القصَّة القصيرة: مفهوم ومقاربات

في مفهوم القصَّة القصيرة

القصَّة القصيرةُ نوعٌ قصصيٌّ مراوغ، عصيٌّ على التعريف الشَّامل والنِّهائي، شأنه، في ذلك، شأن أيِّ إبداعٍ حقيقي، يأبى الانضواء تحت المفهوم الجامع المانع، ولا يرتضي أن يحتويه قالبٌ جامد، ذلك أنَّ الأساس فيه هو الإبداع، أي إنتاج ما ليس له مثيل من قبل، وإذ تتسم الإبداعات المتجانسة، وتكثر، فتمثِّل ظاهرةً، يأتي دور النَّقد، فيرصد، ويدرس ويبلور الخصائص ويصوغها قيماً ومبادئ أدبيَّة لهذا النوع الأدبي أو ذاك، لكنَّ المبدع الحقيقي لا يركن إلى هذه القيم والمبادئ، وإنَّما يتجاوزها، ويقدِّم الجديد الذي يمثِّل تجربته الجديدة، وإن كثر هذا الجديد، ومثل ظاهرة، يأتي دور النقد...، وهكذا يتوالى الإبداع فالتقعيد فالإبداع... في حراك متَّصل، وفي سياقه يجري الصراع بين القديم والجديد، وبين النَّاقد المتسِّمك بالأصول القارَّة والمبدع الرائي إلى الكشفين: الحياتي والأدبي.

إنَّ هذا لا يحول دون تقديم مفهوم لأيِّ نوع أدبي، شريطة أن يتضمَّن هذا المفهوم العناصر/الخصائص العامَّة والشائعة التي تميِّز هذا النوع الأدبي، من دون أن يعني ذلك أنَّ هذه العناصر/الخصائص شاملة ونهائية، وهذا يصدق على القصَّة القصيرة، كما يصدق على الرِّواية وغيرهما من الأنواع الأدبية الأخرى التي لا تزال في طور التكوُّن، ولا أشكال نهائية لها، فهي في تجدُّد طالما أنَّ الحياة التي يصدر عنها الأديب في تجدُّد.

القصَّة القصيرة قصٌّ نثري قصير، يؤدِّيه راوٍ من منظوره، بلغةٍ مكثَّفة موحية، فيقتطع/يلتقط لحظة مهمَّة من الحياة، لا حياة كاملة، ويقصُّ تفاصيلها،

فيقيم بنية قصصيَّة متخيَّلة، يستخدم في تشكيلها مختلف التقنيَّات القصصيَّة، بغية إحداث تأثير كلِّي كاشف، يُسمِّيه لحظة التنوير.

إنَّ الحجم، القِصر أو الطُّول، ليس العنصر الأساس الذي يحدِّد نوع النَّص القصصي، فكثير من النّصوص القصصية القصيرة ليست قصصاً قصيرة، وإنَّما هي ملخَّصات حكاية طويلة أو رواية، لهذا يرى كثير من النقَّاد أنَّ مصطلح الأقصوصة بالعربية هو أكثر دقَّة في الدَّلالة على هذا النَّوع القصصي من مصطلح قصة قصيرة، لأنَّ هذا هو ترجمة للمصطلح الإنكليزي Short Story، وإن كنَّا نستخدم مصطلح القصة القصيرة، فلأنَّه المصطلح المتداول والشائع.

إنَّ العنصر الأساس، في القصَّة القصيرة، هو بنية هذه القصَّة المتخيلة، فهذه البنية تمليها تجربة أدبيَّة، قوامها القلق والاضطراب والتوتر، أو مناخ انفعالي يعيشه قاصٌّ موهوب يلتقط لحظة مهمَّة من الحياة، لا حياة كاملة، ويتمَّلها، ويمثِّلها من منظوره بنية قصصيَّة قوامها الأساس الكثيف والتركيز والتقطير على مختلف عناصر القصِّ: الحدث، الشخصيَّة، الزَّمان، المكان، اللغة...، ولمَّا كان زمان اللحظة المهمَّة الملتقطة قصيراً، لا يتعدَّى دورة شمس كاملة كان على القصِّ أن يستخدم مختلف التقنيات القصصيَّة، من استرجاع واستباق، وتضمين وتناوب، وتداعٍ...، ليشكل البنية القصصية القصيرة، ومن هنا نفهم قول أكونور الآتي: إنَّ القصَّة القصيرة هي فن اللحظة المهمَّة، وكذلك يمكن أن نتبيَّن الشبه بين القصة القصيرة والقصيدة الغنائيَّة.

ويمكن أن أقدِّم مثالاً لما يسمِّيه النقد الأدبي اللحظة المهمَّة، فعاملة التنظيف التي عاشت سنوات طويلة من حياتها تعمل صابرة، وتأتي لحظة مهمَّة تتمثَّل في حدث يجعلها تأخذ قراراً بأن تعمل على أن تكون مختلفة عمَّا هي عليه من بؤس، وبأن تخرد من واقعها وتعيش ليالي مختلفة مع رجل، وذلك بعد أن وجدت صورة للمعلِّمة المطلقة المحالة إلى التقاعد وهي تحتضن شاباً وسيماً، وتكتب له بأحمر الشفاه: «أحبك»، فتتخيل ليالي هذه المعلِّمة مع هذا الشاب، وتقرِّر أن تعيش مثل هذه الليالي المتخيَّلة، وتسعى إلى تنفيذ هذا القرار. هذه هي لحظة مهمَّة، تُلتقط، وتكتب انطلاقاً منها، في سياق يتلاعب

بالزمان تقديماً وتأخيراً، وبالتقنيات استرجاعاً واستباقاً وتداعياً وحواراً ووصفاً...

وإن كان لنا أن نقدِّم ما يبيِّن الفرق بين القصَّة القصيرة والرواية، فإنَّنا نرى أن القاصَّ يعطينا قطعة أساسية من الفسيفساء فقط، ويمكِّننا بمهارته من أن نرى الزخرف كاملاً لو كنَّا على قدر كافٍ من الإدراك، أمَّا الروائي فيعطينا الزُّخرف كاملاً، في علاقاته المتشابكة بين القطع نفسها من نحوٍ أوَّل، وبين القطع وباقي العناصر المجاورة من نحوٍ ثانٍ. وهذا يعني أن القصَّة القصيرة تتطلَّب جهداً من القاصِّ والمتلقِّي أكثر ممَّا تتطلَّبه الرواية، ولعلَّ هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الرواية أكثر شيوعاً من القصة القصيرة[١].

مقاربات لقصص في مهرجان طرطوس

مقدِّمة

الإخوة والأخوات، أسعدتم مساءً،

يطيب لي، بدايةً، أن أشكر جمعيَّة القصَّة والرِّواية، في اتحاد الكتَّاب العرب وفرع طرطوس في الاتحاد، أن أتاحا لي هذه الفرصة الثمينة، ويهمُّني أن أقدِّر هذا التقليد الجديد في إقامة مهرجان للقصَّة، يتمُّ فيه تلقِّيها ونقدها.

وإن كان التلقِّي المباشر مستوى/ مرحلة من النَّقد، فإنِّي أرى أنَّ الانطباع الذي يتكوَّن، لدى كلٍّ منَّا، في هذه المرحلة هو نوع من القراءة/ الحكم، أو الإحساس بجماليَّة النَّص الذي يحتاج إلى ما يجعله معرفةً مقبولةً من الآخر.

