق وأشارَ إليَّ بإشارةِ تهديد.

أعطاهُ السيدُ فَرَساً ومالاً، وقالَ له:

– اهرُبْ إلى سامراء.

هربَ الخادمُ. في بدايات المساء، التقى السيدُ الموتَ في السوق، فقال له:

– أشرتَ هذا الصباح إلى خادمي بإشارة تهديد.

– لم تكن إشارة تهديد. ردَّ الموتُ؛ بل إشارة اندهاش، لأنني رأيتهُ هنا بينما كان عَليَّ أن آخذهُ هناك بسامراء، هذا المساء بالذات.»

* * *

5. الديناصور: أوغستو مونتيروسو (غواتيمالا)

« حين استيقظَ، كان الديناصور ما يزال هناك.»

* * *

6. تصوروا: أنا ماريا شوا (الأرجنتين)

« في الظلام، يمكن لكومة من الثياب فوق كرسي أن تبدو مثلاً كأنها ديناصور في حالة شَبَق. تصوروا، إذَن، باستعمال الاستنباط والقياس، كيف يمكن أن يبدو في الظلام ذلك الديناصور الصغير الشَبِق الذي ينام في غرفتي.»

7. خروف أدبيّة:

« حين لا يعرف القصاصون السيئون ما يفعلونه بشخصيّةٍ ما، يجعلونها تنتحر دون شفقة وبدون مهارة فنيّة. من المحتمل أن يكون الذي كتبني كارثة.»

* * *

8. غيظ: أندريس نومان (الأرجنتين)

« يزيد وزن فيوليتا بكيلوغرامين أنا في حاجةٍ إليهما لأعْجِبَ بجسدي. أما أنا فأزيدُ، دائماً، هاتين الكلمتين اللتين قد تكون هي في حاجةٍ إلى عدم سماعهما، لتبدأ في حُبي.»

* * *

9. صامتة: غييرمو سامبيريو (المكسيك)

« ماذا أصابك؟ لماذا أنتِ صامتة هكذا؟ لماذا لا تنبسين ببنت شفة؟ كأنَّ حرباءة أكَلَت صوتك. كأنَّ يدي تعصرُ عنقك. كأنَّ أحداً وضعَ وسادةً على وجهك. كأننا نستعدُ لدفنك غداً. «

* * *

10. بدون ذنب: أرماندو خوصي صيكيرا (فنزويلا)

« صحيح أنني أوقفتها في الزقاق المظلم، شهرتُ السكّينَ في وجهها وارتميتُ عليها، جردتها من الملابس واغتصبتها، لكني أرى أنني بريء، لأنها قالت: افْعَلْ بي ما شِئت ولا تقتلني! ولم أقتلها!»(2)

3. الذائقةُ تخلقُ «الجميل» .. وتمسخهُ أيضاً!

عملتُ على اختيار وقراءة هذه القصص العشر القصيرة جداً، من بين أُخرى جُمِعَتْ في كتاب واحد كنماذج لهذا الضرب من كتابة القصة في أميركا اللاتينيّة. وكذلك كان لي أن قرأتُ غيرها لِكُتّاب عَرَب، كان أوّلهم محمد المخزنجي، قبل أكثر من عَقدين. والحقيقةُ أنني فُتِنْتُ بقصص المخزنجي، معتبراً إيّاها تجربةً ليست ناضجة وحسب؛ بل هي بمثابة التمثيل الجميل للقصة القصيرة جداً. وربما، بسبب ذلك، باتت تشكِّلُ لي المعيارَ الذي يتخللُ قراءاتي للقصص التي يكتبها آخرون، مستنداً إليها في تذوقي، وبالتالي في طبيعة «حُكْمي» عليها.

أهكذا، إذَن، تُبنى المعايير؟ وفقاً للتجربةِ الأُولى بدايةً، ومن ثَمَّ الخبرة المتراكمة بمرور السنين والعابرة لعشرات وعشرات القصص، والروايات، والآراء النقديّة حول ذلك كلّه؟

لعلّني في هذا الاجتهاد أكون مُصيباً، لكنَّ الحقيقة تفرضُ عليَّ أن أعترف بأنَّ المعيار، في هذه الحالة، إنما هو معيارٌ شخصيٌ يخصّني وحدي ولا ينسحب، بالضرورة، على غيري، كُتّاباً أو قُرّاءً. وهذا يعني أنَّ جُملة القراءات المتعددة بتعدد القُرّاء لهذه القصص القصيرة جداً لن يتأتى عنها خلاصةً واحدة. فالذائقة، كما يبدو، تتحكّمُ في سَبْكِ المعايير وإيضاحها لكُلِ فَرْدٍ مِنّا بحيثُ يصيرُ لنا فَهْم أرضيّة الاختلاف، والتناقض أحياناً، حين نلجأ لتقييم أعمالٍ أدبيّة بعينها وإبداء الرأي فيها.

بعيداً عن الغرابة لِمَن لم يألف قراءة النماذج الأخيرة للقصة القصيرة جداً، إلاّ أنها تُظَّلِلُ أكثرَ من قصة من هذه القصص العشر، حتّى لدى الذين أَلِفوا قراءتها، ولن أكون الوحيد بينهم. فثمّة تباينات صارخة بينها على جميع الصُعُد: البناء، والمباشرة، وطول الشريط السردي، والتفاوت في تذهين التكثيف الكتابي مما يؤدي إلى تفاوتٍ في المستوى الفني، والشطط باتجاه الفكرة الخالصة والخالية من القَصّ، والخاطرة – البرقيّة. فهل يكفي، والحالة هذه، الركون إلى خاصيّة القِصَر السردي وكثافته لنجمعَ هذا الشتات المتنافر تحت مُسَمّى (قصة قصيرة جداً)، دون اعتبار أنها قصة قصيرة أوّلاً، وإنْ تَحَلَّتْ بالقِصَر الشديد؟ فـ«الديناصور» من النماذج الأكثر شيوعاً للتدليل على نجاح هذا الضرب القصصي من حيث التكثيف واكتناز إمكانيّة تعدد التأويلات، ولقد تمَّت الإشارة إليها في غير دراسة

مترجمة باعتبارها النصّ النموذج، وبالتالي الأكثر تمثيلاً لِما آلت إليه القصة القصيرة جداً. والآن: كيف تتحسس ذائقتنا هذه القصة وبأي «حُكْم» سيخرجُ معيارنا؟

ها النسبيّةُ تجيءُ ثانيةً. لكنها، كما أكدتُ من قبل، ليست نسبيّة مطلَقَة؛ وإلاّ وجدنا أنفسنا أمامَ ميوعةٍ تجعلُ من «الأحكام» فعلاً مستحيلاً! ولأنَّ الأمر هكذا؛ أجدني أُعيدُ ولا أتعب من التَكرار: صحيحٌ أنني مع حُريّة الانطلاق خارج كافة الأُطُر والتحديدات المسيِّجَة لتحوّلات الفنون باسم «القواعد»، لكنني مع المسؤوليّة الفنيّة عند اجتراح الجميل الجديد بعد تقويضنا للذي باتَ قبيحاً من طول إعادة الإنتاج والاستهلاك، وإلاّ كانت إساءتنا للحريّة تعادلُ استخفافنا بالفن.

وهنا يكمنُ الخللُ.

يكمنُ الخللُ، تحديداً، في ذائقةٍ تنقصها الخبرةُ فلا تُحْسِنُ صياغةَ معيارها، فتكون الخساراتُ كثيرة: أوّلها الفنُ الذي أُصيبَ بالعَطَب إنْ بكيفيّة كتابته أو بطبيعة قراءته، وآخرها حُريّتُهُ التي مُسِخَتْ بنصوصٍ شوهاء ولِدَتْ مُحيلةً نَسَبها إليها!

4. من الحِصْن إلى الخَلاء

اللافت في القصة القصيرة أنها، كالروايةِ تماماً (ولَم لا أقول كباقي الاجتراحات الفنيّة؟)، تَعَرّضَتْ لرياح التغيير الهّابة عليها من جهات الفنون الكتابيّة المحاذية، مما أدّى إلى أن تصبحَ في حالة تجاور والتباس في «حدودها». فإذا عملَ د. خيري دومة في كتابه «تداخُل الأنواع في القصة المصريّة القصيرة» (والعربيّة والعالميّة أيضاً) على رَصْد التحوّلات التي أصابتها وتحديدها بخمسةٍ هي «أشكالٌ أو أنواعٌ فرعيّة sub-genres» كالتالي: النوفيلا أو القصة القصيرة الطويلة، والقصة القصيرة جداً، وحلقة القصص القصيرة، وقصة تيّار الوعي، والقصة/ اللوحة؛ فإنَّ بإمكاني أن أضيفَ إلى ذلك (القصة/ الحالة) التي أعتقدُ بأني داومتُ على كتابتها منذ مجموعتي الثالثة «إحدى وعشرون طلقة للنبي»، الصادرة عام 1982، وبتنويعاتٍ عدة عبر المجموعات التالية، انتهاءً بالنصّ القصصي المفتوح على تعدد التأويلات، وإشكاليّة السرد، واختلاف تضمينات اللغة: «ظِلُّكَ الدليل والمرآةُ أنا» في مجموعة «حقول الظِلال» الصادرة عام 2002. ولقد كانت الحيرةُ في التعامُل معه (مع المجموعة بمجملها)، والارتباك في كيفيّة الكتابة عنه، والصمت المشحون بما يشبه الاستهجان بسبب تجنيسه؛ أحد المؤشرات الدالّة على ما أسميتها بـ الذائقة المتلقيّة أوّلاً، ومن ثَمَّ المعايير العاجزة عن الإحاطة بهكذا قصة قصيرة!

