مؤسسة عبد الحميد شومان
ABDUL HAMEED SHOMAN FOUNDATION
البنك العربي - ARAB BANK

البنك العربي
ARAB BANK

الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة

(2024-2001)

تقديم: أ. د. محمد عبيد الله

الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة
(2001–2024)

الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة (2001-2024)

إعداد: مؤسسة عبد الحميد شومان.

تقديم: أ. د. محمد عبيد الله

الطبعة الأولى 2025.

© حقوق الطبع محفوظة.

مؤسسة عبد الحميد شومان

هاتف: 4633372 6 962+ 463362 6 962+

فاكس: 4633565 6 962+

ص. ب: 940255 عمان، 11194 الأردن

AHSF@shoman.org.jo

shomanfdn

www.shoman.org

الأهليّة للنشر والتوزيع *e – mail: alahlia@nets.jo*

الفرع الأوّل (التوزيع): المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان، وسط البلد، بناية 12

هاتف 4638688 6 00962، **فاكس** 4657445 6 00962

ص. ب: 7855 **عمّان** 11118، **الأردنّ**

alahliabookstore@gmail.com: /00962775544710: /alahlia_bookstore: /AlAhliaBookstore

الفرع الثاني (المكتبة): عمّان، وسط البلد، شارع الملك حسين، بناية 34

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب: الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة (2001-2024)

إعداد: مؤسسة عبد الحميد شومان (الأردن)

بيانات النشر: عمّان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2025

الوصف المادي: 256 صفحة

رقم التصنيف: 813.9

الواصفات: /النقد الأدبي//القصص العربية//الدراسات الثقافية//الحياة الثقافية//الحياة الاجتماعية//التراث الشعبي//الأردن/

الطبعة: الطبعة الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصنفه ولا يعبّر هذا المصنّف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية الأردنية: (2025/1/374)

ردمك: ISBN 978-9957-19-095-8

الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة
(2001–2024)

مقررا الندوة

أ. د. محمد عبيد اللّه

أ. د. شهلا العجيلي

المشاركون في الكتاب

(وفق ترتيب المداخلات)

أ. د. شهلا العجيلي	د. حفيظة أحمد
أ. عامر أبو محارب	أ. د. منتهى الحراحشة
د. ربيع محمد ربيع	أ. د. محمد عبيد الله
أ. د. مصلح النجار	أ. د. أحمد رحاحلة
أ. محمد سناجلة	د. زياد أبو لبن
د. ليندا عبيد	أ. د. حنان إبراهيم العمايرة
أ. د. ريم المرايات	د. أماني سليمان داود
أ. محمود الريماوي	أ. نبيل عبد الكريم

أ. مجدولين أبو الرب

رؤساء الجلسات

(وفق ترتيب المداخلات)

د. سلطان الزغول	د. علي المومني
أ. نزار الحمود	أ. د. رزان إبراهيم

أ. بثينة البلخي

ما القصّة القصيرة؟

أ. د. محمد عبيد الله[1]

(1)

من أشقّ الأمور محاولة تتبّع تاريخ جنس أو نوع أدبي معين، فتاريخه الحقّ ليس مجموعة الكتّاب الذين تتابعوا على كتابته، وإنما هو تاريخ النصوص المؤثّرة المفصلية في ذلك الجنس، والعلاقات الفنية الخفيّة التي تربط بينها وتتناسل منها، ونعني تلك الأنساق التي تتحكّم في المؤلّف أو المؤلّفين وتحرّكهم طوعا أو كرها. إنها سلطة الجنس/ النوع التي قد يتمرد عليها الكاتب ولكنه مهما يبذل من جهد فلن يحوّر إلا قليلا من خصائصها الجانبية أو العارضة، أما جوهرها فلن يمسّ أبدا إلا إذا انتقلنا من جنس أدبي إلى جنس آخر.

وتأسيسا على ذلك تتضمن دراسة الأجناس والأنواع إشكالات كثيرة، فالكتابة الإبداعية -من منظور الكاتب الفرد- تنزع دائما إلى الاختلاف والتفلّت من التحديد والضبط، بينما تبدو مسألة التجنيس مسألة تجريدية تصنيفية تميل إلى التقعيد والضبط والشمول، وبصورة ما تنفي الكتابة في دعواها ثبات التقعيد، ويقوم المدخل التجنيسي بمحاولة تثبيت القواعد التصنيفية الميّالة إلى الثبات والاستقرار. الكتابة تنفي الأجناس أو تتفلّت منها، بينما يسعى المنظور الأجناسي إلى ترسيخها، وبين هذين الحدّين تتطور الكتابة وتحقّق تقدّمها وتقترح إضافاتها واختلافها.

ولعل ما نميل إليه في هذه الناحية الشائكة هو ما يراه كثير من النقاد، من أن حياة الكتابة الأدبية ومدى تأثيرها قرين بتصنيفها وتجنيسها، ولم يحدث أن وجد في

(1) ناقد وأديب أردني، أستاذ الأدب والنقد، جامعة فيلادلفيا.

الماضي أدب من دون أجناس -كما قال (تودروف)- وقد تولد كتابات جديدة خارج أجناس الماضي، ولكنها مع وصولها إلى اكتمالها تشتّق لذاتها أنواعا جديدة بخصائص مفارقة نسبيا لخصائص الأجناس المعروفة من قبل، وهكذا فلا نصّ دون نوع، حتى لو حار النقد الأدبي في تحديد تسميات الأجناس والأنواع وتأخّر تحديد التسمية. أما التداخل بين الأجناس فلا يعدّ نفيا للتجنيس بل يمثّل استثمارا لإمكاناتها، ذلك أنه ظاهرة أجناسية تدلّ على إمكانية تفاعل الأجناس مما قد يؤدّي إلى تجديد خصائصها وإلى ولادة أنواع جديدة هجينة أيضا.

قد يبدع كاتب ما، نصّا جديدا، بل هذا ما يحدث كلّ يوم، لكنّ بقاء هذا النص وقراءته مقترنة بتجنيسه، فالتجنيس يتضمّن مبدأ التصنيف ولا يكتفي به بل يتجاوزه في سبيل الوصول إلى هوية النص ومعرفة جوهره المجرّد. وما نقوله هنا ينطبق على القصة القصيرة بوصفها جنسا أدبيا له هويته، بما فيها من عناصر أساسية قارّة، وعناصر أخرى متحوّلة وقابلة للتغيير والتطوير. ومسألة حدود الجنس والنوع لا تخيف ولا تعيق التجريب ولا توقف التطور، ولا تحدّ من حرية الكاتب. ليس هناك ما يمنع من مراعاتها والانطلاق منها دون أن يعيق ذلك أية فرص للتجديد، بل إن المحافظة عليها حفاظ على خصائص النوع، مع الإقرار بأنها خصائص عامة كبرى وليست قيودا أو حدودا مغلقة تؤدّي إلى التنميط والتكرار والتشابه.

(2)

عندما نتحدّث عن «القصة القصيرة العربية» فإننا نعني الجنس الأدبي السردي الذي عرفه الجمهور العربي في العصر الحديث منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مستفيدا في انتشاره وخصائصه من النهضة الطباعية والصحفية والتعليمية، ومن جملة الظروف التي صاحبتها. وقد تنوّعت صور تلك النهضة: من المطابع إلى الصحف والمجلات ودور النشر ومؤسسات التعليم والثقافة. وفي ظلال الصحافة انتشرت القصة في شكل نصوص قصصية قصيرة تتناسب مع متطلبات النشر ومقتضيات القراءة، إلى جانب ما تنهض به القصة من دور في نقل الواقع على شكل صور مكثّفة ممتعة تسمح للكاتب والقارئ بمساءلة الواقع المرجعي ومحاورته ونقده.

وقد ربط النقد العربي نشأة القصة العربية بظهور الطبقة البرجوازية، فكان ملخّص الرأي عند نقادنا الأوائل أن القصة القصيرة جنس أدبي حديث استعاره العرب من الغرب، أو بتعبير أدق استعارته الطبقة البرجوازية العربية للتعبير عن همومها ومشاغلها، وأن الصحافة -التي نشّطت القصة وانتشرت بتشجيع منها وعلى صفحاتها- قد أنشأتها الطبقة ذاتها، فهي -القصة- وفق هذا المذهب «فنّ برجوازي» في نشأتها وفي القضايا المبكّرة التي عالجتها والميول الفنية التي تبنّتها. وإذا تذكرنا أن النقد العربي الحديث -في بداياته- نقد تابع قلّد أصوله الغربية التي تأثر بها، وحاول أن يؤسس للقصة العربية تاريخا ونشأة مماثلين للقصة الغربية -إذا تذكرنا ذلك- فهمنا لِمَ كاد النقاد الأوائل يجمعون على غلبة التأثير الغربي، وأن القصة القصيرة -وكذلك الرواية والمسرحية- من الأجناس المستعارة من ناحية الشكل بفعل الترجمة والتأثر المباشر بالأدب الأجنبي، وفي أفضل الأحوال جرى تكييفها لتتناسب مع قضايا الطبقة البرجوازية التي كتبت هذه الأنواع في مراحلها الأولى. ولقد أدى ذلك النقد التقليدي/ البرجوازي وظيفته، وقال قوله وانتشر هذا القول حتى لا يكاد يخلو منه كتاب مدرسي أو جامعي في مجال التأريخ للقصة القصيرة والأجناس السردية الحديثة.

ولكننا لا نتابع نقادنا الأوائل فيما ذهبوا إليه من أن القصة جنس أدبي غربي، وقد قالوا نحو ذلك عن الرواية والسيرة الذاتية، بل نختلف معهم في النظرة إلى الأجناس السردية، وفي طبيعة علاقتها بالغرب وبالتراث العربي، ونتوقّف عند قبول مسألة الاستعارة من الغرب وقفة طويلة، فإن كان ذلك قد تمّ عند عدد من الكتّاب أو عند جيل منهم، فليس يلزم هذا أن تكون القصة القصيرة أو غيرها جنسا غربيا خالصا استعرناه وكيّفناه مع حاجاتنا، بل إن القراءات الجديدة للتاريخ السردي توصلنا إلى نتائج مغايرة لما ذهب إليه نقادُنا الأوائل من أمثال: محمد مندور ولويس عوض ورشاد رشدي ومحمد يوسف نجم وهاشم ياغي ومن تبعهم من التلاميذ الذين صاروا أساتذة لأجيال أخرى. والأقرب مما ذهبوا إليه ما رآه فريق آخر قرروا صلة القصة العربية الحديثة بكل من المرجع التراثي والمرجع الغربي، ويمثل صبري حافظ نموذجا طيبا لهذه الآراء الحصيفة، فقد نظر بصورة أعمق إلى مبدأ ميلاد الأجناس والأنواع، وذهب إلى أن «العلاقة بين السرد العربي الحديث وأشكال السرد الغربي والقصة العربية القديمة ليست علاقة نسب فقط، بل علاقة تناص فعّال»[1].

وننطلق أيضا من أن لكل «طبقة» مروياتها وسردها، كما نلتفت إلى أن السرد عند العرب أخذ بعدا شعبيا جعله في كثير من الأحيان ملاذا للطبقات الشعبية المتنوعة، فلكل الطبقات سردها: للبدو مجالس سمرهم وأحاديث عشيّاتهم، وللحضر والفلاحين رواتهم، وللمدن قصاصوها. ولكن لا يصح ربط القصة أو غيرها من ألوان السرد وأجناسه بطبقة واحدة ربما كان وجودها ودورها في المجتمع العربي أمرا مشكوكا في تقديره ومبالغا في مكانته، فليس مبدأ الطبقات على هذا النحو من السهولة واليسر والوضوح.

(3)

وفي ضوء ما سبق فإن القصة القصيرة جنس سردي عالمي، ليس غربيا ولا شرقيا خالصا، ولكنه مع عالميته قابل للتلوّن والتكيف مع المجتمع الذي يُكتب فيه، فعالميته لا تمنع من أن تكون له هوية أو هويات متعدّدة تبعا لتنوع الثقافة التي تنتجه. وهذا يعني أن القصة القصيرة العربية قد استأنفت في عصرها الحديث مراحل سردية جديدة، بعدما استوعبت شيئا من متغيرات الواقع والوعي والثقافة، وتكيفت مع متطلبات العصر وتحولاته المختلفة، وليس يلزم لنثبت صلتها بالتراث أن تكون مماثلة أو مطابقة للقصة «التراثية» من جميع وجوهها، فذلك أمر لم نطالب به أي جنس أو نوع آخر، ولو التفتنا إلى الجنس الشعري -على سبيل المثال- لما خالَفَنا أحدٌ أنه جنس عربي قديم، وأن بدر شاكر السياب -مثلا- حلقة من حلقاته وليس بداية له، مع ما بين الشعر الحديث والشعر القديم من اختلافات. والحديث عن التأثر بالغرب في الشعر لا يمسّ أصالته ولا ينفي أنه جنس قديم، وكذلك الأمر -في نظرنا- في حالة القصة القصيرة وغيرها من الأجناس السردية، فليس ما جاء به روادها المُحْدثون إلا استئنافا لما أبدعه ابن المقفّع والجاحظ والتوحيدي والقاضي التنوخي وغيرهم، ولكن هذا الاستئناف محكوم بعصره وبعوامل متعدّدة، أضفت على القصة طوابع جديدة، ولكنها في كل حال ليست جنسا خالص الجدّة، وليست تقليدا لشكل غربي صميم، كما شاع في كثير من أدبيات النقد العربي، فاستعارة الأشكال الأدبية مسألة معقّدة، وليست بتلك السهولة التي تظهر في أقوال رواد النقد العربي ممن أوقعونا في هذه المقولة التي أخّرت الانتباه إلى اتصال القصة القصيرة بأصولها ومنابعها التراثية.

وبعد تقرير هذه الصلة وإعادة وصل ما انقطع من حبل السرد العربي فليس هناك ما يمنع من الاهتمام بتفاعل بعض الكتاب العرب مع القصة الأجنبية (أوروبية وغير أوروبية) فذلك أمر مختلف تماما عن مسألة الاستعارة والتقليد والمحاكاة، فضلا عن أنه يقع في باب «المثاقفة السردية» ذلك الباب الواسع الذي لم يُغلق في أية مرحلة من مراحل تطور القصة وتطور أنواع السرد العربي بعامة.

ولقد أدّت مراجعات تاريخ القصة إلى تبين الأصول والجذور العربية التي أفادت منها القصة الغربية نفسها، وغدت جزءا من نسيج التاريخ السردي في العالم قبل ظهور قَصصنا الحديث نفسه، ولكن الاعتراف بهذه الجذور وبقيمتها استلزم زمانا طويلا، ولكنه على أية حال غدا اليوم من الأفكار المطروقة غير المُستنكرة، فكما يُعترف بالمؤثرات المبكّرة في نشأة القصة الغربية الحديثة يجري الإقرار بأصول أقدم يعود قسم صالح منها إلى التراث العربي والتراث الشرقي بعامة.

فالتراث العربي غنيّ بالموروث القصصي والأنواع السردية منذ العصر الجاهلي/ ما قبل الإسلام، وقد تطورت القصة العربية في العصور اللاحقة مستفيدة من جذورها الشفوية ومن تطور الثقافة الكتابية عند العرب، ومن خلال التوتر بين الشفوي والكتابي كان للقصة القصيرة العربية نماذجها الرفيعة، ويكفي التذكير بنماذج معروفة مشهورة عند أعلام السرد في العصر العربي الوسيط مثل: ابن المقفع، الجاحظ، بديع الزمان الهمذاني، التوحيدي، القاضي التنوخي، المعرّي، وغيرهم. ولقد تعدّدت صور القصة من منظور الأنواع ويكفي أيضا التذكير بأسماء بعض أنواعها: كالخبر، والحكاية، والمقامة، والمثل، والمنامة، وتكاذيب الأعراب وغيرها.

وقد جمع القاضي التنوخي (ت384هـ) في «الفرج بعد الشدة» قصصا متناغمة تلتقي في بنية فريدة، بحيث تتكوّن كل قصة من شدّة يتبعها فرج أو أزمة تفضي إلى لحظة تنوير. وكذلك نذكّر ببنية كتاب أقل شهرة هو كتاب «المكافأة وحسن العقبى» لابن الداية (ت340هـ) الذي بنى معظم قصصه على بنية واضحة قصدية، تتأسس على معروف أو خير تقدّمه الشخصية دون أن تنتظر جزاءه أو ثمنه، ولكن هذا المعروف لا يذهب سدى إذ يعود بالخير على صاحبه في زمن آخر بعدما تتقلب به الأحوال ويغدو محتاجا إلى رصيده القديم أو السابق.

ولسنا نهدف في هذا السياق إلى التأريخ للقصة العربية تأريخا شاملا، وإنما نرمي إلى التذكير بجذور قصتنا الحديثة وأن تفاعلها مع التراث هو صورة من صور خصوصيتها وهويتها، وهو تفاعل متّصل غير منقطع، وهي ابنة التراث السردي ومرحلة من مراحل السرد العربي وليست نبتا طارئا انتقل إلينا بتأثير الثقافات الأوروبية في العصر الحديث.

(4)

أما تعريف «القصة القصيرة» من الناحية النظرية فمسألة يصعب الوصول فيها إلى تعريف جامع مانع، شأنها في ذلك شأن الأنواع والظواهر الأدبية التي تتميز بالتغير والتنوع والتحوّل، ومع هذا الاحتراز يمكن الإشارة إلى بعض التعريفات الدالة التي لا تمثل تحديدا نهائيا ولكنها شيء من معالم القصة ومفاتيح قراءتها والتعامل معها.

- وقد صاغ لها الناقد المصري الطاهر أحمد مكّي (1924–2017) تعريفا مستخلصا من جملة خصائصها كما يلي: «القصة حكاية أدبية، تدرك لتقصّ، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدّد، حول جانب من الحياة، لا في الواقع العادي والمنطقي، وإنما طبْقا لنظرة مثالية ورمزية. لا تنمّي أحداثا وبيئات وشخوصا، وإنما توجز في لحظة واحدة، حدثا ذا معنى كبير». (القصة القصيرة، دار المعارف، ص68).
- وأشار لطيف زيتوني في «معجم مصطلحات نقد الرواية» تحت مادة «أقصوصة» إلى هذا النوع، مفتتحا محاولة التعريف بالإشارة إلى ما يعترض هذه الغاية من صعوبات. وصياغة التعريف المقترح عند زيتوني أن الأقصوصة/ القصة القصيرة «نوع سردي قصير ذو موضوع بسيط، قليل الشخصيات، مشدود الخيوط إلى عنصر مركزي واحد (حدث أو لحظة)». (معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان–ناشرون، ص26).
- وهناك تعريف مشهور ينسب إلى القاص الأمريكي (إدغار ألان بو) (1809–1849) يرتكز على عدد من خصائص القصة القصيرة: «تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارئ، ويمكن

أن نقرأها في جلسة واحدة، فكل كلمة تسهم في إحداث التأثير الذي وضعه المؤلف سابقا، هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد له مع أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية وعندما يصل إلى أعلى نقطة تنتهي القصة القصيرة». (إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة، ترجمة علي إبراهيم منوفي، ص51).

- وقد وضع الكاتب الناقد الأرجنتيني (إنريكي أندرسون إمبرت) (1910-2000) تعريفا شاملا من خلال مراجعة تعريفات متعددة، فعرّف القصة القصيرة بأنها «سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد، برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع، فالحدث -الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية- يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ، ثم تكون النهاية مُرْضية من الناحية الجمالية». (إمبرت، القصة القصيرة، ترجمة علي إبراهيم منوفي، ص53).

وأما (شارلز ماي) فانتصر للقصة القصيرة في مقالة موجزة مهمّة عنوانها: (التحفيز الاستعاري في القص القصير) وينطلق من الاعتراف بالأصول والجذور الأولى للقصة ففي «مناقشتنا لأصل القصة القصيرة وطبيعتها ربما نفشل في التمييز بين تقاليد القصة الأسطورية وتقاليد الخطاب المعروف بالقصة القصيرة...». كما يتفق (ماي) مع (إيخنباوم) «في أن القصة القصيرة شكل أساسي وأوّلي... وله صلة وثيقة بالسرد البدائي، الذي يجسّد التصور الأسطوري ويلخصه، والذي يكون من سماته التكثيف لا التوسيع، والتركيز لا التشتت... وبدلا من تقديم التفاصيل بشكل خارجي تماما وبطريقة ثابتة في الزمان والمكان فإنها لا تستغل إلا تلك التفاصيل الضرورية والنافعة للقصة. ويبدو التقدّم فيها وكأنه متّجه إلى هدف وحيد». (شارلز ماي، التحفيز الاستعاري..ضمن: القصة الرواية المؤلف، ترجمة وتقديم: خيري دومة، ص79-86). وقد جاء رأي إيخنباوم (أحد أعلام الشكلانية الروسية) في سياق حديثه عن نظرية النثر ومقارنته بين القصة القصيرة والرواية وتشديده على التمييز بينهما بدلا من تقريبهما

كما يفعل بعض الدارسين والنقاد، يقول إيخنباوم: «ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين، بل هما، على العكس، شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة. ولهذا فهما لا يتطوّران في أدب معين، في نفس الوقت، ولا بنفس الدرجة من القوة. فالرواية شكل تلفيقي..، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي، وبدئي.. الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار؛ أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة». (إيخنباوم: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص112).