جلُّ ما سوف أقوم به، في الوقت المحدَّد لي، أن أحاول تقديم معرفة بالنَّص تسهم في تكوين مناخٍ للنقاش والتَّداول، يقدِّم فيه كلُّ من تكوَّن لديه انطباع/ إحساس/ رؤية قراءته...

---

(١) راجع: عبد المجيد زراقط، في القصَّة وفنِّيتها، بيروت: مركز الغدير، ط. ١، ٢٠١٠، ص. ٦٤ ـ ٧١.

كان مقرَّراً أن نتلقَّى، في هذه الأمسية، أربع قصص هي: «تلك المسافة المتبقِّية» لحسن حميد، و«كما يتداوى شارب الخمر» ليحيى خضُّور، و«المقبرة تمطر» لسعاد القادري، و«الجثث والكلاب» ليوسف جاد الحق. لكن حسن حميد آثر أن يقرأ قصة أخرى هي: «أيامي... هناك»، ويوسف جاد الحق لم يحضر، لذا سأتحدَّث عمَّا يُقرأ، سأضيف إلى ما كتبته عن القصص الأربع ما دوَّنته، في الجلسة، عن القصَّة التي فاجأنا بها حسن حميد.

تلك المسافة المتبقِّية لحسن حميد

المادَّة القصصيَّة غرائبيَّة متخيَّلة، ما أقصده ليس البناء القصصي فهو مُتخيَّل في أيِّ قصَّة، وإنَّما المادَّة القصصيَّة التي تشكَّل منها هذا البناء، أو ما سمَّاه الشكليون «المتن القصصي». يصرِّح الرَّاوي بهذا عندما يقول، على سبيل المثال: «ألتهم وجهي براحة يدي، لأتأكَّد من أنَّ ما يحدث لي يحدث في الواقع لا في الحلم»، و«كنت في حلمٍ أو ما يشبه الحلم»، و«بدوت في عالمٍ نصفه خيال ونصفه دهشة».

المادَّة القصصيَّة، مأخوذة، إذاً، من عالم الحلم/الخيال...، ومن العالم القديم، ما يدلُّ على ذلك: الدَّرب المتربة الملتوية، المطحنة المائية، والمعصرة اليدوية، الطبيعة السَّاحرة، المشاهد الخرافيَّة التي تبدو كأنَّ ساحرات من عالمٍ آخر يصنعنها... حقُّ العم في الزواج من امرأة أخيه المتوفَّى...

المادَّة القصصيَّة/الحكاية مأخوذة، إذاً، من عالمٍ آخر... تتشكَّل هذه المادَّة في بناء خيطي، يمتدُّ في الحاضر، ويتكسَّر مرَّةً واحدة، فيرتدُّ باسترجاعٍ إلى الماضي.

يتألَّف هذا البناء من سبع وحدات قصصيَّة هي:

١ ـ **الوصول**، إلى مكان بينه وبين القرية مسافة أمتار، أي لم يبقَ سوى أمتار ليصل إلى هدفه.

٢ ـ **الخروج** في عربة المرأة، أي أنَّه وبدلاً من أن يكمل وحدة الوصول

يخرج من جديد في عربة المرأة، وقلنا: يخرج من جديد لأنَّ وحدة الوصول، تعني في الغياب أنَّها تلي وحدة الخروج.

٣ ـ **استرجاع وحدة اتخاذ قرار الخروج** لإخبار عمِّه بأنَّ أمَّه تخيِّره بين أن يتزوَّجها كما يقضي العرف، أو يترك لها حرية اختيار الرجل الذي تحبُّه.

٤ ـ **الوصول إلى الكوخ**.

٥ ـ **الخروج إلى البستان**: مرج تمرح فيه النساء.

٦ ـ **اتخاذ قرار** عدم قطع المسافة المتبقية.

٧ ـ **العودة**

وهكذا يبدو أنَّ تحوُّلاً حدث، فبدلاً من أن يذهب ليخبر عمَّه بقرار أمِّه، يعود، وهو يرجو الله ألَّا يكون عمُّه قد عرف بموت أبيه، فتتزَّوج أمُّه وهو في طيِّ الغياب.

والسُّؤال الذي يطرح هو: لم حدَث هذا التحوُّل؟

قد يكون الجواب هو: إنَّ الخروج الذي تجدَّد هو سبب التحوُّل. لكن السؤال الذي يُطرح هو: هل كان الخروج الذي تجدَّد حلماً حدث إبَّان جلوسه عند المطحنة؟ يبدو لي أنَّ تلك الإشارات التي تدلُّ على الالتباس بين الحلم والواقع تدلُّ على أنَّ ما حدث، بعد الوصول إلى المكان الذي لا يبعد سوى أمتار عن القرية، كان حلماً في داخل المادَّة الغرائبيَّة؟ والحلم يعبِّر عن تحقُّق الرغبة، وهكذا جاء هذا الحلم في حضن الطبيعة البكر ليحلَّ مشكلةً يعاني منها الابن، وجعلته يتوقَّف على بعد أمتار من هدفه.

وعلى الرُّغم من أنَّ العالم القصصي غرائبي، ويحكمه منطق «العالم الآخر» المُتخيَّل؛ فإنَّ الوحدات تتحرَّك متتابعةً ومسبَّبةً مقنعة، وفاقاً لشروط العالم الذي تنتمي إليه.

يؤدِّي القصَّ الراوي المشارك/ الشخصيَّة، بضمير المتكلم، وهو غير معيَّن لا بوصف ولا باسم، ما يجعله يمثِّل حالة... نلتقيه، في بداية القصَّة، وهو يكاد يصل إلى هدفه، غير راغبٍ في قطع المسافة المتبقِّية، وهي أمتار.

قدم إلى القرية لأداء رسالة أمِّه إلى عمِّه، وهدفه أن ينال رضاها. ثمَّ يحدث، في حلم أو يقظةٍ، الخروج المتجدِّد إلى الكوخ فالمرج، فاتخاذ قرار العودة، من دون قطع المسافة المتبقِّية، ما يعني أنَّه يريد أن يترك لأمَّه حرية اختيار الرجل الذي تريده، وهنا تتصارع إرادتان: أولاهما إبلاغ رسالة أمِّه، وهذه ظاهرة، وثانيتهما الرَّغبة في أن يترك لأمِّه حرية الاختيار، وهذه خفيَّة، فكان التوقُّف في قلب الطبيعة البكر/ فضاء الحرية الطبيعي، والخروج من جديد لتحقيق هدف الحرية التي حُرمت منها الأم خمسين عاماً.

فالعامل الموضوع، كما يبدو، يتحوَّل. كان يريد إيصال الرسالة، وهو في أعماقه يخشى من أن تكون إجابة عمِّه بالقبول، فيشعر بأنَّه تعب، وكأنَّ قدميه ملَّتا المسير، فيجلس مؤجِّلاً قطع المسافة المتبقِّية، ويحدث «الحلم»، وفيه يهيمن حضور النساء الجميلات المغنِّيات السعيدات الحرَّات القادرات على اتخاذ قرارات وعلى القيادة... فيحسم أمره، ويتَّخذ قراره بأن تكون أمُّه واحدة منهن، والأم، هنا، قد تمثِّل المرأة بعامَّة، وقد تمثِّل الأمَّة/ الوطن التي يجعلها اختيار رجلها بحريَّة تعيش في ذلك العالم الجميل الساحر...

