## ملاحظات حول الكتابة القصصية

# اللّغة ـ الرّاوي ـ الكاتب

الياس خوري

تنطلق هذه الملاحظات من تجربتي الشخصية، وهي لذلك لا تطمح الى شمولية لا تدّعيها، طموحها هو المساهمة في صياغة بعض الأسئلة حول التجربة الكتابية، وحول الشكل القصصي. القصة والرواية، تأخذان اليوم، حيّزاً هاماً وأساسياً من النتاج الإبداعي العربي. والنقص النظري والنقدي، نابع أساساً من سيادة مفاهيم تقديسية على الأدب، ما تزال تعتبر الكتابة هي الشعر أولاً.

ما سأحاوله في هذه الملاحظات، هو طرح أسئلة الإشكالية الإبداعية أو الإشكاليات الإبداعية على القصة، بأعتبارها مختبراً لغوياً من جهة ومقترباً معرفياً من جهة أخرى. فالقصة، كشكل أدبي، تعالج، دون أن تعي ذلك في أغلب الاحيان، المشكلات اللغوية الاكثر تعقيداً، كما أنها تقدّم إشكالية تصوّر المجتمع لنفسه، أو أحد عناصر هذه الإشكالية.

التجربة اللغوية في القصة العربية، ما تزال بحاجة إلى دراسة. لكن الملاحظة الأولى الهامة. هي أن ما نصطلح على تسميته باللغة العربية الحديثة، أي لغة النهضة وما تلاها، هي لغة نمت في ظل ركاكة الصحافة وركاكة النص القصصي، المترجم أو الموضوع. فإذا كان الشعر، في تجربته الإحيائية، استطاع الإفلات من مشكلات لغة عصره، عبر استعادة اللغة «الذهبية»، فإن النص الحكائي كان عاجزاً عن أية أستعادة. فاستعادة ركاكة «ألف ليلة وليلة» كانت شبه مستحيلة، نظراً لإرتباط تلك اللغة بعاميّة عصورها، والعودة الى اللغة الإحيائية، كما في تجربة المقامة، أثبتت عجزها عن التكيُّف مع متطلبات فنّ ملتصق بالكلام، ومرتبط بحالات جديدة تحتاج الى لغتها الجديدة.

في اللغة الجبرانية، وفي القصص الجبراني، نجد هذه الجرأة اللغوية الاولى، على الرغم من ان جبران صاغ لغته وبنيته القصصية بنبرة شعرية - نبوية، أفقدتها القدرة على أن تشكل أساسا للتطور اللغوي اللاحق.

لغة القصة، هي المشكلة الأكثر إلحاحا في البناء القصصي بأسره. العلاقة بين السرد والحوار، العلاقة بين التداعي والتعدد الحكائي، اللغات المختلفة في اللغة الواحدة، هذه هي الإشكالية التي حاولت القصة أن تحلّها عبر اللجوء الى لغتين: واحدة للسرد وأخرى للحوار، الفصحى في الاولى والعامية في الثانية، او عبر اللجوء الى لغة موحّدة مبسطة في الحالتين، او عبر الإيغال في لغة مُشَعْرنة تمحو الفواصل بين عناصر النص القصصي المختلفة، كما تمحو الفواصل بين الكاتب والراوي والشخصية الرئيسية.

قد تكون المشكلة اللغوية، اكثر بروزا في الرواية العربية منها في القصة القصيرة. فالقصة القصيرة، على الرغم من تجربة يوسف ادريس وجيل الستينات في مصر، ما يزال يُنظر اليها كفنّ هجين، كشكل يقع بين مقالة الرأي والقصيدة، أي كشكل وسيط بين القول المباشر والقول بلغة الكناية والمجاز، لذلك فقد أُهملت دراسة بنيتها اللغوية لصالح الدراسة المضمونية، او لصالح دراسة مُقْتَرَبها الشكليّ العام.

دائماً كان الشكل القصصي، هو الأكثر جرأة على اللغة، من السِيَر الى الأخبار الى القصة الحديثة، كان الاحتكاك المباشر، بين النص ومرجعه، بين اللغة الفنية ولغة الكلام، بين الابداع اللغوي الخاص والابداع اللغوي العام، يجد مكانه في العلاقات اللغوية التي ينسجها النص الحكائي الإخباري، لانه لا يتوجه الى ذاكرة لغوية أساساً، بل الى ذاكرة ملموسة تضمّ اللغوي الى المرئي في بنية واحدة.