ويبدو أنَّ مصدرَ الخَلل في هذه المسألة يكمنُ في الجُمود عند نقطة البداية، أو الأصل الأوّل (القصة القصيرة) بمألوفها المعتاد، واعتبار ما «يتفرَّعُ» عنه مجرد قفزة في الهواء .. أو المجهول! والمجهول هنا بمعنى الخروج من النوع/ الحِصْن/ الطمأنينة والركون والتماثُل، والتيه في اللانَوع/ الخَلاء/ اليُتْم والانبتات والهُجْنَة! كما في عدم القدرة على معاينة الاختلاف داخل النوع الواحد كَتَجَلٍ من تجليات الإثراء، وقراءته وفق منظور توسعة «المتن» بإدخال عناصر من «الهامش» إليه كرافدٍ للتعزيز لا للتفكيك أو الانحلال!

إذا عُدنا لقراءة قصة بورخيس القصيرة جداً «منطق الطير»، وعقدنا مقارنةً بينها وبين قصصه الأخرى التي ليست قصيرة جداً، فماذا نجد؟ من جهتي: إنَّ بورخيس المُفَكِّر، الشَكَّاك الكبير والمستريب الأعظم، هو هو القاصّ «المتعصِّب» للقصة القصيرة بصفتها الكتابة/ الماسة الصافية فنيّاً التي لا تحتمل أي زيادة أو تَرَهُّل عادةً ما يكتنفُ الروايةَ (بحسبه) لأنها تنحو باتجاه مقاربة الواقع. غير أنني أحارُ، دائماً، حيال كتابته القصصيّة: أهي تفكُّراتٌ ذهنيّةٌ أطارُها الخارجي القصصي هَشٌّ وشفيفٌ يقاربُ المتاهةَ ويقولُ بلانهايّة الأشياء تارةً، وباستحالة وجودها أحياناً؟ فهو يقول: «تتمثل وظيفة من وظائف الفن في توريث أمسٍ وَهْميّ لذاكرة البَشَر.» (3) أم أنه يريدُ أن يشيرَ إلى أنَّ الفنَ جامحٌ إلى درجة استحالة ضبطه وتقعيده، ولهذا كان هو، بورخيس، علامة التحدي لكُل ما سَبَق أن قرأناه من قصصٍ ألِفْناها – فباتَ ظاهرةً نَصَّاً وشخصاً؟

أن نُقارن «منطق الطير» بقصص «كتاب الرمل» (4)، والقصص السبع ضمن الكتاب المترجَم «بورخيس: مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا» (5)، فإننا لنجدُ أنفسنا أمام عَمَلٍ تلخيصيّ مُخْتَصَر ومُخْتَصِر(ثمانية أسطُر) لجوهر ما كتبه عبر عشرين وأزْيَد من الصفحات في الأعمال الأخرى. فأينَ هي حدود القصة لديه؟ بل؛ أين هي قصة بورخيس تحديداً: أفي الكتابة الفنيّة، أم في الحكاية الذهنيّة المؤسطَرَة المخاتلة بين الكلمات المتسربة بين أصابعنا كرَمْلٍ في كتاب موجود وغير موجود؟

الخلاصة

ثمّة العديد من النصوص القصصيّة، ولأعلام يتحلّون بالإجماع على رسوخهم في هذا الفن الكتابي، توقفنا وتُحيلنا على ما كُرِّسَ من «قواعد» من أجل إعادة النظر فيها (6). نصوصٌ تطرحُ أسئلةَ صفاء النوع أو الجنس ومدى اتصاله وعبوره بأجناسٍ تجاورُهُ بحيث أنَّ التباساً يطولها .. ولا تكترث! ونحن إذا ما فعلنا ذلك، فليس بدافع الفضول وتحصيل «العِلْم بالشيء» والاقتداء كأنما هو الصدى؛ وإنما لننسجمَ مع المبتدأ فينا، كأُناسٍ يمارسون كتابةً فَنيَّةً بما يعني، في أساس الأساس: يمارسون حُريّةً سيُسْألون عنها.

وإنها النصوصُ، تلك النصوص، التي ستقصُّ عَمّا جَنوا، فَنيّاً، فَجَنينا. وما خسروا.. فخسرنا!

الـــهـــوامش

(1) د. خيري دومة، «تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصريّة 1960– 1990»، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ط1998،1، ص10.

(2) «بحثاً عن الديناصور: مختارات من القصة القصيرة جداً في أمريكا اللاتينيّة»، إعداد وترجمة سعيد بنعبد الواحد، وحسن بوتكي، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، 2005.

(3) بياتريث سارلو، «بورخيس: كاتب على الحافّة»، ترجمة خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة– المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2004، ص54.

(4) خورخي لويس بورخيس، «كتاب الرمل»، ترجمة سعيد الغانمي، ط2، 1999، دار أزمنة للنشر، عمّان. ويتضمن القصص التالية: (الآخر)، (أولريكا)، (المجلس)، (ثمّة أشياء أخرى)، (طائفة الثلاثين)، (ليلة الهِبات)، (المرأة والقناع)، (أوندر)، (يوتوبيا رجل متعَب)، (الرشوة)، (القرص)، (كتاب الرمل).

(5) «بورخيس: مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا (قصص ومقالات وأشعار)»، ترجمة وتقديم خليل كلفت، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2000. ويتضمن القصص التالية: (تيلون، أوكبار، أُوربيس تيرتيوس)، (الخالد)، (مكتبة بابل)، (اليانصيب في بابل)، (الأطلال الدائريّة)، (كتابة الإله)، (منزل أستريون).

(6) يُنْظَر على سبيل المثال لا الحصر: أنابيس نن، ريموند كارفر، خوليو كورتاثار، ألسدر غراي، ناتالي ساروت.

ما القصة القصيرة؟؟

أليكس كيجان

● ترجمة: د.محمد عبيد الله

سئلت في درس حديث: ما القصة القصيرة؟ كانت إجابتي الأولى أنها شيء ما يمكن أن يقرأ في جلسة واحدة، ويمنح القارئ تنويرا فريدا، مفاجئا وذهبيا مثل شعاع الشمس وهو ينشق وسط غيمة كثيفة..وواصلت القول بأن القصة القصيرة الحقّة –في رأيي– أقرب إلى القصيدة من الرواية.

ومن العدل القول بأن تلاميذي لم يقتنعوا جميعا (بهذا الكلام)، فقد سألني البعض: هل (نزهات طويلة) Long Ramblings لأليس مانرو Alice Munro قصص قصيرة أم روايات قصيرة؟؟ أهي من نوع (النوفيلا). وهل من المؤكد أنها ليست «شعرية»؟؟ سنضع الشعر والتوجه الشعري جانبا لبرهة، دعونا نناقش أبعاد الكلمة، متى تغدو القصة القصيرة أطول كثيرا من أن تبقى «قصيرة»؟؟ هل هناك نقطة محددة تصبح فيها القصة القصيرة «نوفيلا» Novellaومن جانب آخر تصبح «النوفيلا» رواية Novel؟؟ وهل «الشيخ والبحر» لهمنغواي أقصر من أن تكون رواية حقا؟؟ ولكي نبدأ، دعونا نأخذ الحد المتغير من عدد الكلمات، دعونا الآن نتفق للتعامل مع القصص القصيرة التي تبلغ في حدها الأعلى عشرة آلاف كلمة. بدون شك يستطيع شخص ما أن يرمي نحونا –بشكل احتفالي– رواية تتكون من 9,999 كلمة.

لا أحاول هنا أن أكون محددا، لذلك دعونا نقتطف بعض تعريفات القصة القصيرة، تعريفي المفضل: أنها شيء يمكن قراءته في ساعة، لكنه /يثبت في الذاكرة/ مدى العمر. ما زلت مولعا بقصة جميلة فعلا من تأليف ناثان انجلاندر Nathan Englander تسمى: الرجل السابع والعشرون The Twenty-Seventh Man إنها أمر يتذكره المرء طول العمر، قصة أتمنى أن يقرأها كل الكتاب، وأنا أعيد قراءتها مرة تلو أخرى، لقد اختبأت في شغاف قلبي تلامسني دائما. كنت غيورا منها، وودت لو أني مؤلّفها. هناك تعريفات أخرى: قال أحد الكتاب: «ما نقص عن 5000 كلمة فليس برواية» ، «ثيمة الرواية لا تتكيف مع هيكل القصة القصيرة، وذلك يشبه محاولة ضغط (جدارية) في إطار رسم صغير. وكما في رسم اللوحات الصغيرة، (والأشكال التوضيحية) تبدو التفاصيل محتاجة إلى الوضوح والحدّة.

القصة القصيرة شكل توضيحي لوجه واحد صغير من الطبيعة الإنسانية، غالبا ما تتجاوز الشخصية بعض الأحداث والتجارب التي وفرت لها التغيير، وهذا سبب ما يقال بأن القصص القصيرة عادة «تقول شيئا ما « يغلب أن يكون ضيقا وقصيرا، ولكن أحيانا يتم إيصاله بدقة، مما يجعل تأثيرها نفاذا ، يمنح القارئ لحظة حياة، أو شيئا ما يماثل التجربة الدينية–الروحية، أو رؤية «مشهد» لا يمكن تكراره في الطبيعة أبدا.

دعوني أذكركم، للحظة، أن القصة القصيرة المثالية عندي هي القصة التي تكتب بأحاسيس الشاعر من ناحية اللغة، بدقة الشاعر وإحكامه، وبذلك القالب والأصوات وإيقاع الكلمات، حيث تبدو (هذه المكونات) مألوفة، وقسيما أساسيا من تأثير العمل، أكثر مما يلاحظ عادة في الرواية. في القصيدة: الكلمات المجردة/الظاهرية لا تحمل المعنى الكامل فعليا، بل إنها تتفاعل، الأصوات تفعل فعلها، وكذلك كيفية توزعها على الصفحة (جغرافيا النص). تحاول القصيدة أن تبدع شذرة من الحقيقة، وأن تنفذ ببصيرتها لتكون إنسانية، والشكل يبدو مشدودا وثيقا، ولذلك يمكننا أن نتجادل مختلفين حول المعنى الدقيق طويلا، وقد نمضي –في ذلك الجدل– ليلة مشحونة بالدخان.