إنَّ الأمَّ/ الأمَّة التي تعيش في ذلك العالم الجميل الساحر ينبغي أن تختار «رجلها» بحريَّة، ولو بعد خمسين عاماً هي عمر «استقلال» كثيرٍ من بلادنا.

يسهم الوصف المشكِّل فضاء القصِّ في تجسيد هذه الدلالة التي تبيَّناها، فالدَّرب المترب القاحل يلتف حول الأشجار والنباتات والأزهار، ويتوارى كطفل يخادع والديه... في هذا المشهد لعب للطفولة حرٌّ، وتفلُّت من قيود السُّلطة، وبراءة الإقبال البكر على الحياة...، وانحدار شلال الماء كأنَّ ساحرات من عالم آخر يقذفن الماء من دلاءٍ شديدة الاتساع واللمعان لعبٌ للطبيعة حرٌّ وتفلُّتٌ من كلِّ قيد وبراءة الطبيعة البكر... والعناصر الأخرى، مثل الرعيان الذين يرسلون من ناياتهم أحزانهم كطيور طال عليها وقت الشتاء، تسهم في تشكيل فضاء الحرية الطالعة من طبيعة الحياة وحياة الطبيعة... ولذا كان القرار بعدم قطع المسافة من أجل تحقُّق هذه الحريَّة.

«أيامي هناك» لحسن حميد

المادَّة القصصيَّة مأخوذة من الواقع الحياتي الذي نعيشه الآن، ولعلَّ حسن حميد آثر أن يقرأ هذه القصَّة، لأنَّها تمثِّل قضيَّة خطيرة راهنة تواجهها البلاد العربيَّة والإسلاميَّة، وهي ما يسميه الغرب الاستعماري «الإرهاب». إذ من الواضح أنَّ هذا الغرب يشيع صورة مشوَّهة للبلاد العربيَّة والإسلاميَّة، يسوِّغ على أساسها سياسته الاستعمارية.

تجيب هذه القصَّة عن أسئلة كثيرة منها: كيف ينظر الغرب إلينا بوصفنا أصحاب قضايا؟ كيف ينظر إلى القضية المركزية في تاريخنا الحديث، وهي قضية فلسطين؟ من نحن؟ وإن عرفنا الغرب، على مستوى الأفراد العاديِّين، هل تتغيَّر نظرته؟ وهل من وجهات نظر غربيَّة متعدِّدة؟...

قد نقول: إنَّ البحث العلمي هو الذي يجيب عن هذه الأسئلة، ولكنَّنا نقول في الوقت نفسه: إنَّ القصَّة يمكن أن تجيب أيضاً، ولكن بطريقتها. فلنحاول أن نتبيَّن كيف أجابت هذه القصَّة عن أسئلة تراود معظم الناس في هذه الأيام.

في القصَّة تفاصيل كثيرة، وتكاد هذه التفاصيل تقرب من التقرير/الخبر في بعض الأحيان، وفيها خطاب يطول أحياناً...، ولكن يمكن تركيز الحدث في الوحدات القصصيَّة الآتية:

١ ـ وصول الفتاة الألمانية إلى المخيم، أو الخروج إلى المخيَّم لتحقيق العامل الموضوع، وهو تحصيل معرفةٍ به.

٢ ـ اتخاذ قرار الخروج، ويتمُّ من طريق استرجاع يتمثَّل في وحدتين:

أ ـ إخفاق علاقة الفتاة بحبيبها توماس، وفجيعتها به، ما يقدِّم صورة للحياة الغربيَّة، لا يعني الرجل فيها لا الحب ولا الجنين ولا العلاقات الإنسانيَّة، في حين أنَّ الحب كان الجرس الذي يُقرع لبدء الحياة عند الفتاة،

ب ـ اختيار الدراسة الجامعيَّة، وفي الجامعة تقدَّم صورة أخرى للغرب الذي يرى في الشرق، وفي البلاد العربيَّة بخاصَّة، بلاداً لا تزال

تعيش في الطَّور البدائي من الحياة، وتفضي الخيبة والرغبة في معرفة الشرق (في طور بدائي كما يقدِّمه الأستاذ هانس، وعالم ألف ليلة وليلة كما في تصورها) إلى أن تتَّخذ الفتاة قرار المشاركة في رحلة التعرُّف إلى مخيَّم جرمانا في دمشق.

٣ ـ في الشرق، في دمشق، ثمَّ في مخيم جرمانا: التعريف بدمشق وبمخيَّم جرمانا: صور متنوَّعة وكثيرة تناقض الصور المقدَّمة من منظور الجامعة، وهنا تتشكَّل ثنائية منظورين متضادَّين، الأوَّل مغرض، مُسْقَط، والثاني مستقى من الواقع وحقيقي،

٤ ـ العودة وتحقيق الإنجاز، وتحصيل المعرفة، لكنَّها معرفة مغايرة للمعرفة السائدة في الغرب، وتناقض ليس الصورة التي يرسمها هانس وأمثاله عن الشرق فحسب، وإنَّما صورة الحياة الغربيَّة نفسها، ما يجعل الفتاة ترمي كيس الكتَّان الذي حملته من بلادها لتنام فيه، كأن هذا يعني أنَّ على الغرب أن يرمي ما يغلِّف عينيه من أكياس كي يرى الحقيقة كما هي، ففي المخيم أناس متحضِّرون، يحبُّون الآخر... هُجِّروا من بلادهم ويريدون العودة إليها.

إنها دعوة للإنسان العادي الغربي كي تكون له معرفته الناتجة عن خبرة شخصية: من هنا نرى في العنوان: أيَّامي = أيام + ياء المتكلم ما يدلُّ على ذلك، و«هناك» وإن كانت تشير إلى البعيد إلَّا أنَّ الأيَّام التي يعيشها المرء «هناك» تجعله يرفع قناع التضليل عن عينيه ويرى الحقيقة.

تُروى القصَّة من منظور فتاة ألمانية بضمير المتكلم، فتقدِّم هذه الخبرة الشخصيَّة، وتلفت فيها أشياء، مثل «الجرس»، فهو من منظور الفتاة يقرع لبدء الحياة الحلوة، وبالنسبة للرجل يقرع للمرور بالآخرين كأنَّه هو قطار وهم محطَّات، و«الجامعة» فهذه بدلاً من أن تكون صرحاً علمياً يقدِّم معرفة موضوعية، نرى أستاذاً فيها يقدِّم رؤية قديمة بالية تشوِّه الحقائق وتزيِّفها.، «مفتاح البيت» المعلَّق في الغرفة في المخيَّم، يدلُّ، وإن كان البيت قد هدم أو

احتل من مستوطن، أن البيت لصاحبه، وهو يريد العودة إليه، ويسعى إلى العودة، وسعيه ليس إرهاباً، وإنَّما هو سعي كلِّ إنسانٍ له الحق في أن يعود إلى بيته، «كيس الكتان»، وهو رمز الخوف، وقد فقد هذا الكيس وظيفته بفعل العيش اليومي مع أهل المخيم.

وهذا هو المهم أن يفقد الغرب هذا الكيس الذي يختبئ فيه...، فلعلَّ هذا يعيد للمفتاح المعلَّق على جدار غرفةٍ في المخيَّم وظيفته.