واذا كانت المشكلة لم تطرح على مستوى اللغة في القصة القصيرة، فهذا يعود الى الالتباس الحاصل في تحديد هذا الفن، وفي تحريره من المسبقين المضموني المحض والشعري.

وربما كان أحد اسباب هذا الالتباس، في بلدان المشرق ما عدا مصر، أولوية الشعر على النثر، وأولوية الموقف الشعري على البناء السردي - اللغوي.

اللغة في القصة، هي انعكاس لمشكلة المجتمع مع تطوّر لغته، والهامشية التي ما نزال نراها في القواميس الحديثة، للتعبيرات اللغوية الدارجة، هي انعكاس للانقطاعية بين مجالات الابداع المختلفة.

لكن كيف تتحدد لغة القصة؟.

لغة القصة ليست شيئاً خارجها، ليست أداة الايصال، إنها أداة الانتاج، انها النسيج الداخلي الذي يتحدّد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن. والمشكلة التي تطرحها اللغة في تجربتنا القصصية العربية المعاصرة، يمكن ان تُحلَّل من ثلاث زوايا متكاملة.

**الزاويـــــــة الأولى: هي الازدواج اللغوي، المحكي والمكتوب.** هذا الازدواج هو عنوان لتعدّدية كبيرة لا يمكن اختزالها الى عنصريها الاولين. فالمحكي، ضمن المجتمع الواحد، ينقسم الى اكثر من محكي واحد: اللغة المحكية التراثية واللغة الحديثة. واللغة الحديثة تنقسم بدورها الى عناصر متعددة: مناطق، فئات اجتماعية، كما قد يبرز منها محكيّ سائد: محكي الجبل في لغة الاغاني والمسرحيات اللبنانية على سبيل المثال. والمكتوب ينقسم هو الآخر الى اقسام متعددة، المكتوب التراثي والمكتوب الحديث، المكتوب المنفتح على النحو العامي والمكتوب المنغلق عليه، الصيغة الجديدة في التركيب اللغوي الداخلي والصيغ التقليدية.

إن إشارتي الى مشكلة الازدواج اللغوي، ليست دعوة مستعجلة الى ايجاد حل له، فقد لا يكون هناك حل واحد، وهذا ما اميل الى اعتقاده، لكن يطرح مسألة الخيارات اللغوية على القصة بشكل حادّ ومنهجي، ويفرض مجموعات من التمايزات والاتجاهات، الموجودة في الواقع الكتابي، والتي طرحت مجموعة من الاقتراحات قد يكون أسهلها التمييز بين السرد والحوار، وقد يكون احد مظاهرها هذا التلعثم اللغوي الذي يتمثّل في الاندفاع نحو العامي غير المغربل بعناية.

تنبع الازدواجات اللغوية من كون القصة مطالبة بتسمية الاشياء. اللغة هي التسمية، المجاز هو الآخر شكل موارب للتسمية. غير ان القصة، لا تستطيع الهرب نحو المجاز دون ان تحدد أطرها المرجعية اللغوية أولاً، أي دون أن تكون مقترباً معرفياً ودون أن تلعب دور اعادة انتاج الكلام عبر تحويله في لغة الكتابة. من هنا فإن المشكلات اللغوية التي تتمثل في هذه «الازدواجيات» المتعددة، تفتح القصة على أسئلتها، وعلى معنى التجربة الكتابية. الكتابة ليست نقلا، انها تحويل. العلاقة بين الشفهي والمكتوب هي علاقة بالغة التعقيد؛ لكنهـا تنطلـق من ان الكتـابـة هي تحويـل للكـلام، اعادة انتاجه وسكبه في اصطلاحات عامة تتجاوز خصوصية الكلام، لكنها تطرح خصوصيات مختلفة، هي خصوصيات اللغات. خصوصية اللغات هي افتراق الاسلوب عن المعطى الاولي: «المعاني مطروحة في الطريق» كما قال الجاحظ مرة. استخلاص المعاني من الطريق، يضعها في عامّ كتابيّ، يجد تمايزاته في تمايزات الكتّاب ورؤاهم المختلفة. غير أن هيمنة الازدواج اللغوي المبسط، على مشكلة الكتابة القصصية يقوم بحجب هذه المسألة ويحيل الأسلوب الى مجرد ناقل للمضمون الحكائي - الحَدَثي.