رفض راست هيلز Rust Hills في كتابه الممتاز «الكتابة بعامة والقصة القصيرة بخاصة» أن يعرف القصة القصيرة، لكنه هيأ نفسه للحديث عن طبيعتها. أولا: قال بأن القصة القصيرة تخبرنا عن شيء ما حصل لأحد ما، وثانيا: القصة القصيرة تبرهن عن علاقات متناغمة بين كل عناصرها أكثر من أي شكل فني آخر، مع إمكانية استثناء «الشعر الغنائي».

* أليكس كيجانAlex Keegan : روائي وقاص بريطاني معاصر

أحد الأسباب التي تجعل التلاميذ عادة مرتبكين حول تعريف القصة القصيرة، يتمثل في وجود تلك الأشكال الأخرى، كالحكايات والنوادر والاسكتشات والصور القلمية...تلك التي تحاول أن تجد طريقها في هيئة مجموعات. هذه الكتابات عادة ما تكون ظريفة لكنها تخلف عادة شعورا بعدم الرضى. يأتي القارئ بحثا عن الضربة الفكرية–الروحية لتلك الكتابة القصيرة العظيمة، لكن البديل يبدو معتدلا أو متوسطا في متعته.

الكلمات الأقل التي نستعملها دون النقطة المحددة، –دعونا نتخيل بإيجاز هذه النقطة في عدد 1500 كلمة–الأمر الأصعب فيها امتلاك شيء ما بوضوح يولّد/يظهر الشخصية، وامتلاك ذلك الحدوث الذي يغير الشخصية ولو قليلا. ولذلك مشكلة: الوزن، السرعة، التأكيد، الوقفات الموسيقية،طرق الإضاءة، (وكذلك كيفية الطول)... كل ذلك يجعل الأمر صعبا أكثر فأكثر على المعالجة والسيطرة، كما لو أننا نملك مجالا أو حيزا يضيق شيئا فشيئا، للسيطرة على تأثيراتنا.
ولذلك، لا بأس، للوضع الحالي، عشرة آلاف كلمة كحد أعلى لطول القصة القصيرة، لكن ما الحد الأدنى؟ أي مقدار من القصر؟ هل قلت أقل من 1500 كلمة ربما لا تكون قصة قصيرة؟؟ حسنا، الكتاب العظماء بمقدورهم أن ينجزوا في 600 كلمة، ما يصوغه الكاتب المتمكن في 1100 كلمة.

قصتي Commuter جاءت في 599 كلمة، وقصتي مرج الكلاب Prairie Dogs جاءت في 760 كلمة، أما قصة اثنان وأربعون Forty–Two ففي 799 كلمة، وأما القصص الأطول، فإحداها هنري الخامس 1050) Henry V كلمة) وكلب Dogالتي بلغت 1100 كلمة. ولقد أردت اعتبارها جميعا قصصا قصيرة ولكن دون هذا العدد من الكلمات، ربما حتى 500 كلمة.
الحدود الصرفة (في عدد الكلمات) أوجدت مؤخرا نوعا أو شكلا جديدا ممتعا، وهو أيضا نوع بارع فيه تمرين فكري، فالأدب يعرض لنا أكثر من الطبيعي هبة الحقيقة. في بريطانيا يوجد مباراة سنوية للبرينيين Brians (الذين ظهروا بعد الكاتب برين ألدس Brian Aldis الذي جعل هذا النوع من القصص جماهيريا معروفا)، إنه نوع يكتمل بالضبط في 50 كلمة. وفيما يلي مثالان من هذا النوع: (نظرا لإمكانية الإيجاز بالعربية تناقصت الكلمات عن عددها بالإنجليزية).

1.التقيا ذات مصادفة، هي كانت محامية، وهو كان سمكريا. تعجب (في نفسه) لم يكون الجنس مرغوبا؟ فكرت (المرأة) بأنه سيكون جيدا. عندما سألته: هل تعتقد بأنه سيكون جيدا، هاري؟؟ عرف بأنه سيكون عظيما. محامية وسمكري. إنها ليست نهاية.

2.فرانك مؤمن بحظه. فرانك يدخن كثيرا، لكنه عرف بأنه لن يموت بنوبة قلبية أو سرطان الرئة. فرانك ظل يدخن طوال الوقت. في يوم ما كان هناك غاز يتسرب في مطبخ فرانك. ذهب فرانك ليغلقه. لم يمت أبدا بنوبة قلبية أو سرطان الرئة.

هذه قصص ظريفة مضحكة، وفيها نوع من الاكتمال، لكنها ليست مطلوبة لتكمن في قلوبنا وتغير رؤيتنا للحياة. ربما تكون قصصا فيها تقنية، وهي قصيرة كما تحددت، لكن أهي قصص قصيرة؟ أنا أجادل أنها ليست كذلك. إدجار ألان بو كتب: القصة القصيرة يجب أن تمتلك تأثيرا فريدا مفردا، وكل كلمة، كل جملة يجب أن تكون مهمة، وإذا لم تتجه كل جملة أولية إلى استحداث وإيجاد هذا الأثر، فإن الكاتب سيخفق في خطوته الأولى. في الصياغة الكلية لا ينبغي أن تكتب كلمة واحدة دون أن تكون النية متجهة نحو التصميم الموحد المسبق.

هناك درجة من الوحدة في التفكير الإيجابي حول القصة القصيرة الجيدة، الأول ما أنوي تسميته بالثيمة، راست هيلز استند إلى العلاقات المتناغمة. وهذا يقتضي أن يكون كل عنصر: ثابتا، مكثفا، محددا، ولا شيء يترك للصدفة المحض. وهذا النوع من التفكير المنفرد يمكن أن يستعمل في الرواية حقا، لكن في تعاقد الجلسة الواحدة مع قارئ (القصة القصيرة) فإنه يستغل استعداد القارئ أن يكون في مستوى التحدي. إذن، عندما تمتاز القصة بالجودة، فإن التجربة عادة ما تكون شديدة التأثير والفعالية.

نعم، وصل تعريفي إلى هنا: القصة القصيرة نوع من السرد، نادرا، ما يتجاوز عشرة آلاف كلمة، أو يقل عن 500 كلمة، ومن الشائع أن يتراوح بين 1500 كلمة و5000 كلمة. يقرأ في جلسة واحدة، ولكن مع وقت ووزن كافيين لتحريك القارئ والتأثير فيه. ويقتضي نوعا من الضيق والتركيز في إنتاج التأثير المنفرد. معنى القصة، بتعبير شائع، إحداث تغيير من خلال الأحداث، أو رفض التغيير ضمن حالة فردية. كل مبادئ القصة القصيرة قريبة من: الاندماج والتوحد، اللغة، النبرة، والمزاج، الأصوات، كما معنى الكلمات، وكذلك إيقاعها.

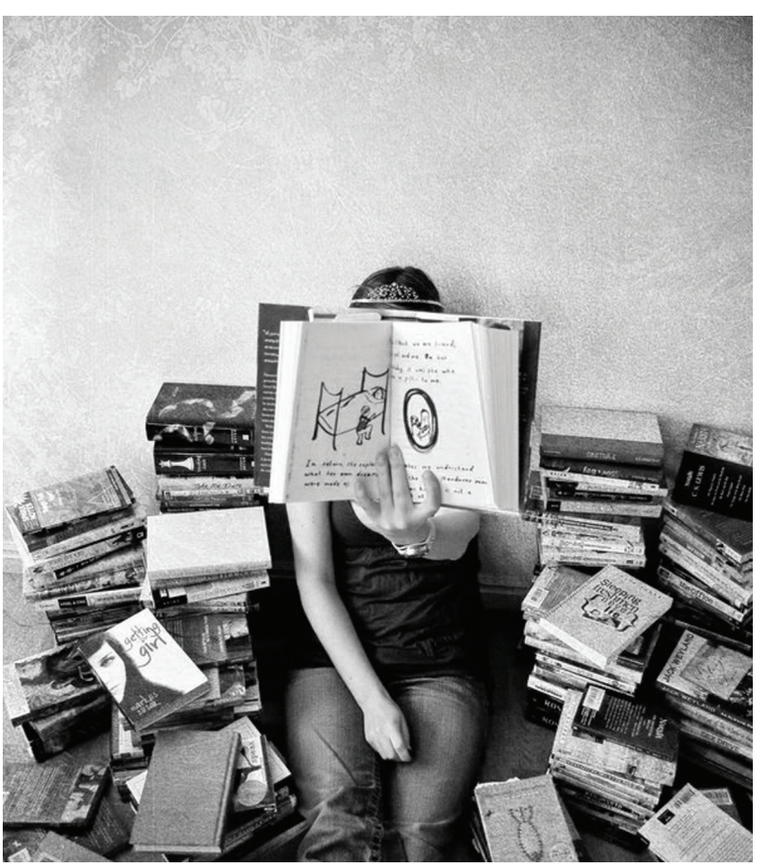
كتبت إيزابيل اليندي: الروايات عندي تضيف التفاصيل، مجرد عمل وعمل وعمل، دائما أنت تعمل. بينما القصص القصيرة أشد صعوبة، ينبغي أن تكون القصص –بذاتها–مثالية تامة.