«كما يتداوى شارب الخمر» ليحيى خضوُّر

المادَّة القصصيَّة مأخوذة من الواقع الحياتي. الرَّاوي هو الرَّاوي المشارك/ الشخصيَّة، من دون اسم أو وصف، ما يعني أنَّه يمثِّل حالةً وليس شخصيَّة معيَّنة، فيتَّخذ الرَّاوي/ الشخصيَّة أنموذجاً لها.

تتشكَّل هذه المادَّة في بناء قصصي خطِّي يكاد يشبه البناء/ الأنموذج للقصَّة ـ الحكاية من دون أي تعديل أساسي، سوى هيمنة الخطاب المتَّخذ أشكالاً كثيرة أهمُّها: التعليق، التأمُّل، التضمين، التفسير، توظيف التراث...

تتابع الوحدات القصصيَّة، في هذا البناء، كما يأتي:

١ ـ الفَقْد: فَقْد التوافق بسبب الإحباط، والإصابة بالسَّأم، ويلي خطاب: هذا يحصل للكثيرين، ما يقوله علماء النفس والأطباء، تعليق...

٢ ـ البحث عن مساعد لتعويض الفَقْد وتقديم المساعدة: الوصفة الطبيَّة. حوار يطول مع الطبيب، وتتمثَّل الوصفة بـ «نزهة في الطبيعة»، يلي ذلك خطاب عن متاعب الأمَّة والجدِّية، وطلب الكمال، واستحضار عناصر من التراث وتوظيفها.

٣ ـ اتخاذ القرار والخروج لتنفيذه: واللافت أنَّ الراوي نفسه يقول، كأنَّه شعر بأنَّه أطال الخطاب: لمَ هذه التفريعات، لأبدأ بتنفيذ وصفة الطبيب، وفي طريقه إلى التنفيذ، في السيارة: حوار وخطاب، وفي الطريق تداعٍ ووصف وخطاب...

٤ ـ الاختبار:

أ. التعرُّف إلى الأحمق وتقليده، وانقلاب الوضع، الأحمق يقلِّده، ثمَّ ينقلب الوضع من جديد: الأحمق يشفق عليه، ويأسف لحاله.

ب. في البلاج ـ يجد أناساً أكثر حمقاً، ولا يرتضي تقليدهم.

وهنا تتشكَّل ثنائية كاشفة، فلمَّا كنا لم نعرف، بعد، سبب الإحباط، نتبيَّن من هذه الثنائية ما يأتي: إنَّ عدم التوافق ورفض ما هو سائد هو ما يؤدِّي، كما يبدو، إلى رفض الواقع، كما أنَّ العجز عن تغيير ما هو مرفوض يفضي إلى الإحباط فالسأم، فالخروج من هذا الواقع.

٥ ـ العودة إلى المدينة ـ الإخفاق، في السيارة، وفي الطريق، خطاب.

٦ ـ إعلان الإخفاق وعدم تحقُّق الإنجاز: الفَقْد لا ينفك قائماً، فالتداوي من ليلى بليلٍ من الهوى لم يفض إلى شفاء، ما يجعل السعي قائماً والنهاية مفتوحة...

إنَّ المختلف، في هذا البناء، عن بناء القصَّة التقليديَّة، أو الحكاية، أمران مترابطان: أوَّلهما العجز عن تعويض الفَقْد، وثانيهما هيمنة الخطاب بمختلف أنواعه، فهل يعني هذا أنَّ الضيق بالحالة والعجز عن تغييرها يدفع إلى القول فيها وعنها والإكثار من ذلك؟

قد تكون الإجابة بالإيجاب، إذ إنَّه من المعروف أنَّ أكثر الناس كلاماً هم العاجزون عن الفعل، فهل هذه هي الحال العامَّة، والرَّاوي، كما عرفنا، منذ البداية، يمثِّل حالةً وليس شخصيَّة محدَّدة.

لكن، يبدو أنَّ هذا الخطاب، في حالات كثيرة، جاء مُثقلاً لمسار حركة تشكُّل القصَّة، ومن ذلك على سبيل المثال الفقرة التي تتحدَّث عن القوة الخفيَّة، وتمتدُّ ستَّة أسطر. فهذا تنظير يثقل القصَّ ولا ينمِّيه.

ويلاحظ، في هذه القصَّة، توظيف عناصر كثيرة من التراث: شعر، معلومات طبِّية، فكاهة، أعلام: ابن سينا، الجاحظ... وهذا التوظيف يدلُّ على ثقافة القاص التراثيَّة الغنيَّة، ويوضح رؤيته... لكنه، وفي تقديري، يثقل حركة

القصِّ إلى التشكُّل، غير أن التداوي من ليلى بليلٍ يضيء الفضاء، فالطبيعة تغيَّرت، وغدت داءً بعدما كانت دواءً، وتوصف بوصفها هذا.

ولعلَّ الوظيفة الأساس للخطاب، بمختلف أشكاله، هي تمثيل الحالة، ففي حالة العجز عن الفعل يكثر المرء من الكلام، فهل هذه هي حالنا؟ وهل تسعى هذه القصَّة إلى تمثيل هذه الحال؟

«المقبرة تمطر» لسعاد القادري

الحدث بسيط، يبدو كأنَّه مأخوذ من الواقع، تقرِّر البلديَّة أن تزيل المقبرة لأنَّها منظر غير حضاري يشوِّه منظر البلدة، فيقرِّر أهل البلدة منع تنفيذ القرار. يحدث صراع بين الطرفين، ينتهي برمي بقايا الجرَّافة التي كانت ستزيل القبور في المكان: «حفرة البركة» الذي كانت ستُرمى فيه بقايا القبور.

تشكِّل هذا الحدث في بناء قصصي مشوِّق، وذي بعد غرائبي ودلالة كاشفة، تظهر واقعاً عامَّاً قائماً وموقفاً منه، كما يتبيَّن لنا ذلك بعد قليل.

نبدأ بالعنوان: «المقبرة تمطر». في العنوان انزياح يثير تساؤلاً: هل تمطر المقبرة؟ وماذا تمطر؟ وهكذا نرى أنَّ القصَّة تبدأ بإثارة الرَّغبة في معرفة إجابة.

في الحركة الأولى، يتحقَّق حلم الرَّاوي أخيراً بأن رآهم، من «هم»؟ لا نعرف. وهذه الرؤية بدَّدت أقوالاً قيلت عنهم. وهنا تتشكَّل صورتان:

١ ـ «هم» في الرؤية.

٢ ـ «هم» في الكلمات: كلمات الجدَّة والعجائز.

ويبدو بوضوح أنَّ «هم» في الرؤية ليسوا «هم» في الكلمات، ما يقتضي سعياً لتحصيل معرفة بهم، وتبيُّن الحقيقة.

نراقبهم، ونراقب المقبرة تهتزُّ تحت أقدامهم، وتسمع...

تحفِّز «تسمع» الحركة الثانية، وهي استرجاع لحدثٍ ما، ماضٍ تسلَّقت فيه المقبرة، وأثارت أسئلة، تلقَّت من أجلها فركة أذن من الأم... ثمَّ دار حوار معها، ووصفاً لثيابهم: بيضاء.