وأشار القاص المصري سعيد الكفراوي (1939–2020) في مقدمة مجموعته «يا قلب مين يشتريك» إلى الرأي القائل: «ليست القصة القصيرة هي ما ينتجه الشبان في سبيلهم إلى رواياتهم أو ما ينتجه الكتّاب ما بين رواية وأخرى، لكنها في الحقيقة وعي القاص بالاستيحاش. هي الكرامة الأدبية التي يمنحها الكاتب لشخوصه رغم ظروفهم». وعلّق الكفراوي على هذا الرأي في ضوء تجربته الشخصية في الكتابة القصصية: «أدركت من زمان أنك لا تستطيع أن تكتب قصة جيدة بدون تأمّل تلك المنطقة الغامضة من الروح، وأن تتعرّف على خيال أهلك وأشخاصك وزمنهم... لا يستهويني عند الكتابة ذلك النص السهل قصير القامة، مفضوح الدلالة، يستهويني النص الذي لا يغض بنظرة العين الأولى، ولكنه يحتشد بالسر والسحر واليفاعة والحزن والانتظار وانتظار الخواتيم..». (س.الكفراوي، يا قلب مين يشتريك، 2007، ص5–6).

وأما (أليكس كيجان) فقد استنفد في مقالة له بعنوان: ما القصة القصيرة؟ جهدا كبيرا في التركيز على مسألة الكم وحدود الطول والقصر وعدد الكلمات، وهذه المشكلة من المشكلات التي جرّتها تسمية هذا النوع باللغة الإنجليزية واللغة العربية، خلافا للغات أخرى حمل فيها هذا النوع تسميات لا تنطوي على صفة كمّية. فوصف القصة في تسميتها بالقصيرة يحيلنا إلى التحديد الكمّي، وما أكثر التعريفات الكمّية للقصة تلك التي استنفدت جهدا كبيرا من الكتّاب والنقاد بدلا من مناقشات أكثر جدوى. ومن الملاحظات المهمة لهذا الكاتب في تحديد هوية القصة القصيرة والوصول إلى تعريف لها قوله: «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 نفّاذا، يمنح القارئ لحظة حياة، أو شيئا ما يماثل التجربة الدينية – الروحية، أو رؤية مشهد لا يمكن تكراره في الطبيعة أبدا». وبعد تطواف بين محاولات التعريف يصوغ كيجان تعريفا مقترحا للقصة هو التعريف الآتي: «القصة القصيرة نوع من السرد، نادرا، ما يتجاوز عشرة آلاف كلمة، أو يقلّ عن 500 كلمة، ومن الشائع أن يتراوح بين 1500 كلمة و5000 كلمة. يُقرأ 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» (أليكس كيجان، ما القصة القصيرة؟ في: مجلة فيلادلفيا الثقافية، ع6، 2010، ص60–61). وإذا استبعدنا المعايير الكمّية فإن بقية التعريف تستند إلى خصائص النوع وإلى ورودها في النصوص القصصية المثالية التي تنتمي إليه، ولكنه يظل تعريفا من ضمن مئات التعريفات التي يصعب الإلمام بها فضلا عن عدم جدوى محاولة التعريف.

وقريب من هذه التحديدات لطبيعة نوع القصة القصيرة وفرادته يقع كتاب القاص والروائي الأردني الراحل عدي مدانات (1938–2016) «فن القصة وجهة نظر وتجربة»، ويذكّرنا هذا الكتاب بأن أفضل ما كتب عن القصة القصيرة من الناحية النظرية التي تحدّد خصائصها وسماتها النوعية الجمالية قد كتبه عدد من كتابها المتميزين، فلم تحظ القصة القصيرة بنقاد مستقلّين مؤثرين بشكل واضح كما هو حال الأنواع الأخرى. وعلى سبيل المثال فإن من بين أشهر أدبيات القصة ما يعود إلى: إدغار ألن بو، وموباسان، و: أو. هنري، وفرانك أوكنور، وأندرسون أمبرت وغيرهم من كتاب القصة المشهورين الذين مارسوا النقد في مجال حقل كتابتهم. ومن الكتّاب العرب من أصحاب الرؤى النقدية: محمود تيمور، ويحيى حقي، ومحمود سيف الدين الإيراني وإدوار الخراط وغالب هلسا وإلياس فركوح. وكمثال على الأسلوب الذي عبّر به مدانات عن آرائه وأفكاره حيال نوع القصة

القصيرة قوله: «القصة القصيرة مادة الإنسان، وهي لا تقوم على تخوم من الوهم، ولا تضرب في متاهات من فيوض اللاوعي ولا تجترح معجزات، أو تقدم بدائل غير واقعية للحياة الواقعية، إنها بدلا من ذلك كله تلتفت إلى الإنسان، تحنو عليه، تمس شغاف قلبه، وتفجر ينبوع الحب لديه، تحيطه بالجمال والسحر الخفي. كتابة القصة تتطلب مقدرة على التقاط أدق التفاصيل التي تسهم في تشكيل عالم الإنسان الداخلي ووعيه واستجابته للمؤثرات الخارجية وردّات فعله، وصياغتها في نمنمات صاعدة عاموديا أو متوسّعة أفقيا، بحسب الحالة التي يسعى الكاتب إلى كشفها. كتابة القصة فن عظيم الشأن، قائم بذاته، يستفيد من جميع الفنون الأخرى ويتمسّك بفرادته». (عدي مدانات، فن القصة، ص279).

(5)

مرت القصة القصيرة الحديثة -كغيرها من الأنواع والأجناس- بمراحل وأطوار متتابعة في المئة عام الأخيرة، استفادت من تطور الصحافة أوائل القرن العشرين، مما دفعها إلى تحرير لغتها والميل إلى لغة مبسطة منطلقة ترتفع عن العامية ولا تبلغ ارتفاع لغة الشعر، ثم انتقلت القصة إلى مرحلة رسوخ النوع في مرحلة الحداثة في الستينات من القرن الماضي، وقد ظلت تلك المرحلة الحداثية بتنويعاتها المختلفة: الواقعية والتعبيرية مسيطرة حتى بداية التسعينات على وجه التقريب، وتتسم تلك المرحلة بالحرص على عناصر القصة القصيرة وعلى تنظيمها، وعلى بناء القصة بناء دقيقا يذكّرنا بالوعي الحداثي المنظّم الذي يستند إلى مبدأ البنية والنظام والاتساق والتناغم والإيقاع وسائر معايير الجمال الحداثي. أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة إعادة النظر في حدود الجنس والتشكّك في خصائصه، مما قد يؤدّي إلى تغييرات جوهرية وحاسمة في مسيرة النوع القصصي برمّته.

ومن ملاحظاتنا الأولية على الحالة الراهنة للقصة القصيرة العربية، أن القصة ما زالت تُنتج بشكل مناسب من ناحية عددية أو كمية، وما زالت تستثير اهتمام دور النشر والهيئات الثقافية الرسمية، مما يعني أنها موجودة ضمن نظام الأجناس الأدبية المعترف بها كتابيا وقرائيا. ولكن ثمة ميل أو قلق متزايد من تسميتها المكرسة: «القصة القصيرة» فثمة بدائل أو تنويعات على هذا الشكل: قصة قصيرة جدا/ متتالية قصصية/

سرد... وما يشبه ذلك. ومن أبرز السمات التي نراها مميزة للحقبة الأخيرة من عمر القصة العربية منذ بداية التسعينات ما يأتي:

1. غلبة الاعتماد على المنظور الداخلي مما يؤدي إلى ضروب من شعرية السرد واتساع مبدأ التذويت.
2. انسحاب الواقعية وإغفال الحكاية وتغييب الحدث، والميل إلى محو المكان وتشتيت الزمان.
3. ظهور ألوان من الميتا قصة والقصة المضادة أو المعارضات القصصية التي تتصدى لثوابت الجنس القصصي وتظهر ما يعارضها ويسخر منها أحيانا.
4. الاعتماد على العجيب والغريب والرؤية الكابوسية بدلا من الكتابة الواعية.
5. تشتت الانطباع بدلا من وحدة الأثر.
6. استثمار الفضاء النصي والعناية بجغرافيا النص عوضا عن جغرافيا الواقع وعوضا عن فضاء المعنى.
7. اقتراب لغة القصة من لغة الشعر، فغدت لغة القصة لغة يغلب عليها التصوير وضعف الحبكة السردية، مع فقدان نسبي للكثافة التي تميز لغة الشعر بسبب منظوره الاختزالي النوعي.
8. اتساع حضور الراوي المتكلّم الذي ينسجم مع التحولات المذكورة آنفا، إلى جانب ارتفاع حضور ضمير المخاطب بصيغة اشتقاقية أو تجريدية للذات، أي أننا إزاء صورة مرآوية ذاتية مع هذا الضرب من الخطاب.

ولعل الإشارات السابقة التي تلخّص جانبا حيويا من تحولات القصة تقتضي قدرا من التأمل في حدود الأجناس وما فرضته الكتابة الراهنة من تقاربها، ولم يعد من الميسور الاستئناس بتمييز (روبرت شولز) بين الشعر والقصة، فيما ذهب إليه من أن «الشعر فخم، ثابت الكلمات في النص، ولذا فهو غير قابل للترجمة، في حين إن

السرد أثبت طواعية للترجمة، إلى حد كبير، لأن جوهره لا يكمن في لغته بل في بنيته الحكائية، وكلما اقترب السرد من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته أهمية، وكلما تحرك الشعر صوب السرد، قلّت أهمية لغته الخاصة». (السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ص189).

فمثل هذا التمييز يخص الشعر والقصة في العقود السابقة، عندما كانت حدود الأجناس أكثر وضوحا، ففي النصوص الراهنة هناك قدر واضح من التقارب، من ناحية اتساع الصفة الحكائية في الشعر الراهن، واتساع اللغة الشعرية والتصويرية في القصة الراهنة، وقد يؤدي ذلك إلى أن تفقد القصة قدرا من حكائيتها، وفي المقابل تعوّض اللغة عن غياب الحكاية، فيغدو للغة أهمية أكبر وتحتاج إلى انشغال أعمق، ليحافظ القاص على توتر السرد وحركته عبر النشاط اللغوي الذي يوهم بالحدث وبتفاعل الوقائع.

ويمكننا أن نذكّر بالاستعارة التي شددت عليها (سوزان لوهافر) بخصوص الكتابة الشعرية والقصصية: «إن الشعراء عادة ما ينظرون في المرآة، في حين ينظر كتاب القصة من النافذة»، والنظر في المرآة تعبير مجازي عن تأمل الشاعر لذاته ولوجدانه، أي أنه نظر في الذات وفي صورتها المنعكسة ظاهرياً وجوّانياً، فالمرآة الشعرية مرآة سابرة للوجدان وللداخل، وليست مرآة واقعية تعكس المظهر فحسب.

أما النافذة في الاستعارة نفسها فهي سبيل التطلع إلى العالم، أي إلى الخارج، فالقاص يأخذ موضوعاته من العالم الموضوعي عبر مراقبة الواقع وحركته، فينتزع من ذلك الواقع ما يشكل مرجعاً لقصصه، ووظيفة التطلع إلى الخارج رافقت القاص طويلاً في مقابل وظيفة الشاعر (التأمل الذاتي)، لكن التحوّل المتأخّر الذي لم يعد يفصل الذات عن موضوعها نقل القاص إلى وظيفة الشاعر، وسمح له بالنظر في المرآة، وهي التي ستعكس في هذا الحال صوراً ذاتية وجدانية داخلية، خلافاً لصور النافذة واحتمالاتها. وإذا كان الأصل في كاتب القصة القصيرة أن ينظر من النافذة عندما يعاين تفاصيل عالمه، أي أن ينظر من مسافة معقولة إلى عالمه القصصي المستقل نسبيا عن ذاته الفردية، فقد تغيرت هذه المسافة وتحولت النظرة إلى نظرة في المرآة أي من معاينة العالم الخارجي إلى معاينة الذات، وهذا التغير يعد تغيرا حاسما مؤثرا في اتجاه واسع

من القصة الراهنة، فإذا كان المنظور الغنائي الشعري موجودا في منابع القصة في لغتها المكثفة وفي حدب القاص والراوي على من يروي عنهم، فإننا مع التحول الجديد مهددين بغياب الحكاية لتغدو حركة داخلية وضربا من الحس الجواني العاطفي، لا يتصادى مع أية وقائع خارجية، ويبدو منقطعا عن أية جذور اجتماعية أو واقعية، إنه حالة وجدانية تعبيرية أكثر منه حدثا أو مجموعة أحداث متعاقبة مترابطة ينشأ عنها الخطاب القصصي.

ولقد جاءت هذه التحولات ضمن موجة مفتوحة من التجريب، ومع الإقرار بأن التجريب مشروع فإن المراجعة ضرورية لمراجعة النجاحات والإخفاقات، ولقد تغطت هذه المحاولات التجريبية ببعض سمات ما بعد الحداثة التي ترفض المنظّم لصالح الفوضوي وتأنف من التجنيس ومن مسائل الهوية، في صورة من صور موجات الرفض التي لا تستمر طويلا، فتاريخ الإنسان وآدابه بني على النظام الصريح والخفي لا الفوضى الخلّاقة ولا غير الخلّاقة. ولقد خسرت القصة القصيرة أكثر من غيرها فالرواية اعتصمت باتساعها وبمقدرتها على الهضم وعلى أنها جنس هجين قابل لأمداء ومكونات متنوعة، ولكن القصة الأكثر حساسية ليست قابلة لشيء من هذا، بل هي وفيّة لجوهرها وهويّتها الحكائية ولوقوعها على منطقة التوتر بين الدرامي والغنائي، وبين الجاد والساخر وبين الشفاهي والكتابي والواقعي والعجائبي، كما أنها تحتاج حجما معقولا يمكنها من تنظيم أحداثها ويصعب حصرها في جملة أو اثنتين إلا من باب الألعاب السردية التي ربما تنحسر في موجة جديدة تعود إلى مبدأ النافذة بديلا عن المرآة.

(6)

تتجاوب الأوراق النقدية التي أعدها مجموعة من الخبراء المتابعين لمسيرة القصة العربية والأردنية مع كثير مما أشرنا إليه بإيجاز في مطالعتنا لمفهوم القصة ومداها الأجناسي، فذلك كله ليس إلا صياغة مقترحة لآفاق الخطاب الجمالي والثقافي الذي اجتهدت القصة في تأسيسه، وما القصة الأردنية إلا مثال تطبيقي حيّ على توجهات هذا الخطاب وتطوره. ويجد القارئ في هذه الأوراق مناقشة متشعبة لكثير من قضايا الجنس القصصي وآلياته الثرية في التشكل وأداء المعنى الثقافي، وهي

بمجملها التفاتة رصينة وازنة من مؤسسة عبد الحميد شومان إلى جانب أصيل من جوانب المشهد الثقافي الأردني والعربي، تسمح بتسليط الأضواء على القصة القصيرة التي دفعتها بعض التغيرات والتحولات الثقافية والإعلامية إلى منطقة الظل، ولربما سمح لها هذا الابتعاد عن الأضواء بقدر من التطور الهادئ والتجريب المحسوب، ولذلك فإننا عندما ندقّق فيها تفاجئنا بنضجها وتطورها، مما لا يخفى على القارئ المتابع.

نأمل أن تكون هذه الالتفاتة فرصة متجددة للاهتمام بالقصة القصيرة مع غيرها من أجناس الأدب، ذلك أنها بمساحتها الصغيرة، وبروحها التجريبية المسؤولة ليست بعيدة عن التجاوب مع اهتمامات عصرنا، وليست عاجزة عن أن تكون ديوانا آخر من دواوين الزمن العربي الراهن بكل تشعباته وأزماته وطموحاته، ونصوصها القصيرة المكثفة تخبئ كنوزا سردية تعد بالمتعة والتشويق والتأمل الرصين.

التمثّلات الفنيّة للمواجهة النسقيّة في القصّة القصيرة

أ. د. شهلا العجيلي[1]

بمثابة التقديم:

عدت أثناء التحضير لهذه الورقة إلى كتاب أثير من مراجعي الرئيسة عبر تاريخ عملي في نقد القصّة، وهو «دراسات في القصّة العربيّة- وقائع ندوة مكناس»[2]، وقد نشر في العام 1986، في مؤسسة الأبحاث العربيّة في بيروت، ومن كتّابه يمنى العيد، وخالدة سعيد، وتوفيق بكّار، وإلياس خوري، وصبري حافظ، وسيّد بحراوي، وعبد الفتّاح كليطو، وهاني الراهب، وغيرهم من كبار المرحلة، وكان تقديم الكتاب وتحريره للدكتور محمّد برادة، حيث استضافت المغرب ندوة القصّة القصيرة آنذاك، والتي تأخّرت عن موعدها المقرر في شهر آب من ذلك العام بسبب كما يقول برّادة «صيف القنابل والبطولات والهزائم، وليالي الانتظار والانهيار والمذابح. لم يكن ممكناً أن نجتمع لنتحدّث عن القصّة واتجاهاتها ونحن نعيش قصّة الغزو الإسرائيليّ، ونتابع سيناريو التواطؤ المكشوف للأنظمة ومشاهد الحصار للمقاومة اللبنانيّة الفلسطينيّة الرافضة للاستسلام ولزمن الاحتقار... فقد كنّا كأنّنا نكتشف لأوّل مرّة خواء الكيان، وزيف الكينونة، وهروب ما يغري بالبقاء. موقف لم يكن هناك أصدق من ترجمة حقيقته من فعل الشاعر خليل حاوي، وهو يشهد على أنّ حياتنا لم تعد تستحقّ أن

---

(1) أستاذة الأدب العربيّ الحديث والدراسات الثقافيّة، الجامعة الأميركيّة/ مادبا.

(2) برّادة محمّد. دراسات في القصّة العربيّة، 1986. مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت.

تعاش، بعد أن تحوّلنا إلى ناظرين تطرق أبوابنا الكلمات والنداءات، وتخترقنا بدون أن تحرّك ساكناً أو ننهض إلى افتداء القلب المفترس لبيروت... أصبحت الكلمات بالنسبة لمن كتبوا وسط حمّى الإبادة... وسيلة لإضاءة الفعل الفلسطينيّ اللبنانيّ الذي كان الصيغة الوحيدة للاستمرار وللمقاومة»[1]. تقتضي المفارقة أن نقول إنّ اليوم يشبه البارحة في أكثر التفاصيل، إلاّ أنّ خريطة الأنساق الثقافيّة كانت أكثر وضوحاً وتمايزاً، وقد عملنا على تفكيكها وتغيير ارتباطاتها، لكنّنا وقعنا في فخّ إسقاط الكثير ممّا هو أصيل لصالح المبتذل والمزيّف، والذي نقلنا من حالة من الاستبداد إلى حالة من الذوبان والعبوديّة.

ضبط المصطلح، وحركة الأنساق:

يعرّف النسق (System) بأنّه جملة من العناصر المترابطة على نحو معيّن، والتي تشكّل كلاًّ واحداً، ويمكن النظر، عموماً، إلى أيّ من موضوعات الواقع على أنّه نسق، شريطة أن يكون جملة متكاملة نسبيّاً، من العناصر، وتدلّ الأنساق عادة على موضوعات معقّدة، لا تتميّز فقط بتألّفها من عناصر وروابط عديدة، بل وبأنّ هذه العناصر والروابط من أنماط وكيفيّات مختلفة. تشكّل الأنساق موضوعاً للمعرفة، كما تشكّل معظم فروع المعرفة أنساقاً، كالنسق البيولوجيّ، والسيكولوجيّ، والسيميوطيقيّ، والاقتصاديّ، وحين يؤكّد العلم على الطابع النسقيّ لهذه الموضوعات، فإنّه يعني في المقام الأوّل، دراسة هذه الأشياء من جوانبَ وصفات بفضلها تكون منسّقة ومنظّمة[2]. نعرّف النسق الثقافيّ، بناءً على ذلك، بأنّه مجموعة الأعراف الواجبة والنافلة للجماعة التي تؤمن بها، مع آليات عملها وتحكّمها، التي تجعلها في علاقة منظّمة، وبناء عليها تتميز عناصر المجموعة من غيرها، ويكون مبدأ الثواب والعقاب، وتصير موضوعاً للمعرفة. يمكن إذن القول إنّه «يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقيّة لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان، أو نظامان

---

(1) المرجع السابق. ص8.

(2) يُنظر **المعجم الفلسفي المختصر**، 1986. تر: توفيق سلّوم، الطبعة الولى العربيّة، دار التقدّم، موسكو. ص 487– 488.

من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً، وناسخاً للظاهر»[1].

كان ظهور القصّة العربيّة في البنية الثقافيّة الاجتماعيّة بحدّ ذاته تحدياً نسقيّاً، ونشير هنا إلى ظاهرة الأسماء المستعارة عند الروّاد، إذ ولدت القصّة في سياق مواجهات نسقيّة بين:

- الفهم السلفيّ، الذي ينتقي من عناصر القصّ التراثيّ، لينتج شكلاً قصصيّاً يقوم بالوعظ والإرشاد، كما كان يقوم بها في التاريخ أيّ خطاب حكائيّ آخر، كالليلة، والمقامة، والحكاية، والخبر.

- الفهم الحداثيّ، الذي تشبّث بشكل القصّة كما طوّره الغرب، معرضاً عن تقاليد القصّة العربيّة[2].

أدّى ذلك إلى ظهور القصّة العربيّة بشكلها الموباسّاني لتشير إلى تفكيك نسق ثقافيّ أقدم، له علاقة بدولة دينيّة قديمة، متخلّصة من الخطاب الرسمي والتقليدي الفحوليّ والإخواني الساذج، وأقصد (أدب الإخوانيّات)، لتنتقل إلى نثر الحياة اليومي الناقد، و»المتحرر من السجع وبلاغة الذاكرة، والتقاط المستجد والطارئ في السلوكات والعلاقات والمشاعر»[3]، ولنتذكر القصتين اللتين تنازعتا الريادة: قصّة (في القطار) لمحمد تيمور، و(سنتها الجديدة) لميخائيل نعيمة، إذ ليست الرواية فقط هي التي امتلكت التعبير عن تفكيك قيم ثقافيّة لنسق أقدم وإثبات المنظومة القيميّة لنسق أحدث، فقد فعلت القصة العربيّة ذلك أيضاً في تعبيرها عن شكل الحياة البرجوازيّة المتعدد، و نقد كلّ من المرجعيّات، والمستحدثات في آن معاً، وطرح أسئلة لم يكن طرحها ممكناً لأنّ السياق الثقافيّ الاجتماعيّ لم يكن يحتملها، أو لم يفرزها بعد.