صراع الحكايات
قراءات في القصة القصيرة

● منتصر القفاش

أقصر قصه قصيرة
حين استيقظ كان الديناصور ما يزال هنا

تعد هذه القصة أقصر قصة قصيرة في العالم وكتبها الكاتب الجواتيمالي أوجوستو مونتيروسو (1921 – 2003) والذي لم تترجم من أعماله إلى اللغة العربية سوى مجموعتين. وقد تدفع القصة بعض القراء إلى رؤيتها على أنها جملة مقتطعة من نص أكبر وسيحاولون أن يتخيلوا ما الذي حدث قبل هذا المشهد وما الذي حدث بعده، ويبحثون عن معنى سياسي أو اجتماعي ينهون به غرابة القصة وعدم معقوليتها ويستقرون في النهاية على أن الديناصور رمز لشيء ما ثم يرتاحون لأنهم حلوا اللغز. وقد تدفع القصة قراء من نوع آخر إلى تخيل المشهد فقط ويتركون الأفكار تتداعى دون خطة مسبقة، فالمشهد الذي تقدمه القصة من القوة والغرابة بحيث يكفي أن نظل فيه ولا نحاول أن نفرض عليه سياقا آخر أو نبحث عن أسباب أو نتائج بل يصير من استيقظ هو القارئ ويعايش تلك اللحظة التي تسلبه كل منطق اعتاد عليه وكل معرفة استقرت داخله، ويرون القصة تفتح أعينهم على أن الحياة ليست فقط الروتين اليومي المحفوظ، وأن في المعتاد قد تكمن غرابة وفانتازيا وأننا غالبا لا ننتبه لمستويات أخرى في الحياة بسبب ركوننا لما هو آمن.



وقصة الديناصور يصعب الكلام عن هذه القصة فهي مثل بيت الشعر الذي قد يفسد بالشرح والتحليل، وقوتها في معايشتها مثل أي ذكرى يصعب نسيانها وان كانت دلالاتها تتبدل كل حين ولا تستقر على معنى محدد وقد تتداخل مع أحداث في حياتنا ونراها في نور جديد. وقد توقف عند هذه القصة كل من الكاتب الايطالي إيتالو كالفينو والكاتب البيروفي ماريو يوسا، الأول في كتابه (ست وصايا للألفية القادمة)، وتحدث في الوصية الثانية (السرعة) عن تفكيره في كتاب يضم حكايات من جملة واحدة لكنه لم يجد حكايات تضارع الديناصور، فهذه القصة من الأعمال التي يصعب تكرارها، وأوضح كالفينو السبب في تفكيره في كتاب مثل هذا بـ « إنني أحلم بكونيات هائلة وقصص بطولي وملاحم تختزل كلها في نطاق أبعاد قصيدة قصيرة أو سطر يشبه حكمة قصيرة. على الأدب حتى في الأزمنة الأكثر احتقانا من زمننا، الأزمنة التي تنتظرنا، أن يستهدف أقصى حد من التركيز في الشعر والفكر «. أما ماريو يوسا فقد ذكر قصة الديناصور في كـــــــتابه (رسائل إلى روائي ناشئ) وفي الرسالة التي تحمل عنوان (مستوى الحقيقة) يصل في تحليله أن راوي هذه الحكاية شديد الواقعية في حين يروي حكاية فانتازية ويدلل على هذا باستخدام الراوي لـ (ما يزال) التي تعني في رأي يوسا (انظروا إذن إلى هذا الحادث الملفت الديناصور مازال هنا في حين يفترض بالطبع أن لا يكون، ذلك أن هذه الأمور لا تحدث في الحقيقة الواقعية وهي غير ممكنة إلا في الفانتاستيكي)

قاص وروائي -مصر

ما سعى إليه يوسا هو إثبات المفارقة بين طبيعة الراوي وما يحكيه ورغم ذلك نجح في حكايته. إن الفرق كبير بين تناول كالفينو ويوسا، فكالفينو لم يحاول أن يحدد القصة أو يفرض طريقة لقراءتها بل انطلق منها ليحلم بكتابة موجزة أو مكثفة لكنها برحابة الكون والملاحم القديمة، كلماتها القليلة تفتح الأبواب لمستويات مختلفة من التجربة الإنسانية وليست مجرد اختصار لتلك المستويات. إن حلم كالفينو يحرر الديناصور من مجرد أنها حكاية مستحيلة ليجعل المستحيل جزءاً من حياتنا. أما يوسا فقراءته أشبه بكاتب كبير يهدي الكاتب الناشئ إلى طريق آمن يسلكه دون أن يجعله يختار بنفسه الطريق، ويضع خطوطا حمراء للإرشاد والتوجيه بين الحقيقي والفانتازي. إن القراءة – مثل الكتابة – تكشف عن اختيار القارئ بين أن ينزل نهر الحكاية ويكتشف الحياة من جديد أم يكتفي بالفرجة عليه من بعيد ويصف الحدود والأبعاد.

حكاية تافهة

دائما تعجبني القصص الطويلة لتشيخوف مثل: حكاية تافهة، والجناح رقم6 ،إذ أجدها تبتعد عما اشتهرت به قصصه القصيرة من نهايات مفاجئة تم الإعداد لها جيدا وبذكاء واضح في صنع المفارقات. في « حكاية تافهة « تتكشف لنا التجربة القصصية بعد أن تكون النهايات المفاجئة قد اتضحت، ونكمل السير مع شخصيتها الرئيسية بعدما اتضح لها ما كان خافيا عنها طوال سنين، فمنذ الصفحات الأولى في هذه القصة الطويلة نتعرف على الدكتور نيقولاي ذائع الصيت وهو يرى شعوره المطمئن بحياته وبعمله وقد انقلب عليه وصار يرصد تفاهة ما يحيطه وعدم جدواه ويصاب بالأرق الذي يبدو ثمرة حياة امتدت 62 عاما. وخلال الرصد الدقيق لحالة الأرق نتتبع مشاعره المتضاربة بأفراد أسرته والتي تصل به الى شكه في أنه يعرفهم ويحاول رسم ملامحهم وصفاتهم ومعنى العلاقة معهم. وقد نظن أن هذا ليس جديدا على تشيخوف فكثيراً ما تقصى مشاعر متضاربة تصيب شخصياته لكننا هنا لا نجده يحاول الوصول بتلك المشاعر إلى أقصى نقطة ممكنة حتى تنفجر وتشكل نهاية مفاجئة بل يظل الدكتور رغم استغراقه في تضارب مشاعره وتخيلاته الغريبة يتعامل معها كأنها شيء عادي يعادل رتابة وقائع حياته وتكرارها المميت كأننا إزاء شخصية تعيش حالة « على وشك الانفجار « بنفس رتابة معايشتها لأفراد أسرتها وطلاب الجامعة وتتساقط توقعات من ينتظر انفجارا ويحل مكانها تأمل الدرجات المتباينة للانفجار المؤجل. وتشاركه في هذه الحالة الفتاة التي كان وصيا عليها، وتمثل لقاءاتهما مسرحا تتجسد عليه كل الاحتمالات الممكنة للمستقبل والتشكيك فيها في نفس الوقت، لقاءات امتداد لحالات الأرق وإن بشكل معلن. ويكثر راوي القصة الدكتور نيقولاي من عدم قدرته على تسمية الكثير من المشاعر والأفكار رغم أنه يصف تفاصيلها بدقة تشبه دقته العلمية المشهور بها، فالعجز عن التسمية يدفع الراوي إلى رصد المزيد من التفاصيل فيما يحيطه أو داخله بثقة العالم اللامع وبتعثر من تتكشف له الحياة لأول مرة.

قصة (حكاية تافهة) أجمل قصص تشيخوف بالنسبة لي، وأراها نموذجا هاما في كيفية كتابة تجربة ثرية من أحداث تبدو عادية يغلب عليها التكرار والرتابة. وفي كيفية أن يكون صوت الراوي متراوحا بين السخرية واليقين والغريب دون أن يستطيع القارىء اختزاله في نبرة بعينها.

اتصال الحدائق

قد يدفعك إعجابك بقصة قصيرة إلى خط كلمات تعبر عن إعجابك أو إلى كتابة تعليق منفعل بها على هامش صفحاتها. وقد يدفعك إلى إعادة حكيها عدة مرات إلى أشخاص مختلفين وفي كل مرة تشعر أن حكايتك لها أقل مما قرأته. أو تتذكرها بينك وبين نفسك وتتخيل أحداثها أو الموقف الذي بنيت عليه القصة ولا تمل من تكرار تذكرها، خاصة عندما تتذكرها فجأة وأنت منشغل بأمور حياتك وتستغرق فيها ثواني منفصلا عما يشغلك أو عن العالم من حولك. كل مظاهر إعجابك بهذه القصة جزء منها نفسها كأنك تجعل حياتها لا تتحدد أو لا تتوقف عند صفحات الكتاب. وتصير ضمن ذكرياتك الخاصة، ومماثلة لما تتذكره عن حياتك الشخصية وربما تكون أكثر تأثيرا من حدث عشته بنفسك وشاركت فيه. وقليلة القصص التي تحدث فيك هذا الأثر بل وقد يتناقص هذا القليل بمرور الوقت وبازدياد صعوبة أن يعجبك شيء. وفي كل مرة تعيد قراءة هذه القصة تنتظر أن تثير إعجابك كما أثارته في أول مرة وتضعها أمام اختبار صعب: هل مازالت صامدة أمام مرور السنوات أم زال عنها سحرها؟. وعندما تجدها مازالت صامدة أمام تغيرات ذوقك وازدياد خبرتك تجد أن هناك أبعاداً جديدة فيها تتكشف لك و لم تنتبه لها من قبل، كأن القصة ترد على الاختبارات التي وضعتها فيها لتكشف لك أنك أنت موضع الاختبار. وأنك رغم قراءاتها وتذكرها لم تنتبه إلى تلك المستويات التي مازالت تظهرها لك. ومازالت خبراتك أنت بها تزداد وتبدو لك كما لو أنها تسبقك بخطوات دائما. وتكون التعليقات التي كتبتها على الهوامش منذ سنوات دليلا على قصور وعيك بها في قراءتك الأولى. ربما تلتمس العذر لنفسك لأنك وقت كتابتها كنت أقل خبرة لكنها تظل شاهدا على أن النص يمنحك بقدر ما ترى دون أن تقدر على الزعم أنك رأيته كله. هذه الأفكار أثارتها لدي إعادة قراءة قصة (اتصال الحدائق) لكورتاثار ضمن المختارات التي اختارها له وترجمها المترجم القدير محمد أبو العطا في كتاب « كل النيران « والذي صدرت له طبعة ثانية مضافا إليها قصصا جديدة تحت عنوان (الجولة الأخيرة) وقصة اتصال الحدائق