تحفِّز «بيضاء» الحركة الثالثة، وهي نقلة في الحاضر...، وعودة إلى المشهد الأوَّل، فهؤلاء الذين تراهم في المقبرة ثيابهم ملوَّنة، إذاً هؤلاء ليسوا أمواتاً، ويطرح السؤال: من هم؟

ويأتي الوصف: وجوههم أرهقها الموت... ليس لهم ملامح الموت الحقيقي... وتظنُّ أنَّها رأت جدَّها الميت منذ زمن، فإذا هو خالها الحي بينهم، إذاً من هم؟

وتعود، في الحركة الرابعة، إلى الماضي، وتخويف إمِّها لها من المقبرة، ثمَّ في الحركة الخامسة إلى الحاضر، وإلى المشهد الماثل أمامها... جيش الموتى المحتشد...، فتستنتج: إذاً هم الموتى، وتسأل: هل أزف يوم القيامة؟ لكنَّها تراهم أحياء، يمطرون الجرَّافة التي تهمُّ بجرف القبور وسائقها بالحجارة والهراوات...، من دون أن يجدي خطابه إياهم إصغاءً منهم إليه.

وفي الحركة السادسة تنتهي الجولة لصالحهم، وتُرمى الجرافة في حفرة البركة، ويعودون إلى «نومتهم الأبدية بسلام».

من هم هؤلاء الذين ظهروا في المقبرة، ومنعوا الجرَّافة من جرف القبور، وعادوا إلى «نومتهم الأبدية بسلام»؟ هل هم الأموات؟ لا، إنَّ ثيابهم ملوَّنة وثياب الأموات بيضاء، إنَّ بينهم خالها الحيّ وليس جدُّها الميت. هل هم الأحياء، لا إنَّهم يعودون إلى «نومتهم الأبدية بسلام». إنَّهم موتى وليسوا موتى... يواجهون جرَّافة تريد جرف المقبرة، فيحاولون منعها، لأنَّها كما نفهم مكانهم الذي يمنعون أيَّاً كان من إلغائه أو تحويله...، وهنا تتَّخذ المقبرة موقع الرمز: مكان الموت الحقيقي، وعدم التغيُّر، وهؤلاء يحمونها...، وإذ ينتصرون يعودون إلى «نومتهم الأبدية»، وتبقى المقبرة قائمة، ويبقى القبر المفتوح منتظراً...

وهكذا يتشكَّل بناء قصصي من تتابع ست حركات تتناوب بين مراقبة المشهد الماثل حاضراً ووصفه، واسترجاع الماضي...، ما يثير الالتباس بين موتى المقبرة و«موتى» البلدة. وفي هذا غرائبيَّة، ويشير إلى موقف يساوي بين

الأحياء الرافضين جرف المقبرة، وجعلها حديقة وبين الموتى الحقيقيين. وفي هذا دلالة عامَّة كاشفة.

قد نقول: لا يخفى أنَّ مدلول المقبرة، هنا، يتجاوز المدلول الوضعي إلى مدلول آخر، لعلَّه الميِّت من التراث الذي يشكِّل طرف ثنائية تمثِّل الحديقة طرفها الثاني، فالمقبرة تمطر موتاً، عصيَّاً وحجارة وهراوات... وفيها قبر مفتوح.

قد يكون من الصَّواب القول: إنَّ الحدث يصاغ من منظور إيديولوجي منذ البداية، وذلك عندما أثير الالتباس بين هؤلاء الحائلين دون جرف قبور آبائهم وأجدادهم وبين الموتى الناهضين من قبورهم ليمنعوا الحياة، لكن هذا المنظور الإيديولوجي يبدو غير متماسك؛ إذ إنَّ الراوي يسمع:

- سنحمل محتويات القبور إلى حفرة البركة الغربيَّة، وهكذا سيتحوَّل هذا المكان حديقة عامَّة، والبلدية ستدفع لكم ثمن القبور.

فيقول: انكمش داخلي... حزناً وألماً... إنَّها ليست سلعة، ليست مجرَّد أحجار، محتويات هذه المقبرة، إنَّها وطن... وتاريخ. وإذ نقرأ مثل هذا التعليق/ الخطاب نسأل: كيف يمكن أن نصف من يشعر بهذا الشعور ويمتلك هذه الرؤية بأنَّه ميت، ويعود إلى نومته الأبدية بسلام، عندما يمنع جرف ما هو «وطن» و«تاريخ»؟

يمكن القول: إنَّ الميِّت من «التراث»، هو الأشبه بالطالع من القبر يتحكَّم بنا، وليس الحي منه، هل هذا ما أرادات هذه القصَّة قوله؟

«الجثث والكلاب» ليوسف جاد الحق

يعتقد متلقِّي هذه القصَّة، بدايةً، بأنَّ مادَّتها مأخوذة من كابوسٍ غريب مخيف...، إذ إنَّها تبدأ بمشهد يفيد أنَّ للكلاب موسم جثث لم تعهده من قبل ثمَّ تعرِّف بشخصيَّةٍ هي «مهدي» بوصفه كثير الأحلام والكوابيس، وتتحدَّث عن رؤيته كابوساً مفاده أنَّ الجثث تملأ شوارع المدينة، وتضيف بأنَّه تعوَّذ، عندما أفاق، بالله من الشيطان الرجيم...

تتداعى، بعد ذلك، أفكار مهدي وخواطره، ويعلن اتخاذ قرار للمقاومة، وإن كان هذا القرار سيجعل الكابوس يتحقَّق، فإنَّه يقضي بأن ليس من رحيل أو هجرة هذه المرَّة، وأنَّ الجثث التي ستملأ الشوارع لن تكون جثث أبناء المدينة وحدهم بل جثث الأعداء أيضاً.

إنَّ هذا المشهد/الكابوس محتمل التحقُّق. والمتوقَّع، كما يفيد القرار المتَّخذ، أن يكون بديلاً للرَّحيل، والمتوقَّع كذلك أن يكون للأعداء فيه نصيب... لكن ما يحدث، فعلاً، هو أنَّ الكابوس يتمثَّل واقعاً ملموساً، وتؤخذ المادَّة القصصيَّة منه، أي من الواقع/الكابوس... وقد حدث مختلفاً عمَّا قرَّره مهدي، فماذا حدث؟

تتشكَّل المادَّة القصصيَّة بناءً خيطيَّاً يبدأ بوحدات ثلاث هي:

١ ـ مشهد الجثث والكلاب.

٢ ـ تعريف مهدي: كثير الأحلام،

٣ ـ إعلان اتخاذه قرار المقاومة.

تشكِّل هذه البداية الفضاء الذي تجري فيه أحداث القصَّة المتتالية كما يأتي:

القصف وجرح الطفل مازن، إحساس الأب مهدي بعجزه، اتخاذه قرار الخروج وحيلولة زوجته دون ذلك، يدور حوار بينهما يؤدِّي وظيفة الاسترجاع: القصف يستمر منذ ثلاثة أيام، وأبو مهدي خرج ولم يعد، خروج أبي مهدي واستعادة ما حدث في فلسطين، خطاب مهدي المتضمِّن ما كان وما صار وتكرار مشهد الجثث واستحضار نيرون وهولاكو، تكرار المشهد ومقارنة بين الكابوس والواقع، واستحضار إسماعيل آخر عند بيت غير محرَّم. سقوط أبي مهدي في طريق العودة، محاولة مهدي نجدته، إخفاقه في إنقاذه، عودته بالماء، خروجه لمنع الكلاب من نهش جثته، سقوطه، شرب مازن للماء، تكرار مشهد الجثث والكلاب...