---

(1) الغذّامي، عبد الله ـ **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**.المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء وبيروت، 2000. ص77.

(2) أبو هيف، عبد الله. القصّة العربيّة الحديثة والغرب. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994. ص85.

(3) برّادة، محمّد، دراسات في القصّة العربيّة. ص11.

ساهمت، من جهة أخرى، كتابة المرأة في تغيير خريطة الأنساق الثقافيّة، بحضور النسق المضمر والمغيّب تاريخيّاً، وتشير كتابة المرأة للقصّة إلى ضلوعها في التعليم، وحضورها في الصحافة، وتواصلها مع جمهور القرّاء والنقّاد، إذ ليس للنسق التابع في الثقافة حضور ذاتيّ مستقلّ، فهو لا يحضر إلاّ بحضور النسق المسيطر، ولذلك نتبع مفردة «الأدب» بمفردة «النسويّ» عند الحديث عن الأدب الخاصّ بالمرأة وهو الأدب التابع، في حين لسنا بحاجة إلى تخصيص لأدب الرجل، لأنّه من مستلزمات النسق المسيطر»[1].

لا يعمد النسق المسيطر، بعامّة، إلى ممارسة خصوصيّته الثقافيّة ممارسة واعية، ولا يحتاج إلى تحويل هذه الخصوصيّة إلى رؤية في الإبداع، لأنّ قيم النسق المسيطر، وأعرافه، وخصائصه، شموليّة، ومعياريّة في آن معاً، ويمكن أن يكون النسق الثقافيّ إديولوجيّاً، أو سياسيّاً (مركز وهامش)، أو دينيّاً (أكثريّة وأقليّة)، أو مذهبيّاً، أو إثنيّاً أو عرقيّاً، أو لغويّاً، وهكذا تحيا البنى الاجتماعيّة على ديناميكيّة حضور الأنساق، ثمّ يأتي الفنّ الأصيل ليكشف العيوب النسقيّة عبر معالجة الموضوعات، أو عبر تسييد أو تغييب شكل فني ما، وفي القصّة يمكن أن نقول: لا توجد قصّة لا تشير إلى نسق وتُعارِض نسقاً آخر، إمّا ببنيتها أو بخطابها، أو بهما معاً.

ملامح الخريطة النسقيّة الراهنة، وتمثيلها قصصيّاً:

تتّسم هذه الخريطة بعدم التمايز، وبالسيولة التي تحدّث عنها باومان[2]، فليس ثمّة مرجعيّات ثابتة بعد ذوبان ما يسمّى بالسرديّات الكبرى: التاريخ، والدين، والإديولوجيات العميقة، وتشظّيها بظهور سرديّات الأنساق الاللنساق الصغرى، أو (الجماعات) التي كانت مضمرة ومغيّبة وتابعة، ولم يكن لديها منابر لتقديم خطابها. لقد غيّرت تلك الأنساق المضمرة شكل الدول التقليديّة، وصارت مع توافر وسائل

(1) العجيلي، شهلا، الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة. الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة. 2011. ص73.

(2) يُنظر: باومان، زيجمونت. الحياة السائلة. تر: حجّاج أبو جبر. الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت. 2016.

إعلام العالم الحرّ الرأسماليّ وانتشارها، من عوالم افتراضيّة، وسوشال ميديا، ووسائل اتّصالات، متحكّمة بسياسات محليّة وعالميّة، وتحوّلت إلى أنساق مسيطرة أو محايثة لأخرى كانت مسيطرة، وصارت أعرافها وخصائصها معياريّة ومفروضة على أفراد النسق برضاهم أو رغماً عنهم. ثمّة نسق هويّاتي يتمسّك بالأعراف الثقافيّة النسقيّة، يواجهه نسق مائع يحاول صناعة هويّة جديدة بانقلابه على المنظومة القيميّة القديمة، إذ عاش أفراده حياة التحوّلات الأخيرة في المجتمع العربيّ، واللجوء، والكوارث، والحروب، وعرف أفراده طريق الانتقال إلى عالم الديستوبيا. يخلق أفراد هذا النسق المتكوّن منظومة قيميّة عمليّة وليست تصوّريّة، فتخلخل الكتابة الصادرة عنه المنظومة الأقدم، أو تفكّكه إذ «الكتابة تبدو هي الفوضى الوحيدة ضدّ قيود الأنظمة، وجدران السجون ولزوجة الانهيار. ضدّ التدجين والتكريس، وضدّ زمن الاحتلال والقبول بالأمر الواقع. قد لا تغيّر الكتابة شيئاً ولكن كل كتابة صادرة عن إحساس وتجربة ووعي للذات وللعام، هي مناهضة للخطاب التبريريّ...يكون من الهام أن تستأنف الكتابة مغامرتها، أن تمارس فوضاها بعد أن خلخلت الهزيمة الكينونة، وأسباب الرجاء، وتسرّب اليأس إلى الأقلام والعقول، ومن ثمّ يكون استئناف الكتابة في حدّ ذاته تكسيراً لإحدى نتائج الحرب والاحتلال، تكون الكتابة، حتّى وهي تتهجّى أبجديّة الواقع القائم داخل النفوس وفي المجتمع، إيجابيّة وموطّدة لعلائقنا بالحياة»[1].

أمّا عن كيفيّة التمثّل الفني للمواجهات النسقيّة في القصّة القصيرة، فيكون في البنية والخطاب معاً، إذ يستطيع الشكل القصصيّ القائم على سرد مبتسر عبر طبيعة الخطاب والإشارت التي يمنحها للمتلقّي لتأويل هذا الخطاب، أن يمثّل احتجاج النسق المضمر، أو مقاومته للنسق المسيطر، بتفكيك أعرافه، وهجائها، والسخرية منها، أو التقليل من شرعيّتها، أو إثبات عدم صلاحيّتها لحماية أفراد النسق، ويمكن لكلّ قصّة أن تحمل خطابها الخاصّ وله وظيفة معيّنة في تفكيك النسق المسيطر، وإثبات حضوره.

قد يكمن التمثّل الفنيّ للمواجهة النسقيّة في القصّة القصيرة في قدرتها الإشاريّة، المعتمدة على اللغة، بما فيها من رموز، واستعارات، وتوريات، يظهر فيها النسق المضمر عبر تبئير نظامه اللغويّ، المنزاح عن النظام التقليديّ الذي يمثّل لغة المركز.

---

(1) برّادة، محمّد. دراسات في القصّة القصيرة العربيّة. ص8.

يمكن أيضاً أن يظهر النسق المضمر عبر طبيعة البنية الحجاجيّة للقصّ، أو جدليّة التكوين البنائيّ، وهذا يعتمد على وجود (الحكاية) المضادّة، أو المشهد المضادّ. كما يمكن أن يكون حضور النسق المضمر بالطباقيّة فحسب (طباقيّة إدوارد سعيد)، فظهور نسق مسيطر عبر تحكّمه بالأفراد، واستجابة أفراد النسق لأعرافه، يعني بالضرورة وجود نسق مضمر يستطيع المتلقّي تصوّره بخبرته الثقافيّة الاجتماعيّة بوصفه فرداً ينتمي إلى النسق أو يعرف تاريخ حركته، فبمجرّد ظهور إشارة إلى تغيير الطرقات بسبب (الباص السريع) في قصّة مجدولين أبو الرب (الأرملة) مثلاً، سيحضر تاريخ من المناورات بين سلطة رأسماليّة ومواطن مشغول بكفاف يومه، حتّى لو لم تشر إليه القصّة.

التمثّل الفنيّ للمواجهة النسقيّة: ينصاع معظم أفراد النسق إلى الأعراف والأحكام النسقيّة، ويخلق الوعي لحظة المواجهة، أو لحظة رفض الانصياع، ويمكن لكل فرد يفكّر أن يعي التضليل النسقيّ، ويفرز العيوب المختبئة تحت الخطاب السلطويّ أو خطاب النسق المسيطر مهما كانت فجاجته، ومهما كان يحمل من مسكّنات جماليّة، ويمكن أن يصوغ ذلك الكشف في عبارات ودردشات يوميّة وحوارات، لكنّ القاصّ يستطيع أن يبني قصّة، يقدّم فيها خطاب الكشف، إنّه يمتلك الخطاب إذن، ويستطيع بناء نسق لغوي جماليّ يواجه فيه ذلك النسق المسيطر، وأن يخرج ما هو مضمر إلى الوجود في مواجهة بين الوقائعيّ والمتخيّل، أو في مواجهة بين المعلن وتشكيل جديد للمضمر، تشكيلاً فنيّاً أو جماليّاً، ويكشف تلك المعرفة الناقدة. «من خلال المكوّنات النصيّة وما تنسجه من علائق ورموز، عبر اللغة أساساً، وبدون افتراض تطابق بين النصّ والواقع. إنّ تحرير الأدب من الإسقاطات الجاهزة، ومن التحليل المختزل هو ما يعيد له إمكاناته في إضاءة الحياة وفضح تناقضاتها الملتصقة بالعلائق البشريّة وبلغات الحديث... تستعيد النصوص الأدبيّة إشعاعاتها لتنقل إلينا ما لا نعثر عليه في المفاهيم والمقولات والمنظومات والأرقام، ومعنى ذلك أنّ الأدب يبرّر وجوده عبر ذات مبدعه، الذي يواجه نفسه والمجتمع والعالم من خلال لغته هو، ومن خلال إجاباته عن الأسئلة التي تحاصره بها الحياة، ومن خلال وعيه الملقى وسط دوّامات التبدّلات...»[1].

(1) المرجع السابق. ص10.

تبدو علاقة الخطاب مع المرجع، أو مع النسق المسيطر علاقة عكسية، فإذا كان الأوّل متماسكاً سيحتاج الكاتب إلى اللعب والسخرية ليتغلغل المعنى في تفاصيل النسق، ويخلخل تلك البنية اللغويّة المسيطرة، وإذا كان الأوّل هلاميّاً أو سائلاً فالكاتب بحاجة إلى خطاب متماسك، يعوّض عن المرجعيّة الضعيفة أو الغائبة، فيحتاج نظاماً ذاتيّاً منضبطاً للتعبير عن هويّته ومواجهاته. يمتدّ النسق المسيطر أو يتحرّك مطمئناً، في سيرورة أفقيّة، وتتأتّى قوّته وشرعيّته من مصادر عدّة: التاريخ، والدين، والمصلحة، والأمر الواقع، والاستمراريّة، وعدم وجود لحظة معارضة، فيأتي الخطاب الجماليّ المعارض بشكل أو بآخر، ليعترض هذه السيرورة بقطع عموديّ، ليعرّي الخطاب الأوّل أو يفكّكه أو يسلخ قشرته الجماليّة. قد لا يكون القطع فجّاً أو مباشراً، بل إنّ مجرد تحايث النسقين في البنية الاجتماعيّة ذاتها سيظهر الفرق بينهما، فكل قصّة هي حالة ناقدة لأيّ شيء: ظاهرة قيميّة، منظومة، لحظة تاريخيّة، لحظة يوميّة، قضيّة كبرى، وهذه التي سميتها أشياء تنتمي لنسق ما، مسيطر، أو آخر يحاول أن يسيطر، لذلك فكاتب القصّة في حالة نقد دائم، وهي وظيفة الأدب عموماً، لكنّ القصّة نقد على مستوى الميكرو، وليس الماكرو، وهي هنا تتشابه مع القصيدة، فهي سريعة التفاعل، والكشف فعل مهم في وظيفتها، ولحظة التنوير فيها حيويّة، فهي المعوّل عليها في تكوين الأسئلة في وعي المتلقّي أو إيقاظها.

نماذج من القصّة الأردنيّة في اللحظة الراهنة تمثّل المواجهات النسقيّة لهذه الحقبة:

أتحدّث هنا عن صوتين قصصيّين أردنيّين، وهما صوت القاصّ حسين جلعاد، وصوت القاصّة مجدولين أبو الربّ.

يكوّن حسين جلعاد لحظة جدليّة بين المرجع (النسق) والحالة التي تنتمي إلى نسق مضمر يمارس دوره ويعيش متحايلاً أو مخاتلاً النسق المسيطر، متّقياً العقاب الذي يكون على شكل تصنيف، أو إدانة، أو عقاب جسديّ، وربما إنهاء الحياة. وأعود إلى قصص مجموعته (عيون الغرقى)، حيث ما يزال العالم يعيش في عصر المأساة، أي يشعر أفراده بمنظومة قيمية واضحة، فيها الصح والخطأ، وفيها الألفة والاستهجان،

وفيها الخريطة القيميّة المتعارف عليها، وذلك قبل الانتقال إلى حقبة أخرى تشكّل عتبة ديستوبيّة، إذ ستنتفي هذه الألفة كلّها، وتستبدل الأنساق بأخرى ذات منظومات قيميّة مختلفة، فهنا ما تزال تحضر حالة من البراءة يمثّلها صراع قيميّ تقليديّ، لم يتجاوزه النسق المسيطر، على الرغم من ظهور خروقات عديدة للمنظومة القيميّة للنسق، أو طعنات في مكان أعمق، أو حضور اعتراضات أو لحظات قطع عموديّة لسيرورة النسق تقلق اطمئنانها، لكنّ النسق ما زال لا يتخلّى عن سلطته في الضبط ولا على أيّ مستوى، ولا ينسحب من أيّة معركة، ويحاول أن يمسك بالبنية من كلّ جهة، تحسّباً لخروجها عن السيطرة، وبالتالي تحسّباً للقائمين على السلطة من أن يفقدوا كلّ مفاتيح التحكّم: ففي قصّة (الإسفلت والمطر)[1] تظهر شخصيّة الصبيّ بائع العلكة الذي حاول قبلها أن يبيع أشياء كثيرة، سيظهر في مجتمع للمتسوّلين، وبعضهم مقنّعون بقناع البائع المتجوّل على الإشارات، وبوابات المؤسسات والجامعات. ولعلّ حضور هذه الشخصيّة بهذا المظهر حسب النظرية الطباقيّة هو بحدّ ذاته نقد مضمر للوضع الاجتماعيّ الإنسانيّ في بنية تفترض أعرافها النسقيّة الدينيّة والقانونيّة الوضعيّة عدم وجود مثل هذه الظواهر، لكنّ القصّة تقود المتلقّي لينشغل بمعالجة أخرى، إذ سيلتقي الصبيّ عندما يتسلّق سور الجامعة لبيع علكته للطلبة، بطلبة يتسلّقون السور مثله، ويظهر من خلال مونولوجه واعياً بالتابو النسقيّ، إذ يريد أن يخبّئ دنانيره الثلاثة التي يجنيها من عمله عن والده الذي يجزم أنّه سيسكر بها، ويشتري قميص نوم لزوجته الثانية، في حين أنّ الأمّ تدعو وتحضّر الحجب، وواضح أنّه يشير برموز وإشارات مقتضبة إلى الفصام الذي تعيشه البنية وتتواطأ عليه، ونعرفه جميعاً، ونبتسم حينما نسمعه أو نراه في قصّة، ولعلّ هذه المكاشفة على لسان الطفل، وابتساماتنا عند سماعها في قصة أو قراءتها، تشير إلى خلل ما، أو إلى تواطئنا النسقيّ. أمّا مغامرة تسلّق السور ومواجهته مع هؤلاء الطلبة الذين يراهم طبقة أخرى اجتماعيّة وإنسانية أيضاً فسيدهشه توحيد الفعل معهم، فهم يتسلّقون سور الجامعة ولا يدخلون من البوابة، إذن هناك إشارة إلى أنّه ليس الخارج الوحيد على سلطة النسق، وأنّه سيكون مثلهم في التصنيف، لذا سيتوقّع: «لابدّ من

(1) يُنظر: جلعاد، حسين، عيون الغرقى. المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2023. ص18.

أنّهم باعوا شيئاً ما حين كانوا في مثل سنّي»[1]، وعندما يرى أنّ الأمن يراقبهم، ويحاول ملاحقتهم يدرك أنّ وجودهم بهذه الطريقة مؤشّر خطر، وجود غير مريح، ويشير إلى اعتداء على منظومة الحماية التي اخترعها النسق، مثل وجوده تماماً، لكن سيجدهم يتجمّعون مع مايكرفونات ويافطات وأعلام، مع زملاء لهم داخل السور، ويبدأون بالهتاف، فهم يعارضون السلطة النسقيّة لسبب ما، لكنّ الأمن لا يفرّط بأيّة مخالفة نسقيّة، فرغم مراقبتهم تحت حيلة الحماية، يتابعه ليقبض عليه، فيهرب، لكن الأمن لا يحميه، إنّه يدفعه نحو خطر الشارع، لتصدمه سيّارة وينتهي بدماء على الإسفلت.

لا داعي هنا للحديث عن مكان محدّد، أو زمان محدّد، أو سلطة نسقيّة في جغرافيا واضحة، إذ يكفي أن نعرف أننا في زمن المأساة، وما نزال في صراع بين سلطة سياسية واجتماعية ودينية تدّعي حمايتنا، لنشعر بالألفة والأمان في ظلّ هذا الصراع، لأنّنا سنكتشف لاحقاً أنّ أشكالاً أخرى من المستويات النسقيّة ومن صراعات الأنساق تنتمي إلى عالم ما وراء المأساة أو وراء العالم الفيزيائيّ سنضيع فيها بوصفنا بشراً نستند إلى أبعاد الوجود الأربعة.

في قصّة (سيدي وقّاص)[2]، التي تحدث وقائعها بين إربد والشونة، سنجد الصراع بين الفرد والمرجعيّة الثقافيّة، إذ يحاول الفرد الخروج من سرب الكائنات النسقيّة، سيخرج قليلاً ليختبر قلق الخروج، ثمّ يعود خوفاً من الاغتراب والعقاب. إنّه عالم الألفة والثقة والأخطاء البريئة، الذي يشعر الفرد (المتلقّي) معه بأنّ اشتراطات النسق التقليدي التي كان يحاربها، ويخاتلها، وربّما يثور عليها ويكفر بها، ليست سوى حيل نسقيّة بسيطة أمام حيل كبرى لعوالم افتراضيّة وديجيتاليّة، لا تستهدف المنظومة القيميّة للنسق فحسب بل تستهدف النسق البيولوجيّ بشروطه المقدّسة التي تحدّد مصير البشريّة. تبدي القصّة الخوف من الفراغ النسقيّ، رغم الرغبة في تحقيق المتعة المتأتية من التعدّي على منظومته القيميّة: «سمعت خشخشة الكيس بين يديه، نزعه، وأخرج منه زجاجة التمعت في ضوء القمر... رحنا نتأمّل كنزنا باعتزاز ولكن بقليل

(1) المصدر السابق. ص19.

(2) المصدر السابق. ص32.

من الرهبة أيضاً»[1]. نتابع هذا الحوار البريء بين يافعين يريدان شرب البيرة للمرّة الأولى في حياتهما: «يعني أشوف القزازة كبيرة، يجوز نسكر. ما تخاف هذا عصير نكسره، بس أنا ودّي أشرب سك. شعرت بالراحة، عقل صقر متوقّد دائماً... اسمع صقر! ما ودنا هذي سولافة السك، نكسر أحسن... رشفت رشفة صغيرة، وتوقفت، وحين أحسست أنه سيضحك من تردّدي كرعت كأسي: الله الله، شرّيب نخب أوّل. للوهلة الأولى شعرت بالرعب، رأيت الله غاضباً منّي... نعم سأدخل النار... تحاشيت المرور بالقرب من مقام سيدي عامر بن أبي وقّاص»[2]، وحين سيرى شبحين يتمشّيان في ذلك الخلاء سيعتقد أنّهما أعوان الوليّ: «كنت خائفاً من أن يكون الوليّ مع ملائكته بانتظاري... يا رب إذا أنقذتني سأصلّي غداً، بل اليوم»[3]. يشكّل الخوف من سطوة النسق حالة تراتبيّة بطريركيّة، فعلى الرغم من أنّ البطل يخشى الأب ويهرب من سطوته النسقيّة الاجتماعيّة، إلاّ أنّه يكفّ عن محاولات الخروج على سلطته أمام خشيته من سطوة المقدّس الدينيّ: «سمعت سعال أبي وأنا أفتح باب الحوش، فاطمأنّ قلبي»[4]. أمّا الشبحان فسيبديان هشاشة السطوة النسقيّة للنسق المسيطر، فيصبح الخوف مثاراً للتهكّم حين يخطر له أنّ الشبحين هما من الباحثين عن الذهب في ذلك الوادي، وقد سقط في حيلة ثقافيّة دينيّة، فهما ليسا الملاكين المرافقين لسيدي وقّاص، ورغم أنّ أمه تردّد دائماً: «هذه الأرض طاهرة وإنّ الله لا يرضى أن ترتكب فيها المعاصي»، سيذهب دائماً إلى مفارقة واقعة بين كلامها ومقتضى الحال: «طيّب وأبي، إنّه لا يفعل في حياته سوى المعاصي، فلماذا لا يطارده سيدي وقاص»[5]! سيصير التهكّم أعمق حين تتكشّف المخاتلات التي يرتكبها الأفراد تجاه قيم النسق التي أنتجت الخوف، والثواب، والعقاب، فنكتشف أنّ الشبحين هما (عقاب) وعشيقته (حليمة)، المرأة المتزوّجة من أحد رجال القرية، والتي ستصير سبباً لكشف الحيلة النسقيّة المركّبة من كلّ من السلطة الدينية والاجتماعيّة، وسيتحوّل الكشف إلى هدف للتمرّد على

(1) المصدر السابق. ص28.

(2) المصدر السابق. ص30.

(3) المصدر السابق. ص30.

(4) المصدر السابق. ص31.

(5) المصدر السابق. ص32.

المنظومة القيمية لهذا النسق، إذ سيهدد الشابان (عقاب)، ويبتزّانه، ثمّ سيذهبان للنيل من حليمة.