**الزاوية الثانية: هي عناصر التجديد اللغوي.** اذا كانت التجربة الشعرية الحديثة قد سارت في طريق تجديد لغوي عبر اللجوء الى عناصر مركّبة، تتمثّل في تزويج اللغة التراثية بعناصر التبسيط الكلامي، او اللجوء الى عناصر من التراث الشعري: الصوفية بشكل أساسي، أو ترجمة وتعريب صيغ اللغة الشعرية الأوروبية الحديثة، واستطاعت بذلك أن تؤسس لمقتربات جديدة في اللغة الشعرية، فإن القصة عانت وتعاني من هذه المشكلة، انطلاقا من خصوصياتها الشكلية والكتابية. فعناصر التجديد اللغوي في القصة اتخذت لنفسها أكثر من مقترب: المقترب الشعري او شبه الشعري، الذي وضع القصة في مكانة شكلية وسيطة وملتبسة، والمقترب التراثي، الذي حوّل القصة الى شبه شكل تقليدي ملتبس حافل بالمواقف الاخلاقية الوعظية. إن هذين المقتربين اللذين حددا بدايات المعاناة اللغوية في القصة العربية، سرعان ما جرى تجاوزهما الى الجرأة اللغوية التي ميزت كتابات يوسف إدريس بشكل خاص، أو إلى النبرة الشعرية الجديدة التي ميزت كتابات زكريا تامر. بين مقترب ادريس وتامر، لا وجود لعلاقة مباشرة، الأول يلجأ الى سرد شبه عامي والى لغة مستلّة من الكلام المحكي، بينما يحاول الثاني ان يُشَعْرِن العلاقات داخل فضاء رؤيوي ينطلق من كون القصة لحظة يتكثّف فيها الماضي والحاضر.

غير ان التجربة القصصية العربية، ما تزال تطرح على نفسها سؤالها الاساسي: كيف يستطيع التجديد اللغوي المنطلق من التجربة الخاصة، ان يصل الى عامّ كتابيّ جديد وأن يؤسّس نحوه الجديد،

الجواب البديهي، هو أن مصدر التجديد في لغة القصة، هو في ربطها بلغتها الاولى، ربطها بالكلام ومحاولة اكتشاف الكلام من جديد في لغة الكتابة. هذا يعني أن الكاتب -

المنشىء، لا يستند في كتابته الى ذاكرة لغوية جاهزة، بل يحطم كل ذاكرة، ويحاول أن ينشىء من الفتات اللغوي العاجز عن اختراق اللغة السائدة، لغته الجديدة. أي أن الكتابة تعود بذلك الى مصدرها الأول، وتعيد اكتشاف علاقاتها بنشر الحياة وبإيقاعاتها المتعددة. هذا الاقتراب من المحكيّ ومن قواعده اللغوية، سوف يحدث تغييرات أساسية على البنية اللغوية. وعلى الافتراض الخطّي المسبق لمعنى اخبار الحدث أو روايته. وهذا يعني، من ناحية أخرى، أن التجريب القصصي يحرر نفسه من المراجع الثابتة، بمعنى أنه لا ينقطع عنها، بل تستحيل هي فيه الى عنصر تركيبي وليس الى عنصر مرجعيّ باهت يفقد القصة معناها كقصة.

**الزاوية الثالثة: هي التركيب اللغوي.** فعناصر القصة المختلفة، الوصف، المشهد، الايقاع، الحوار، الاختزال، تتركب من جديد في لحظات الشحنة التي تنطلق من لحظة الفعل. فالعلاقات بين عناصر النص المختلفة، تأخذ في القصة معنى مختلفا عن معناها في الرواية، انها هنا تتزاوج وتتداخل، ويصبح فصلُها عملية شاقّة وشبه مستحيلة. فأن تصف القصة القصيرة يعني ان تختزل المشهد، المشهد والوصف يتداخلان، الايقاع لا يستطيع ان ينمحي، التركيب معطى مسبق.. هذه الافتراضات السريعة تنطلق من اعتباري للقصة القصيرة مقطعاً من حكاية لا تنتهي، من نسيج اكبر منها، غير واضح المعالم.. المقطع هو كاللوحة التي هي حتى في ذروة تكاملها، جزء من الحائط او من الناس الذين ينظرون اليها. هذا لا يعني ان القصة القصيرة هي مقطع من رواية، فصل ناقص. على عادة بعض الكتّاب الذين ينشرون فصولا من رواياتهم باعتبارها قصصا قصيرة. انها مقطع بمعنى خاص مختلف عن كون الرواية هي ايضا مقطعاً من كل اكبر. لكن المقطع القصصي، هو مقطع إيقاعي بالأساس، من هنا اقترابه من الشعر، كما انه مقطع علائقي ومرتبط بدلالتي اللغة: الدلالة اللغوية المباشرة والدلالة الإيحائية وهو بهذا يفترق عن الشعر الذي يتمحور حول الدلالة الإيحائية.

