الواقع الخام وتخييلية النص القصصي

د. محمد برادة

الواقع / النصي:

يحق لي بدءاً أن أناقش صيغة إحدى النقط الواردة في محور الأدب وقضايا التحول الاجتماعي والتي سأجعلها منطلقاً لهذه القراءة في مجموعة من القصص ينتمي كتابها إلى دولة الإمارات العربية المتحدة. ويتعلق الأمر بـ «علاقة القاص بالواقع من خلال الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي». فهذه الصيغة تنطوي على مصطلحات ومفهومات ليست بالوضوح الذي نفترضه لأول وهلة. أو لنقل، توخياً لدقة أكثر، بأن تحوّلات لغة النقد في الفترة الأخيرة تقتضي إعادة النظر في بعض المفاهيم والمصطلحات لجعل الحوار أكثر وضوحاً.

من هذه الزاوية، فإن العلاقة التي يراد الحديث عنها ليست علاقة القاص بالواقع بقدر ما هي علاقة النص القصصي، وذلك لأن القاص بوصفه إنساناً تربطه علائق مختلفة مع الواقع، لا يستطيع أن يشخص مجموع تلك العلائق في نص واحد، فضلاً عن أنها متعددة وليست القصة هي الشكل الوحيد الذي يستعمله للتعبير عن علاقته بالواقع يضاف إلى هذا وذاك، أن ما نقبض عليه من هذه العلاقة داخل النصوص، لا يكون متطابقاً بالضرورة مع تصور القاص للواقع ولا مع نواياه قبل كتابة النص.

لأجل ذلك فقد يكون الحديث عن علاقة النص بالواقع أكثر دقة لأنه يتيح الاحتكام إلى شيء «ملموس» محدد، ويجعلنا أمام تحقُّق نصيّ خاضع لضرورات تُحدد علائقه. بواقع مزدوج: واقع الجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه، واللغة التي يكتب بها، والنصوص الغائبة أو الحاضرة التي يحاورها. . . ، وواقع الحياة في اتساعه وتشابكه.

ونفس الاعتراض يمكن أن نوجهه لمصطلحات «الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي»، لأن الصيغة تفترض سهولة التمييز بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي: أين يبدأ الأول وأين يبدأ الثاني؟. ومن يقيم الحدود بينهما ومن أي مجال معرفي يَستمد معاييره؟[1].

لذلك، إذا استبدلنا القاص بالنص القصصي نستطيع أن نبحث عن العلاقة مع الواقع من منظور تنسيبي يتقيد بما يشتمل عليه النص داخل سياقه ودون تعميم لأن القاص قد يغير علاقته بالواقع في نصوص أخرى لاحقة.

هناك أيضاً مصطلح الواقع المحفوف بكثير من الالتباسات والغموض رغم وضوحه الظاهري. فليس الواقع أحادياً ولا متشابهاً في تكوينه. ونحن عندما نستعمل هذا المصطلح فإننا نقصد المادة الخام التي تشمل حقيقة الحياة البشرية في تمظهراتها وتجلياتها المتباينة: الطبيعية والتاريخية، والنفسية. . أي أن ذهننا ينصرف إلى كتل وأحجام وظاهرات متداخلة، غير منظمة ولا محدودة، ومن ثم فإن الواقع يعلن عن نفسه بأكثر من وسيلة: بالأصوات والألوان والصور والعلامات والكلمات والأصداء. . . ثم إن هذا الواقع إذا كان متعدداً، فإنه أيضاً متحول بحسب الأزمنة والعلائق التي تنتظم بين

---

(١) لم يعد من الممكن الموافقة على التقسيمات التي تجعل بعض الأجناس الأدبية مختصة بالتعبير عن «الموضوعي»: الملحمة، وأخرى خاصة بالذاتي: الشعر. فهذا التقسيم قاصر عن استيعاب تداخلات الذاتي بالموضوعي، وعن تسجيل التطورات التي حققتها النصوص ضمن الأجناس التعبيرية المختلفة.

«واقع» ينتمي إلى الماضي وآخر يندرج في الحاضر أو يستشرف المستقبل.

ما هي العلاقة إذن، التي يمكن أن تقوم ـ نظرياً ـ بين النص الأدبي والواقع؟.

قبل تحديد تلك العلاقة، نلاحظ بأننا نكون، في حقيقة الأمر، أمام واقعين: الواقع الحياتي الخام المتشابك، ثم واقع العمل الأدبي المتبلور من خلال نظام نصي (مهما كان الكاتب متمرداً على حدود الأجناس التعبيرية)، يعتمد بنية وشكلاً، ويقيم علائق مع الأشياء والكون والأناس عبر التخييل، أي من خلال ابتداع «لا واقع» مغاير للواقع الخام.