لا أقدّم هنا تقويماً لبناء القصّة، لكن أشير إلى خطابها المواجه، أو المخاتل، أو المتضادّ، ولا شكّ في أنّه كلّما كان البناء متفوّقاً ومتقناً جماليّاً، سيكون الكشف أعمق معرفيّاً، وأهمّ لأنه أمتع وأكثر تأثيراً.

تخرجنا قصص مجدولين أبو الربّ في (أطلس وتحوّل الكائنات) إلى أنساقٍ أخرى جديدة على عوالم البشر المألوفة، وتدفعنا من زمن المأساة إلى زمن الديستوبيا، حيث منظومة متلجلجة وهلاميّة، ويتأتّى خطرها من الجهل بعلاقاتها النسقيّة، فهي نسق متحكّم لكن ما نزال نجهل كلّاً من علاقاته، ومنظومته القيميّة التي يترتب عليها أحكام الصح والخطأ والثواب والعقاب. تتدرّج القصص من عوالم غائبة، مكانها الذاكرة، ذاكرة الأجداد، وجهود الإدريسي، وكرته الفضيّة الثقيلة، إلى عوالم رقميّة لا بشريّة، يختزل العالم فيها إلى غيمة خفيفة و«حبلى بالبيانات، يحفظ فيها الآدميّون معلوماتهم، ويتحكّمون بالآخرين، ويسيطرون على بعضهم بعضاً من خلالها. تتكاثر هذه الغيمات، وتنفش في أثير القبّة»[1]، ومع ذلك فإنّ هذه الخفّة قادرة على أن تزلزل الأرض من غير أن تأبه السلطة النسقية لذلك، فالعالم متروك بلا سلطة، وهذا ما يخيف الكائنات، فالفراغ النسقيّ مخيف كما تستنتج الشخصيّات القصصيّة، ولعلّ الذين أسقطوا الإديولوجيّات ندموا بسبب امتلاء الفراغ المتروك بالشرّ والصراع على السلطة. يفكّك التقدّم التكنولوجيّ الذي سيحطّ بأعرافه النسقيّة، المنظومة القيميّة القديمة، وسيتداعى النسق المسيطر القديم ليحلّ النسق التكنولوجيّ محلّه، وهذا يتمثّل باغتراب المهاجر الرقميّ الذي سيعاني من التيه الهويّاتي، ويصير العجز شعوراً يوميّاً مرافقاً له، من مثل ما يحدث مع الأستاذ عبد العليم: «إنّ هذه الحافلات الجديدة ليست مهيّأة للدفع نقداً. عندما كنت أنزل درجات الحافلة تمنّيت لو أنّني كائن غير مرئيّ... فعندما لم أجد الصندوق الذي اعتدت أن أدفع فيه النقود، سألني السائق: أين بطاقتك الإلكترونيّة»[2]؟

---

(1) أبو الربّ، مجدولين. أطلس وتحوّل الكائنات، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان، 2022. ص50.

(2) المصدر السابق. ص46-45.

ذكرنا أنّ قيم النسق المسيطر وأعرافه وخصائصه شموليّة ومعياريّة في آن معاً، لذا يصير من خصائص النسق المضمر ألاّ يستعمل الكتابة المضادّة وسيلة للمعارضة، بل يستعمل الكتابة بالاختلاف، وبذلك يذهب إلى خطاب مختلف، يستطيع امتلاكه باقتدار، ومن يملك الخطاب يملك كل شيء كما يقول فوكو. هنا لا نجد احتجاجاً بالحكاية بقدر ما هو بلحظة التنوير القصصيّة في رثاء العالم القديم، إذ يقوم الخطاب على تمثل تهكّميّ على سلطة الأنساق القديمة، فالأرض لم تعد قبّة كرويّة محمولة على كتفي أطلس كما كان الأستاذ عبد العليم مدرّس الجغرافيا يحكي لطلابه عن عقاب زيوس لهذا الكائن المسمّى أطلس، فقد رمى أطلس الأرض وغادر مع حوريّة البحر، ولم يأبه لغيابه أحد، فلم تنهدّ الأرض، ولم يمت البشر حين تخلّى عن مسؤوليّاته الكونيّة التاريخيّة، فحينما تتفكّك المرجعيّة يتخلّى الفرد غالباً عن مسؤوليّاته، ولا يأبه له أحد، فليس ثمّة مرجع كبير في عالم افتراضيّ، وهذا ما سبّب الاغتراب ليس لأطلس فحسب بل للأستاذ عبد العليم الذي يأتي من الزمن التقليدي، ومن نسق كان مسيطراً. تفكّكت المنظومة القيميّة السابقة، وحضرت أنساق كانت مغيّبة في البنية الاجتماعيّة، فالبشر لم يعودوا جنسين فحسب، فحاليّاً «يتخلّق شعب ثالث لم تعرف له الأرض مثيلاً»[1]، وهو يشير هنا إلى مجتمع الميم. لقد عرف الأستاذ عبد العليم أنّ جغرافيا بلا أطلس مثل جسد بلا رأس، وهذا وصف من مفرزات العالم القديم، عالم كرة الفضّة الثقيلة الثابتة ذات الخرائط المحفورة، أمّا عالم السيولة فلا ينتظر الجسد أو الرأس، فهو عالم رقميّ خفيف سائل، «تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة وتندلق على بعضها بعضاً»[2]، لذا فمنظومته القيميّة المحدّدة لنسقه ذائبة أو رخوة، تسقط فيها سرديّات العالم القديم الكبرى من ثوابت وأساطير، وترحل الآلهة والسلطة القديمة، ويصير سقوط النسق القديم مخيفاً يغيب معه الأمان والألفة: «لم يخش أطلس صمت الجبال لكنّه خشي صمت الآلهة»[3].

أمّا في قصّة (مغامرات فتاة السيلفي)، فستظهر الفتاة الخيْليّة التي صنعت لها وهماً رقميّاً، وصدّقه الآخرون، واضطرّت لتعيش فيه، وهو أنّها أوهمت روّاد العالم

(1) المصدر السابق. ص46.

(2) المصدر السابق. ص55.

(3) المصدر السابق. ص56.

الافتراضي بمحبّتها للخيول من ضمن حالة ادعائها أو تزييفها للحقيقة، وما قاده إليها الـ (ترند)، فكانت تزوّد صفحتها التواصليّة بصورها مع الخيول ومتعلّقاتها، فأوهمت صديقاتها أو جمهورها بأنها تحب الخيول فعلاً، فقدّموا لها في عيد ميلادها هدايا خيليّة، لم تستمتع بها، ولم ترغب في أن تهدى إليها، وقد حقّقت الرؤية: (Fake it to make it)، وهذا احتجاج على نسق ثقافيّ يسيطر، ويعيش أفراده حالة حنين وتقدير لمنظومته القيميّة البائدة، والتي كانت تخنقهم، ويحاولون التمرّد عليها، لكنّهم يستدعونها الآن لأنها تمنحهم الأمان والألفة. إنّ فتاة السيلفي لم تكن تحبّ الخيول وليس لها علاقة بها لكنّها خضعت للوهم: «أريد هديّة تسعدني حقّاً، كفاني خيولاً، أنا لا أريد فنجان القهوة في الصورة، أريد رائحة القهوة»[1]. لم أستطع أن أقاوم ما تفعله يداي، «امتدّتا إلى القميص الذي تجري عليه الخيول، وألبستاني إيّاه، وأحاطتا عنقي بالسلسلة الفضيّة،... ثمّ يد أمسكت بصندوق الخشب المحفور عليه شكل حصان، ويد أمسكت بالهاتف الذكيّ، والتقطت صورة سيلفي لي مع كل هذه الهدايا وعلى فمي ابتسامة رائعة، ونشرت صوري على فيسبوك»[2]. ينتصر بذلك النسق الثقافيّ الجديد بمنظومته القيميّة المزيّفة، التي يمارسها القطيع بلا رغبة، لكنّهم يخضعون لها، وتسيطر عليهم حتّى يقتنعوا بأصالتها، لكنّها ضدّ وعيهم وضدّ عواطفهم أيضاً.

أمّا قصّة (أرملة) فهي احتجاج على نسق محايث نسويّ بعد أن كان مضمراً صار مجاوراً، لكنّ المرأة التي تأخذ اسم أمها وأختها ثمّ تنال لقى الأرملة، تشكو من مسؤوليّاتها الكثيرة التي منحتها إيّاها انتصارات النسويّة، فهي ترافق أمها مريم، ليتغيّر اسمها أثناء مناداة عامل الصيدليّة لها لتأخذ أدوية الأم، فيناديها بمريم. ثمّ يصير اسمها سماح حين ترافق أختها سماح إلى مركز علاج السرطان، إذ ينادون سماح، لتستلم هي الدواء عنها، ثمّ ستلقّب بالأرملة بصورة تهكّميّة على الذات، مع أنها غير متزوّجة، فتفسّر ذلك لكون المرأة خلقت من ضلع رجل، وهي لا بدّ خلقت من ضلع رجل ميت لذا تستحقّ لقب الأرملة، حيث ترمي بسهام السخرية من أعراف النسق الثقافيّ المسيطر ورؤيته لمسألة تبعيّة المرأة، وفي الوقت نفسه تتذمّر من تلك الحريّة المسؤولة التي اكتسبتها المرأة بتحرّرها، والتي ضاعفت أعباءها، وحرمتها من اسمها.

---

(1) المصدر السابق. ص124.

(2) المصدر السابق. ص125.

القصة النسائية: مجموعة (جوار الماء) لأماني سليمان داود نموذجا

د. حفيظة محمود[1]

مقدمة:

قبل الحديثِ عن مجموعة (جوار الماء) لأماني سليمان، ينبغي أن أبينَ لماذا اخترتُ مصطلحَ القصةِ النسائية ولم أخترْ مصطلحَ القصةِ النسوية؟

وللإجابةِ عن ذلك يجب التفريقُ بين المصطلحين، مع أن غالبيةَ الباحثين والدارسين يستعملون هذين المصطلحين بمعنى واحدٍ، دون التدقيقِ والتمييز بينهما، فالأول يعني ما تكتبُه النساءُ من وجهةِ نظرِ النساء، سواء أكانت هذه الكتابةُ عن النساء، أو عن الرجال، أو عن أي موضوع آخر. أما الثاني فيعني الكتابةَ من وجهةِ نظرِ نسوية سواء أكانت هذه الكتابةُ من إبداعِ المرأة، وهي الغالبة، لأسبابٍ نفترضُ أنها مفهومةٌ ومبررة، أو من إبداعِ رجلٍ وهو النادر.

وهنا ينبغي عدمُ الخلطِ بين المفهومين: فالأول ليس مرادفا للثاني، ذلك أن النسوية ليست مجردَ خطابٍ يأخذُ موقفا من النظام الأبوي، وضد التمييز الجنسي فحسب، وإنما هي فكرٌ أو مذهبٌ يعمدُ إلى دراسةِ تاريخِ المرأة، وإبرازِ صورتِها، ويؤكدُ على اختلافِها عن القوالبِ التقليدية التي توضع بها، ويدعو إلى إعادة التفكير جَذريا في جميع بِنيات المجتمع السائدة في ضوء الشروط الاجتماعية والطبقية والثقافية والعرقية المتباينة، وبناءِ بنيةٍ فكرية متحررة من كلِ الثوابتِ الموروثة والأيديولوجيات

(1) أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص دراسات أدبية ولغوية، جامعة الشرق الأوسط.

الذكورية المُسبقة. وعليه فالكتابةُ النسوية كتابةٌ ذاتُ رؤيةٍ فكرية، يمكن أن يتبناها بعضُ النساء ولا يتبناها بعضٌ آخر. بمعنى أنها ليست تجربةٌ مشتركة بين جميع النساء/ الكاتبات، على أننا لا نستطيعُ أن نفصلَ فصلا كاملا بين النسوية، كمشروع رؤيوي فكري، وبين تجربةِ النساء، دون أن يعني هذا بالضرورةِ أن التأكيدَ على التجربةِ النسائية يجعلُ من النص القَصصي نسويا.

ومن هنا أفضل استخدامَ ما أدعوه (الكتابة النسائية). ومن المهم جدا أن أبينَ أن الكتابةَ النسائية لا تتحددُ حسْب الجنس والنوع، وإن كانت تتشكلُ من خلالهما، فهي تعبرُ عن الاختلافِ بين المرأة والرجل، وهو اختلافٌ قائمٌ شئنا أم أبينا، ووجودُ أحدِهما لا يُلغي وجود الآخر.

وينبغي أن ننظرَ إلى ذلك نظرةً إيجابية، فالاختلافُ مصدرُ إغناء وتكامل للجميع. وتأصيلُ مصطلحِ الكتابةِ النسائية نقديا ضروري لإفساحِ المجالِ لوجهةِ النظر المختلفة، بعيدا عن المصادرة والتهميش والنظرة المتعالية. إنّ اختلافَ خطابِ المرأة عن خطاب الرجل اختلافٌ طبيعي نظرا لاختلافِ التجربة والظروف والثقافة والتكوين. وهذا لابد أن ينعكسَ على رؤيتِها للأشياء وتصويرِها للعالم.

ومن هذا الاختلاف تنبعُ الخصوصيةُ التي تتسمُ بها الكتابةُ النسائية، من خصوصيةِ التفاصيل، والحساسية النسائية، وشفافيةِ الرؤية، ورسمِ شخصياتٍ نسائية في مستوياتٍ عديدة من المعاناة، وهي لا تعيبُ الكتابةَ النسائية أو تنتقصُ من أهميتِها، بل تميزُها شرطَ أن تمتلكَ القصةُ مقوماتِها الفنية.

فنحن لا ننفي الخصوصيةُ التي تتسمُ بها كتاباتُ المرأة، لأنها أمرٌ طبيعي، لكنها لا تمنع من معالجةِ قضايا عامة، ولا تَحِدّ من رؤيةٍ شمولية أو عميقة، فنارُ الخصوصية، كما ترى خالدة سعيد، هي التي تجعلُ العالمَ يتوهجُ بالعام، لكنّ تغييرَ العالم والتأثيرَ فيه هو مُبتغى الكتابةِ النسائية.

تطور القصة النسائية في الأردن

تُعدُ القصةُ النسائية في الأردن حديثةَ العهد، وقد كانت بدايةُ تَشكُلِها مُتواضعة، لا تخلو من ارتباك على مدى الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الفائت،

على يد عدد قليل من الكاتبات، أبرزُهن تريز حداد. ويعود تأخر ظهور القصة النسائية زمنيا في الأردن، إلى الوضعِ السياسي والاجتماعي الخاص بالأردن، والوضعِ التعليمي الخاص بالمرأة الأردنية، حيث كانت نسبةُ الأُمية مرتفعةً بين النساء.

في حين يُعدُ عقدُ الثمانينيات من ذلك القرن بدايةَ تنامي القصةِ النسائية، فبرزت أسماء، منها: هند أبو الشعر، ورجاء أبو غزالة، وزليخة أبو ريشة، وسحر ملص، وسهير التل، وسامية عطعوط، وإنصاف قلعجي ... وغيرُهن، أما بواكيرُ القصةِ النسائية المُعبِرة عن النضج الفني فتعودُ إلى عقدِ التسعينيات من ذلك القرن، فإلى جانبِ كاتباتِ الثمانينيات برزت أسماء أخرى، منها: بسمة النسور، وحزامة حبايب، وجميلة عمايرة، وجواهر رفايعة، وحنان بيروتي، وأميمة الناصر، ومريم جبر، ومجدولين أبو الرب، ونوال عباسي، وتغريد قنديل، وبسمة النمري، ... وغيرُهن.

وقد ركزت القصةُ النسائية في هذا العقد على إبرازِ قضية المرأة، ولكن غلبَ على معظمِها الخطاب القائم على الثنائية الضدية بين الرجل والمرأة، وهي ثنائية بُنيت على خلفيةٍ ثقافية ترى أن الرجلَ متحكمٌ بالمرأة، يقمعُها ويحرِمُها من أبسطِ حقوقِها الإنسانية في الحرية، وتحقيقِ طموحاتها، كما غلب عليها نمط البوح والشكوى والغضب من واقعِ المرأة في المجتمع الذكوري.

أما في الألفية الثالثة، فنلحظ تناميا أقوى في القصة النسائية في الربع الأول من هذه الألفية، حيث شهد ميلادَ جيلٍ قصصي جديد، وبرزت أسماء جديدة شابة، إلى جانب كاتبات الربع الأخير من القرن الفائت، نذكر أبرزَهن: أماني سليمان داود، سناء الشعلان، سوار الصبيحي، وبيان مصطفى، وحليمة الدرباشي، ونهلة الجمزاوي، ونضال حمارنة، ... وغيرُهن.

وهذا ما جعل القصة النسائية تجسد ظاهرة أدبية دالة وجديرة بالدراسة، باعتبار ما حملته من مؤشرات تحوّل في خارطة القصة القصيرة الأردنية، فلم تعد الكتابة القصصية نوعا من الممارسة يقتصر على الرجل المبدع وإنما شدّت إليها اهتمام المبدعات، وأغرتهن بخوض غمارها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الوضع الثقافي الذي أفرز جيل كاتبات القصة الشابات، وأثر في ممارستهن للقصة، يقترن بما شهده الأردن من انفتاح سياسي

ديمقراطي نسبيا، وما وفّره هذا المناخ للمرأة من فرص التعليم وإمكانات العمل؛ مما أسهم في تصدع البنيات التقليدية الذهنية منها، والسلوكية للمجتمع الأردني؛ باعتبار ما نتج عن كل من التعليم والعمل من تحول في وضع المرأة وما تنجزه من أدوار في المجتمع. فقد أصبحت المرأة الأردنية تمتلك وعيا حفّز نزعتها إلى التحرر من كل العوائق والقيود، ودعوتها إلى المساواة في جميع ميادين الحياة العملية. هذا بالإضافة إلى تأثير الثورة التكنولوجية والإنترنت والفضائيات ووسائل التواصل الاجتماعي وغيرها من وسائل الاتصال والمعلوماتية.

إن القصة النسائية في الألفية الثالثة تحررت من النمطية، وشهدت تحولا جديدا، حيث تجاوزت الكاتبات في الأغلب خطاب الثنائية المألوفة في القصة النسائية التي تنتسب إلى مرحلة السرد الواقعي إلى الخطاب الإنساني والجمالي، لتبني عالم القصة المتخيل من خلال رؤية إنسانية، دون التركيز على هموم المرأة وظلمها، عبر توظيف تقنيات الحداثة والتجريب. ومع ذلك فإن الخطاب الإنساني قد يبدو في بعض القصص النسائية متحيزا للمرأة، حتى دون وعي الكاتبة أحيانا، حيث تبدو أحيانا الشخصيات الذكورية في القصة النسائية ظالمة وسيئة.

مجموعة (جوار الماء) لأماني سليمان داود نموذجا

في هذه الورقة أعاين الخطاب النسائي، كما أدعوه، في المجموعة القصصية (جوار الماء) للكاتبة أماني سليمان داود، الصادرة عام 2018، التي حازت على جائزة خليل قنديل للقصة القصيرة. وكان قد صدر للكاتبة قبل هذه المجموعة مجموعتان قصصيتان، وهما: (شخوص الكاتبة) عام 2011، و(سمِّه المفتاح إن شئت) عام 2016، وصدر لها بعد هذه المجموعة التي نعاينها (غيمة تتدلى منها حبل سميك) عام 2020.

إذا نظرنا إلى المجموعة القصصية (جوار الماء) للكاتبة أماني سليمان نجدها تتناول موضوعات متعددة ومتنوعة، دون أن تجعل من قضية المرأة همها الأكبر والأوحد. وتمثل قصصها فضاءً يتحرك فيه الأطفال والنساء والرجال، فهي تتحدث عن الطفولة وبراءتها، كما تتحدث عن الأمومة والحياة، وتطرح رؤى وجوديــة ترتبط بالتجربة الإنســانية، من مثل: الحياة والموت، الاكتشاف، والرحيل، والانتقال، والفقد

والحنين، ... وغيرها، وذلك من خلال وجهة نظر امرأة للعالم، أي من وجهة نظر الكاتبة الإنسانة لا من وجهة نظر نسوية بالمفهوم الرؤيوي والفكري.

وتنطلق أماني نحو كتابة غير تقليدية، أقرب إلى الحداثة والتجديد والتجريب، حيث تلجأ في قصصها إلى المزج بين الواقعية والفانتازيا الغرائبية العجائبية، والاقتصاد في التعبير والتركيز والتكثيف إلى درجة القصة القصيرة جدا، في محاولة لكسر الشكل التقليدي للقصة القصيرة.

في (جوار الماء) نجد أماني سليمان تستذكر في قصص كثيرة أجواء الطفولة ومشاعر شغفها بالاكتشاف، وتمزجها بعالم من الفانتازيا؛ فقصة (سرير)، على سبيل المثال، تحكي عن طفل يختبئ تحت السرير، فيكتشف أن تحت السرير مخبأ لألعابه التي كانت أمه تخفيها عنه، فيحتضن لعبته المفضلة (الدب) بحنان، وبما أنه لا يستطيع تحقيق حلمه باللعب في حياته الواقعية في وجود أبويه، نجد أماني سليمان تجعله يستغرق تحت السرير في عالم من الفانتازيا مع ألعابه، ولا يستيقظ من عالمه العجائبي إلا عندما تمتد يدُ والده لتسحبه من تحت السرير.

وتستخدم أماني الفانتازيا الغرائبية كذلك في قصة (إطار) حيث نجد وصفا لمشاعر طفل ينظر بعمق إلى صورة جده المتوفَّى، فإذا بجده يخرج من إطار الصورة، ويعود إلى الحياة من جديد، فيتبادلان الحديث.

ويبدو أن أماني تستخدم العوالم الفانتازية في هذه القصص كنوع من الهروب من الواقع القاسي الذي تعيشه الشخصية القصصية.