تكاد أن تكون قصة عن فعل القراءة نفسه وكيف تتداخل في هذا الفعل زمن النص الذي نقرأه والزمن الذي نجلس فيه للقراءة وكيف ننتقل بينهما رغم البون الشاسع الذي يفرق بين الاثنين. وكيف يمتزج الزمنان داخل القارئ الذي يعيش في لحظة القراءة كل ما هو عادي وغرائبي دون أن يفصل بينهما ودون أن يتساءل في أي زمن هو. ففي قصة (اتصال الحدائق) التي لا تزيد عن صفحتين ينتهي القارئ الشغوف بإكمال الرواية التي استغرق في أحداثها إلى أن يصبح جزءا منها. من لعبتها. وتخيب توقعاته وتوقعاتنا ليجد أن الرواية تسبقه بخطوات بحيث صار القارئ في متناول المدية التي تحملها إحدى الشخصيات. وكأن الاطمئنان الذي انتاب شخصية القارئ في القصة وظنه أنه قادر على توصيف عوالمها وتذكرها جزء من الخطة المحكمة التي وضعتها شخصيات الرواية للإجهاز عليه أو وضعه قاب قوسين أو أدنى من قتله. وتنتهي القصة دون أن تغلق الدائرة. فقد تتوقف شخصية القارئ في القصة عن إكمال القراءة فيظل غير عارف بجوانب لم يتوصل لها بعد وعيه ويستمر في ظنه أنه ملم بكل عالم الرواية أو قد يستمر في القراءة فيتم الإجهاز تماما على كل توقعاته وكل ما كان ينتظره من الرواية ليصير أعزل أمامها ويعيد النظر في الطريقة التي قرأ بها الرواية أو يعيد الحوار معها محاولا أن يطيله بقدر استطاعته حتى يستمر في الحياة.

أصداء السيرة الذاتية

تمثل أصداء السيرة الذاتية خطوة مهمة في مسيرة نجيب محفوظ. وتراوحت نصوص هذا الكتاب بين القصة القصيرة والشعر والحكمة. تنقلت بين أشكال عديدة دون أن تفرض عليها شكلا واحدا يحتاج إلى تخطيط وحسابات دقيقة وتمهيد للأحداث والعكوف على رسم الشخصيات بدقة. تخلى الكاتب عن كل هذا ليمارس حريته الخاصة ويتتبع أصداء الذكريات بألوانها المختلفة ويكتبها بأقل الكلمات الممكنة تاركا للقارئ فرصة المشاركة في إبداع النص. كأن الكتاب تخفف من عبء التأسيس لمصلحة الكتابة دون مقدمات.تخفف من مشقة البناء ليدع للمسات خفيفة وسريعة أن تشكل عالما غنيا، فنجد نصا ينشغل بكتابة ورصد تفاصيل دقيقة في المشهد لننتقل لنص آخر يستخلص الحكمة من تجربة حياة طويلة ثم الى نص كأنه يبدأ من منتصف حوار طويل بين شخصين ثم الى نص آخر نتابع فيه حلما أو كابوسا. وفي هذه النصوص تتعدد أصوات الرواة فليس هناك راو واحد مهيمن يتخذ زاوية بعينها للحكي لا يتخلى عنها وليس هناك تعدد رواة تحددت ملامح وطبيعة كل منهم بل هناك أصوات نتعرف عليها من خلال النبرة التي تحكي بها فهناك الصوت الذي يغلب عليه نبرة الشك وعدم اليقين في مواجهة الصوت الحكيم القادر على إجابة كل الاسئلة والمثال الواضح له عبد ربه التائه، بالإضافة الى الصوت الذي يملأه الحنين للماضي وافتقاده عالما لم يعد موجودا. أصوات توجدها طبيعة كل نص على حدة وتمنح الكتاب حيويته وروح اللعب فيه. دائما أتذكر نص « البلاغة « في هذا الكتاب وأراه الكاشف عن الرغبة التي دفعت نجيب محفوظ لكتابة الأصداء:

قال الأستاذ :

– البلاغة سحر . فأمّنا على قوله ورحنا نستبق في ضرب الأمثال. ثم سرح بي الخيال إلى ماض بعيد يهيم في السذاجة.

– تذكرت كلمات بسيطة لا وزن لها في ذاتها مثل أنت.. فيم تفكر.. طيب .. يا لك من ماكر.

– ولكن لسحرها الغريب الغامض جن أناس.. وثمل آخرون بسعادة لا توصف

القصة النقدية

أسباب كثيرة تجعل مقالات يحيى حقي النقدية مازالت قادرة على شد انتباهنا، لكنني سأتوقف عند الطابع القصصي لها أو كيف يسرد يحيى حقي فكرته النقدية. في مقالته « أنشودة للبساطة» يكتب عن قصة قصيرة يصفها ب «الوعرة « وواجهته مشقة بالغة في قراءتها، ويصف حالته في البداية « أحسست منذ السطر الأول أنني محكوم عليّ بالأشغال الشاقة المؤبدة في سجن طرة، لا أقطع الزلط فحسب بل أمضغه أيضا « كان باستطاعة يحيى حقي أن يتوقف عند هذا الحد الذي يكشف ثقل القصة على نفسه، لكنه لا يريد الإشارة إلى إحساسه فقط بل يريد أن يتقصاه إلى أبعد حد، مستغرقا في تفاصيله، على عكس إحساسه بقصيدة بدأ بها المقالة « ولم تترك فيه أي أثر «. وهذه التفاصيل ترسم لنا شخصية قصصية أو بمعنى آخر بقدر ما تكشف عن رأي نقدي نجدها تشد الانتباه إليها في ذاتها وكأنها في مرحلة وسطى بين النقد والقص:

« الاستعارات والتشبيهات في القصة مخطوفة غدرا، والخاطف – على خلاف قرنائه – يجمع كل الاختصاصات: فتح الخزائن، وتسلق المواسير المياه، ولم الحلل النحاسية، ولو بزفارتها، ونشل المحافظ وأقلام باركر، وتدلية التليفزيون والراديو والنجف من الشباك،حقا أن بيته عجب فشر محل (عمر أفندي) مخزن لبضاعة محال تستيفه» إن التفاصيل الكثيرة رغم البعد الساخر الواضح فيها لكنها جسدت لنا – أو خلقت الكلمة التي لا يحبها يحيى حقي – شخصية (الخاطف) ونكاد أن ننسى أن الفكرة عن الاستعارات المخطوفة غدرا، ونقترب من طريقة كتابة حقي للقصه التي تعتمد على تقصي التفاصيل والوصف الدقيق. وبعد أن يوضح طبيعة كاتب القصة (الذي يفحت بئرا للبحث عن ماء يرتوي منه... فإذا قد نسي الماء وانتشى بالفحت وحده « ينتقل إلى الجزء الثاني من القصة النقدية الذي يقرر فيه حقي أن يقرأها مرة أخرى) فهي تتحداك

« وهنا سمة من سمات مقالات يحيى حقي، فكثيرا ما يعرض على القارىء أو يحدثه عن تطور موقفه والمراحل التي مر بها كأنه يريد أن يشركه معه في القراءة ويبين الزوايا المختلفة التي نظر من خلالها للعمل القصصي.وإذا كان الجزء الأول من القصة النقدية كشف عن إحساس الناقد، فإنه في الجزء الثاني يستشف رأي الكاتب نفسه « هو رجل يريد أن يحكي لي حكاية ونحن نسير معا فإذا به لا ينطق بكلمة حتى يستوقفني بشد ذراعي ونخس كتفي بإصبعه وخبط بطني بكوعه ويقول: اصح، انتبه. وخذ بالك من هذه الكلمة. وقارنها بالتي قبلها وتهيأ لتلقي التي بعدها... أصبح المشوار سلسة من الوقفات فلا أنا أماشي مشيته ولا هو يماشي مشيتي».

وتأتي المفاجأة أنه وافق على نشر القصة رغم تعثره في قراءتها مرتين، ويبين سبب الموافقة من خلال مقارنتها مع قصيدة سطحية رفضها « رفضت القصيدة ولم أرفض القصة لأن الانحراف إلى طريق العمق لا يزال أشرف عندنا من الانحراف إلى طريق التزام السطح، ثم إن المبالغة في الابتذال – وقد شاعت عندنا – تتطلب رد فعل لا يقل عنها مبالغة للوصول إلى الاعتدال، الابتذال يبسطك لكنه لا يحترمك، أما الأغوار فتحترمك ولكنها لا تبسطك»

يكاد هذا السبب أن يكون أغرب آراء يحيى حقي النقدية ، وقد يكون محل نقاش على المستوى النقدي، لكنه على مستوى سرد قصصي فإنه يدخل منطقة نفسية شائكة غنية بدلالات متعددة هي منطقة الإبداع القصصي بامتياز، وقد يكون أبسط دلالاتها توحد الناقد مع كاتب القصة الذي تخيله أثناء القراءة، توحده مع التفاصيل التي برع في ذكرها نتيجة انغماسه في القصة « الوعرة « وربما لأن القصة أثارت لديه تحديا لم تبدده سخريته اللاذعة.