على هذا الأساس، يمكن أن نحدد علائق النص الأدبي بالواقع الخام في ثلاثة احتمالات:

١ ـ علاقة تطابق أو اختلاف:

إن التطابق يبدو مستحيلاً بين هذين الواقعين (النصي والحياتي) لكون الوسيط اللغوي عنصراً جزئياً، ولقصوره عن استيعاب جميع مكنونات الواقع الخام. وما يبدعه القاص أو الروائي يصدر عن منطق تخييلي ويعتمد عناصر صوغ تخييلي تجعله «لا واقعاً» بالنسبة للواقع. إلا أنه إذا كان التخييل مخالفاً بالضرورة للواقع، فإنه ـ كما لاحظ أحد النقاد[٢] ـ يأخذ مادته من الواقع ليؤول إلى شيء مغاير له. وبهذا المعنى، فإن نصوصاً قصصية لكتاب كبار أمثال تشيخوف، موبسان، محمود تيمور، يوسف إدريس، إدوارد الخراط زكريا تامر، يحيى الطاهر عبد الله.. قد نسجت خيوطها من مادة خام مستوحاة من واقع متعدد، متباين، لتقدم لنا تخييلاً، «لا واقعاً»، يحاور ذلك الواقع وينظمه ويلونه.. أي أن واقع النص هو بالضرورة واقع آخر.

٢ ـ علاقة تشخيص أو تفسير:

مسألة تشخيص الواقع أو محاكاته، رافقت التعبير الأدبي منذ القديم ونجد أصداءها، على المستوى التنظيري، في كتاب الشعر لأرسطو ثم لدى مختلف المدارس الأدبية قبل أن تصبح هي مركز الاهتمام عند المدرستين الواقعية والطبيعية. ولكن التشخيص، في جميع التجارب، لا يعني الاستنساخ ولا التماثل بين «نموذج» طبيعي وآخر فني. ولأن اللغة هي وسيلة التعبير في الإبداع الأدبي وبالنظر إلى صفتها المزدوجة: لغة تخاطب وتواصل بين الناس، ولغة متميزة داخل تلك اللغة عندما يتعلق الأمر بالإبداع، فإنها تطرح عدة عقبات أمام التشخيص وبذلك قد يأتي هذا الأخير مسرفاً في التضخيم، منساقاً للصيغ الجاهزة، أو أقل مما يقتضيه موضوع التشخيص. وفضلاً عن ذلك، فإن علاقة المعبر أو المبدع بالواقع ليست ذات شكل واحد، بل تأخذ أكثر من شكل، فتكون متأخرة أو استباقية أو مساوقة. وفي الغالب، نجد أن تشخيص «الواقع» في النصوص الأدبية يأتي متأخراً عن فترة معايشته أو مجابهته، ومن ثم تغدو الذاكرة هي المعين الذي يمنح منه الكاتب عند «تشخيصه» للواقع. وإذن، هل يتعلق الأمر بتشخيص محايد، مطابق؟ أم بتشخيص يستند إلى تفسير ذلك، الواقع وإخضاعه لمنظور المشخص؟.

بدون الدخول في التفاصيل، نشير إلى أن هذا السؤال يضعنا أمام مسألة كبيرة وهامة، هي مسألة المعنى. فسواء تعلق الأمر بالتشخيص أم بالتفسير فإن المبدع مطالب بأن يكشف عن طريقته في الفهم وعن خلفيته الإبسمولوجية لإدراك العالم والقضايا. ونفس المسألة تواجه القارىء أو الناقد. وقد تبين من الدراسات الحديثة الألسنية والفلسفية، أن أحادية المعنى وَهْمٌ خادع، وأن النصوص مثل التفكير، مفتوحة على أكثر من معنى، وأنها مجال لتجابه الرؤيات واستراتيجيات الفهم والتأويل. لذلك فإن حضور الواقع داخل النص يتنوع بحسب الموقف الموجه للقاص أو الكاتب، فقد يكون حضوراً جافاً يعتمد على تقديم الأشياء في ماديتها ومباشرتها، أو قد يأتي من وراء حجاب وبطرائق غير مباشرة، أو قد ينتهي إلينا من زاوية جد محدودة توافق وجهة نظر أحادية للكاتب..

٣ ـ علاقة تَقَبُّلٍ أو رفض:

بما أن القاص الذي يمنح مادته من الواقع الخام يدخل في حوار مع ذلك الواقع ويشخصه بطريقة دون أخرى، فإن علاقة أخرى تقوم بينه وبين ذلك الواقع: هل هو مقنع بمنطقه وبالقيم التي تحكمه؟ أم أنه يرفض الواقع الخام وفوضاه ويطمح إلى إعادة تنظيم قوانينه وتجلياته؟ وما يبرر هذا السؤال، هو أن الواقع موصوف بالتحول وأن هذا التحول يأخذ عدة تمظهرات وأشكال خاصة من خلال محتويات التاريخ ودوره في تغيير الواقع. وبدون أن نحسم بتأكيد صارم في مسألة غائية التاريخ، نقول بأن مفهوم حرية الإنسان يتصل بقدرته ـ النسبية والمحدودة ـ على التأثير في مجرى الأحداث من خلال وعي مكونات الواقع وانعكاساتها على تطور المجتمعات. من هنا فإن الرهان المتصل بحرية الإنسان وبمسؤوليته يمس إمكاناته في توجيه تحولات الواقع نحو التحولات التي يجب أن تكون بدلاً من أن تكون مجرد تحولات عادية خارج إرادة الإنسان والمجتمع. وعلى هذا المستوى يستطيع الكاتب المبدع أن «يتدخل» ليرفض واقعاً لا يرضيه، إلا أنه تدخل غير مباشر ما دام النص لا يملك وسائل التأثير المباشر في الواقع. إنه بطبيعته، يفعل في العمق من خلال تحوير اللغة ومن خلال الإسهام في بلورة وعي الواقع[٣].