وفي قصة (روح) تُسمَّى الطفلة باسم أختها المتوفاة وتُمنح متعلقاتِها، فتشعر بالازدواجية والثنائية، عندما تكتشف أن روح أختها تتلبسها. فهي هي، وفي الوقت ذاته هي أختها المتوفاة. فغالبا ما كانت تستحضر أختها المتوفاة من خلال اللعبة تحاورها وتكلمها، وعندما تنام مع أبويها ترى أختها المتوفاة نائمة معهم.

وهذه القصة (روح) لأماني سليمان تذكرني بقصة (واحد جديد) لحزامة حبايب في مجموعتها (الرجل الذي يتكرر) الصادرة عام 1992، تحكي عن شعور طفلة تصر أمها أن ترث كل أشياء أختها الكبرى: أحذيتها وفساتينها ...، لكن نجد أن طفلة حزامة

حبايب ترفض الانصياع لأمها، وتتمسك بأن يكون لها أشياؤها الخاصة بها، وتتمرد على أن تكون نسخة أخرى من أختها الكبرى، أو أن تكون غيرَها.

ولا غرابة في الحقيقة من طغيان أجواء الطفولة في قصص أماني سليمان، فالطفولة ترتبط بالتجربة النسائية الخاصة، وهي تجربة الأمومة والإنجاب، فهذه التجربة الخاصة لا تنفصل عن أبعادها الإنسانية والاجتماعية، لذا نجد أماني في قصتيها (دوران، وجَنين) تعالج تجربة الأمومة، حيث ترجح الشخصية النسائية في قصة (دوران) كفة الأمومة على رضا الزوج، وتعالج في قصة (جنين) تجربة الإنجاب التي فيها خروج الحياة من المرأة.

كما تصور أماني في قصص مجموعتها الرجل الإنسان الإيجابي الذي يقف إلى جانب المرأة، ففي قصة (صياد) نجد الرجل الوسيم هو الذي يحمي حفيدة الجدة من الذئاب التي حولها، وهذا على خلاف ما تصوره غالبية القصص النسائية، حيث تتخذ من الذئب رمزا للذكورة القاسية.

لقد نَحت القاصة أماني سليمان داود منحى إنسانيا عاما في قصصها، بعيًدا عن التركيز على قضايا النساء بشكل خاص، فأعتقد أّن التركيز على اختلاف نظرة الكتابة النسائية عن غيرها، وأسلوبها المميز في المعالجة الفّنية يظّل أمرا في غاية الأهمّية.

من دحنون ديرتنا:
خطاب الهُويّة وتمثيلات الأرشيف الشعبيّ
في القصّة الأردنيّة في الألفيّة الثالثة

أ. عامر أبو محارب[1]

مقدّمة:

(إن الهويّة، مثل التاريخ، متجذّرة في الأرشيفات... والأرشيفات هي ذكرياتنا)
كارولين براون Caroline Brown[2]

تطرحُ مارلين مانوف (Marlene Manoff) في دراستها المهمّة والمختلفة عن (نظريّات الأرشيف...)، والمعنونة بـ: (Theories of the Archive from across the Discipline) مصطلحات مهمة من قبيل أرشيف الهويّة (poetics of Archive)، والأرشيف الشعبيّ (Popular Archive)، وهي تشير من خلالها إلى دور النص الأدبيّ بوصفه أرشيفًا في صون الهويّة[3].

وعليه فإنّ هذه (القراءة الأرشفانيّة) لخطاب الهوية وتمثيلات الأرشيف الشعبية تحاول تقديم رؤية فاحصة في نماذج منتخبة من القصة الأردنيّة في الألفيّة الثالثة؛

---

(1) **باحث وناقد من الجامعة الهاشميّة.**

(2) Brown, C. (2013). M**emory, identity and the archival paradigm: introduction to the special issue**. Archival Science, 1-9.

(3) Manoff, M. (2004) **Theories of the Archive from across the Discipline**. Portal: Libraries and the Academy, 4,p1.

لتكشف عن تجليات هذه الهويّة وأبعادها الأرشيفيّة؛ وما تنطوي عليه هذه التجليات من أبعاد موضوعاتيّة مؤثرة[1].

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ خطاب الهُويّة الأردنيّة في الخطاب القصصيّ جاءت أقرب ما تكون إلى هُويّات تتضام إلى بعضها بعضًا مشيّدةً لِبنية الهُويّة الشعبية الكُبرى، ويمكن أنْ تتجلى في هذه القصص بغير ما صورة من قبيل: اللغة الشعبيّة اليوميّة، والطعام، والعادات والتقاليد، والألعاب الشعبيّة، وغير ذلك[2].

أما النماذج التي تنتخبها هذه الدراسة فهي: جميلة عمايرة (الدرجات، 2004م) ومخلد بركات (النافذة الحدباء، 2007م) ومجدولين أبو الرب (الأدرد، 2010م)، وأماني سليمان داود (جِوار الماء، 2018م)، ونهلة الشقران (خبز عيد، 2018م)، وهشام مقدادي (صلصال، 2020م)، ومجدي دعيبس (بيادق الضالين، 2020م)، وسوار الصبيحي (الماتريوشكا، 2022م)، ويحيى القيسي (كيف تمسك أرنبا؟، 2024م)، وجعفر العقيلي (مسافة كافية، 2024).

إن الأرشيف الشعبيّ ليس أرشيفًا مكتوبًا في الوثائق والأوراق ولكنه مسطور في السرد والكلام، فإذا كان الأرشيف ينضوي على أرشيفات مادية، ومخطوطات، ومصنوعات يدوية، وطوابع، وأشرطة كاسيت، وصور، فهو يحتوي على معنى مجازي أكثر منه حرفي: إنه السطوح الطيفية للرغبة المكبوتة والذاكرة المستعادة.

وتمثل الثقافة الشعبية (Popular Culture) المصنوعة من قبل الناس المادة الخام للأرشيف الشعبيّ، وهي موضوعة مركزيّة في حقل الدراسات الثقافية (Cultural Studies)، ودراسات ما بعد الحداثة (Post-Modernism).

إن الأرشيفات السردية -بوصفها سجلات- تمارس دورًا محوريًّا في صناعة هوية الذاكرة الجماعية، فمن خلالها تكمن معرفتنا بأنفسنا كأفراد وجماعات

---

(1) عنوان الدراسة مأخوذ من قول عرار الشهير:

خـدّاكِ يـا بـنـتُ مــن دحنونِ ديرتنا سـبـحـانَهُ بـارئَ الأردنِّ مـن باري

(2) حول معالم القصة القصيرة وتحولاتها في الأردن، ينظر: عبيد الله، محمد، **بلاغة السرد: قراءات مختارة في القصة القصيرة الأردنيّة**، ط1، 2006م، وزارة الثقافة الأردنية، عمان.

ومجتمعات، وإعادة تشكيل الأرشيف وإعادة تفسيره وإعادة اختراعه باستمرار خلال إنشاء الأرشيف وتغييره والحفاظ عليه، فإننا نشكل التاريخ ونصلحه[1].

إن الذات القاصة في هذه القصص التي كتبها قاصات وقاصون من الأردن تكشف عن ذوات ساردة ما برحت منشغلة بهاجس الهوية وتمثيلاته في البنى النصيّة، فهذه الهوية تبرز في تضاعيف الخطاب السرديّ القصصيّ بتلقائيّة لافتة، تكشف عن أصلانيّتها، وتجذّرها في وعي القاصين والقاصات، وانسرابها إلى تكوينهم الذاتيّ والثقافيّ.

1:1- منظور تأسيسيّ: من أرشيف الهويّة إلى الأرشيف الشعبيّ.

يعَدُّ مَوضوعُ الهُويّة (Identity) موضوعًا مركزيًّا في السّياقات النّقديّة لتيّارات ما بعد الحداثة، فقد غدت هذه الموضوعة فضاءً مُهمًّا ما انفكَّ يشغلُ زُمرًا من الباحثين، بحيث غدا لهم مُراحًا فسيحًا للتّسآل المعرفيّ والدّراسة البحثيّة.

إن الهُويّة، مدارُ البحث، كما يقولُ أمين معلوف: «هي ما يجعلني غيرَ متماثلٍ مَعَ أيّ شخص آخر»[2]. ويمثل الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر لفلسفة أو معنى الهوية بمعادلة رياضية إذ يقول: «أ هي أ، وهذه الصيغة لا تقول فقط إنّ أ هو هو، بل إن كل أ متطابق مع ذاته»[3]، غير أنّ تحديد الهُويّة يمثل «نوعًا من الأُحجية النّظريّة»[4].

وفي هذا السياق يكشف السرد عن تحولات الهوية التي تسير في حركة مستمرة

---

(1) Dan P. McAdams، Ruthellen Josselson، Amia Lieblich**: Identity And Story: Creating Self in Narrative**, Washington, D.C: American Psychological Association (APA), 2006, p.20.

(2) معلوف، أمين، **الهويات القاتلة: قراءات في الانتماء والعولمة**، ترجمة: نبيل محسن، دار ورد للنشر، سوريا، ط1999 ،1م، ص14.

(3) هايدجر، مارتن، **الفلسفة والهويّة والذّات**، ترجمة: محمد مزيان، تقديم: محمد سبيلا، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر ولبنان، ط1، 2015م، ص30.

(4) ديورنغ، سايمون، **الدّراسات الثّقافيّة: مقدمة نظرية**، ترجمة: ممدوح يوسف عِمران، إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، يونيو2015م، العدد (425)، ص40.

من الثبات والتّحولّ كما يشير عبدالله إبراهيم[1]، ويبدو ذلك على تماس مع مصطلحات من قبيل الأرشيف الشعبيّ وأرشيف الهويّة، وفي هذا السياق ثمّة سؤال إشكالي عادة ما يتردّد، ومؤدّاه: (هل يمكن للأدب أن يكون بشكل شرعيّ بمثابة أرشيف تاريخيّ وهوياتيّ للثقافة الشعبيّة؟)[2].

ويطرح ذلك حديثا مهمًا عن دراسات الأرشيف وكذلك دراسات الهوية والذاكرة، التي لا تحظى بتلقٍ نقديّ مواكب في الدرس النقدي العربيّ.

لاحظت أن أساتذة الجامعة الأمريكية بالقاهرة مهتمون بكتابة بحوث عن هذه الموضوعات في اللغة الإنجليزية

لقد تحدث جاك دريدا (Jacques Derrida) عن الأرشيف مؤكّدًا أنّ الذات الإنسانيّة تفيء إلى فعل الأرشفة هدمًا ونقضًا وانتفاضًا لسلطة الموت في دراستيه التأسيسيّتين الموسومتين بـ: (حمّى الأرشيف الفرويديّ)[3] و(الأرشيف، الأثر، الفن)[4]؛ وذلك نشدانًا للبقاء والخلود[5].

ويتضمّن الأرشيف الشعبيّ عند كاترين بيلسي (Cathrine Belsey) الممارسات والطقوس الاجتماعيّة، والنماذج القصصيّة المتعلّقة بالتسلية، وأساليب الحياة، والرياضة، والمأثورات، والمعتقدات، والمحرّمات، والقيم[6].

---

(1) إبراهيم، عبد الله، **السرد والاعتراف والهوية**، ط1، 2011م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص94.

(2) Allan H. Pasco, (2004), **Literature as Historical Archive**, New Literary History, 35, p.373.

(3) دريدا، جاك، **حمّى الأرشيف الفرويديّ**، ترجمة: عدنان حسن، ط1، 2003م، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق.

(4) دريدا، جاك، **الأرشيف، الأثر، الفن**، ترجمة: إبراهيم محمود، ط1، 2020م، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق.

(5) حول دلالة مصطلح الأرشيف ينظر: الآلوسي، سالم عبود، ومالك، محمَّد محجوب، **الأرشيف: تاريخه، أصنافه، إدارته**، ط1، 1979م، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ص5-3.

(6) Belsey, Catherine, **Culture And The Real**, London And New York: Routledge, 2005, P. 9.

ولذلك يرى طه الوادي أن القصة القصيرة في الألفية الثالثة غدت أكثر تحررًا من النموذج، وأكثر التصاقا بالواقع «من هنا فإن مضامين القصة القصيرة العربية المعاصرة تحمل عبق الواقع المحلي، الذي يختفي فيه صوت الفرد، ويعلو صوت (الإنسان) الفاعل الذي يسعى نحو غد أفضل.. وواقع أجمل»[1].

إنّ تمثيل الهوية وتجسيدها من خلال الأرشيف الشعبيّ وفي الحياة اليوميّة يؤكد أن هذه الهويّة متأصّلة في الأشياء التي غالبا ما نعتبرها أمرًا مفروغًا منه، فهي تبرز في المناظر الطبيعيّة، وعادات الأكل، والسياحة، والسينما، والموسيقى، وغير ذلك[2].

2: -1 الإجراء:

تنطوي النماذج القصصيّة المنتخبة في هذه القراءة على مدارات نسقيّة مضمرة تعكس حقيقة انشغال كتاب القصة وكاتباتها بتأثيث خطاب الهوية والأرشيف الشعبيّ عبر الفضاءات التي يمنحها السرد لهم.

وانطلاقًا من هذه الرؤية يمكن، للناقد المختلف، رصد جملة من تمثيلات الهوية الأردنيّة في الأرشيف الشعبي في القصة الأردنية في الألفية الثالثة، وفقًا للمدارات الآتية:

أولا: الهويّة والأرشيف الشفاهيّ وبلاغة الحكي الشعبيّ.

ثانيًا: أنثروبولوجيا الطعام ومذاق الهويّة السرديّة.

ثالثًا: أنا المكان الذي أوجد فيه: هويّة المكان وأرشيف الإنسان.

رابعًا: أرشيف العادات والتقاليد بوصفه معطى هوياتيًّا.

خامسًا: أكثر من لعبة: الألعاب الشعبيّة وهويّة الأرشيف.

---

(1) وادي، طه، (2003)، **القصة القصيرة في عالم متغير**، مجلة علامات في النقد، مج 13، ج 49، ص432.

(2) Tim Edensor**: National Identity, Popular Culture and Everyday Life**, London And New York: Routledge, 2002, p.20.

أولا: الهويّة والأرشيف الشفاهيّ وبلاغة الحكي الشعبيّ:

يمكن استكشاف الهوية الثقافية والشعبية في الخطاب القصصي عبر الحكي الشعبيّ وما يتضمنه من بلاغات، فهو يمثّل انزياحًا في لغة السرد، وهو انزياح يحقق ضربًا من بلاغة التواصل الشفاهيّ بين السارد والمتلقي، إذ يستعين باللغة الشعبيّة بغية تجلية الواقع الاجتماعيّ، وتحقيق قدر بالغ من الكفاية التواصليّة مع القارئ[1]، وفي ضوء هذا التصوّر فإنّه ينبغي الالتفات إلى لغة السرد القصصي ومستوياتها المتباينة، بوصفها «عالمًا لغويًّا متعددًا(...) ينطوي على تعدد في الأصوات الاجتماعية وفي الأساليب»[2].

وتتخذ اللغة الشعبية نسقا تعبيريًّا وسيميائيًّا لافتًا عند يحيى القيسي في عددٍ من قصصه في مجموعته (كيف تمسك أرنبًا؟)[3]، فتحضر مفردات تدلّ على هذه البيئة، التي يبدو القيسي مشغولًا بها، وبنقل تفاصيلها، مثل: (الزعر) وهي عبارة تملك ذاكرة في الثقافة الشعبيّة العربيّة، وتتقاطع دلالاتها مع مصطلح الشطّار واللصوص والعيارين في التراث العربيّ[4]، و(السنسلة)[5]، وهي لفظة يطلقها أهل القرى والأرياف على الحجارة التي توضع بمثابة جدارٍ على بيوتهم ومزارعهم في الأرياف، و(الدكنجيّ)، وهو صاحب الدكان[6]، و(عفية أبوي)[7] وهي عبارة تقال في سياق امتداح الفعل الذي يقوم به الإنسان، و(الخُرج)[8]، وهو كيس من القماش المخيط، و(يا بلاش)[9] للدلالة على الثمن الزهيد للسلعة.

---

(1) عبداللطيف، عماد، (2021م)، **البلاغة وخطابات الحياة اليومية: سيرة الامتزاج والافتراق**، مجلّة خطابات، ع40، ص10.

(2) مشبال، محمد، (2001)، **البلاغة ومقولة الجنس الأدبي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مج 30، ع 1، ص73.

(3) القيسي، يحيى، **كيف تمسك أرنبا؟**، ط1، 2024م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

(4) **المرجع السابق**، ص56.

(5) **المرجع السابق**، ص85.

(6) القيسي، يحيى، **كيف تمسك أرنبا؟**، ص91.

(7) **المرجع السابق**، ص97.

(8) المرجع السابق، ص97.

(9) المرجع السابق، ص115.

إنّ هذه اللغة الشعبيّة المندغمة بتراب الأرض، تغدو في إطارها التداوليّ، أكثر قدرة على شقّ قنوات الاتصال بين القارئ والقاص، لأنها تلامس وجدانه، وهويته، وتلقي به في أرشيفه، وهي تتسم «بالبساطة والاقتصاد المتناهي والارتباط العضوي بتفاصيل الحياة»[1]، ويتبنى جعفر العقيليّ هذا المسلك التعبيريّ في توظيف اللغة العاميّة والشعبيّة، مثل (نرفزة)[2] وهي لفظة تدل على حدة المزاج والتحفز، و(تدندل)[3] وهي لفظة تملك جانبًا من السخرية لمن يخفق في مساعه، و(طبطبة)[4] وهي لفظة وصف لمن يحاول التستر على الآخرين وتجميل قبيح صنيعهم، و(القواريط)[5] وهي لفظة يوصف بها الأطفال الصغار.

أما الأمثال التي يوظفها العقيلي فهي من قبيل: (إن خليت بليت)[6] وهو مثل يطلق على وجود الخير بين الناس وإن قلّ، و(امشي الحيط)[7]، وهو مثل يطلق على من يؤثر الابتعاد عن الناس خوفًا من التعرض لأذاهم وظلمهم، و(حط راسك بين الروس وقولْ يا قطَّاع)[8]، وهو مثل يقال لحث المرء على التمسك بالجماعة.

ولعلّ هذه اللغة المؤثرة، التي تتكئ إلى بلاغة البساطة، تلعب دورًا مركزيًّا في الكشف عن هوية السرد، كما في مجموعة (جوار الماء) لأماني سليمان داود[9]، التي تبرز فيها اللغة الشعبية من مثل، (البنصة)[10] وهي الفتاة البدينة، و(دَسْتور)[11] وهي

---

(1) عبداللطيف، عماد، **البلاغة وخطابات الحياة اليومية: سيرة الامتزاج والافتراق**، ص11.

(2) العقيلي، جعفر، **مسافة كافية**، ط1، 2024، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، ص12.

(3) **المرجع السابق**، ص16.

(4) **المرجع السابق**، ص16.

(5) **المرجع السابق**، ص60.

(6) **المرجع السابق**، ص40.

(7) **المرجع السابق**، ص41.

(8) **المرجع السابق**، ص43.

(9) داود، أماني سليمان، **جِوار الماء**، دار أزمنة للنشر والتوزيع ومنشورات ضفاف، عمّان والجزائر، 2018م.

(10) **المرجع السابق**، ص25.

(11) **المرجع السابق**، ص32.

كلمة تستخدم للاستئذان بالدخول، و(تسحسلنا)[1] وتعني النزول من الأعلى إلى الأسفل عبر الزحلقة، و(يسهمد)[2] وهي من الفعل يُمهِّد، و(التشويط)[3] ركل الكرة مرة بعد مرة.

إنّ توظيف هذه اللغة الشعبية أسهم في تشكيل عوالم كونية ذات خطابات وتوجهات متمايزة، فثمّة قاصون وقاصات آخرون عمدوا إلى توظيف هذه اللغة في سياق أقلّ استحضارًا لها، وذلك مثل مجدولين أبو الرب في مجموعتها (الأدرد)، التي وظفت أمثال من قبيل (كل فولة ولها كيالها)[4] و(رجل من القلّة)[5]، ومنهم أيضًا مخلد بركات الذي وظف في مجموعته (النافذة الحدباء) ألفاظًا شعبية، مثل، (تعال هون)[6] وهي جملة تقال حين يطلب شخص من آخر أن يقترب منه، و(كمشة)[7]، وهي لفظة تطلق على ما يجمع في قبضة اليد، و(ودي) وهي لفظة تحمل معنى الفعل أريد[8].

وكذلك محمد الزيود في (وحيدًا كوتر الربابة)[9]، الذي يوظف أغنية شعبية ارتبطت بموسم الحصاد في الريف الأردنيّ (منجلي وا منجلاه .. منجلي وا منجلاه..)[10].

وهكذا فإن هذه اللغة الشعبيّة المندغمة بتراب الأرض وتفاصيله، تغدو في إطارها التداوليّ، أكثر قدرة على شقّ قنوات الاتصال بين القارئ والقاص، لأنها تلامس وجدانه، وتلقي به في أرشيفها الثقافيّ.

---

(1) **المرجع السابق**، ص32.

(2) **المرجع السابق**، ص32.

(3) **المرجع السابق**، ص32.

(4) أبو الرب، مجدولين، **الأدرد**، ط1، 2010م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ص29.

(5) **المرجع السابق**، ص79.

(6) بركات، مخلد، **النافذة الحدباء**، ط1، 2007م، منشورات أمانة عمّان، ص56.

(7) **المرجع السابق**، ص58.

(8) **المرجع السابق**، ص61.

(9) الزيود، محمد عبدالكريم، **وحيدًا كوتر الربابة**، ط1، 2019م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

(10) **المرجع السابق**، ص10.

ثانيًا: أنثروبولوجيا الطعام ومذاق الهويّة السرديّة:

لقد تجلّت ثيمة الطعام في كثير من الأعمال الأدبيّة والفنيّة عند مختلف الأمم منذ أن كانت الدنيا، وبخاصة في المحيط الجغرافيّ الذي يغطيه البحر الأبيض المتوسط، كما يشير أصحاب كتاب الشهيّة النهمة (Insatiable Appetite)[1]، فالطعام هنا ليس فقط وسيلةَ بقاء، ولكنّه يمثل نشاطًا اجتماعيًّا وثقافيًّا، إذ يمكن النظر إليه بوصفه معطى ثقافيًّا وهوياتيًّا، يعبّر عن جانب من هويّة القاصّ، ويسهم في بنائها وتأثيثها.