إن السرد القصصي لمواقفه النقدية ينقذ تلك المواقف من أن تظل ابنة لحظة تاريخية عابرة ويتيح لنا أن نرى صراع الناقد مع القاص داخلها، وهو صراع كان لدى يحيى حقي الشجاعة أن يكشفه.
وربما يكون التشبيه أحد الأشكال الأخرى التي تكشف العلاقة بين الناقد والقاص داخل يحيى حقي، فمن المعروف انه كان مغرما بالتشبيهات سواء في قصصه أو نقده، وقصته «كأن « في كتابه « سارق الكحل « مثال واضح للكيفية التي يحول بها الكاتب التشبيه إلى تجربة تقمص يخوضها الرواي مع سفاح ومن أجمل أجزاء هذه القصة اللحظات التي يتأمل فيها الراوي معايشته لشخصيته الحقيقية ولشخصيته المتقمصة في نفس الوقت ، ومن الملفت للنظر تشبيه ورد في هذه القصة يكاد أن يشبه تشبيها ذكره في مقالة الموضة اللغوية ففي القصة يكتب» لماذا اصطادته – خبرا عن السفاح في الجريدة – كما يصطاد الثعبان عصفورا من على الشجرة بسحر نظرته المغناطيسية الجاذبة، المتلقفة؟ « وفي المقالة « والكاتب الناشيء مع الموضة اللغوية أشبه بالعصفور البريء الواقف على فروع شجرة، وثعبان أرقم يصوب إليه من تحتها نظرة شاخصة، إنها تيار مغناطيسي يلقط ويشد. بفعل هذه النظرة وحدها يقع العصفور لقمة سائغة بين أنيابه « ويستطيع قاريء أعمال يحيى حقي أن يجد الكثير من هذه التشبيهات المشتركة بين القصص والنقد مع اختلاف «المشبه « مما يدفع إلى تأمل هذه الظاهرة ويساعدنا على التعرف على العلاقة بين القاص والناقد وكيف أن الحدود بينهما كانت تتلاشى في كتاباته ولا نعرف أيا منهما يسبق الآخر، كأنهما معا تشبيه لم يكف يحيى حقي عن كتابته.

لغة الآي أي

أيام الجامعة، في السنة الأولى في كلية الآداب فوجئت بأن الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي سيدرس لنا موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وأحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور و لغة الآي آي ليوسف إدريس. وكان سبب المفاجأة أن السنة الأولى مخصصة للأدب العربي القديم خاصة ما يسمى بالعصر الجاهلي والإسلامي. وكانت المفاجأة سارة لأنها قربت المسافة بين ما أحب قراءته وما أدرسه. وعندما تناولنا قصة الآي آي دارت مناقشات طويلة حول نهاية القصة، وظهر فريقان: فريق يؤيد والآخر يرفض التحول المبالغ فيه في شخصية (الحديدي) الناجح اجتماعيا والذي قرر الانحياز و الخروج مع (فهمي) صديق طفولته الذي صار مريضا مهدود القوى، مسافة شاسعة فصلت بين الشخصيتين ظل الحديدي يتأملها ويعاينها على وقع صوت فهمي وهو يتأوه. ومسافة شاسعة أيضا فصلت بين القصة ونهايتها المتفائلة التي اختزلت عالما غنيا. وربما من طول النقاش حول النهاية صرنا في محاولاتنا القصصية الأولى التي كتبناها في هذه السنة نحرص على أن تكون نهاية تلك القصص غير باترة ولا محددة كأننا نوسع المسافة بيننا وبين نهاية (الآي آي) وإن كنا نقرب المسافة بيننا وبين الطريقة التي كتبت بها شخصية فهمي الذي كشفت تأوهاته عن كل تاريخ حياته كما أيقظت صديقه من سباته. بالكلمات القليلة التي قالها فهمي كان أكثر تأثيرا وربما عايشناه أكثر من صديقه الحديدي المستطرد في التفكير. كانت القصة من أطول النصوص التي توقفنا عندها في محاضرات هذه السنة وكانت مثالا دائم الحضور في مناقشاتنا عن القصة القصيرة. وخطوطي تحت جمل في القصة لم تكن تشبه ما خططته في كتب الدراسة الأخرى، فلم تكن إشارة إلى الأجزاء المهمة التي يجب تذكرها في الامتحان بل كانت إشارة إلى الجمل التي أحببتها وقربتني من تلك اللغة، لغة الآي آي.

قصة قصيرة

» جـــنـة ســـلـوى

● نبيل عبد الكريم

منذ أن اهتدى أشرف إلى زر الصوت في الريموت لم يعد ممكنا سماع صوت في منزل سلوى إلا صوت المحاربين الصغار وهم يصرخون عبر الشاشة ، فإذا عصبت منديلها الأحمر حول رأسها ، وارتدت شروالها الأبيض المزموم حول كاحليها ، وأمسكت الخرطوم الطويل للمكنسة الكهربائية لتطارد به فتات الطعام المتناثر فوق السجادة ، تكون سلوى قد تحولت إلى قرصان مشارك في مشهد الحرب المنزلية .
تجلس هدى فوق هيكل المكنسة الصاخبة وتصرخ :
– إلى قوارب النجاة يا رجال .
يغطي علاء عينه اليسرى بقطعة قماش سميكة ، ويقفز عن طاولة الطعام صارخاً :

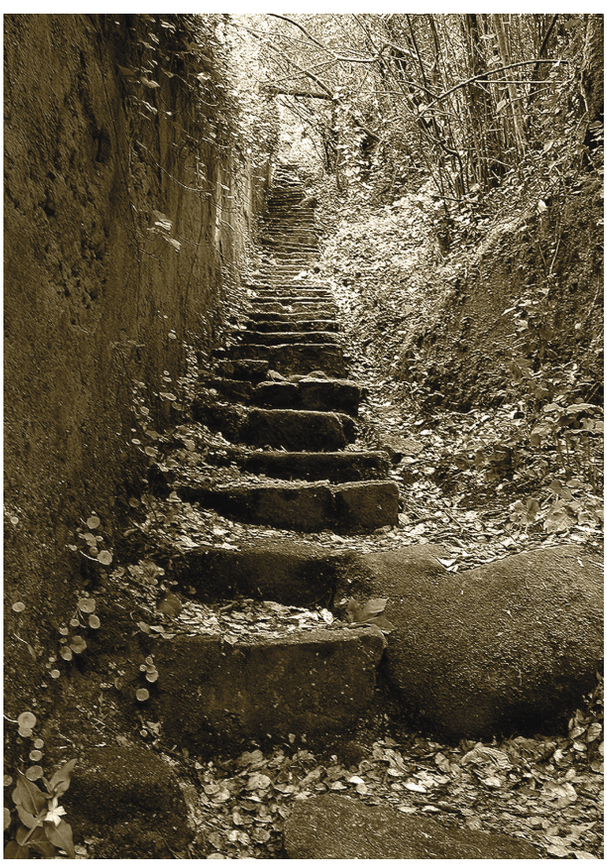
– هجوم !
وعندما يطغى صراخ آلاء في سريرها على هذا الضجيج تكون الرضيعة قد غصت بحشرجاتها ، فتسكت سلوى صوت المكنسة بضغطة من قدمها ، وتهرع إلى المغسلة لتشطف ذراعيها المشمرتين بالماء ، ثم إلى الصغيرة لتحملها إلى صدرها . وما أن يتخافت صراخها حتى ينطلق صوت صفار الماء في المطبخ كصفير باخرة على وشك الإقلاع ، فتهرع سلوى بحملها لتسكته ، ثم تشرع بإعداد رضعة الحليب لها . يدخل أشرف معلنا رغبته في قضاء حاجته ، تنحني سلوى لتسحب بيجامته إلى الأسفل وتقول :

– ياللا ، بسرعة .
ينفجر صوت هدى باكية ، ويجري علاء ليختبئ في خزانة الملابس .
تضع سلوى الرضيع على الكنبة العريضة وتسندها بوسادة ، وتلقمها العبوة الدافئة ، وتنحني على ركبتيها ، وتفتح ذراعيها لإحتضان الطفلة الباكية ، وتلتقط الريموت عن السجادة وتخفض صوت التلفاز ، وتقول بصوت تحرص على جعله مسموعاً :

– الولد الذي يضرب أخته الصغيرة كسلان .
يخرج علاء من مخبئه ويطل برأسه ويقول :

– أنا لا أحب البنات . ثم يختفي مجدداً .
يرتفع صوت أشرف مناديا أمه من الحمام ، تسرع إلى تنظيفه ورفع بيجامته . تخرج من الحمام ، تلقي نظرة إلى حجرة الأولاد ، تفاجأ بعلاء يبعثر ملابس أخته في كل مكان ، تسرع إليه وتكبله بذراعيها بينما هو يحاول التفلت بغضب ، وحين يعجز عن إزاحة ذراعيها ينخرط باكياً في حضنها . يتوجه أشرف إلى الصالة فيدوي صوت التلفاز مجدداً . تدوس هدى زر المكنسة فيهدر صوتها عالياً ، تمتطيها وتصرخ :

– إلى القوارب يا رجال .
تجفل الرضيعة وتسقط رضعتها وتبدأ بالصياح . تسمع سلوى صوت طرقات شديدة على باب المنزل ، فتسارع إلى حجاب الصلاة وتسدله على رأسها وصدرها ، وفي طريقها إلى الباب تلتقط رضيعتها



*عمّان ، الأردن

الصائحة . تفتح الباب وخلفها صغارها يمدون رؤوسهم من وراء جذعها العريض . تظهر جمانة ابنة صاحب البيت وتقول :

– تقول لكِ أمي أن تجمعي الغسيل لأن العمال سيبدؤون بهدم سور السطح .

يرتفع حاجبا سلوى وتترك الباب مفتوحاً ، وتندفع إلى البلكونة ، وفي طريقها تضع الصغيرة في سريرها ، وتلقمها حلمة مطاطية ، تجتاز جمانة باب المنزل وتنخرط مع الأطفال في صياح صاخب ، توزع سلوى قطع الملابس الرطبة على الكنبات والطاولات بينما يتعالى دوي المهدات يرج أركان المنزل . تسارع إلى إغلاق الباب وتجمع الأحذية المبعثرة وترتبها في خزانة الكنادر . تلتفت إلى ساعة الحائط وتسرع إلى المطبخ لترفع الغطاء عن طنجرة الدجاج المسلوق ، تنقل القطع المطهوة إلى صينية فارغة ، وتسحب منه العظام ، وتسكب فوقها المعكرونة المسلوقة مع عصير البندورة والثوم والفلفل الحلو ، وتنهمك في تحريك مزيج الباشاميل الأبيض الكثيف ، وتواصل التحريك حتى يصل إلى هيئة وسطى بين اللزوجة والصلابة ، تطفئ النار الهادئة تحته ، وتسارع إلى صبه فوق المعكرونة ، ثم تحمل الصينية وتدخلها الفرن . يطل علاء برأسه ويسأل :

– متى سنأكل ؟

تعطيه الأم ظهرها وتشرع بغسل الأواني والصحون والملاعق الصغيرة والكبيرة وتقول :

– سيصل بابا بعد قليل .