---

(٢) تقصد الناقدة كانت هامبرغر في كتابها: منطق الأجناس الأدبية، الترجمة الفرنسية، ١٩٨٦.

(٣) أعتقد أن أهم إسهام للأدب الناجح في «تغيير» الواقع هو ذلك الإسهام المتمثل في اقتناص «اللغات» الجديدة وبلورتها على مستوى التشخيص النصي. وهي عملية أعمق تأثيراً من ابتكار المصطلحات وترويجها، لأن =

إن هذه التوضيحات والتعديلات، بالرغم من طابعها العام، تفيدنا في توجيه خطواتنا عند قراءة القصص التي سنجعلها موضوعاً للتحليل. ومن ثم فإننا لن نحتكم إلى مقولات معيارية نقيس على أساسها القصص المقروءة لنحكم ما إذا كانت لها علاقة أم لا مع الواقع. بدلاً من ذلك سيكون التحليل وسيلة للوقوف على بعض خصائص النص، ولاستنطاقه في امتداداته وإيماءاته.

تحليل نماذج قصصية:

تنتمي القصص العشر التي سأحللها إلى مجاميع قصصية لم أقم باختيارها وإنما تلقيتها بالبريد[4]، ولذلك فهي لا تدعي صبغة تمثيلية للقصة في الإمارات العربية المتحدة، بل هي أقرب ما تكون إلى نافذة صغيرة أطل من خلالها على هذا الأدب الفتي المليء بوعود التجديد التي تحملها الأقلام العربية الشابة في بلدان «الأطراف».

وهذه القراءة التي لا تتوفر على خلفية تاريخية ولا على معرفة بمجموع الإنتاج تتعامل مع النصوص على أنها - مهما كان لها من خصوصية - جزء من سجل القصة العربية، اعتباراً إلى أن التفاعل والتنافذ سمتان واردتان في سياق تطور الأدب العربي الحديث، وإلى أن تحقق نصي يصبح ملكاً مشاعاً وخبرة مشتركة بين قراء اللغة العربية.

ويعطي منهج هذه القراءة الأسبقية لعنصرين:

أ - إبراز شكل البناء وحوافزه الكامنة، ثم تجلية التيمات وموجّهاتها.

ب - وضع منجزات هذه النصوص ضمن الخارطة العامة للقصة العربية.

تحليل النصوص:

١ - نصف متر من الخوف:

ناصر جبران

سارد هذه القصة هو إحدى الشخصيتين فيها ولذلك فالحدث الذي يرويه متلون بوجهة نظره، لكننا لا نكاد نعرف عنه شيئاً، أقصد عن وضعيته الاجتماعية عن تاريخه.. كل ما نتعرف عليه هو وجهة نظره بخصوص مسألة سفاح الجامعة. والبنية العامة تندرج ضمن البنية القصصية الكلاسيكية المشتملة على بداية وعقدة وانفراج فالقصة تنطلق من وصف فضاء الأوتستراد بدمشق والليل يضفي رهبته على الشارع والكائنات.. والسارد عندما يستقل سيارة أجرة يكون مشبعاً بهذه الرهبة التي يحاول تبديدها عن طريق محادثة السائق. وتكون أخبار سفاح الجامعة هي المنطلق فيبدي وجهة نظر المدينة للسفاح، ويأتي رأي السائق مضاداً ومعللاً، فيظنه السارد نصيراً للسفاح ويركبه الخوف، وعندما ينحني السائق ليبحث عن شيء تحت المقعد يظن الراكب أنه يبحث عن سكين ليقتله، بينما هو يمد له نصف تفاحة ليشاطره إياها.. هذا البناء المعتمد على التشويق والتدرج تخدمه لغة متوترة، مهولة وأوصاف توحي بالرهبة وحدوث اللامتوقع. والخطاب المستعمل فيها يستمد عناصره من إطار واقعي في الوصف والسرد. إلا أن المفارقة التي تبنى عليها القصة تضعنا أمام نص لا يخلو من التباس، لأنه يؤشر على أكثر من دلالة ومعنى. فهل البناء القائم على المفارقة يتقصد إلى انتقاد خوف السارد غير المبرر؟ أم أن القصة بذاتها تشخيص لحالة لا تخضع لأي معنى، وإنما هي نتيجة المفارقة نفسها؟

شغب القائلة:

ناصر علي الظاهري

هذه القصة أيضاً لها بناء كلاسيكي متوفر على العقدة والتشويق وطرافة الحدث. فالسرد بصيغة الغائب يقدم لنا عاملاً هندياً وهو يلاحق امرأة شحاذة تقف عند باب المسجد لتستدر عطاء المصلين. إنه يسقط عليها شهوته الدفينة ويمني النفس بعلاقة تشبع رغبته بل وتغير من حياته.. وتظل استيهامات العامل تشغله وتحفزه في ترصد للشحاذة إلى أن يقرر مواجهتها بعد انصراف آخر المصلين لكنه يفاجأ بمقاومتها العنيفة ثم يتكشف له أنها رجل هندي وليست امرأة كما جمح به الخيال.. إن المفارقة التي تبنى عليها هذه القصة قابلة لأكثر من دلالة إذ نجد ما يؤشر على أن الحاجة تبرر الوسيلة، كما نجد إشارات تلمح إلى الحرمان الذي يعاني منه العمال المهاجرون. إلا أننا نستطيع أن نعتبر القصة أيضاً حدثاً طريفاً يتوخى تسلية القارىء، ذلك أن هذا النوع من البناء يذكرنا بنصوص قصصية كلاسيكية أعطت الأسبقية للإمتاع والتشويق.