وتأسيسًا على السابق فيمكن القول: إنّ الخطاب القصصيّ في الأردنّ في الألفيّة الثالثة تشبّع بثيمة الطعام، رموزه، وصنوفه، وطقوس تحضيره[2].

تعالج نهلة الشقران في قصة (خبز عيد)، التي جعلتها عنوانًا لمجموعتها القصصيّة، طقوس تحضير هذه الحلوى التقليديّة التي يصنعها الأردنيّون في مواسم الأعياد، وهي في إطار ذلك تجعل صناعتها وقفًا على الأنثى، لتعبّر من جانب آخر عن طرف من الهويّة الجندريّة للمرأة الأردنيّة.

وتبدو القاصة هنا مشغولة بالكشف عن هذه الهوية وتفاصيلها، تقول الساردة: «أخرجته أمي طازجا لذيذا كوجه قمر، ومسحته برشة زيت متلألئة، ثم قدمته لي ووجهها يتوهج من حرارة الفرن، أمسكته أصابعي وكأنّها تراه للمرة الأولى، لا ذكرى تسكنه.. ولا عبق يفوح منه.. ولا وجه يكتنزه...»[3].

إنّ هذا التوظيف السرديّ ينضوي على طبقات متعدّدة من التاريخ، والذاكرة، والأرشيف. فالطعام يتمحور في بعض هذه الأعمال بوصفه مكونا لهويّة الفرد المنفصلة عن الجماعة، أو الهويّة الجمعيّة القطريّة أو القوميّة[4].

---

(1) Kirill Dmitriev, Julia Hauser, Bilal Orfali**: Insatiable Appetite: Food as Cultural Signifier in the Middle East and Beyond**, Leiden: Brill, 2019, p.20.

(2) حتر، ناهض، وأبو خليل، أحمد، **المعزّب رباح: مداخل إلى تراث الإنتاج الفلاحيّ- البدويّ وتقاليد الغذاء في الأردن**، ط1، 2021م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

(3) الشقران، نهلة، **خبز عيد**، ط1، 2018، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ص7.

(4) هيئة التحرير، (2024)، **الافتتاحية: الطعام والثقافة: مقاربات أدبية وفنية**، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية – قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، القاهرة، ع 44، ص8-7.

وتحضر طقوس الطعام وسيميائيته الطبقيّة في مجموعة مجدي دعيبس (بيادق الضالين)، ففي قصة (احتباس عاطفيّ) يتحدث السارد عن طقوس تناول طعام الفطور الفول والفلافل عند الأردنيين في منطقة وسط البلد[1].

وفي موضع آخر يغدو الطعام مؤشرًا على الهوية الاجتماعيّة والتصنيف الطبقيّ للناس، يقول السارد: «قل لي ماذا يوجد في كيس الزبالة أقل لك من أنت، إذا ازدادت علب الفول والحمص فهذا دليل على تردي الأوضاع، وصعوبة أحوال الناس، أما إذا كانت هناك بقايا وجبات سريعة، أو أرز مطبوخ فالأسرة تكون ميسورة»[2].

وفي قصة (الزقاق الممتد) لهشام مقدادي[3] تحضر طقوس الفطور الأردنيّ الريفيّ الذي اصطحبه القرويّون إلى المدن، ومادته الأصيلة هي الزيت والزعتر البلديّ، وجدير بالذكر أنّ الهوية الأردنيّة هنا، تتداخل بالهوية الاجتماعية لبلاد الشام، فالطعام يمثل مشتركا ثقافيا بينها.

ويمثل الخبز الذي تصنعه النساء المتقدِّمات في السن علامة على الريف الأردنيّ وقراه وعلامة على هوية المكان ففي قصة (أمل معلّق) يوظفه للدلالة على المكان وثقافته وأرشيفه، إذ تنتشر في هذه الأماكن التجاويف الصخريّة التي تغدو مواقد طبيعيّة[4].

وفي قصة (صندوق بريد) لجميلة عمايرة تحضر طقوس إعداد الطعام، وهي طقوس مرتبطة بالزوجة، تقول الساردة: «أمّي تجلس إلى طاولة المطبخ تحاول مجتهدة أن تبتكر وجبة غدائنا. قالت: إنّها تتكون من الجزر، والبصل الحار، والفطر، والنعناع، بلا زيت بلدي أو غيره من الزيوت النباتية»[5].

---

(1) دعيبس، مجدي، **بيادق الضالين**، ط1، 2020م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص7.

(2) **المرجع السابق**، ص35.

(3) مقدادي، هشام، **صلصال**، ط1، 2020م، إبصار ناشرون وموزعون، عمّان، ص61.

(4) **المرجع السابق**، ص54

(5) عمايرة، جميلة، **الدرجات**، ط1، 2004م، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ص41.

ثالثًا: أنا المكان الذي أوجد فيه[1]: هُويّة المكان وأرشيف الإنسان.

يمثّل المكان في العمل السرديّ فضاءً يضم الأحداث والشخصيات، وهو عنصر يرتبط بدلالات متنامية في السرد، ولا شك أن الفضاء المكانيّ يمكن أن يعالج بوصفه مكونًا للهوية، فقد حرص القصاصون والقاصات على الاحتفاء به من خلال نقل تفاصيله عبر صور بانوراميّة تتوسل بالتصوير المشهديّ وشعرية التفاصيل للكشف عن فضاءاته وجدليّاته.

إنّ هوية المكان هنا تغدو لصيقة بهوية البشر ولذلك يرى إدوارد سعيد أنّ لكل «إقليم جغرافي في العالم عبقريته»[2].

وفي هذا السياق تنقل قصة يحيى القيسي (كيف تمسك أرنبا؟) طقوسًا ميثولوجيّة لا تحضر في المكان المدينيّ، ولكنّها تتعلق بالمكان القرويّ[3]، كالاستيقاظ المبكر، وصوت الحيوانات، والنزعة الدينيّة الفطريّة، إذ تغدو هذه الطقوس حاضرة في المكان القرويّ الأردنيّ وضربًا من تجليات هويته، يقول السارد: «منذ سنوات عديدة، وأنا أضطر لممارسة عاداتي الرتيبة نفسها، وأولها الاستيقاظ مع انبلاج الضوء، وصياح الديكة، ولوجه الحقيقة، وحتى لا تعدونني كاذبًا فإن آخر ديك في قريتنا حضرت ذبحه قبل سنوات قليلة، وانتقمت من لسانه الملائكي كما يليق بمفجوع ..! المقصود إذا أنني أصحو على أصوات مبعثرة ليس لها ضابط، وعلى سبيل المثال لا القهر: نداءات أمي كي أوحد الله، وألحق باص الساعة الخامسة الوحيد الذي يغادر القرية»[4].

إن مقولة الشعبيّ بُنيت أساسًا كما يقول صامولي شيلكه (Samuli Schielke) على العلاقات الرمزية بين الثقافة الرفيعة والهامشيّة[5].

---

(1) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ط2، 1984م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص27.

(2) سعيد، إدوارد: **الثقافة والإمبرياليّة**، نقله إلى العربية وقدّم له: كمال أبو ديب، ط1، 1997م، دار الآداب، بيروت، ص20.

(3) حول القرية الأردنية بوصفها مكانًا مركزيًّا في البيئة الأردنيّة، ينظر، العدوان، مفلح، موسوعة القرية الأردنيّة: بوح القرى، ط1، 2008م، مركز الرأي للدراسات، عمان.

(4) القيسي، يحيى، **كيف تمسك أرنبا؟**، ص25.

(5) شيلكه، صامولي، (2002)، **ما الشعبيّ في المعتقدات الشعبيّة؟**، ترجمة: فتحي إبراهيم، مجلّة فصول، ع 60، ص166.

أما مجدولين أبو الربّ فتجعل مدينة الزرقاء فضاءً مكانيًّا لقصتها، وتعتمد في بناء هويته على شعرية التفاصيل، على اعتبار أنها معبرة عن الهوية الأردنية والأرشيف الثقافيّ، تقول الساردة: «باب الواد، شارع يبدأ بمحل أزهار، وينتهي بمبنى البلدية وجامع الشيشان على طرف حي الشيشان الذي تذكرني حجارة بيوته القديمة بجمال العقود في القرى. أما ذلك السيد الشيشاني الذي كانت له أياد بيضاء في الزرقاء، فعرفت من والدي أنه مول كتيبة في الجيش الأردني في حرب 1948 سميت باسمه كتيبة قاسم بولاد»[1].

ولا ريب أن هذه الأماكن ترتبط في وعي الساردة بدلالات متباينة، تسهم في تشكل البنية الكبرى للنص، فإذا كانت البتراء علامة هوياتيّة مرتبطة بالأردن، فإنها تغدو الفضاء الذي يؤثث قصة (لغة) لأماني سليمان داود، فإنتاج المكان أدبيًّا وسيلة من وسائل تأسيس الهُوية وبنائها، تقول الساردة: «في البتراء، وتحديدًا وسط السيق، تنبجس الصخرة الصماء عن نبتة خضراء، معتدة على نحو صارخ بالحياة، يرقّ قلبي لتأملها، فأجلس قبالتها مبتسمًا لهذا الخصب المحتمي بالقسوة، تشدني هذه الحياة البِكْر إلى العودة إليها مرّة بعد مرّة، يمرُّ العابرون مسرعين أو متخاذلين باتجاه الخَزْنة، وأنا ألمح الكنز في السيق هنا تمامًا لا في نهايته...»[2].

ولعلّ في استعانة السارد بممكنات الوصف وجماليات البناء السرديّ ما يشي بأن هذا البناء السردي الذي اختاره السارد أريد له، والحال هذه، أن يؤدي وظائف مخصوصة تمثل نتاجًا مركّزًا للهوية والأرشيف المكانيّ.

رابعًا: أرشيف العادات والتقاليد بوصفه معطى هوياتيًّا:

تتحقق الهُويّة في مستوياتٍ مختلفة، متباينة، ومنها العادات والتقاليد، وهو ما يبدو مركوزًا في الوعي السرديّ عند القاصين والقاصات، إذ تمثل العادات والتقاليد إحدى أبرز مكوّنات الهُويّة الأردنية في الخطاب القصصيّ، لأنّ هذا النوع من الكتابة

(1) أبو الرب، مجدولين، **الأدرد**، ص69-68.

(2) داود، أماني سليمان، **جِوار الماء**، ص55.

ينزع في شطر مركزيّ منه نحو ترميم الهُويّة، على اعتبار أن الكتابة السردية تقترن على الدوام بالهُويّة «ولا شك تشكل المعتقدات في هذه الحالات، الصمغ الذي يجمع ويقوّي، والخيوط التي تميّز هذا الجمع من الناس عن ذاك، أو تقوّيه تِجاهه، وتعطية هويته»[1].

تعالج قصة يحيى القيسيّ (فضاءات مثقوبة)[2]، عادة الثأر، وهي عادة عربيّة متجذّرة في الذهن العربيّ، وتنتهي القصة بعبارات تنقل تفاصيل هذه العادة، وتجلياتها، بحيث يجعل القاص هذه العادة هي محور القصّة، يقول السارد: «قبيلتك.. أبي...قبل عشرين سنة.....دمه.....ث...أ...ره»[3].

ولا شك أن العادات والتقاليد تبدو على صلة بالانتماء إلى الثقافة المحلّية، إذ يطرح «خطاب الانتماء سؤال الهوية النوعية التي يمكن أن تكتسبها القصة القصيرة في ظل هذا الانتماء، وهو ما ينشئ -لزوما- الحديث عن الطابع المحلي لهذا الجنس الأدبي»[4].

وفي قصة (ساحة خلفيّة) نجد عادات الزوج والخطوبة، إذ تتحدث مجدولين أبو الرب عن تقاليد اختيار الزوجة في الثقافة الأردنيّة، تقول الساردة: «كانت أصوات الغناء والطبول تتردد في أرجاء العمارة، مثلما تتردد في رأسها عبارة السيدة العجوز التي جاءت لتخطبها لابنها، همست لوالدتها وهي تشيعها نحو الباب. البنت ما عليها حكي بس لو أنها أبيض شوي...»[5].

إن هذه العادات والتقاليد تمثل جوهر الثقافة التي تعد عنصرًا مهمًا «لتحديد

---

(1) عطية، عاطف، (2021)، **المعتقدات والطقوس بين الإيمان والممارسة**، مجلة الثقافة الشعبيّة، مج14، ع55، ص104.

(2) القيسي، يحيى، **كيف تمسك أرنبا؟**، ص110.

(3) **المرجع السابق**، ص110.

(4) التمارة، عبدالرحمن، (2013)، **جماليّات القصة القصيرة**، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع87، مج22، ص77.

(5) أبو الرب، مجدولين، **الأدرد**، ص27.

هوية الشخص الاجتماعية، ذلك لكونها كيفية خاصة لرؤية الوجود والحياة، وأسلوبا في العيش والسلوك والإحساس والإدراك والتعبير والإبداع»[1].

أما جعفر العقيليّ فيوظف في قصة (انتصار) العادات الشعبية المرتبطة بليلة الزواج، وتوظف قصته الأهازيج الشعبية التي درج الأردنيون على غنائها في تلك الليلة، ومن ذلك: «شِنَّ اِقْلِيلِه شِنْ إِقْلِيلِه**الله يعينُهْ عَ هاللّيلِه // تهَيَّا يَا تَخْت تْهَيّا**نومَ الصَّبايا غَيّا»[2]، فهذه الأهازيج والأغاني تضفي على العرس «طقوس الفرح والتفاؤل التي تخلقها الموسيقا»[3].

إنّ تسريد الهوية يستطلب الاستدعاء التاريخيّ للموروث والفلكور والعادات والتقاليد، فضلا عن استدعاء المعيش والعفويّ والشفاهيّ في سياق جامع، إذ يمكن الحديث هنا عن مصطلح ذي حضور لافت في دراسات الأرشيف وهو أرشيف الطبقة.

وفي قصّة محمد الزيود (وحيدًا كوتر الربابة)[4] تعرض القصة لعادة التلثم بالشماغ الأردنيّ، وهي عادةٌ أردنية أصيلة يعبِّرُ بها الأردنيّ عمّا حزبه من أمور عظيمة، يقول السارد:» يقولون: تلثّم بشماغه ثم اعتلى فرسه وانتظر اكتمال البدر... كان يصعد إلى الأعالي ويدنو من السماء حدَّ رمحه بعدما يركن سيفه وربابته ويبكي بكاء الذئب المجروح ..!!»[5].

وفي قصة (مقلوبة) فتبرز العادات والتقاليد المرتبطة بالموروث الديني، التي تبرز أنثروبولوجيا الدين اليوميّ، وإيمان العامة بالكرامات والعرفانيّات، تقول الساردة: «نادت أمّي على المبروك، كنت ممددة كموميياء، لا يتحرك بي إلا عيناي، وأنفاسي تذهب وتجيء، فتحت عيني ببطء وإذ به أمامي، بعمامته الخضراء، ولحيته الكثة،

---

(1) عبد الرزاق الدواي، **في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات: حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة**، ط1، ٢٠١٣م، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، بيروت.

(2) العقيلي، جعفر، **مسافة كافية**، ص70.

(3) سرحان، هيثم، (2014)، **العرس البدوي الأردني: مدخل إلى قراءة العلامات والرموز**، مجلة الثقافة الشعبية، مج7، ع26، ص104.

(4) الزيود، محمد عبدالكريم، **وحيدًا كوتر الربابة**، ص13.

(5) **المرجع السابق**، ص13.

كان حافيًا، اعتقدت أنّه سيعاقبني لأنّني لم أقلب حذاءه، تمتم وقرأ علي، بكيت كثيرًا، وددت أن أقول له إني لم أقصد ذلك..!!»[1].

أما في قصة (الماتريوشكا) لسوار الصبيحيّ فتتحدث الساردة عن بعض عادات نساء القرى في قراءة الكف والإيمان بما يظهر للقارئة فيها من حسن الطالع أو شؤمه، تقول الساردة: «سمعتُها مرات عديدة تقرأ الكفّ للصبايا والنسوة بشكل خاطف وهي تضع الأساور في أيديهن، ولا تنسى بالطبع أن تبشر ابنة الحداد بخير كثير في طريقه إليها -شرط الإيمان بذلك - على حد زعمها»[2].

وفي هذه القصة تتكشف فنون شراء النساء في القرى الأردنيّة، تقول الساردة: «فقد كانت امرأة ذكية - والحق يقال - تتقن فن التسويق واستقطاب الزبونات اللاتي ينتظرنها بلهفة، ويفرحن يوم قدومها أشد الفرح، فلا يمارسن طقوس النكد على أزواجهن، ما يجعل الأزواج بدورهم يستبشرون خيرًا بقدوم عزيزة»[3].

وتجلي قصة (صندوق بريد) لجميلة عمايرة طقوس لقاءات النساء ببعضهن وهي عادة تجتمع فيها النساء للحديث المسترسل غير المقيّد، تقول الساردة: «أما عمتي فإنها تجلس مقابلها، تحتسي فنجان قهوتها «السادة»، وتجترح تنويعات الحكايات جديدة كأنّها التوابل المثيرة لطعام فقد مذاقه، عن رجل بعيد مرَّ في حياتها كطيف، ورحل منذ زمن بعيد»[4].

إنّ العادات والتقاليد تمثل نسقًا ثقافيًّا مركزيًّا في بنية الهوية الأردنيّة، وبناء معناها باعتبارها تمثلاً (Identity-as-sameness) وتفرداً (Identity-as-uniqueness) يجلي خصوصية هذا المجتمع ورموزه وثقافته وأنساقه.

---

(1) **المرجع السابق**، ص18.

(2) **المرجع السابق**، ص110.

(3) الصبيحيّ، سوار، **الماتريوشكا**، ط1، 2022م، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، ص12.

(4) عمايرة، جميلة، **الدرجات**، ص41.

خامسًا: أكثر من لعبة: الألعاب الشعبيّة وهويّة الأرشيف.

تنتخب بعض القصص الألعاب الشعبيّة الأردنيّة بوصفها عنصرًا مركزيًا في بنائها السرديّ، ومكونًا مهمًّا من مكونات الثقافة الشعبيّة والهوية الثقافيّة، ذلك بأنّ توظيف هذه الألعاب وجعلها موضوعة مركزيّة لكثير من القصص لم يكن فعلًا عبثيًّا أو سؤالًا مفرغًا من الإشارات الدالّة، ويندرج هذا التوظيف المختلف للعب في السرد القصصي تحت مفهوم أرشيف اللعب أو لعب الأرشيف[1].

وتحضر لعبة كمستير الشعبية في قصة لماجدولين أبو الرب بعنوان (عزف غير منفرد)[2]، وهي لعبة شائعة جدًّا يلعبها الأطفال، فيقوم أحدهم بإدارة وجهه إلى الحائط ويبدأ العد من الرقم (1) إلى الرقم (30) مثلا، ويختبئ بقية الأطفال، ويقوم الطفل الذي قام بالعد بالبحث عن البقية بعد الانتهاء من عدّ الأرقام[3].

وفي قصّة (كمستير) لجعفر العقيلي تحضر لعبة هذه اللعبة باسمها الحديث، وهو العنوان الذي اختاره القاص لقصته[4]، ويتكرر حضور هذه اللعبة في قصة (سرير)[5] لأماني سليمان داود كذلك ولكن في سياق سرديّ مختلف.

إنّ هذه الألعاب تتموضع في ضوء اتصالها بالثقافة الشعبيّة بقيمة علاماتية وإشهارية للثقافة الشعبيّة في المجتمع، وهي ثقافة غفلت عنها الدراسات وأهملتها سنين عددًا، ولكنها كشفت أن المبدع كان منتجًا وقادرًا على فهم سياقات الثقافة ووظائفها، وذلك بحكم تماسه مع مفرداتها وانشغاله بجدليّاتها وتحوّلاتها.

---

(1) ماي، شارلز، **التحفيز الاستعاري في القص القصير: في البدء كانت القصة**، في: القصة – الرواية – المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، ط1، 1997، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

(2) أبو الرب، ماجدولين، **الأدرد**، ص13.

(3) ينظر: الزعبي، أحمد شريف، **الألعاب الشعبية الأردنيّة**، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2018م.

(4) العقيلي، جعفر، **مسافة كافية**، ص19.

(5) داود، أماني سليمان، **جِوار الماء**، ص15.

أما في قصة (حاكم جلاد) لمخلد بركات، فتحضر لعبة حاكم جلاد الشعبيّة الشهيرة، وهو الاسم الذي اختاره القاصُّ لقصته، وهي لعبة من الألعاب القديمة الشيّقة التي تحتكم إلى نظام معيّن[1].

وعليه فلم تمثّل اللعبة الشعبيّة في هذه السرديات عنصرًا زائدا أو تزيينيًّا، بل مثلت معطى ثقافيًّا وجماليًّا تنبني على أسٍّ منه بنية القصة الكلّيّة، فغدت اللعبة الشعبيّة تعبيرًا عن الهوية وأداة يستثمر القاص والقاصة ممكناتها بغية تشييد عالم سرديّ خاص.

تركيب: بمثابة خاتمة.

كشفت هذه الدراسة عن تشبع القصة الأردنية في الألفية الثالثة بالهويّة الشعبيّة عبر استثمار ممكنات الأرشيف الشعبيّ والعفويّ واليوميّ الذي يسبغُ على فعل القص ضربًا من الخصوصية والتفرد، ما يشي بانشغال الذات بكينونتها بما هي تاريخ وهويّة.

لقد حرص القاص على صياغة الهوية واستيلادها من أرشيفه الشعبي، لاستنبات الهويّة في تربة النص القصصيّ.