- ٢ -

في الحكاية الشعبية، وفي السيرة، هناك الراوي. في الخبر هناك الإسناد: الراوي والاسناد يلعبان دور الوسيط بين الجمهور وبين الشخصيات، اما المؤلف فلا معنى لوجوده. الراوي هو أحد اشكال المؤلف الممكنة، إنه انعكاس الجمهور المستمع على مسار الحكاية، إنه المرجع الثابت، الذي تقاس به الحركة في لحظة حكايتها نفسها. من هنا، تلك الأهمية الاستثنائية للراوي، ومن هنا هذه الاحتمالية المتعددة التي يستطيع النص الحكائي شبه الشفهي أن يحملها في بنيته. اما الشخصية الرئيسية - البطل - فهو في مغامراته يجسّد المتخيّل ممكناً كمتخيّل، أي يجسّد الحلم. لا أستطيع أن أتصور مستمعاً الى حكاية شعبية يتساءل عن مطابقتها للواقع. إنها منذ لحظة ولادتها الاولى شكل واقعي متخيّل، وارتباطها بالمتلقي مباشرُ وحتمي.

اما القصة الحديثة، فقارئها مُغْفل. وكاتبها، حتى وإن برز اسمه، مُغْفل هو الآخر. إنها علاقة مُغْفلة تحديداً، قد تنكتب بصيغة المفرد، او قد تكتب بصيغ أخرى مختلفة، لكنها لا تقيم العلاقة التواصلية بين راوٍ محدّد في المكان والزمان وبين جمهور محدّد هو الآخر.

من يروي في القصة؟

المؤلف، هذا هو الجواب البديهي، لكن الجواب الاكثر صعوبة هو كيف يروي؟ نحن هنا أمام متوالية احتمالية: راوٍ يخبر قصة، تقديم البطل بصورة الغائب. او راوٍ يروي قصته، الإيحاء بالحميمية والصدق عبر استخدام صيغة الأنا، او راوٍ يروي عن اشخاص عرفهم، او راوٍ يكتب انطلاقا من دفتر مذكرات وجده او الخ.

نحن امام مجموعة من احتمالات الراوي التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية:

**الراوي الظاهر:** المنفصل عن أحداث ما يرويه، ولكن الذي يكشف نفسه كراوٍ، دون أن يقوم بالضرورة بتحديد نفسه.

**الراوي الخفي:** الذي يستخدم صيغة الغائب.

في هذين الشكلين من الراوي، هناك سيطرة مفترضة للكاتب. يصف بشمولية قد لا يراها الابطال او البطل الرئيسي، يتواطأ مع القارئ عبر إعطائه معلومات لا يعرفها البطل او الابطال او لا يستطيعون الانتباه اليها، يعرف النهاية، اى يكتب قصته انطلاقا من نهايتها. هذا الانطباع التشيكوفي، عن أن القصة تبدأ في نهايتها، طبع الكتابة القصصية ببصمات من الصعب محاكمتها.

**الراوي المتطابق مع البطل:** اى الراوي البطل، عبر اللجوء الى أسلوب ضمير «الأنا»، هذا التطابق بين الراوي والبطل يجعل من فسحة الكتابة فسحة تأملية، حتى دون استخدام صيغة التأمل. ويفترض مسبقاً، شكلا من أشكال التطابق بين الراوي والبطل والجمهور. أي يحل التطابق في هذه الحالة، محل التواطؤ في الحالتين السابقتين.