يغيب علاء قبل أن يسمع ردها . فجأة يسود هدوء تام ، مخلفاً طنيناً رتيباً في رأس سلوى وأذنيها ، وتسمع وقع أقدام أطفالها سريعاً خفيفاً مكتوماً على سجادة الصالة كجنود يصطفون لإستقبال القائد ، تلقي مجموعة الملاعق في مصفاة الأواني ، وتنزع باليد الأخرى عصبة الرأس . تقف بباب الصالة ، ترى أطفالها صفاً يحنون رؤوسهم الصغيرة على اليد الكبيرة المتصلة بالقامة المديدة برب المنزل الواقف بالباب وعلى وجهه المرهق ابتسامة حانية ، يرفع هدى بين ذراعيه ويخطو نحو سلوى ويقترب بوجهه من وجهها المضرج ، تدفعها هدى بعيداً وتقول :

– ابعدي ، بابا عرقان . وتدفن وجهها في صدره .
تستدير هدى نحو المطبخ وتقول :

– اغتسل . العشاء جاهز .
يخلع أحمد قميصه ويلقيه على كرسي المائدة ويتجه إلى المغسلة القريبة من باب المطبخ ، يحني رأسه تحت حنفية الماء ، ثم يتناول منشفة ويقف بباب المطبخ :

– عمان اليوم جهنم ، لن تتخيلي مقدار الضجيج والزحام والحر . أشعر أن رأسي بطيخة فاسدة .
– الله يعطيك العافية ، التعب واضح عليك .
– أسوأ ما في الموضوع أن سيارة الشركة تعطلت عند دوار الداخلية ، واضطررنا إلى دفعها حتى إشارة الصناعة في عز الحر ..... كيف حال آلاء ؟ مش سامع صوتها !

– نائمة في سريرها .
– الأولاد ؟ هل أزعجوك اليوم ؟
– لا ، أبداً .

– ممتاز ، أريد أن آكل بسرعة واستريح قليلاً ، لأخرج مرة ثانية للمشاركة في عزاء حماة المدير .
في الثامنة وخمس دقائق لم تكد سلوى تمد قدميها على الطربيزة حتى ارتفع صوت آلاء بالبكاء وانحنى أشرف تحت الطاولة ليلتقط الريموت ، وانطلقت هدى تجري خلف علاء صارخة بعد أن خطف منها كتاب الأناشيد . تحني سلوى رأسها للخلف وتأخذ نفساً واحداً ثم تنهض واقفة دون أن تفكر في أي اتجاه ستمضي .

صوت جديد في القصة القصيرة

ربيع محمود ربيع

نقدم بمناسبة الاحتفاء بفن القصة القصيرة، صوتا قصصيا جديدا نأمل أن يكون له مع مجايليه دور في المحافظة على حياة هذا الفن وحيويته، فأحد أشكال تقدير الإبداع والفنون الإبداعية تقدير منتجيها ومبدعيها، ولقد احتفى أسلافنا بشعرائهم وكانت القبيلة العربية عندما يظهر فيها شاعر تقيم الاحتفالات مرحبة به مكرمة له، لأنها تؤمن بدور الشاعر في حياة الجماعة ووجودها.

أما مبدعنا الجديد فهو ربيع محمود ربيع، الذي نعتز بأنه أحد طلبة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فيلادلفيا، وأحد الطلبة النشطاء في منتدى اللغة العربية الذي يمثل إطار المبدعين المدافعين عن هوية اللغة العربية ومكانتها وإبداعها في الجامعة، وقد قرأ ربيع قصصه في جلسات المنتدى وتناقش مع زملائه وأساتذته حولها وحول فن القصة القصيرة، ومؤخرا برز اسمه خارج الجامعة من خلال فوزه في مسابقة الإبداع الشبابي التي نظمتها وزارة الثقافة في الأردن على المستوى المحلي، ولا شك أن هذا الفوز مؤشر على تميز كتابته وعلى موقعه ضمن الكتاب الشباب والجدد في الأردن، وهذا وحده دافع له ليصقل إبداعه وكتابته ويضاعف من إحساسه بالمسؤولية نحو موهبته ونحو النوع الصعب الذي اختاره شكلا وإطارا لرؤيته ورسالته.

وقد نشر ربيع عددا من قصصه، في بعض الصحف والمجلات، كما شارك في بعض القراءات القصصية، ولديه مجموعة قصصية قيد الإعداد للنشر، وهو حريص على أن يفيد من مناقشات أساتذته وزملائه حولها ليكون صدورها في القريب بداية موفقة لصوت قصصي مميز مدرب، يمضي مع كوكبة جديدة من القاصين لتأكيد استمرار الإبداع القصصي وأنه ما زال حاضرا بقوة، يقبل عليه الأدباء الشبان ويواصلون صقله وتجديده مهتدين بعلامات هذا الفن ورواده ومبدعيه في الأدب العربي والأدب العالمي، فكل الترحيب بهذا الصوت المميز، على صفحات مجلة فيلادلفيا الثقافية التي لن تتوقف عن دعم الإبداع الجديد القادم من الجامعة أو خارجها. (م.ع)

بسم الله الرحمن الرحيم

شهادة تقدير

مسابقة الإبداع الشبابي

تشهد وزارة الثقافة بأن

السيد ربيع محمود ربيع

قد شارك في مسابقة الإبداع الشبابي التاسعة

على مستوى المملكة ((إبداع وشباب ٢٠٠٩))

المركز الثاني / القصة القصيرة

وإشعاراً بذلك أعطيت هذه الشهادة

وزير الثقافة

د. صبري الربيحات

صدرت في عمان ٢٢/ ١١ /٢٠٠٩م

قصتان

القصة الأولى: هل تسمعين نعيق غراب

1 مكالمة ليلية:

يتصل بي صديقي ، يسألني عن الصحة وآخر الأخبار ، يلقي على مسمعي شذرات من يومياته الهامشية التي أعرفُ أنها مقدمة لخبر أو طلب يحاول التمهيد له . على غير عادته، يبدو الخبرُ الجديد مهماً ولافتاً لانتباهي :

هي ؛

تتصل به يومياً ، وتشتاق إلى أصدقائها القُدامى .تستشيره في كل كبيرة وصغيرة ، وتسأل عني وعن أخباري. تخاف حقدي عليها. تقول بأنها رأتني من بعيد وأنني أصبحت أجمل وأكثر جاذبية بعد الزواج. وتريد أيضاً تجديد صداقتنا

_ (الصداقة فقط؟) .

_ ولقاءاتنا الأسبوعية .

2 سكرة الماضي :

تقول ليّ : أسمعُ نعيقَ غُرابٍ ؟

يأتي صوتي مجروحاً :

_ وما دخلُ الغراب ؟

لمَ تعلقين عليه كل خيباتنا ؟ أخبريني بأنكِ نويت الرحيل ! .. وأنك فتحتِ نافذة الفراق .. الأمر بسيط جداً ولا تحتاج النهاية عندكِ إلى غُراب ..!

3 مقاطع فيديومتوقعة

_ المقطع الأول :

سنلتقي و يتجدد الشوق ..

أُصابُ بالخجلِ وتضيعُ مني الكلمات .. تصاب هي بالزهو كعادتها ..

أشعر بالبرد وحبات من رذاذ المطر تتنزه حول أرواحنا ..

أخلع سترتي وألُقيها فوق كتفيها ..

لا .. لا

لا تكن جباناً

_ المقطع الثاني :

سأحضر قبل اللقاء بنصف ساعة وأنتظر

عندما تأتي ، أتظاهر وكأنها غير موجودة

أغادرُ المكان

لعلي أشفي غليلي ..

لا ....لا

لا تكن حقوداً

_ المقطع الثالث :

أتخلى عن ضعفي وخجلي

عندما تأتي ، سأعتذر من صديقي وأنفرد بها على طاولة مستقلة ..

لن أعاتبها ، بل أترك المجال للعيون تعاتب بعضها ..

سأطوي الصفحة القديمة ونبدأ من جديد

لا .. لا

لا تكن متفائلاً

4 ما قاله الغراب :

الضعف يا صاح يجتاحك

يعصف بك ..

يخلخل كيانك ..

حياتك .. ضعفٌ على ضعف .. الهزيمة عندك لا تتطلب الكثير

إنها نهر يجري فيك .. إليكَ

الخيانة لا تصنعك

لا تجدد فيك روح النصر والانتقام ..

لا تلقنك درساً ..

وفي كل مرة تبدأ من جديد .. من درجة الصفر

تأخذ صفراً...

5 المقهى نفسه :

الطاولة نفسها .. الإضاءة الخافتة ،الوجوه الهامسة ، الجرسون الذي يحمل إلينا القهوة المرة بنفس نظرة الخضوع التي تنتظر

بقشيشاً زهيداً ..
تجلس، هي ،إلى جانبي يقابلها صديقي
بجانبه تجلس صديقتها
جاءت بها _ كما أخبرني _ لتقتل أية محاولة لنبش تراب الماضي
:
_ تذكرْ
صداقة فقط ..!