وبينت الدراسة أنّ هذه المجموعات القصصيّة التي تحتشد بالذاتي

---

(1) تتكون هذه اللعبة من أربعة لاعبين، ومقسمين كما يلي: الحاكم، والمفتش، والجلاد، واللص، وحزامًا أو عصى، يحضر أربعة أوراق صغيرة، ويراعى أن تكون متساوية الحجم، ويكتب على الأوراق المسميات السابقة، ثم يقوم أحد اللاعبين برميها أمامهم على سطح مستوٍ، ويفتح الأوراق، فيقول مَنْ مكتوب في ورقته الحاكم: أين المفتش؟ فيرد المفتش حضرتنا. الحاكم: أخرج اللص. على المفتش أن يكون دقيقًا في إخراجه للص من بين الاثنين؛ الجلاد واللص، فيدقق النظر فيها، وعليه ألّا يتعجّل في تحديد من هو اللص وأمامه حالتان، هما إن عرف اللص، فدور الحاكم يكون كما يلي: الحاكم: أحسنت أيها المفتش الفصيح، أيها الجلاد، اضرب اللص عددًا محددا من الضربات تتراوح ما بين الضربة الواحدة إلى السبع ضربات، وتسمى تلك الضربات أحيانًا بالجلدات. أما إذا المفتش لم يعرف اللص فيقول الحاكم: أيها المفتش إنك لم تعرف اللص، وعقابًا لك على ذلك، ستجلد (يحدد عدد الضربات)، ويا أيها الجلاد نفذ الحكم. ويختلف عدد الضربات (الجلدات) من حاكم لحاكم، كما تختلف قوة تلك الضربات من جلاد لجلاد، لأن الجميع سيمر في هذه الأدوار. ينظر: الزعبي، أحمد شريف، **الألعاب الشعبية الأردنيّة**، ص47-46.

والموضوعي، جديرة بأنْ تخضع لتلقٍّ نقديّ يفتح أرشيفها النصيّ والنسقيّ الذي يمثل كنزًا قابلا للتأويل والتأويل المضاعف في إطار قراءاتٍ تنشدُ الكشف عن الأثر بمفهومه الفوكويّ، فهذا الأرشيف السرديّ الذي تطغى عليه الهوية حُضورًا وأُفقًا ومَسْلكًا ومجتلىً، ما يزال بحاجة لقراءات جديدة.

المراجع والمصادر

أ- باللغة العربيّة:

1. إبراهيم، عبدالله، **السرد والاعتراف والهوية**، ط1، 2011م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
2. أبو الرب، مجدولين، **الأدرد**، ط1، 2010م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.
3. الآلوسي، سالم عبود، ومالك، محمَّد محجوب، **الأرشيف: تاريخه، أصنافه، إدارته**، ط1، 1979م، دار الحريّة للطباعة، بغداد.
4. بركات، مخلد، **النافذة الحدباء**، ط1، 2007م، منشورات أمانة عمّان.
5. التمارة، عبدالرحمن، (٢٠١٣)، **جماليّات القصة القصيرة**، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع87، مج٢٢.
6. دريدا، جاك، **الأرشيف، الأثر، الفن**، ترجمة: إبراهيم محمود، ط1، 2020م، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق.
7. دريدا، جاك، **حمّى الأرشيف الفرويديّ**، ترجمة: عدنان حسن، ط1، 2003م، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق.
8. دعيبس، مجدي، **بيادق الضالين**، ط1، 2020م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
9. ديورنغ، سايمون، **الدراسات الثقافيّة: مقدمة نظرية**، ترجمة: ممدوح يوسف عِمران، إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، العدد (425)، يونيو2015م.

10. الزعبي، أحمد شريف، **الألعاب الشعبية الأردنيّة**، ط١، ٢٠١٨م، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.

11. الزيود، محمد عبدالكريم، **وحيدًا كوتر الربابة**، ط1، 2019م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

12. سرحان، هيثم، (2014)، **العرس البدوي الأردنيّ: مدخل إلى قراءة العلامات والرموز**، مجلة الثقافة الشعبية، مج7، ع26.

13. سعيد، إدوارد: **الثقافة والإمبرياليّة**، نقله إلى العربيّة وقدّم له: كمال أبو ديب، ط1، 1997م، دار الآداب، بيروت.

14. داود، أماني سليمان، **جِوار الماء**، دار أزمنة للنشر والتوزيع ومنشورات ضفاف، عمّان والجزائر، 2018م.

15. الشقران، نهلة، **خبز عيد**، ط1، 2018، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

16. شيلكه، صامولي، (2002)، **ما الشعبيّ في المعتقدات الشعبيّة؟**، ترجمة: فتحي إبراهيم، مجلّة فصول، ع 60.

17. عبد الرزاق الدواي، **في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات: حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة**، ط1، 2013م، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، بيروت.

18. عبداللطيف، عماد، (2021م)، **البلاغة وخطابات الحياة اليومية: سيرة الامتزاج والافتراق**، مجلّة خطابات، ع40.

19. عبيدالله، محمد، **بلاغة السرد: قراءات مختارة في القصة القصيرة الأردنيّة**، ط1، 2006م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

20. العدوان، مفلح، **موسوعة القرية الأردنيّة: بوح القرى**، ط1، 2008م، مركز الرأي للدراسات، عمان.

21. عطية، عاطف، (2021)، **المعتقدات والطقوس بين الإيمان والممارسة**، مجلة الثقافة الشعبية، مج14، ع55.

22. العقيلي، جعفر، **مسافة كافية**، ط1، 2024، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان.

23. عمايرة، جميلة، **الدرجات**، ط1، 2004م، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان.

24. القيسي، يحيى، **كيف تمسك أرنبًا؟**، ط1، 2024م، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان.

25. ماي، شارلز، **التحفيز الاستعاريّ في القص القصير: في البدء كانت القصة**، في: **القصة – الرواية – المؤلف دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة: خيري دومة، ط1، 1997م، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

26. مشبال، محمد، (2001)، **البلاغة ومقولة الجنس الأدبي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مج 30، ع1.

27. معتصم، محمد، **الخيبة المبهجة: قراءات لتجارب من القصة القصيرة في الأردن**، ط1، 2013م، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

28. معلوف، أمين، **الهويّات القاتلة: قراءات في الانتماء والعولمة**، ترجمة: نبيل محسن، ط1، 1999م، دار ورد للنشر، دمشق.

29. مقدادي، هشام، **صلصال**، ط1، 2020م، إبصار ناشرون وموزعون، عمّان.

30. هايدجر، مارتن، **الفلسفة والهُويّة والذّات**، ترجمة: محمد مزيان، تقديم: محمد سبيلا، ط1، 2015م، منشورات الاختلاف وضفاف، بيروت والجزائر.

31. هيئة التحرير، (2024)، **الافتتاحيّة: الطعام والثقافة: مقاربات أدبيّة وفنيّة**، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية – قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، القاهرة، ع 44.

32. وادي، طه، (2003)، **القصة القصيرة في عالم متغير**، مجلة علامات في النقد، مج 13، ج49.

ب- باللغة الإنجليزيّة:

1. Tim Edensor**, National Identity, Popular Culture and Everyday Life**, London And New York: Routledge, 2002.
2. Belsey, Catherine, **Culture and The Real**, London And New York: Routledge, 2005.
3. Brown, C. (2013), M**emory, identity and the archival paradigm: introduction to the special issue**. Archival Science.
4. Dan P. McAdams، Ruthellen Josselson، Amia Lieblich**: Identity And Story: Creating Self in Narrative**, Washington, D.C: American Psychological Association (APA), 2006.
5. Manoff, M. (2004), **Theories of the Archive from across the Discipline**. Portal: Libraries and the Academy, 4.

التراث وأشكاله في القصة القصيرة الأردنية

أ. د. منتهى طه الحراحشة[1]

المقدمة

تناول هذا البحث التراث بأشكاله المتعددة في القصة القصيرة الأردنية، من حيث ظهوره فيها وتوظيفه وإسقاطه على الواقع وتجلياته الفنية في بناء القصة وإغناء مضمونها المعرفي، ولا سيما أن القصة القصيرة من الفنون الأكثر اتساعا في الأردن بعد أن احتلت موقعها الأدبي المهم بجانب الشعر والرواية والمقالة، بوصفها فنا يعبر عن المجتمع، وهذا ما جعلها فنا مستقلا يعبر عمَّا يصبو إليه الإنسان العربي من رغبة في تطوير الذات والمجتمعات، بأقلام الكتاب الذين حملوا همَّ الأمة وتطويرها.

ومن هنا يسوغ لنا دراسة الموروث في القصة القصيرة في الأردن من حيث قضاياه الفنية وأبعاده الجمالية عند عدد من الكتاب الذين أرسوا أصول القصة القصيرة، ونحاول أن نحدّد مسارها الفني، ونرصد مراحل تطور توظيف التراث فيها، وتلمس مستواها الجمالي الذي بلغته في مراحل تاريخية متعددة، انطلاقا من أهمية المجتمع الأردني وتفاعله مع قضاياه الداخلية والخارجية، التي احتلت جزءا من وعيه الذاتي، الذي عبر عنه بالشعر الشعبي، والأمثال الشعبية، والأماكن العامة التي ارتبطت بالوجدان الأردني كالتكايا والمساجد والأماكن المقدسة والأضرحة، وقد تجلى في توظيف التراث تطور نظرة الكتاب إلى الفن تطوراً كبيراً سواء من حيث الرؤية الفنية، أم من حيث الموضوعات ثم إن جلّ البحوث التي صدرت إلى حد الآن ركزت على

---

(1) أستاذ الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

المضمون أي على الجانب الفكري، من دون إعطاء الجانب الفني عناية كبيرة، مع أن القصة القصيرة «فن» قبل كل شيء له خصائصه التي تجعله يستقل بذاته وعناصره من دون سائر الأنواع الإبداعية الأخرى.

وقد حاول البحث أن يجيب عن السؤال الرئيس: كيف تجلى التراث المجتمعي والشعبي في القصة القصيرة الأردنية؟ وما القيمة الفنية التي أضافها على القصة القصيرة؟ ومن منهما أغنى الآخر ونهض به؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة تفرع البحث إلى جانبين اثنين: نظري تناول الإطار التعريفي، وتطبيقي من أمثلة مختارة من القصص الأردنية لكتاب أردنيين، والكشف عن الموروث المجتمعي والشعبي فيها.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، التراث، القصة القصيرة الأردنية.

مفهوم القصة القصيرة لغة

ورد في لسان العرب:» قَصَصْت الشَّيْءَ إذا تتبّعْت أَثره شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ، وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: وَقالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ». والقِصّة: الْخَبَرُ وَهُوَ القَصَصُ. وَقَصَّ عَلَيَّ خبَره يقُصُّه قَصّاً وقَصَصاً: أَوْرَدَه. وتقَصّصَ كلامَه: حَفِظَه. وتقَصّصَ الْخَبَرَ :تَتَبَّعَهُ. والقِصّة: الأَمرُ والحديثُ. واقْتَصَصْت الْحَدِيثَ: رَوَيْته عَلَى وَجْهِهِ، وقَصَّ عَلَيْهِ الخبرَ قَصَصًا. يُقَالُ: قَصَصْت الرُّؤْيَا عَلَى فُلَانٍ إذا أَخبرته بِهَا، أَقُصُّها قَصّاً. والقَص: الْبَيَانُ، والقَصَصُ، بِالْفَتْحِ: الِاسْمُ، والقاصُّ: الَّذِي يأْتي بالقِصّة عَلَى وَجْهِهَا كأَنه يَتَتَبّع معانيَها وأَلفاظَها»[1].

وفي مختار الصحاح في مادة قصص: «قَصَّ أثره تتبعه... واقْتَصَّ (قَصَّ) الحديث رواه على وجهه، وقَصَّ عليه الخبر قَصَصاً،... القِصَصُ بالكسر جمع القِصَّةِ التي تكتب»[2]. وفي القاموس المحيط وردت لها معان كثيرة منها: «قصّ أثره: تتبعه، وقص الخبر: أعلمه، ونقصّ: نبين، والقاص هو من يأتي بالقصة»[3].

---

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم (711هـ)، **لسان العرب، دار صادر، الطبعة الثالثة، 1414هـ**، مادة (قصص).

(2) الرازي، محمد بن أبي بكر (666هـ)، **مختار الصحاح**، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، 1999، مادة قصص.

(3) الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت817هـ)، **القاموس المحيط**، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، الطبعة الثامنة، بيروت: مؤسسة الرسالة، 2005، مادة قصص.

أما في المعجم الوسيط: «قَصَّ عليه الرُّؤْيا: أَخبره بها. وقصَّ عليه خبَره: أَورده على وجهه. وفي التنزيل العزيز (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ)[1]، والقصص رواية الخبر»[2].

وفي المعجم الأدبي جاء تعريف القصة بأنها: «أحدوثة شائقة. مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة»[3].

أما زيتوني فقد عرف القصة بأنّها: «نظام سردي مؤلّف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب هو كلام الراوي. يستطيع الخطاب وحده أن يكشف لنا الحكاية وفعل السرد معا، لأن لا وجود للحكاية في غياب فعل السرد الذي يرويها، ولا وجود لفعل السرد من دون الخطاب الذي يجسّده. والعكس صحيح»[4].

القصة القصيرة اصطلاحا

تتعدد تعريفات النقاد للقصة القصيرة بتعدد مناهلهم الفكرية، ومدارسهم النقدية، كما تتنوع بتنوع الثقافات، لكن هذا التعدد غالبا ما يكون في اللفظ دون المعنى، فالتعريفات جميعها تصب في إناء واحد يحمل المعنى ذاته.

ومن هذه التعريفات تعريف محمد يوسف نجم بأنّ القصة: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة، أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتعريفها في الحياة وعلى غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثير والتأثر»[5].

---

(1) سورة يوسف، الآية3.

(2) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مادة قصص.

(3) عبد النور، جبور 1979، **المعجم الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ص139.

(4) زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص133.

(5) نجم، محمد يوسف 1955، **فن القصة**، الطبعة الاولى، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر، ص9.

ويرى محمد زغلول سلام أن القصة «تروي أحـداثها نثراً لا شعراً مركزة على وجه من وجوه النشاط الإنساني، لذلك فهي تروي الحوادث المألوفة الواقعية الجارية في بناء محكم متـرابط، لأنهـا تعـرض ظواهر الحياة الإنسانية وسلوك الفرد أو الأفراد، وتتعقب الإنسان في سـلوكه، وتتعمق في أدق التفصيلات أحياناً، وتتبعه منذ بدايته إلى النهايـة، رابطـة بـين المقدمات والخواتيم موغلةً في دخيلة النفس حينما تبسط مكوناتها في أثناء وقـوع الحدث مستوحية آثاره الخارجية أحيانا»[1].

أما الشاروني فعرّفها بأنها «تحقيق حدث ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقط معينة يكتمل عندها»[2]، وركّز على أن تماسك القصة يكون بتماسك عناصرها: الشخصية، الأسلوب، الحدث. ولا بدّ للقاص من التمكّن من أدواته وتطويرها، والتركيز على كل مفصل وعنصر من عناصر قصته لإنجاحها.

وتشمل القصة موقفاً يعبر عنه الكاتب بإيجاز، وتتميز بـ»قلة شخصياتها وسرعتها وبعدها عن الأغوار، كما أنها لا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محددة أو حادثة خاصة أو حالة شعورية معينـة، وتعتمد على التصوير والعبارة المشعة»[3].

ويراها الناقد عز الدين إسماعيل أنها «صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوروبية، ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث»[4].

ومن مميزات القصة القصيرة، تناولها لموضوع رئيسي واحد أو متعلق بموضوعات فرعية أخرى، معتمدا فيها المؤلف على السرعة في تناول الموضوع، و«تمثل القصة القصيرة حكاية تعرض في عدد قليل من الصفحات، ولهذا سميت بالأقصوصة، وتعتمد في بعض الأحيان على خبر تدور حوله مجموعة من الأفعال،

---

(1) سلام، محمد زغلول (د.ت)، **دراسات في القصة العربية**، الطبعة الاولى، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص4.

(2) الشاروني، يوسف 1967، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص294.

(3) قطامي، سمير 1989، **الحركة الأدبية في الأردن 1948 –1967**، عمّان: وزارة الثقافة، ص141.

(4) ينظر: الطاهر، علي جواد 1979، **مقدمة في النقد الأدبي**، الطبعة الاولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص25.

وقد تشمل موقفا معينا يعبّر عنه الكاتب بإيجاز دون استرسال، ومن مميزات القصة القصيرة السرعة وقلّة الأحداث والشخصيات والبعد عن الأعماق»[1].

والقصة حديثة النشأة عربيا، أثّرت فيها ثقافات وآداب كثيرة، ولم تخلقها تلك الآداب معزولة عن بعضها البعض، بل تعاونت كلها في التأثير بمذاهبها وأصولها الفنية عبر أجيال وقرون طويلة[2].

وتختلف تعريفات النقاد الغربيين للقصة في بعض نقاطها عن تعريفات النقاد العرب لها، بل قد تختلف من ناقد لآخر، وقد تكون الخلافات حول طول القصة أو قصرها، أو المدة الزمنية التي نحتاجها لقراءتها، غير أن معظم التعريفات، ومنها تعريف «إدجار ألان بو»، تركز على ضرورة وجود وحدة الانطباع والشخصية، وأحادية الحدث والزمن[3]. ويراها الناقد الإنجليزي والتر ألن «أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي»[4].

ويذهب بعض النقاد الغربيين إلى التركيز على المدة الزمنية التي تستغرقها القصة في القراءة كمعيار للتصنيف، فيراها القاص الإنجليزي سومرست موم أنها «قطعة من الخيال لها وحدة في التأثير، وتقرأ في جلسة واحدة»[5]. بينما يركز بعض النقاد على عدد كلمات القصة فيرى أنها يجب ألا تتجاوز الألف وخمسمئة كلمة، في حين تعتمد فئة ثالثة من النقاد على فردانية القصة وشاعريتها، وتفردها الإنساني، مما يجعلها أقرب للحالة الشعرية منها للنثر. والقصة عند الكاتب الإنجليزي هـ. تشارلتون «إن لم تصور الواقع، لا يمكن أن تعد من الفن»[6].

---

(1) عمر، مصطفى علي 1986، **القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث**، ط3، القاهرة: دار المعارف، ص8.

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي 1973، **النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الاولى، بيروت: دار العودة، ص492.

(3) السمرة، محمود 1974، **في النقد الأدبي**، ط1، بيروت: الدار المتحدة للنشر، ص32.

(4) ينظر: سلام، محمد زغلول1973، **دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، إعلامها**، الإسكندرية: منشأة المعارف. ص3.

(5) عباس، إحسان 1980، **من الذي سرق النار؟**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص158.

(6) تشارلتن، هـ. ب 1959، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والنشر والترجمة، ص160.

ونظرا لتعدد هذه التعريفات واختلافاتها، نجد من الصعوبة بمكان أن نضع تعريفا واحدا شاملا للقصة القصيرة، خاصة وأنها تتطور باستمرار وتتغير الأطر التي ترسم حدودها، وتشهد دائما أشكالا وتحولات لا يمكن لأي ناقد أم مختص حصرها في تعريف محدود[1].

وترى الباحثة أن القصة القصيرة على حداثة عهدها استطاعت أن تحقق انتشارا كبيرا، وتحظى بجمهور عريض من القراء، نظرا لطرحها الكثير من القضايا الإنسانية التي تلامس الوجدان، ولخصائصها الفنية التي تمتاز بها عن غيرها من فنون الكتابة، ومن أهم هذه الخصائص (موضوع الزمن) سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى التلقي، فهي فن سريع الكتابة وسريع القراءة، ففي العصر الذي نعيشه مع تسارع كل شيء شكلت القصة القصيرة والقصيرة جدا نوعا سهل الاطلاع عليه والتمتع به فنا أدبيا راقيا، كما أن وسائل التواصل الاجتماعي أسهمت في سهولة نشر هذا النوع من الفنون الأدبية على القاص كما سهلت على القارئ الوصول إلى القصة وقراءتها بشكل أسرع بكثير.

نشأة القصة القصيرة في الأردن

القصة القصيرة في الأردن لم تنشأ أو تتطور بمعزل عن ظهورها في الدول العربية، بل جاءت مواكبة لنشوء وتطور القصة فنيا وأدبيا في هذه البلدان، وتأثرت بالأحداث الوطنية والقومية التي تعرضت لها الأمة العربية، ما ساهم في تطورها.

والمتابع لنشأة هذا الفن وتطوره في الأردن «يجد أنه لم يبدأ من الصفر، فقد أفاد كتّابه من تجارب في مصر وسورية ولبنان والمهجر، وقد كان للصحف اليومية والأسبوعية والملاحق الثقافية والدوريات دور في انتشار هذا الفن»[2].

---

(1) الفيومي، إبراهيم 1975، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، عمان: منشورات وزارة الثقافة، ص215.

(2) قطامي، سمير 1981، **الحركة الأدبية في شرق الأردن**، منذ قيام الإمارة حتى عام 1948، عمان: وزارة الثقافة والشباب، ص167.

والتأثر الأكبر للقصة الأردنية كان بالقصة الفلسطينية الأبكر ظهورا، والأوسع خطى، نتيجة انفتاحها على التجارب العربية الأخرى، وكان رائدها خليل بيدس الذي كان ملتزما بقواعد القص الفنية[1]. ولم يكن يجري التفريق بين كتاب القصة الأردنيين والفلسطينيين نظرا للاختلاط والتجانس الذي حدث بين أبناء الضفتين بعد نكبة 1948[2].