**علاقة الراوي - البطل:** التي تحاول ان تسدّ ثقوب

علاقة الراوي المتلقي المفتقدة في الكتابة. من هنا قد تنحو هذه العلاقة الى استنفار جميع العناصر المرجعية المفترضة: اللجوء الى الذاكرة التاريخية عبر استحضار شخصيات منها، او اللجوء الى الواقع السياسي عبر جعل الشخصية تتطابق مع تصور إيديولوجي مفترض، او عبر رسم البطل ضمن إطار مرجعي واضح - مألوف للقارى - الخ... هذه الافتراضات المتعددة، تنطلق من فرضية رئيسية جامعة: سيطرة الكاتب على عناصر قصته، اى كتابتها.. فالكتابة بهذا المعنى هي نقل من الوعي الفردي الى الورق كوسيلة للنقل الى الوعي الجماعي.. كل كتابة هي شكل من أشكال السيطرة، لكن هنا، في علاقة الراوي بالمكتوب، الحالات تنكتب وتنضبط إيديولوجيا. ففي تجربتيْ إدريس وتامر، وعلى الاختلاف الكبير بينهما هناك هذا الضغط الايديولوجي الذي يلجأ الى الشفهيّ او الى الشعري باعتبارهما وسيلة اسلوبية، وهناك هذا الافتراض المسبق لمسار القصة قبل كتابتها. من هذا الموقع يختلط مُقْتَرب كاتب القصة القصيرة من مقترب الشاعر، إنهما نبيّان محبطان، يملكان معرفة الماضي والمستقبل ويحملان رسالة .. والشكل الفني هو وسيلة ايصال هذه الرسالة..

هذا ما تحاول الكتابة القصصية الجديدة الافلات منه. فمع تجربة جاليرى ٦٨، والتجارب التي تلتها في مصر وخارجها، وعلى الرغم من بصمات الرواية الجديدة الفرنسية، على بعد البدايات، هناك محاولة للتخلص من هذه العلاقات الملتبسة الموروثة من النمط الحكائي المعدل على مقاس الايديولوجيات المختلفة بهدف الوصول الى الكتابة نفسها، أي الى النص الذي يتشكل كمرجع لنفسه.

هنا، لا يعود الشكل الذي يتخذه الراوي - الكاتب مهماً، إنه مجرد حيلة لكي تبدأ القصة. الأساسي هو مبنى القصة نفسها، المبنى الذي يكتب علاقاته. العلاقات وصيغة المشهد تصبح هي المحور الذي تلتفّ حوله العناصر المختلفة في القصة، والكاتب لا يكتب، إنه ينكتب، لا يعرف بل يتعرف، لا يبشّر بل يكتشف.

الكتابة التي تنكتب تنطلق من فرضية البحث عن المعرفة وليس عن فرضية نقلها. البحث يحرّر، والنقل يكبّل، أي أن الكتابة في تحرّرها من النقل، وحين تضع نفسها في مغامرة البحث، تكتشف طاقاتها التحويلية دون أي ادعاء.. فيتمّ تحرير المثقف من وهم النبي، ويتم تحرير الكتابة من وهم التبشير.

وهمُ النبوة يأخذ في القصة القصيرة شكلاً اكثر خفراً منه في الشعر. ففي حين أن القصيدة الحديثة تسقط في عمودية تعدّد الأغراض الجاهلية ويفترسها وهم تلخيص العالم وقول كل شيء دفعة واحدة، فلا تقول في النهاية سوى تكرار تجربة قديمة وتتساقط ادعاءاتها في الحداثة دفعة واحدة، فإن القصة القصيرة تخضع هي الأخرى لهذا الوهم، وتصبح مجرد رواية ناقصة او عاجزة، اى مجرد وجهة نظر ينقصها القعر العلائقي الذي يميّز الرواية، كما تنقصها الشحنة الانفعالية المكثفة التي تميز القصيدة، فتسقط في التردّد، وتتهاوى أمام قدر نبّيها - كاتبها.

الكاتب - النبي - المبشر - المربي - حامل المعرفة المطلقة - الديكتاتور الصغير على الورق الخ... هي مجموعة من الكلمات - المفاهيم التي صيغت على عجل في مرحلة «النهضة»، وكانت في الواقع تعبيراً عن محاولة المثقف الحديث وراثة جميع أدوار المثقف التقليدي، والدخول في لعبة السلطة السياسية المباشرة، باعتبارها مفتاح كل شيء، وباعتبارها الحلّ السحري الذي ستتفرع جميع الحلول عنه. ولقد عبرت الكتابة القصصية وشبه القصصية في بدايات عصر النهضة عن هذا الوهم، كما أن القصة، على الرغم من تأثرها بمذاهب نقدية متعددة، ما تزال الى الآن، في العديد من نتاجاتها تحمل هذا الوهم، وما يزال الكاتب - الراوي بطلا شبه وحيد على الرغم من كل شيء.