6 صديقتها :

فتاة تقاربها عمراً وروحاً ..
أنثى بطعم النعناع .
سمراء بروعة غجرية
ترتدي بنطالاً ضيقاً وقميصاً
الحجاب مخفف إلى أدنى غاياته..
تحب الرومانسية ، تشتاق إلى زمن الحب الجميل ..
(علمتُ منها ؛ إنها تبحث عن قيس لتشكره على صبره وصدقه ولتبادله حباً بحب، لتعوضه عما فاته من حرمان ..)
تطلب مني مواصلة صِدقي/ ضعفي ..

7 نهاية مقترحة:

الزمن يجلس في احدى الزوايا
يتناول قهوته على عجل
يقضي إجازته السنوية .. أو يتخلص منها .
عموماً ,النهاية لا بد منها :
الحزن يبدو عليها .. والاستياء .
العيون تلتقي ويدور بهما الزمن /الماضي
تسمعه .. ولا تسمع
كأنه يقول شيئاً :

- .....
- ماذا قلت ؟
- لا شيء .... أقصد

هل تسمعين نعيق غراب ؟

8 المؤلف :

لا أتذكر اسم الكاتب الذي قال إنه في كل قصة يكتبها يقتل شخصاً أو ينتقم منه .. يصفي حسابه معه .أنه يرد إهانة .. يوجه لكمة إلى شخص عاش معه كل هذه السنوات وحان الوقت لشطبه من الذاكرة وتحنيطه بعيداً عنها ...
أما أنا فلا أريد قتل أحد ولا أنوي توجيه أي لكمة لأحد ..
كل ما أشتهيه :
لحظات أعيشها دون ألم
أوراق أصفي عليها حساباتي مع نفسي وضدها
أعيدُ بها برمجة الذاكرة لتبدأ العمل من جديد ..
أرجوكم
لا تبخسوني انتصاراً على ورق ..!

القصة الثانية : جريمة شهريار

تقرير شفوي:

أفتح التلفاز لألحق الخبر، لعلي أجدُ مادة دسمة لقصة أكتبها بعد جفاف أصابني شهوراً ، يطالعني وجه المذيعة وهي تقول :
« ..... هذا وقد قُبض على الجاني وهو يهم بركوب سيارة أُجرة. كان متخفياً بزي رجل عجوز، ومع ذلك لم يفلت من قبضة رجال الأمن الأشاوس... حاول الفرار والتملص ، إنه قاتل محترف يملك الكثير من الوسائل والخدع ... والجاذبية !»

متفرقات صحفية :

« ... حيث زار المغدورة شهرزاد في قصرها وشربا معاً فنجاني قهوة ، ثم قام بفعلته التي يندى لها الجبين ..»
« وعُثر على جثتها مشوهة ...»
« .. نحن أمام جريمة نكراء يجب ألا تمر دون عقاب ... »

« .. حتام نبقى ضعافاً مكسورات الجناح ؟ إن لم ترتفع أصواتنا فوق عنان السماء لن ينفعنا أحد ولن تحقق قضيتنا أهدافها المرجوة ..»
« .... يا نساء العالم .. اتحدن»

وفي التحقيق:

اعترف شهريار بأنه قتلها :
« سحبتُ خنجري وأهديتها ثلاث طعنات وخلعة سنية «
ألقاها على جسدها ...
واحتج بشدة على ما جاء في محضر الاعتقال وقال إنه سلم نفسه ، وأن التخفي والهرب ليسا
من صفاته ولا هما من شيم الرجال:
« وقد مللتُ الحياةَ ،بعدما رأيتُ أحفادي يشتمونني علانية ويهدمون ما بنيته ، باسم الحرية وحقوق المرأة ... ولا تغفر لهم، الانتهازية ولا الوصولية، فعلتهم هذه ... أيفاوض المرء على رجولته ؟!»

تاء مربوطة :

مشكلة الحوادث والجرائم الأسرية أنها تخضع لتأويل الناس

والشائعات التي تروجها الصحافةالصفراء . لذلك أجدُ صعوبة في تحقيقها وتمييز غثها من سمينها . والحقيقة لا وقت لدي لمراجعة المحكمة ومتابعة جلسات القضية ، فأنا أعمل محاسباً في شركةٍ تجارية والوظيفة تأكل جُل وقتي ...ولذلك سألخص لكم الحكايتين الأقرب إلى جادة الصواب وانقلهما إليكم على ألسنة مروجيها مع رأيهم الشخصي في القضية الأولى

« قتلها لأنها خانته ..

اكتشف ذلك في الليلة الأخيرة(الأولى بعد الألف)عندما جاءت له بثلاثة صبيان لا يشبه بعضهم بعضاً ، الأول يمشي والثاني يحبو والثالث يرضع وأخبرته أنهم أولاده وناقشته بموضوع الورثة وولاية العهد .. فتأكدت له خيانتها واضمر لها ذلك في قلبه ..

الولد الأول سنقول جاء من الليلة الأولى ، أما الثاني والثالث ،فمن أبوهم ؟..لقد قرأت كتاب ألف ليلة وليلة كاملاً ولم يحدث أن ناما معاً بعد تلك الليلة .. المسكين استغلت سكره وإدمانه الخمر وكانت تقول له كلما رأى بطنها متكوراً :

هل تذكر تللك الليلة ؟

«الثانية» لأنها سلبته سلطانه ..

تآمرت مع والدها (الوزير) .. تظل هي تحكي لشهريار حكايات مشوقة حتى يطلع عليه الصباح وتسكت عن الكلام المباح، فينام مهدود القوى وفي الصباح لايستطيع الإستيقاظ ، فيكلفُ الوزيرَ بإدارة شؤون المملكة .. وهكذا وشيئاً فشيئاً استوليا على مقاليد الحكم الفعلية وبقي صاحبنا غارقاً في لذاته وحكاياته ..

أما قيامه بتسليم نفسه، فلندمه على قتل زوجته الأولى .. فبينا هو خارج مع أخيه في رحلة الصيد ، تلقى مسجاً،من جوال مجهول، مفاده (زوجتك تستثمر غيبتك) . وغير صحيح ما يشاع عن نسيانه شيء وعودته لجلبه ... بل الأمر أحكم تخطيطة ، الزوجة أُقنعتْ بأن تجمع الجواري والعبيد في حفلة تعري، بينا تجلس هي بكامل ثيابها غير متأثرة لما يجري .. فيأتي هو ويعجب بعفتها ويزداد حبه لها .. لكنه أتى ومن غضبته لم يرَ احتشامها بل تصورها عارية تناجي حبيباً «

* خلف الكواليس:

خلافاً لجمهور المسرح

لا يصفق جمهور الورقة بعد الفراغ من سوادها

لذلك لستُ ملزماً بتقديم نهايات سعيدة ترضي ذوقكم وتجعلكم تنبسطون . وهكذا هكذا النهاية عندي دائماً غير سعيدة ، وأرجو ألا تحملوني فوق طاقتي .. فكيف تتوقعون مني ذلك ؟ وأنا إنسان نكد وجهي لا يضحك للرغيف السخن ، وفي نفس الوقت لا استطيع قتل روح القصة ؛ فشهريار قام بجريمة قتل .. مهما كانت الدوافع والأسباب ، فلا بد من إعدامه . وحتى لو طاوعتكم واعتبرتها جريمة شرف يسجن عليها المرء سنة سنتين ويخرج ، فلن يفيد في شيء ، فلا تنسوا أن والدها هو الحاكم وسيدبر بمعرفته طريقة يصل بها إليه ويقتله ..

أرأيتم هو ميت لامحالة !!

ولكن ...

كي لا تزعلوا مني وتقاطعونني ، سأسعى لأرضائكم وتطييب خاطركم ، سأحاول إنقاذ حياته من غير نصر .. وقد وضعتُ خطواتٍ احترازية ربما ستغفر للنص تعاطفه وتدخله لصالح البطل :

1- الحياة تسير وفق إرادة فوقية لا تترك الأشياء تمر هباءاً ودون حساب ، وسبحان الله الذي جعل الوزير ، صدفةً، يجري تحليل الـ(DNA) ويكتشف أن شهرزاد ليست ابنته من صلبه ، فتفر الدماء من عروقه ويجن جنونه .. يصيبه الخرف مبكراً.

2- شهريار يقبع في السجن.. ينتظر حكما بالاعدام .السجن مظلم . يُمنح مصباحا يستضيء بنوره . المصباح مُغبر . يمسحه فيخرج منه مارد كبير. شهريار يختفي ولا تُعرف أراضيه .

3- قبر شهرزاد مزار للنساء يزرنَ ضريح الشهيدة ويتباكين على أعتابها .

4- الوزير يقدم على أمرٍ جلل يربك المجتمع المحلي .

5- تقديم علاء الدين للمحاكمة بتهمة استخدام مصباحه لأغراض غير شريفة .

بداية :

انتشار عقار جديد يدعى الفياجرا يقولون أنه يبعث الفحوله من قبرها ،يلغي الفرق بين الشاب والكهل ، سرتْ شائعة بأنه هدية من شخص منفي يعيش غريباً بين غرباء ، يعشق تراب هذه البلاد .

أصوات غناء وطرب تُسمع في قصر الوزير كل ليلة . وعاد الناس كل يوم يفقدون فتاةً بكراً .. وعلاء الدين يجهز أوراق السفر بعدما طردته السلطات وقررت شطب اسمه من جميع الحكايات والقصص وسحب أدوار البطولة منه وإسنادها لعلي بابا والسندباد كعمل إضافي إلى جانب حكاياتهم ..

المدينة تكاد تخلو من الفتايات والدور يأتي على بنت كبير العسس ،فيجهز أوضاعه للهرب سراً

لينجو بنفسه وبنته (شمس الزمان) ،التي تستمهله وتطلب منه تقديمها للوزير .

يعجب بها ويستخسر جمالها بالموت الذي لابد منه .

تطلب منه الاستماع لحكاياتها قبل الأمر بقتلها .. يوافق ويستمع؛ وعلى منوال شهرزاد سارت شمس الزمان ...

(تحكي حتى يطلع الصباح ... فتسكت عن الكلام المباح)