كلنا نحب البحر:

سلمى مطر سيف

يأخذ بناء هذه القصة شكلاً أليغوريا (مَرْموزة) لأن مجموع عناصرها تنقل لغة السرد والوصف من مستواها التعييني، الإخباري، إلى مستوى المجاز والرمز وفضاء القصة بمكوناته، يصب في نفس الاتجاه. هناك البحر والحارس سلطان (يحرس البحر!) وامرأة عارية ترتاد البحر. ويأتي التحفيز في القصة من الحارس

= اللغة الواحدة تعيش دوماً صراعاً وتحولات من خلال الفئات الاجتماعية المتصارعة بالملموس واللغة الأدبية غير التشخيص والمقابلة والسخرية هي التي ترصد هذا التحول وتمهد للوعي به وعياً يتعدى الترديد الآني إلى التجذر داخل المتخيل الجماعي.

(٤) المجاميع هي لكل من: إبراهيم مبارك، أمينة عبد الله، سلمى مطر سيف مريم جمعة فرج، ناصر علي الظاهري، عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش)، محمد حسن الحربي، (الخروج على وشم القبيلة)، سعاد العريمي ظبية خميس.

الذي يمتلك سلطة، فهو الذي يعتبر السباحة خروجاً عن القانون خاصة إذا كانت السابحة امرأة تتمرد على المواضعات والتقنيات. وتبدأ مشكلة الحارس من توزّعه بين تمثيل هيبة السلطة وتغطرسها، وبين الاستجابة لطبيعته الإنسانية وتلقائيته التي أيقظها لديه مجيء المرأة العارية. يحاول الحارس أن يمثل دوره فيفشل، ويحاول أن ينقاد لعاطفته فيفشل لأنه مسكون بالسلطة.. ماذا يفعل ليخلص نفسه من هذه الورطة التي جعلته يضع نفسه موضع تساؤل؟ يقتل المرأة التي فجرت تناقضاته ومكبوتاته؟ غير أن ميزة هذه القصة هي أنها ببنائها الأليغوري ولغتها المجنحة الموحية تَتَسَرْبَل بالتباسية شعرية تترى على إمكانات تأويل عديدة. فإذا كانت الكاتبة قد أشرت، من خلال البناء والسرد والفضاء، على وجهة الترميز المسند لتخييلها، فإن النص مع ذلك يبقى مفتوحاً على أكثر من تأويل وعلى أكثر من وجهة لإعادة تكوين الرمز(٥).

هياج:

أمينة عبد الله

يتصف بناء هذه القصة بالتوازي لأن السرد بضمير الغائب يعمد إلى تقديم لقطات ومشاهد بطريقة متوازية ترسم لها مراحل حالة وعي وهي تتولد وتتبلور في نفس آمنة زوجة عبد الرحمن موسى الطائل الثروة. تتدرج القصة من الراهن إلى المنصرم ثم تعود إلى الراهن. فالزوجة الأنية من وسط فقير، تحس بعد فترة وكأنها غريبة وسط البذخ الذي تعيش فيه مع زوجها الثري، والعلائق الاجتماعية قائمة على المظهرية والنفاق، ويكفي أن تنبش القشرة قليلاً لتتكشف عن سلوكات خبيثة. هكذا تخبرها زوجة أحد أصدقاء زوجها بأن عبد الرحمن موسى له حياة سرية أخرى، فتحس بارتخاء الأواصر التي تشدها إلى بيت الزوجية... ولكن ماذا تستطيع أن تفعله وقد أصبحت سجينة لهذا الديكور والحياة الترف؟ تقرر أن تتمرد وتواجه زوجها لكنه يظل «الأقوى» ظاهرياً.. أما آمنة فإنها لا تستطيع الفرار من حالة الوعي التي تولدت في دخيلتها..

إن السرد المتوازي والاهتمام بوصف الأشياء التي تؤثث فضاء القصة ساعدا على إبراز حالة الوعي بالواقع المحيط بآمنة كما أن مجموع العناصر حالت دون جعل القصة مجرد استنساخ لعلائق وسلوكات. بل جعلت منها فضاء تخييلياً يفسح المجال للتأمل وإعادة تكوين العلائق.

جيني:

عبد الحميد أحمد

بناء هذه القصة دائري ويوظف التوازي أيضاً. فالسارد «علي» الطالب بإحدى الجامعات الأجنبية، ينطلق من الشعور بالوحدة والحنين إلى دفء العواطف والوطن، وينتهي إلى دفء مؤقت لا يبدد الوحدة التي تنتظره منذ صباح الغد..

إن حالة الانفصام والتوزع بين حضارتين التي يشخصها علي في مقدمة القصة تذكرنا بحالات شبيهة التقطها قصاصون عرب، ولكن نكهة «جيني» لها ما يميزها عبر التفاصيل. فعلي الذي كان يتشبث بحب عائشة من خلال رسائلها لا يقوى على مقاومة انجذابه إلى جيني التي يراها كل يوم في الكلية. إلا أنها لا تحس بنفس العاطفة حتى حين تقبل الخروج معه والرقص بل ومشاطرته الفراش، من هنا تتولد حالة التمزق في نفس علي: يحلم بالدفء والاستقرار عبر رسائل عائشة ورموزها ويعيش مع جيني علاقة بدون غلالة عاطفية تلون فضاء الغربة الرمادي.