النبوة تفترض التبشير، اى نشر الدعوة، ويصبح الشكل الأدبي مجرد اداة يمكن الاستعاضة عنها بأدوات اخرى. لذلك قد نجد صعوبة في التمييز بين النثري والشعري في العديد من القصص، وهذا ليس ناتجاً عن التأثر بالمدارس الغربية الحديثة التي تسعى الى إلغاء الفوارق بين الانواع، بل هو، في أغلبه، أسير شعريّة مستلبة، ونبرة خطابية شبه دينية.

القصة القصيرة، بوصفها مقطعاً، هي مقترب من الحياة، إنها ليست أداة بل طريقة، الأداة يمكن استخدامها، اما الطريقة فهي التي تستخدم كل شيء، وهي بهذا المعنى ليست تعبيراً عن شيء بل هي تعبير فيه.

هنا يمكن ان تطرح مجموعة من الاسئلة:

**السؤال الأول**، ويتعلق بالجذر الاجتماعي التاريخي لنشوء فن القصة القصيرة فعلى الرغم من بعض الكتابات، لا سيما كتابات الشكليين الروس النظرية، فان القصة القصيرة كشكل مستقل، ما تزال تحتاج الى نظريتها، وهي فن محيّر، اذ نادراً ما نجد كاتب قصة قصيرة يكتفي بكتابتها، كأنها ترتبط بمرحلة وسيطة بين كتابة الرواية وكتابة المسرحية.

الرواية وجدت في لوكاتش ثم في البنيوية التكوينية، نظريتها النقدية، أما القصة القصيرة فما تزال الى الآن رهينة البحث السوسيولوجي الفجّ، الذي يربطها بنموّ الصحافة ونموّ الحاجات المتسارعة في العصر الصناعي والى آخره... وعلى الرغم تأصّلها في تراثنا العربي، فإننا لا نكاد نعثر على

دراسات نقدية جدية تتناولها، كما تتناول الشعر او الرواية على سبيل المثال..

**السؤال الثاني**، ويتعلق بالتجارب القصصية العربية المختلفة، وبتشكلها ضمن مدارس متداخلة، بحيث يصعب وضع حدود فاصلة بين مدرسة ومدرسة، وبحيث تتجاوز هذه المدارس وتنقطع وتتواصل في حركة لولبية. كأن الازمنة المتعددة التي تعيسها المجتمعات العربية تتداخل لتقدم صورتين متناقضتين متكاملتين. تناقص التجاور لمدارس مختلفة واساليب مختلفة وانقطاعات مفاجئة، كأن ساحة القصة العربية تحمل في تناقضاتها الراهنة تاريخاً اختزالياً للقصة بمدارسها المختلفة من جهة، وانقطاعا يتواصل حينا او لا يتواصل، كأن الاجيال تتجاور ولا تتتلمذ على بعضها، وكأن التاريخ الناقص، التاريخ الخارجي «للايديولوجية» العربية المعاصرة، يعكس نفسه وفي التحليل الاول، على المستوى الادبي. وتكامل الرؤيا المنكسرة، التي تجعل من التجارب المتعددة، ومن اختلاط المدارس والرؤى والتقنيات، إطاراً تجريبيا لبنى أدبية لا تتكامل بذاتها، بل تكشف تكسراً اجتماعياً وسياسياً وفكرياً هائلاً، ليس بمقدور الكتابة الادبية ان تسدّ ثقوبه.

**السؤال الثالث**، ويتعلق بالمجموعات القصصية التي تحمل موضوعاً واحداً، واحياناً تتكرر فيها شخصيات واحدة.. هل هي مجموعات قصصية ام أنها روايات، ام هي شكل وسيط بين الرواية والقصة القصيرة. هل نسمي «سداسية الايام الستة» رواية او مجموعة قصصية، كذلك الحال في «ام سعد» او في «اليشن» او «الجبل الصغير». هل هذه التجربة هي أحد اشكال استمرارية التراث الحكائي العربي، ام هي تعبير عن تكسّر اجتماعي وطبقي لا يسمح للرؤية الروائية الواقعية بالتبلور؟ ام هي مجرد أشكال عرضية؟ ام هي شكل جديد؟ السؤال هنا يطرح مشكلة نظرية حول الشكل القصصي، فاذا كانت القصة القصيرة مقطعا، او اذا كانت مثلثاً لا ذروة له، فما معنى ان تتكرر لا ذروتها، فتخلق ذرى متعددة، ونهايات متعددة، وتكشف واقعاً من جوانب لا اتصال في ما بينها.