وهكذا نرى أنَّ البناء مركَّب، يتَّخذ مشهد الجثث والكلاب المركز/

المحور فيه: بداية، وتكراراً ونهاية. ويعرِّف الرَّاوي بمهدي وقراره، ثمَّ يقصُّ ما يناقض هذا القرار، فإن كان القرار بعدم الرحيل وبالمقاومة قد اتخذ، فإنَّ أنقاض المنزل المنهارة تسقط فوق رؤوس أصحابها، وبسلاح كان مفروضاً فيه أن يحميها. ويطرح السؤال الكبير: «... وهو جريح ينزف، وبيد من؟».

هنا تتشكَّل ثنائية تضاد تمثِّل محوراً آخر، فهذا السِّلاح المفروض أن يحمي ويقاوم هو الذي يحول دون تنفيذ القرار، وهو الذي يجعل الكابوس واقعاً ملموساً، وهو كابوس لم يصنعه الأعداء، وإنَّما من يفترض بهم أن يكونوا حماة.

وهكذا تنقلب المواقع والأدوار، فمن كان ينبغي أن يؤدِّي دور المساعد/ الحامي تحوَّل إلى المناوئ/ القاتل، وهذا ما يجعل دلالة «الكلاب» تتجاوز الدلالة الوضعية، إذ إنَّها الكلاب نفسها التي تنهش اللحم على الموائد.

وإذ يمضي القصُّ في مسار الحاضر: إصابة مازن والخروج لمداواته، يتكسَّر، ويرتدُّ إلى الماضي، فنعرف خروج أبي مهدي...، ثمَّ تُستحضر أحداث من التاريخ توظَّف لكشف الدلالة: نيرون، هولاكو، ومن التراث التاريخي الديني: إسماعيل والبيت الحرام، ومن التاريخ الحديث: وقائع من تاريخ نكبة فلسطين.

يبدو أنَّ القصَّ يستحضر، في المسكوت عنه، «كربلاء»، فأبو مهدي، والاسم ليس من دون دلالة، الساعي إلى إحضار الماء، يستحضر العباس ومصير الشيخ الكبير هنا شبيه بمصير أبي الفضل، وإن يكن الإمام علي بن الحسين (عليه السَّلام) قد بقي، فإنَّ «مازن» قد بقي أيضاً، وكلاهما جريح، ما يشير إلى استمرار المقاومة، وإلى أن «السمفونية» التي لا تكف عن إرسال أنغامها لم تمنع الأم، كما زينب، من أن تسقي صغيرها قطرة ماء وتمسح الدم عن عينيه...

تصوِّر القصَّة واقعاً يمثِّل مشهد الجثث والكلاب بصورتيه: أولاهما موائد الكلاب الملأى بجثث الأطفال والنساء والرجال المقتولين بأيدي الحماة،

وثانيتهما موائد «الكلاب» الملأى بجثث عرق الناس وتعبهم... وبفنون طعام السفارات.

يقول الراوي، في ما يقوله عمَّا يؤكِّد هذا: «الكلاب تختار الصِّنف والنوع تماماً كما يفعل الأسياد في حفل سفارة...».

يجعل هذا الواقع الذي تنقلب فيه الأدوار الأمور مختلفةً، فيؤدِّي الحماة دور القتلة، في مدينتهم، ويختارون الأصناف في حفل السفارة...، المدينة بادية، ويعيد الزمن إلى الوراء، إلى الطَّور البدائي من الحياة الإنسانيَّة، وهذه صورة أخرى تناقض الصورة التي يتبجَّح بها «الأسياد» لحضارتهم.

لكن ما يلاحظ هو أنَّ الخطاب كان مباشراً أحياناً وعالي النبرة، وأنَّ الراوي كان يتدخَّل ويعلق...

استنتاجات

يمكن في ضوء ما سبق، أن نخلص إلى ما يأتي:

أولاً، إنَّ هذه القصص تقدِّم صورتين للطبيعة: أولاهما الطبيعة البكر/ الطهارة، الحريَّة الجمال...، الباعثة على اتخاذ القرار باختيار الحرية، وثانيتهما الطبيعة بعدما «صنعها» الإنسان، الباعثة على السأم وعدم التوافق، وغدوُّها داءً بعدما كانت دواءً.

ثانياً، إنَّ هذه القصص تقدِّم صورتين، أيضاً، للموت/القتل، أولاهما صورة المدينة، حيث يقوم من يفترض أنَّهم حماة، وهم الذين يتأدَّبون على مآدب السفارة، بتحويل أبناء المدينة إلى جثث تلتهمها الكلاب... وبتحويل المدينة العامرة إلى مكان قتل وتدمير، ما يرتدُّ بها إلى الطَّور البدائي من الحياة الإنسانيَّة، وثانيتهما صورة المقبرة/الموت، حيث يبدو الأحياء أمواتاً يعوِّقون مسار الحياة.

ثالثاً، إنَّ العلاقة بين الصُّورتين تتمثَّل في أنَّ أولئك الذين يتأدَّبون على مآدب السفارة هم الذين كوَّنوا مناخ الموت والقتل. وفي علاقة مع الصورة

الأخرى نرى أنَّ ما صنعه الإنسان في الطبيعة هو الذي أدَّى إلى أن تغدو داءً، وإلى أن يسود الموت/ القتل عالمنا...

٢. قراءة في قصَّتي «التَّتمة» و«٤١٠» لوداد طه

قصَّة التَّتمة

يثير عنوان هذه القصَّة: «التَّتمة» سؤالاً هو: هل هذه القصَّة تتمَّة لقصةٍ أخرى، أو لأحداث يُترك للمتلقِّي تخيُّلها؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال إجراء قراءة في هذه القصَّة.

تبدأ القصَّة بمشهد يفيد أنَّه، و«الهاء» في أنه تعود لشخصيَّة من دون اسم، يغرق من جديد بين الأسطر والكلمات. يفيد هذا المشهد أنَّ «ـه» كاتب يستأنف غرقاً في ما يكتب، كان قد بدأه من قبل، ما يعني أنَّ هذه القصَّة هي قصة غرقٍ في الكتابة كان قد بدأ من قبل، وهو يُستأنف الآن من جديد.

يبدو أنَّ هذا الغرق يستغرق هذا الكاتب، فإن سرح قليلاً، فإنَّه يعود إليه، وإن رنَّ هاتفه، ينظر إليه، ويضعه جانباً، ويعود إلى أوراقه، في فضاء من الهدوء يدلُّ عليه تكرُّر مشهد تنفُّس «ها» البطيء، وليس من تعريف بهذه التي تتنفَّس كأنَّ اسمها الذي يعود إليه الضمير «ها» قد ذكر من قبل في قصَّة تأتي هذه القصَّة تتمَّةً لها.

ثمَّ تحدث قفزة زمنيَّة، فينتصف النهار، ما يعني أنَّ الكاتب بقي غارقاً في الكتابة، منذ زمن لا يعيَّن إلَّا بأنَّه قبل أن ينتصف النهار، غير أنَّ الوصف يدلُّ على طول هذا الزمن، فالكاتب يشعر بثقل في كتفيه، ويتمطَّى في كرسيِّه ويتثاءب، ما يؤدِّي إلى أن تجفل قطته، فتتدحرج، فنعرف أن التي كانت تتنفَّس ببطء هي قطَّته، وأنَّ اسمها «لوسي».