ذكريات الزمن المفقود:

سعاد العريمي

سارد القصة متهم بقتل الزمان. اتهمه الأطفال بذلك فحاول أن يكفر عن ذنبه ولكنه لم يفلح، وأحس أن وجوده في المدينة لم يعد يطاق. يخرج هارباً من الناس ومن الأزمنة التي تصطرع في داخله. ولكنها رحلة عذاب، لأن بحثه عن النجاة لا يسلمه إلا إلى المتاهات، إلى ازدحام الأرجل وإلى أكداس الأجساد البشرية وعندما يجد شيئاً فإنما هو صورة أخرى للمتاهة: المستنقع المليء بالصديد ثم الغرفة الصغيرة التي يرى فيها نفسه مسجى على نقالة: أينما اتجه يحس بالفزع والغربة: «أعيش وسط أناس لا أعرفهم ولا تربطني بهم أية صلة». وينتهي به المطاف إلى زنزانة وهو مشلول الإرادة، ولكنه يحس أنه أقوى من ذوي العيون الزائغة الملتصقة وجوههم بزجاج الزنزانة..

إن هذا النص، ببنائه المفتوح، وتدفق سرده، ينقلنا إلى مناخ كابوسي، سديمي، من خلاله نستشعر غربة الفرد وسط الآخرين، فالزمان لم يعد مقنعاً، والسارد لا يحس بانتمائه إلى أي زمان.. إنه بطريقة ما يعلو على كل الأزمنة لينقل مشاهد تجريدية تشخص العزلة والغربة وعذاب الذات وهي تحاول أن تجيب على الأسئلة المميزة. ومن ثم فإن هذه القصة تأخذ في النهاية، شكلاً من تَذْويب الواقع الخام الذي ظل مُحتجباً داخل النص.

---

(٥) اشتمال القصة على إمكانات تعدد التأويل والرموز، لا يعني بالضرورة أن صاحبة النص قصدت إلى ذلك. ولكنه ناتج عن طريقة الكتابة وكثافة الإحساس. وبالإمكان أن تقرأ هذه القصة من زاويتين آخرين:

أ ـ عجز حارس البحر ـ بوصفه رمز الرجل «المتفوق» صاحب الامتيازات ـ عن مواجهة المرأة ومعايشتها خارج إطار المحرمات..

ب ـ ويمكن اعتبار البحر مجالاً يرمز إلى الممارسة التي تحل جميع العقد والتعقيدات.

التقرير:

محمد حسن الحربي

يقوم بناء هذه القصة على اللقطات المتوازية أو المتداخلة، وعلى التشخيص من خلال اللغة ومحاكاة الكلام محاكاة ساخرة.. فالواقع الخام الذي تمتح منه القصة وهو واقع الشركات الكبيرة وحضور المساعدة التقنية الأجنبية واستيراد التكنولوجيا، يأخذ على مستوى التخييل القصصي طابع اللقطات المؤثّثة بالتفاصيل والوصف (وصف الأجهزة والتلفونات وفضاء العقول الألكترونية الأملس..). وتلعب شخصية السكرتيرة العصرية دوراً أساسياً في هذا المناخ.. وشخصية المدير ومساعده والامتيازات التي تمنح للأجنبي: جميعها عناصر مشتركة على المتداد الوطن العربي تشخص ظاهرة التبعية والاستلاب تجاه حضارة نستهلك منتوجاتها بدون أن نستوعب ونتبنى أسسها ومرتكزاتها ومناهجها.. لذلك فإن ميزة هذا النص تتجلى أساساً، بنظري في النغمة البارودية التي طبعت الكلام المتداول بين شخوص القصة وكذلك صيغة التقرير فمعظم التعابير والأقوال تكتسب داخل السياق العام للقصة دلالة أخرى، على نحو ما نجد في كلام المدير: «.. وانه لمن دواعي غبطتي أن ألمس هذا الحماس الوطني لديكم تجاه الشركة والعاملين فيها، كما أنني أهنىء نفس قبل أن أهنئكم لهذه الرؤية الشاملة التي تتميزون بها..».

صالح المبارك:

مريم جمعة فرج

يتنوع السرد داخل هذه القصة، متنقلاً من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ولكنه يتبار عند رجل مريض يعاني من مرض عضال وقد بترت ساقه وذراعه وتتداخل حالته مع موت جاره مبارك الذي مات ولم يجد من يصلي عليه. وجهاً لوجه مع المرض الذي يفترسه، وإلى جانبه زوجته التي تواسيه، يستنجد بما حكاه له أبوه في طفولته عن ظهور صالح المبارك الذي سيرفع الألم عن الناس حسب ما أكده الدراويش. زوجته لا تؤمن بذلك وهو يتشبث بهذا البصيص من الأمل. وعندما يموت مبارك يرافقه داخل عربة البلدية مع السائق والحمال، ثم يتنبه إلى أنهم ثلاثتهم مبتورو الساق، ومع ذلك يقاومون الموت. إن الكثافة التعبيرية وتوظيف البعد الأسطوري أضفى على الموت ملمحاً جميلاً، وجعل من التجربة مجالاً إنسانياً.