هذا التكسر قد نجده هو الآخر على شكل روايات، ففي تجارب عبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وجبرا ابراهيم جبرا وبعض نجيب محفوظ، ما يشبه هذه المجموعات القصصية وان تسمّت هنا باسم رواية. هل خطّط الغيطاني رواية «السداسية» مجموعة قصص؟ ثم ماذا تهم التسمية اذا لم تفتح سؤالا نظريا حول العلاقة المعقدة بين الشكلين الروائي والقصصي، وانفتاح الحدود بينهما، وانكسار الفروق، ومحاولة الوصول الى تجربة تتشظى فيها الاشكال وتنحلّ الى مركباتها الاولية؟

**السؤال الرابع**، ويتعلق بالعلاقة المرجعية التي تبنيها القصة. فالكاتب الخفيّ - الوعي، الرسالة، المتلقي، اللاوعي، - عنصر اساسي في عملية الكتابة، والمرجع عالم شاسع لا يمكن حصره في بعض العناوين السريعة. جدل الكتابة، هو هذا الجدل الثلاثي بين عناصرها الثلاثة الاولية - الكاتب - النص - الكاتب الخفيّ. وفي الكتابة التقليدية، الكتابة التي تحفل برسالتها اساسا، كان النص هو العنصر الهامشي او المهمش، هو انعكاس للعلاقة الثنائية بين الكاتب والكاتب والخفي، وكان الجدل بين هذين العنصرين يميل دائما لمصلحة الكاتب الخفي، حتى عندما تكون القصة القصيرة اقرب الى نص شبه مذكراتي تلعب فيه «الأنا» الواضحة دوراً محدداً.

الكاتب الخفي هو بديل الراوي - الجمهور، هو من يحاول شد الكتابة الى علاقتها المرجعية المباشرة. ولان المرجع الفعلي فُقد، فإن هذا الشدّ. ينحو غالبا الى ربط الكتابة الابداعية بعجله الايديولوجيا المهيمنة، ويلغي بالتالي دورها الأساسي بوصفها مقتربا معرفيا. الكتابة الرجع، هي بالتالي، نوع من التنويع الذي يستهلكه المجتمع، حتى وان اتخذ هذا التنويع لنفسه اسما ادبيا. وفي المقابل، فإن الكتابة المغلقه على المراجع، مستحيلة حتى وان ادعت لنفسها ذلك. المرجع بهذا المعنى، او صيغة الكاتب الغائب اذا شئنا، تجد نفسها في داخل النص، النص مرجع نفسه، يعني ان النص يقوم بإعادة كتابة للواقع، يعيد تهجئته، ويدمجه في حركة معرفية جديدة، هي حركة النص نفسه.

العلاقة الثلاثية هذه - الكاتب - النص - الكاتب الخفي، تستقيم من جديد انطلاقا من فعل الكتابة نفسها، فحين تكون الكتابة فعلا وليس انعكاسا، فأنها تستطيع ان تجعل من العنصرين الآخرين امتدادها التاريخي في الزمن، وان تجعل من النص الابداعي المرجع الاول لنفسه.

- ٤ -

حاولنا ان نطرح اسئلة لا نملك الاجابة عليها.. نحن في مرحلة اعادة النظر، خاصة وان الظروف المحيطة بالكتابة العربية: مجتمعات تعيد النظر في نفسها، مرحلة قومية تتجرجر ولا تنتهي، قمع همجي تصاحبه دبابات الاحتلالين الخارجي والداخلي، ثقافة يلتبس تاريخها الحديث عليها، كتابة تجريبية وسط مجتمعات عاجزة عن اعادة كتابة نفسها، عن اخبار تاريخها ورواية تجاربها.

لكن لا خيار لنا، سوى ان تكون كتابتنا الابداعية هي شكل أسئلتنا، وفي ان نكون شهودا وشهادة، فأن تكتب قصة وتكون الضحية في الآن نفسه هو المستحيل الذي لا خيار لنا امام محاولته.