يرنُّ هاتفه، فيتأفَّف، ويطفئ الشاشة، يدلُّ تكرار عدم الرَّدِّ على أنَّه يريد الانقطاع عن الآخر ومواصلة الغرق في عالمه.

تتتالى المشاهد/ التفاصيل، فتفيد أنَّه لم يعد قادراً على مواصلة الغرق، وأنَّه بحاجة إلى ما يساعده على ذلك، فيأخذ حمَّاماً، ويشعل سيجاراً، ويرتدي قميصاً

وبنطالاً، ويفتح الباب لأمين، ويطلب منه أن يعتني بالحديقة الخلفية أكثر.

ثم يقف وراء الشباك للمرَّة الألف، اليوم، وينطق بخطابٍ حرٍّ مباشر: «لم تظهر منذ ثلاثة أيام». والخطاب الحرُّ المباشر هو الخطاب غير المسبوق بفعل القول أو بعلامته، ما يدلُّ على تلقائيته، وصدوره عن حالة من الانفعال الشديد التي تدفع إلى النطق التلقائي.

السؤال الذي يُطرح هنا هو: متى حدثت هذه الوقفات الألف وراء الشبَّاك، وليس في ما سبق من قصَّ ذكرٌ لها؟

قد تكون هذه الوقفات الألف قد حدثت قبل أن تبدأ أحداث هذه القصَّة/ التتمَّة، ونعرف أنَّ هذه التي لم تظهر منذ ثلاثة أيام هي امرأة يفصله عنها شارع ضيِّق ودرجٌ وباب. ويتمُّ التعريف بها باسترجاع لتلك الليلة التي لاح له فيها طيفها عارياً من خلف الشباك، ولتخيُّله لها ليلة بعد ليلة. وهذا يعني أنَّ هذه المرأة هي طيفُ امرأةٍ عارية كوَّنه ما لاح له وما تخيَّله.

فهل هذا الطَّيف هو وليد تخيُّل ولَّده غرقه في الكتابة؟

نرجئ الإجابة عن هذا السُّؤال إلى أن تتوافر لدينا معطيات أخرى تسوِّغها. يقرِّر، وهو واقف وراء الشباك، أنَّه لن ينزل إلى الجريدة، وسينتظر، فنعرف أنَّه صحفي، ولكن ماذا ينتظر؟

يعود إلى مكتبه، يكتب فقرة ويمحوها، ويمشي نحو السِّتارة، يرنو إلى الشبَّاك الأخضر، ويعود إلى محاولات الكتابة، وهذا يعني أنَّه خرج من غرقه بين الأسطر في انتظار وقوع حدثٍ ما، وهكذا يختلُّ التَّوازن الذي كان قائماً، ويُتوقَّع أن يتخذ الكاتب قراراً، ويسعى إلى تنفيذه، بغية تصحيح الخلل وتعويض فقد ما قد حدث له.

يحدث ما يحرِّك القص؛ إذ يرنُّ هاتفه، فيردُّ هذه المرَّة، ويدعوه صوتٌ نسائي إلى ملاقاته في مقهى على البحر. يقفل بسرعة، يتردَّد ثم يخرج. يجلس في المقهى متلفِّتاً. يرنُّ هاتفه من جديد، ويدعوه الصَّوت الرقيق إلى لقاء في مكان، فيقصده، ويدلف إلى الشارع الضَّيق، ما يثير سؤالاً هو: هل هو الشارع

نفسه الذي يفصله عنها الذي ذُكر في بداية القصَّة؟ وهل هي المرأة/ الطَّيف نفسها التي ينتظر ظهورها؟

ويحدث تحوُّلٌ في القصِّ، فبعد أن كانت الوقائع التي تُسرد واقعيَّة، غدت غرائبيَّة، فالباب يُفتح ما إن يحاذيه، والدَّرج يختفي ما إن يهم بالعودة، وإذ يدخل يرى امرأة تلوِّح له، فيسأل: لمَ تقف بين الشجرتين في حديقته؟ أين كانت منذ ثلاثة أيام؟ وكيف دخلت البيت؟

ينتقل القصُّ إلى عالم آخر غرائبي، ما يعني أنه عالم متخيَّل، يتهاوى فيه فوق الكرسيِّ، كرسيِّه هو، وإذ يجرح يغطِّي الدم أوراقه، ويرى أنَّ عليه إعادة طباعتها، لكن من أين يبدأ؟

يعود أمين كي يحدِّد موعداً لتنظيف الحديقة، ينظر من جديد فلا يرى المرأة، ويتهالك أمام آخر ما تبقَّى من أوراق:

ـ «بين الشجرتين، وبعد ثلاث ليالٍ من التخطيط، دفن معين حمود جارته عبير السيِّد، لكن أحداً لم يعرف كيف وصل إلى شباك غرفتها، ووقع من هناك».

يمثِّل ما تبقى من أوراق نهاية هذه القصَّة، ولحظة التَّنوير فيها، وهي نهاية تثير أسئلة كثيرة، منها: من هو معين حمُّود، من هي عبير السيِّد؟ هل هما شخصيتان كان الكاتب الصحفي يكتب قصَّتهما أو تحقيقاً صحفياً عنهما؟ ولم سمَّاهما. هل سمَّاهما من قبل في الأوراق التي لم تبق؟ هل كان غرقه بين الأسطر والكلمات ليكتب قصَّتهما أو التحقيق الصحفي عنهما؟ وبلغ من درجة غرقه أن تخيَّل طيف المرأة، وأن توهَّم أنَّ ما يكتبه يحدث فعلاً، وأنَّه هو معين حمود وأنَّه ينتظر عبير السيِّد؟

إن تكن الإجابة بنعم، نستطيع تفسير غرائبيَّة ما حدث بعد وقوفه وراء الشبَّاك، ويعزِّز صدقية هذه الإجابة تسمية الشخصيتين اللتين كان غارقاً في الكتابة عنهما. لكن ماذا عن أمين وتنظيف الحديقة الخلفيَّة؟ وماذا عن التخطيط الذي استمر ثلاث ليالٍ؟ فهل هو معين حمود وهل هي عبير السيِّد؟ إن هذا الاحتمال يبقي الغرق في الكتابة والغرائبيَّة من دون تفسير.

أياً يكن الأمر، فإن هذه القصَّة اتخذت بنية قصصية يتمثل ظهور وحداتها السرديَّة، كما يأتي: ١ ـ تعريف الشخصية/ هو. ٢ ـ تعريف الشخصيَّة/ هي. ٣ ـ الفَقْد. ٤ ـ اتخاذ القرار. ٥ ـ الخروج. ٦ ـ الكشف/ تعويض الفَقْد. وإن تكن الوحدة الأولى، وفاقاً للاحتمال الذي رجَّحناه واقعيَّة، فإنَّها حفَّزت تشكُّل الوحدات الأخرى تخيُّلاً وتوهُّماً، وجاءت الوحدة الأخيرة لتكشف أن الغرق إنَّما كان غرقاً في تجربة كتابة قصَّة أو تحقيق صحفي.