خلخال السيدة العرجاء:

ظبية خميس

يمكن أن ندرج هذه القصة، بمجموع عناصرها ومكوناتها، ضمن القصة العجائبية، لأنها من البداية إلى النهاية تقلب عناصر الواقع المألوف لتنسخ منها فضاء عجائبياً مرصعاً باللامعقول وما هو خارج المنطق المعتاد.. ونتيجة لذلك فإن مخيلة القارىء أيضاً تتحرر من كل القيود التي تُسيِّجها وتتابع المشاهد وهي تضيف إليها.

وإلى جانب هذا الطابع العجائبي، هناك بناء سينمائي يعتمد عل المونطاج والتَّفْضية (وضع المشاهد في فضاء واحد حتى تُلتَقَط في نفس الآن). فالحركة التي تنظم القصة تبدأ بالسيدة العرجاء وهي تواصل المشي، وتنتهي بنفس السيدة وهي تواصل النوم، وبينهما تنتصب مشاهد القصة المرتكزة على وصف حفلة السيدة فوزية والسيد فهد وما جرى خلالها.

ويتولد الطابع العجائبي من إواليات مختلفة، فهو أحياناً نتيجة توليف غريب مثل: شجرة الأرز أنيقة ولكنها اليوم مصابة بإسهال معوي حاد وأحياناً ينشأ عن حدث ممكن الوقوع، مثل: «اشتروا ثوراً واحضروه إلى البيت. كان الثور ميتاً...». وعندما تتقدم القصة قليلاً يبدأ استثمار نماذج بشرية ضمن هذا الإطار العجائبي العام، فنتعرف من خلال استعراض المدعوين والمدعوات على عينات اجتماعية لها سلوك كاشف للطبقة المترفة التي ينتمون إليها. يتتالى السرد جذاباً ممتعاً وقد تعودنا على هذا التشخيص المقلوب لعناصر الواقع والذي من خلاله يتم فضح المخازي والسخرية من بعض المواصفات والقيم وخلخلة أخلاقية المظاهر.

نسمة هواء طائشة:

عبد الحميد أحمد

هذه القصة تمنح بناءها من الحكاية الشعبية وصيغها الشفوية مع إعادة توظيف الشكل لصياغة انتقادات اجتماعية وتطعيم البناء بأبعاد فانطاستيكية. فالشخوص تتقلد أسماء منحوتة من قاموس له دلالات تطابق الوضع الاجتماعي وتشمل على رمزية تساوق الغرض العام. وإذا كانت البداية تساير منطق الواقع الملحوظ فإن النهاية تكسر ذلك المنطق لتزحزح ثبوتية العلائق والتطورات. والأمر يتعلق بناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون وبزوجته مسحوقة وابنه مقموح وابنته مقهورة.. وهم يشمون اللحم والأب يريد أن يرضي رغبتهم لكن ضيق ذات اليد يجعله هزأة أمام الجزار الذي ينتقم منه بأن يفرمه فرماً ويبيع لحمه للزبائن. ونفاجأ بأن ناحل يتحول إلى صرصور تجرفه مياه البالوعة قبل أن يصل إلى البحر ليستقر داخل بطن سمكة..

مما يلفت النظر في هذه القصة محاولة تطويع شكلين مختلفين للتعبير عن دلالات حديثة. وإضافة البعد الفانطاستيكي يرفع القصة من مستوى النقد الاجتماعي البسيط إلى مستوى الكشف عما

يؤول إليه الإنسان المعدم داخل مجتمع يولي الأولوية للمِلْكية ويقوّم الفرد بما يملك..

امرأة من الشرق:

إبراهيم مبارك

من خلال البناء المفتوح لهذه القصة نتعرف على ذكريات السارد العائد من رحلة إلى الهند بعد أن عاش مغامرة تحولت إلى تجربة عاطفية. كان وهو في الطائرة يمني النفس بأن يعيش أياماً في ظلال سحر الشرق خارج الرتابة والمألوف.. ولكن لقاءه بالفتاة الوديعة «آم نون» جعل قلبه ينبض بقوة لقصتها، بالرغم من أنها تحترف، مضطرة العهارة. هي تريد أن يظل إلى جانبها وهو مضطر إلى العودة إلى بلاده والذكرى تمنح بعض العزاء....

إن السارد يلجأ إلى لغة شعرية وإلى وصف الطبيعة ليجعل الإطار العام ملائماً لهذه التجربة التي تتحول من اللقاء الحسي إلى التذكر الرومانسي.

استنتاج وتلخيص:

توخيتُ من هذا التحليل المركّز لبعض القصص، أن أوضح التعدد القائم في البناء والأشكال، وفي خصائص الخطاب القصصي، وفي التيمات وامتداداتها. وأنا أعتبر هذا التنوع سمة مؤشرة على الحيوية والتفاعل: تفاعل كتاب هذه القصص مع نصوص جيدة، عربية وأجنبية تنتمي إلى جنس القصة. وبطبيعة الحال فإن علاقة الكاتب بالجنس التعبيري هي علاقة لا تخلو من إشكالات وتعقيد، لأن كل نص نكتبه هو بشكل ما، تنويع داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه من توافرت الموهبة والوعي النظري. ونجد أيضاً قصاصين يكتبون محاكاة نموذج مفترض للقصة. إلا أن «خرق» قوانين النموذج النظري للجنس لا يعني تكسير معالم الأجناس الأدبية، كما لا يعني تجديداً لها لأن التجديد في الجنس التعبيري يستلزم شروطاً اجتماعية وثقافية طويلة الأمد.

مهما يكن نستطيع من خلال الجدول التالي الملخص لنوعية البناء وللخاصّة المهيمنة على خطاب النص، وللتّيمات البارزة في القصص المحلّلة، أن نلمس بعض السمات المشتركة بين هذه النصوص وبين قصص عربية تُنْشَر في بلدان مختلفة:

عنوان القصة	البناء	الخاصة المهيمنة على الخطاب	التيمة وموجهاتها
١ ـ نصف متر من الخوف	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الشك في حسن نوايا الآخر
٢ ـ شغب القائلة	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الحرمان الاجتياح يُبَرر الوسيلة. السلطة تطمس التلقائية
٣ ـ كلنا نحب البحر	أليغوري	شعرية، توظيف، التباس في الرمز	عبء المحرمات أهلية الممارسة
٤ ـ هياج	التوازي	واقعية، صياغة التخييل بعناصر مستمدة من الواقع الخام	وعي المرأة لواقع الاستلاب وزيف العلائق الاجتماعية
٥ ـ جيني	التوازي والدائرية	واقعية + صوغ تخييلي	الوحدة والحنين والتوزع بين حضارتين
٦ ـ ذكريات الزمن المفقود	مفتوح	شعرية تُذوّب الواقع	الغربة وسط الآخرين
٧ ـ امرأة من الشرق	مفتوح	شعرية تُذوّب الواقع	سحر اللحظات الجميلة
٨ ـ التقرير	التشخيص اللغوي + اللقطات	بارُودية، تشخيص الواقع للسخرية منه	الاستلاب تجاه تقنية «الآخر» والسلوك الاستهلاكي
٩ ـ صالح المبارك	الاستبطان	شعرية، البوح بهواجس الذات	مواجهة الموت
١٠ ـ خلخال السيدة العرجاء	سينمائي	بارودية، قلب منطق الأشياء	فضح مجتمع المظاهر والعلائق المزيف
١١ ـ نسمة هواء طائشة	الفانطاستيك	بارودية، كشف للتناقضات	تقويم الإنسان بما يملك

من نافل القول، التأكيد على أن التحليل النقدي وتلخيص خصائص النصوص في مقولات ومفاهيم تجريدية، لا يخلو من اختزال وتعسف لأنه لا يستطيع أن ينقل النكهة التي تميز كل قصة، ولا أن يرسم الظلال والإيحاءات المنبثقة من الكلمات والصور والرموز. . ولكن ما يشفع لهذا النوع من التحليل هو وجود عناصر مشتركة لدى المبدعين تؤول إلى التصور النظري الذي يتكون عند كل مبدع من خلال قراءاته وممارساته. وعلى هذا المستوى يكون الحوار بين الكاتب والناقد وبينه وبين القارىء، ممكناً ومثمراً.

موضع هذه القصص ضمن القصة العربية:

استطاعت القصة العربية، كما نعلم، أن تنجز نصوصاً جيدة تؤكد أنها تخطت مرحلة التقليد والمحاكاة لترتاد مرحلة الإبداع ووعي روح الدينامية المولدة للنصوص داخل الجنس الأدبي العام. وبذلك لم تعد القصة العربية ـ في نماذجها الجيدة ـ «تنفيذاً» لتقنيات أو وصفات، بل ارتادت مختلف العوالم والفضاءات وتوسلت بتقنيات وأشكال متنوعة يمتح من ذخائر التراث ومن روائع القصص العالمية وفي حقب معينة، داخل أقطار عربية متباينة، تبوأت القصة القصيرة مكانة مميزة واستجابت لانتظار حقيقي لدى الجمهور القارىء. ذلك أن القصة هي الشكل الأدبي الأقدر في فترات التحول والانتقال، على التقاط لحظات الصراع والمجابهة، وتسجيل هواجس الذات وذبذباتها وهي في أتون المهانة والتمزق. وما تاريخ الأمة العربية الحديث سوى سلسلة متواترة من التحولات والتبدلات. . .

وأظن أن بعض الأسماء العربية من القصاصين قد أعطت البرهان القاطع على تأصيل هذا الجنس التعبيري وعلى جودة عطائه. يضاف إلى ذلك أن توافد القصاصين من الشباب على الساحة الأدبية ـ من مختلف الأقطار ـ هو تأكيد لأهمية القصة واستمرار حضورها. . بل إن عدداً لا بأس به من هؤلاء الكتاب الشباب يحملون معهم طموح التجديد والإضافات غير المسبوقة. .