تتشكَّل هذه البنية السردية من سرد خطِّي في الحاضر، يفضي إلى انزياح الزمن إلى الماضي، فتستخدم تقنية الاسترجاع، إذ يسترجع طيفها، فتنكسر البنية، ثم تعود لتمضي في سياق خيطي في الحاضر، لتعود إلى انزياح إلى الماضي، أي إلى زمن الكتابة، فتنكسر من جديد.

ووفاقاً لهذا التحليل، فإنَّ البرنامج السردي للشخصيَّة/ هو يتمثَّل في ما يأتي: هو كاتب صحفي، يغرق بين الأسطر والكلمات، ثم يكتب ويمحو، ثمَّ يحاول الكتابة، يتخيَّل، ويتوهَّم ما يتخيَّله واقعياً، ثم يقرأ ما تبقى مما كتبه، فإذا هو نهاية قصَّة، أو نهاية تحقيق صحفي، وهنا تتبين دلالة العنوان، ما يعني أنَّ الكتابة تستغرقه فيندمج بأحداث ما يكتب، فالقصة تصوِّر تجربة الكتابة، يؤدِّيها الرَّاوي العليم الذي يعرف كلَّ شيء، بلغة قصصية معجمها مألوف، وجملها قصيرة رشيقة، تلتقط التفاصيل الدَّالة، المنتظمة في سياقٍ خيطي متكسِّر.

اللحظة المهمَّة، في هذه القصَّة، هي اتصال الصوت النِّسائي به، كان ممكناً أن تبدأ القصَّة من هذه اللحظة، ويتمُّ تشكيل بنية قصصيَّة تتداخل فيها الأزمنة، وتستخدم فيها التقنيات القصصيَّة، ويكون زمن القصِّ محدوداً، كما كان ممكناً ذكر قرائن تجعل المتلقِّي يرجِّح أحد الاحتمالين اللذين ذكرناهما، ولعلَّ الغموض كان مقصوداً ليحثّ المتلقِّي على بذل جهدٍ في تقديم قراءته.

قصَّة ٤١٠ لوداد طه

تبدأ هذه القصَّة بوحدة التعريف بآمال، العاملة في إحدى المدارس منذ عشرين سنة، والتي مات زوجها منذ سنواتٍ خلت، يؤدِّي التعريف الرَّاوي

العليم الذي يلخِّص مسار حياة هذه المرأة الممتدِّ سنوات طويلة، كما يصفها بشيء من التفصيل، تلي هذه الوحدة التي يقدِّمها الرَّاوي العليم الوحدة نفسها تؤدِّيها المرأة نفسها، في خطاب يتدفَّق بالعامية، فيختلط في ما تخبر به الحاضر بالماضي القريب والبعيد.

ثم تلي اللحظة المهمَّة، المتمثِّلة بعثور آمال على صورة المعلِّمة بسمة التي أحيلت إلى التقاعد، وهي في أحضان شاب وسيم، وقد طبعت عليها كلمة «أحبك» بأحمر الشفاه.

بدت بسمة، وهي المرأة المطلَّقة منذ سنوات، في الصُّورة مختلفة، مشرقة، فانهمكت آمال في تخيل قصص عن ليالي بسمة مع ذلك الشاب الوسيم، وتقرِّر أن تكون مختلفة مثل بسمة، وأن تعيش ليالي تخيلتها مع رجل يخرجها من الشقاء الذي تعانيه. وإذ تتخذ القرار بتعويض الفقد الذي شعرت به بعد عثورها على الصورة، تخرج وتتصل بزهير، سائق الباص الذي كان يغازلها، ويحاول إقناعها بالخروج معه منذ سنتين. تخرج معه. لكنَّها تقرِّر، بعد ذلك، ألَّا تراه، وتحظره عن هاتفها المحمول، فهل يعني هذا أنَّ خروجها لم يحقِّق هدفها؟

ثمَّ، وفي قسم ثانٍ من القصَّة، نسمع حواراً يفيد أنَّ ذلك الشاب الوسيم هو ابن بسمة، الطبيب الذي اكتشف إصابتها بالسرطان، والصورة التي عثرت عليها آمال هي صورتها معه.

تنتهي القصَّة هنا، وتبقى النهاية مفتوحة.

تتخذ هذه القصة بنية سردية خطيَّة، وحدتها الأساس التعريف بالشخصيَّة، يقطع القص بخطاب الشخصية الذي يكرر التعريف، وتكرار التعريف الدال على بؤس هذه الشخصية وشقائها يجعل رغبتها في الخروج مسوَّغاً. ويأتي الحدث الذي يشكل الإحساس بالفقد لديها، ويسوِّغ الخروج لتعويضه، فتخرج. كان ممكناً أن تنتهي القصة هنا، فيكون نظام ظهور الوحدات السَّرديَّة كما يأتي:

١ ـ التعريف/ الراوي.

٢ ـ التعريف/ الشخصية.
٣ ـ تعريف بسمة.
٤ ـ خروج بسمة.
٥ ـ خروج آمال.
٦ ـ إخفاق.

وبهذا، تكون القصَّة مكتملة ودالَّة على رغبة امرأة عاملة في أن تكون مختلفة، وفي أن تعيش ليالي تتخيلها مع رجل.

ولا يفوتنا أن نتبيَّن أنَّ الكاتب في قصَّة «التتمَّة» لاح له طيف المرأة العارية وتخيَّلها طوال ثلاث ليالٍ، فكان تخيُّل العلاقة بالجنس الآخر هو محفِّز تطوُّر القصِّ في القصتين، والتخيُّل يدل على تحقيق رغبة مكبوتة، فهل يعني هذا أنَّ تخيُّل حدوث الإشباع الجنسي هو «الموضوعة» الأساس في القصَّتين، ما يعني أنَّ الرَّغبة المكبوتة التي يتمُّ إشباعها تخيُّلاً هي «الموضوعة» الأساس في حياة الرجل الكاتب، والمرأة العاملة، وتالياً في المجتمع الذي تعيش فيه هاتان الشخصيَّتان/ الأنموذجان.

لكن القصَّة لا تنتهي هنا، وإنَّما تضيف قسماً ثانياً يفيد، من طريق الحوار، بين شخصيتين أخريين أن بسمة لم تخرج، وإنَّما بدت مختلفة لأنَّها التقت ابنها الذي عاد إليها، وسيعمل على إنقاذ حياتها، وليس بعشيقها، فهل يجعل هذا القسم هذه القصَّة نادرةً قائمة على المفارقة؟ وهل يغيِّر هذا الدلالة، فيقول: إنَّ خروج آمال غير مسوَّغ؟

إن كان لي أن أجيب، فإني أرى أن القصَّة كانت مكتملة من دون القسم الثاني، وهي تصوِّر وضعاً إنسانياً، يتمثَّل في توق امرأة عاملة، تعيش شقاء إنسانيَّاً إلى الخروج من حالتها، وترى أنَّ الرجل يحقِّق لها ذلك، لكنَّها تخفق كأن البؤس قدرها.

يصدق ما ذكرناه عن القصَّة السابقة، من حيث اللُّغة والرَّاوي، على هذه القصَّة، وما سبق جميعه يفيد أنَّنا قرأنا عطاء قصصياً يبشِّر بإنجازات قصصيَّة قصيرة مهمَّة، تغني المكتبة القصصيَّة العربية في زمن هيمنة الرواية.