كيف، إذن، يمكن أن نموضع هذه النماذج من قصص الإمارات العربية المتحدة ضمن خارطة القصة العربية؟

تبين، من خلال التحليل، أن هذه القصص تلتقي في تركيبها الفني وتيماتها ولغتها، مع منجزات القصة العربية (شكلاً: الدائرية، البناء المفتوح، الاستبطان، الأليغورية الفانطاستيكية. . من حيث التيمات: العلائق الاجتماعية، عذابات النفس أمام تحول القيم، الاستيهامات، القهر، الاستلاب. .). وأظن أن هذه ظاهرة طبيعية ما دامت الكتابات العربية إنجازاً مشاعاً بين القراء والكتاب أينما كانوا، فضلاً عن أن الإبداع الأدبي يقتضي، ضمن مكوناته محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها، ومن ثم لا يمكن أن يزعم كاتب بأن كتاباته لا تشتمل على نصوص غائبة تشكل ما يعرف بالتناصّ وترفد انتاجه بطريقة ما. وبالنسبة لقصص الإمارات العربية نحس بوضوح انتساباً إلى الكتابة القصصية العربية الحديثة وقد يكون الفرق بينهما راجعاً إلى الكم وإلى قصر عمر التجربة زمنياً. وهذا هو ما يفسر الإحساس الذي يخرج به قارىء. مجموعات كاملة لقصاصين من الإمارات: أعني غلبة التجريب لأكثر من طريقة والتعثر في إيجاد ملامح محلية تميز القصة لغة وشكلاً وموضوعاً. وبما أنني غير مطلع على جميع الانتاجات القصصية فإنني أكتفي بهذه الإشارة التي أرجعها إلى محدودية التراكم وإلى قصر عمر التجربة القصصية.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن الكتابات القصصية الصادرة عن بلدان «الأطراف» العربية (المغرب، تونس، الأردن، البحرين، الإمارات، الكويت، السعودية. .) خلال العشرين سنة الماضية قد بدأت تنفح طيبها وهواءها المنعش. حاملة في طياتها جسارة الشباب وجرأتهم على اقتحام الموضوعات المحرمة وتجريب الطرائق البكر.

ملاحظات:

إذا عدنا إلى الموضوع العام الذي يندرج ضمنه هذا المحور، والمتعلق بالأدب وقضايا التحول الاجتماعي، سنجد على ضوء النماذج المحللة وعلى ضوء النقاشات والخصومات الجدالية الكثيرة سواء في الساحة العربية أو خارجها، أننا بحاجة إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم والشعارات والأحكام التي أخذت طابع «القوانين» فليس من الدقة في شيء الاستمرار في القول بأن الأدب يغير المجتمع لأن مثل هذا القول المتداول يطمس طبيعة النص الأدبي وخصوصيته في التأثير. فالنص الأدبي، بحكم طبيعته لا يُغير مباشرةً ولا يمكن «قياس» تأثيره بكيفية ملموسة. إن الأدب هو نتاج جهد فردي وحصيلة تفكير وتأمل وساعات من الوحدة ومواجهة الذات والعالم. وما ينطوي عليه النص الأدبي من معرفة ومتعة لا يمكن «فرضه» على المتلقّي بل إن القراءة نفسها عملية خلوة وتأمل وجهد فردي واختيار ثقافي. ومن ثم فإننا إذا تحدثنا عن دور القصة في التغيير، علينا ألا ننسى «بطء» تأثيرها. . إنها تندرج، ضمن عناصر أخرى، في النسيج العميق للمجتمع الذي يتحول ببطء وعلى فترات بعيدة المدى. وما يتهدد الأدب اليوم، عندنا وعند غيرنا، هو صعوبة الشروط المتصلة بإنتاجه وتلقيه، لأن ثقافة الضوضاء والاستهلاك السريع تفرغ الكتابات من نسغها وتحولها إلى سلع تجارية. وهذا جزء من «الواقع» الذي يجب استحضاره عندما

نتحدث عن علاقة القصة بالواقع، إنها في حاجة إلى مساندة من أجل أن تحتفظ على قدرتها التخييلية المناهضة للواقع المفروض من لون السلطة التي تنشر «روح القطيع». وتكمم أفواه وأقلام المنتقدين الحريصين على توليد واقع أفضل من الواقع القائم.

ومن جهة ثانية، أعتقد أن الأفق الذي يعطي للقصة العربية إمكانات للتجدد والتطور هو الأفق الذي لا يجعل من القصة مجرد تسجيل واقتناص لأحداث وظاهرات عابرة. إن القصة تكتسب قيمتها وقدرتها على التأثير والبقاء بقدر ما تكون حواراً إيجابياً مع الجدلية المجتمعية وملاحقة للتحولات في منبعها، وبلورة للوعي في قضاياه الأساسية. بهذا النحو، تكون القصة تأريخاً من الداخل لصراعات الإنسان العربي وأسئلته وطموحاته. وهذا التأريخ من الداخل، وعبر مياسم الجسد والذاكرة هو ما نحتاجه في زمن يزيف حقائقه المؤرخون المأجورون.

الرباط

دار الآداب
بيروت

روايات يابانية

* الجميلات النائمات
تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: ماري طوق

* حزن وجمال
تأليف: ياسوناري كاواباتا
ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

* علّمنا أن نتجاوز جنوننا
تأليف: كينزا بورو أوي
ترجمة: كامل يوسف حسن

* امرأة في الرمال
تأليف: كوبو آبي
ترجمة: كامل يوسف حسين

* التاريخ السري لأمير موساشي
تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي
ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلّفات يوكيو ميشما

* البحّار الذي لفظه البحر
ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

* عطش للحبّ
ترجمة: محمد عيتاني

* ثلج الربيع
ترجمة: كامل يوسف حسين