والقصة القصيرة في الأردن نشأت في ظل ازدهار الرومانسية التي هدفت إلى إعلاء كلمة الفرد، والتأكيد على حريته، و«استمد معظم كتّابها مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الفنية من ثقافات وافدة مثل الإنجليزية ممثلة في عبد الحميد ياسين، والفرنسية ممثلة بمحمود الإيراني، وغيرها من اللغات التي ثقفها الكتّاب أمثال عيسى الناعوري، وحسني فريز وروكس العزيزي ومحمد صبحي أبو غنيمة، وكانت الثقافات وسيلة للتعبير الفني، لكن المضمون تنسّم من الواقع ملامحه واتجاهاته»[3].

ونستطيع من خلال دراسة التاريخ النقدي القصصي في الأردن أن نميز مراحل مختلفة مرت بها القصة القصيرة في الأردن، أبرزها:

الظهور والنشأة

امتاز جيل الرواد بالالتحام بالواقع الاجتماعي والسياسي، وامتلك كتّابه القدرة على بناء الشخصية والأحداث، واستطاعت أعمالهم تأصيل القصة القصيرة من حيث الشخصية والحدث.

ومن أبرز الأسماء فيه محمود سيف الدين الإيراني الذي بدأ يكتب القصة القصيرة منذ مطلع الثلاثينيات حتى وفاته، ونجاتي صدقي وعارف العزوني وحنا سويدة وعبد الحميد ياسين الذي ظهرت أولى قصصه عام 1946، وإلى جانب هؤلاء، يستذكر

---

(1) العطيات، محمد 1985، **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، الطبعة الاولى، عمّان: دار الثقافة، ص23

(2) ينظر: ياغي، هاشم 1981، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1965-1850**، الطبعة الاولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص129.

(3) عليان، حسن 1993، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، الطبعة الاولى، عمّان: دار أزمنة، ص22.

الباحثون د. محمد صبحي أبو غنيمة الذي نشر قصصا في العشرينيات والثلاثينيات، ومن أهم قصصه «الله محبة»، وشكري شعشاعة صاحب كتاب «ذكريات»، وعبد الحليم عباس صاحب رواية «فتاة من فلسطين»، التي يعدّها الباحثون أول قصة تتعرض لنكبة فلسطين وتشرد أهلها.

ومن أصحاب الاتجاه الأخلاقي في القصة الأردنية الراحل محمد أديب العامري في مجموعته «شعاع النور»، أما في مذهب النقد الاجتماعي فقد اشتهر الراحل حسني فريز، صاحب «قصص ونقدات»، وفي المذهب الرومانسي عيسى الناعوري وقصصه «طريق الشوك، خلي السيف يقول، بيت وراء الحدود»، وفي القص الشعبي أمين ملحس ومجموعاته «من وحي الواقع، ذيول»، وفي القصة النفسية التحليلية محمد سعيد الجنيدي في مجموعتيه «الدحنون، الله والشيطان»[1].

التأسيس والإبداع

ظهر في هذه المرحلة جيل من الشباب تأثر بنكسة حزيران وما حملته من آثار مادية واجتماعية ونفسية، فأعطته تصورا جديدا ومواقف جديدة، ورؤية جديدة للصراع العربي الإسرائيلي، فأثرت هذه الأزمة عليهم ووضعتهم في دائرة الالتزام بالأمة والمجتمع والفرد، وأبعدتهم قليلا عن دائرة الرومانسية الحالمة. وحرّك هذا الاتجاه الواقعي مسار القصة القصيرة من الأفق الرومانسي السلبي الضيق، إلى الأفق الإيجابي الرحيب.

لقد أفرزت فترة الستينيات جيلا واكب عمليات التجريب التي شهدها الوطن العربي على صعيد فن القصة، وفي الوقت نفسه استخدم أشكالا قصصية حديثة تراوحت ما بين الرمزية والتجريدية والسريالية، وساهم في إعادة بناء القصة القصيرة كشكل فني متميز في الساحة الأردنية، وعملت فواعل في بعث الحركة القصصية وتنشيطها وتطويرها لدى الكتاب الشباب، أهمها: إنتاج مجلة «الأفق» التي فتحت صدر صفحاتها لجيل الشباب، فأسهمت في نشر القصة وتشجيع النقد وإجراء

---

(1) ينظر: المشايخ، محمد 2007، **القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات**، موقع ديوان العرب، http: / /www.diwanalarab.com /spip.php?article10659 ، تاريخ 29 أيلول 2007.

المسابقات وترجمة القصص. وانفتاح الشباب على ثقافات جديدة ومختلفة ساهمت في تطوير مداركهم وتعرّفه على أنماط أدبية ونقدية جديدة[1].

ومن رواد ذلك الجيل القاصون: خليل السواحري، محمود شقير، مفيد نحلة، نمر سرحان، جمال أبو حمدان، فخري قعوار، فايز محمود، سالم النحاس.

وفي السبعينيات، بدأت مكانة القصة في الأردن ترتفع، وتتميز بإنتاج متطور فنيا، وصارت نتاجات الكتاب تمتلك هوية وخصوصية، عززت من ثقتهم بتجربتهم، فطوّروها معتمدين على التجريب من أجل الوصول إلى لغة خاصة بهم، مع تركيزهم على الإيجاز والإيحاء والتصوير الفني المبدع، ما جعل القارئ شريكا في عملية القص، لا متلقيا فقط. ومن المجموعات القصصية التي صدرت في تلك المرحلة: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (جمال أبو حمدان)، أصابع في الظلام (الإيراني)، ثلاثة أصوات (خليل السواحري، فخري قعوار، بدر عبد الحق) حكايات الفارس المدحور (عصام الموسى)، التحديق في ملامح الغربة (تريز حداد)، آن لنا أن نفرح (قاسم توفيق)، الصفعة (إلياس فركوح)... وغيرها[2].

التطوير والتجديد

انعكست جملة التطورات التي حصلت في المنطقة العربية، منذ الثمانينات وحتى وقتنا الراهن، على الحركة الثقافية في الأردن، بأصنافها الأدبية المختلفة ومنها القصة القصيرة، وظهرت أسماء لمعت في سماء الإبداع القصصي، أفادت من تجارب الرواد السابقين، وساهمت في تطوير الحركة الأدبية جماليا وموضوعيا.

وبتعقد الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية تعقدت شبكة العلاقات الإنسانية، فكان القلق والتوتر والضياع وبخاصة بعد اتفاقية كامب ديفيد، وما أعقبها من هزات سياسية وإنسانية ومن خلخلة في البنى الاقتصادية وتفسخ الرؤية والمواقف،

---

(1) خليل، إبراهيم، **في الأدب والنقد**، الطبعة الاولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص110.

(2) ينظر: رضوان، عبد الله 1983، **النموذج وقضايا أخرى: نقد أدبي**، الطبعة الاولى، عمّان: إصدارات رابطة الكتاب الأردنيين، ص164-163.

و»تمزق المثقف العربي بين مختلف الاتجاهات الفكرية والسياسية والحزبية، واستلاب الهوية العربية. وكان لهذه العوامل حضورها في التجارب القصصية الجديدة شكلا ومضمونا»[1].

استفاد الكتّاب من التجارب الجديدة في القصة، وتعاملوا مع هذه التجارب وكأنهم يعبّرون عما يختمر في عقولهم، ومن هؤلاء الذين استفادوا من التجريب فكرة ورؤية ومعالجة فنية بدر عبد الحق في مجموعة «ثلاثة أصوات»، ومحمد طمليه في «المتحمسون الأوغاد»، وسامية العطعوط في «طقوس أنثى»، وهند أبو الشعر في مجموعة «الحصان» التي جنحت فيها إلى المفارقة بين مواقف مختلفة ومتضادة، وإلى الرمز الذي يتراوح بين الشفافية والغموض فاستفادت في قصة «الحصان» من الأساليب التجريبية مثل الحلم والرمز والمفارقة والمقاربة بين عالمين متباعدين ومتضادين، يقفان رمزا للحضارة العربية في العصور الوسطى، ودورها في التطور الحضاري للبشرية[2].

ومنذ التسعينات وحتى الآن واكبت الحركة الأدبية الأردنية، جملة التطورات التي شهدتها الحياة الثقافية العربية والعالمية، فانعكست معطياتها على مختلف الأجناس الأدبية، وفي مقدمتها القصة القصيرة، التي ساهم في تطويرها جماليا وموضوعيا، كوكبة من كتاب القصة الذين ظهروا إبان هذه الفترة، وعكسوا في قصصهم، سلسلة من الأحداث الكبيرة المؤثرة، مثل، حرب الخليج، الانتفاضة الفلسطينية، التحول الديمقراطي، وتحولات الربيع العربي، ومنهم: إبراهيم جابر، بسمة النسور، بسمة النمري، قاسم توفيق، إنصاف قلعجي، غسان عبد الخالق، جعفر العقيلي، محمود الريماوي، يحيى القيسي، وهند أبو الشعر... وغيرهم.

وكانت أبرز سمات القصة القصيرة في هذه الفترة: الحداثة، والديمومة والتنبؤ، والخلق والتصور.

---

(1) عليان، حسن 1993، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، الطبعة الأولى، عمّان: دار أزمنة، ص33.

(2) المرجع السابق نفسه، ص34.

ومن أبرز الكتاب الذين انعكست السمات الإيجابية للحداثة في قصصهم: سميحة خريس في مجموعتها: «أوركسترا 1998»، وجواهر رفايعة في «الغجر والصبية 1993»، وجميلة عمايرة في «صرخة البياض1993»، ورمضان الرواشدة في «تلك الليلة 1995»[1].

شقّت القصة القصيرة الأردنية طريقها عربيا كغيرها من القصص المتطورة عربيًا وعالميا، وتُرجم بعضها إلى لغات أخرى، وهي تحمل في ثناياها معاناة قاسية وتكشف الكثير من الأسرار المغلقة المتعلقة بالإنسان والحياة.

يشير مصطلح (التراث) إلى التراكمات الثقافية والعادات الشعبية، وأنماط الحياة الموروثة عبر الأجيال، فيشمل بذلك كل ما يمكن أن يعد إرث الآباء الفكري والمادي والثقافي والديني والاجتماعي الذي تركوه للأجيال اللاحقة عليهم، وجاء الأدب وسجل هذا الموروث، وجعله مادة في بنائه الفني تعبيرًا عن قوة اتصاله بالأجداد، وأن ما تركوه من إرث على اختلاف أشكاله، هو إرث يمتاز بالبقاء والحياة، والاستمرار؛ ليصبح الموروث في جانب من جوانبه فعلاً مؤثرًا، وسلوكًا مرعيًّا يحرص عليه، ويمكن تعريف التراث بأنه:»المعتقدات والعادات الاجتماعية الشائعة وكذلك الرواية الشعبية، ويدل التراث الشعبي بصفة عامة على موضوعات الدراسة في الفولكلور، أو دراسة التراث الشعبي أو دراسة الرواية الشعبية، وينبغي أن نرى الوحدة في كل هذه الموضوعات في كونها تجسد جميع جوانب الثقافة الروحية، ويشير اسم «التراث الشعبي» إلى أننا نتناول هنا تراثًا شفاهيًا ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب»[2].

ولا يتوقف الموروث الشعبي الذي أصبح مادة أدبية على جملة العادات والتقاليد التي تنظم حياة المجتمعات، بل يتسع هذا المصطلح ليشمل الحكاية السردية بكل أنواعها الحقيقي والأسطوري، الواقعي والخيالي في الأحياء والكائنات الحية فوق الطبيعة، والسحر، والطب الشعبي والأحلام، ليدور حول الحيوان، وحول الجسم

---

(1) ينظر: المشايخ، **القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات**، مرجع سابق.

(2) إيكه هولتكرانس، **قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور**، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، د. ط، 1972، ص95.

الإنساني، والأعداد والألوان والروح، والطهارة، والنظرة إلى العالم وغيرها»[1]، فالقاص يقدم مشاهد من المعتقدات الشعبية لأبطاله، وبعض أشكال استعانتهم بالجن والأساليب الممتزجة بالدجل أكثر من استنادها إلى الأساليب والطرق العقلية والمنطقية والعلمية، والقاص يتكئ عليها لإيصال رؤاه الفكرية والاجتماعية، فالعادات والتقاليد لها سلطتها المتعالية، وتشكل منظومات رمزية متسربة في البنى الثقافية والاجتماعية للشعوب.

يتصل التراث القصصي بالعادات والتقاليد والرموز التي تحيل إلى تلك التقاليد، فمن كثرة ارتباط الشعب بجملة من العادات فإنه يرتبط بتفاصيلها، كما يرتبط الشعب بالمهباش لشدة تعلقه بالقهوة التي هي رمز للعروبة والأصالة، لتغدو هذه الأداة جزءا من الموروث الشعبي العربي مع رائحته التي تحيل إلى طقوس صنع القهوة وتحميصها ودقها، وترنيمات ذلك الدق والرائحة الزكية واجتماع الأهل والأحباب، وترسم هند أبو الشعر هذه الطقوس بنص قصصي يزخر بالرموز التراثية ورائحة الأجداد، ممزوجا بصوت الربابة، وصهيل الفرس الحمدانية التي هي رمز الأصالة الأردنية، «أحس بأنني في حضرة كائن أسطوري عتيق ومقدس، كان الصوت القادم من أعماقك يا جدتي بعيدا ويهتز ويحمل صدى لسراديب عتيقة مرت عليها عصور لا عدد لها ولا اسم... ربما كانت رومانية، ربما، لا.. بل عثمانية... أيام السفربرلك... أيام العصملي، وحرب البرغال... وعندما تحضنينني، تصل إلى أنفي رائحة المهباش التي علقت بك من زمن لا حدود له، ينفتح باب المضافة بأقواسه الوردية، أشم رائحة القهوة أسمع صوت الربابة، تصهل المهرة الحمدانية قربي...»[2]، فالقاصة هنا تحشد رموزا تراثية تعبر من خلالها عن أصالة ذاكرتها المرتبطة بالجدة، وبحيثيات الحياة البدوية التي تعج بالأصالة والتراث.

ولا تقلّ آلة الحراثة، أو الجر (التركتور) رمزية شعبية تراثية عن المهباش الذي امتزج بالسهرات؛ إذ امتزج الجرار (التركتور) بأيام الطفولة، والدراس، ونقل القش،

---

(1) فاروق أحمد مصطفى(2008م)، **الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعب**، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ص20.

(2) أبو شعر، هند(2006م)، **الأعمال الكاملة، قصة الوشم**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ص270/ 269.

والأغلال من أرض الزراعة إلى أرض البيدر في القرية، ويعبر القاص محمد الزيود في مجموعته القصصية (وحيدا كوتر ربابة) عن ذلك بذكر المحراث أو الجرار أو التركتور وأهميته البالغة في حياة الريفيين بقوله: «سمعت صوتا من أعلى الجبل ينادي...انقلب التركتور... ويطلب النجدة... تراكض الرجال في القرية... شيخ الجامع صعد إلى المئذنة وصار ينادي على من تبقى من الرجال المتكئين في ظلال البيوت»[1].

يتعاظم الموروث الديني في المخيلة السردية الجمعية عموما، والمخيلة الفنية للقاص خصوصا، ليمزج الموروث التاريخي الديني بالواقع المعيش، ويرسم صورة للمستقبل، معلنا وظيفة الأدب وموقفه في هدم العالم وإعادة بنائه مجددا أمام المتلقي الذي يقف أمام توريث اللحظة الفنية والإبداعية السردية وصبغها بصبغة التاريخي الديني، والحاضر المؤلم لصورة اليهودية التي تنظر بعين إلى تاريخ المنطقة، وبعين ثانية إلى فلسطين البلد الموعود، بهذه الثنائيات يرسم صبحي فحماوي عالمه القصصي في قصته(صبايا في العشرينيات) وفي قصة (البواخر)، وفيها يلتقي الرجل العربي محمود العربي المسافر مع اليهودية يائيل عوفر على متن الباخرة برحلة سياحية من نيويورك إلى السويد، فيحضر التاريخ والحاضر أمامه في تلك اللحظة بلقائه مع اليهودية الكارهة للعرب، فنقرأ في قصة البواخر:»حقيقي! أنت من هناك؟ حدثني عن الآشوريين، وعن البابليين، وعن إيوان كسرى...أحب أن أسمع شيئا جديدا عن الجنائن المعلقة»[2] بهذه الإشارات من نبش الموروث التاريخي الديني السياسي من ذاكرة المنطقة العربية والفارسية، يرسم صبحي فحماوي صورة التراث القصصي ويسقطها على الواقع، «من أحداث وشخصيات وغيرها ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الزمني فقط، بل لها دلالتها الشمولية الباقية، فالتاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، وليست له صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي»[3].

---

(1) الزيود، محمد عبد الكريم، **وحيد كوتر ربابة**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، 2019م، ص11.

(2) فحماوي، صبحي(2006م)، **صبايا في العشرينيات، مجموعة قصصية، قصة (البواخر)**، دار مدبولي للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ص26.

(3) زايد، علي عشري(1997م)، **استدعاء الشخصيات التراثية**، دار الفكري العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ص151.

فاليهودية تسأل عن تلك الممالك والإمبراطوريات التي سبقت السبي البابلي وواكبته، إلى أن تفصح اليهودية بمشكلتها النفسية عندما تحدثت عن البواخر:»الباخرة تعني لي الهجرة، البعد... الخوف... التشتت... الضياع خلف البحار، أنا أكره البواخر...البواخر تنقلنا من بلاد إلى بلاد أخرى...من بلاد الآشوريين هاجر إبراهيم إلى مصر، ومن مصر أرسلته سارة إلى الجزيرة العربية، إلى واد غير ذي زرع.... ومن مصر ضرب موسى الماء فانشق البحر... ومن الشرق واجهنا الاندثار تحت أقدام السبي الصغير بالآشوريين، والسبي الكبير بالرومان...»[1] وهذا الموروث التي تشير إليه اليهودية، هو موروث جمعي عربي إسلامي سياسي، فالقصص القرآنية حدثتنا عن اليهود ومغامراتهم، وهجرتهم، وسفر سيدنا إبراهيم، فالحقيقة أن لسان الفتاة اليهودية هو لسان العرب والمسلمين لأن هذا جزء من تاريخنا السياسي والديني، وهو أمر واقعي، وتراث حقيقي وليس ما ورائي أو خيالي.

أما قصص الما ورائيات والخيال والأسطورة والخوارق، فهو من القصص المتداولة في السهرات الشعبية ولقاءات الناس، وكان الأدب يسلط الضوء على تلك السهرات واللقاءات، التي تزخر بالموروث الشعبي المتناقل عبر الأجيال، فالقاص خليل قنديل في مجموعته (سيدة الأعشاب)، في قصة (المزيونة) يتحدث عن جانب مهم من جوانب الموروث الشعبي، وهو الضرب بالمندل للعلم بما فات من الأمور، أو للتنبؤ بما هو آت، فأهل المزيونة ذهبوا إلى المشعوذ للبحث عن ابنتهم الضائعة: «لحظات وحطّ صمت رهيب على المكان، وخصوصا عندما دلق الشيخ الماء في الطّاسة النحاسية، وأتبعها بدفقة من زيت الزيتون، بعدها أخرج الشيخ قلم «الكوبياء» وبلّله بالماء المختلط بالزيت، وأخذ يكتب بكلمات مطلسمة على يد الصبي، ومن ثم وضع ورقة بيضاء وألصقها على جبهة الصبي. وحين أخرج الشيخ سليمان المغربي من حقيبته القشية مجموعة من الأعشاب اليابسة المسحونة وأشعل فيها نارا خفيفة، فاحت في الغرفة رائحة اقشعرت لها أبدان الجالسين جميعا»[2]، يمثل هذا المشهد القصصي في قصة المزيونة القصيرة موروثا شعبيا في المجتمعات التي كانت تتعلق

---

(1) فحماوي، صبحي، **صبايا في العشرينيات**، مصدر سابق، ص27.

(2) قنديل، خليل(2008م)، **سيدة الأعشاب**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، ص53.

بمثل هذه الخرافات، قبيل انتشار الوعي الديني، إذ كان الناس يتباركون بأصحاب الطرق والزوايا، ويقتنعون بروايات السحر والشعوذة والخوارق.

أما طاسة الرعبة فهي من الموروث الشعبي الأردني والعربي، وربما العالمي، إذ استقر في خلد الأجيال أن المرتعب من أمر جلل طارئ يُسقى بطاسة الرعبة للتقليل من أثر الخوف على نفسه، فما إن شرب منها حتى يفتر فيه الخوف والرعب، وتسكن روحه ونفسه، وقد صوّر خليل قنديل ذلك في قصته (الطاسة)، إذ ظهر البطل مرتعبا وخائفا، فأسرعوا له بطاسة الرعبة، «كان يمسك بأصابع مرتعشة على الحقيبة التي تستقر فيها زجاجة ماء زمزم، وتلك الطاسة الفضية المزينة ببعض قصار السور القرآنية، ويحاول أن يفعل كما أوصته الجدة (خديجة) بأن يشرب منها كلما أصابته حالة الذعر هذه»[1]، فالبطل يحتفظ بطاسة الرعبة، وهي جزء من متاعه، إذ أمرته الجدة بذلك، واستثمار مصطلح الجدة في البنية الفنية في سرد حادثة الطاسة، فيه دلالة على أن هذه العادة هي من الموروث الشعبي المتناقل عبر الأجيال.

وقد يقدم الموروث الشعبي أو التراث المرتبط بالعادات على المفهوم الديني، فمسألة القتل لأجل الشرف، هي من العادات المجتمعية المنتشرة في مجتمعاتنا العربية، والأردنية من هذه المجتمعات، متجاوزة بذلك حدود القانون والدين، وقد سلط فخري قعوار الضوء على هذه العادة المجتمعية بنقل حادثة مماثلة في قصته (الشرف) «عندما ألقوا القبض عليها، أجلسوها في وسطهم، وقال كبير العائلة:

- الآن هدأت نفوسنا!
- قال رجل في فمه سن ذهبية: ماذا نفعل بها الآن؟ كانت الفتاة منفوشة شعر الرأس، محمرة العينين، لاهثة الأنفاس، قال كبير العائلة: بالشباري نفتت لحمها مثل النعجة!...قالت الفتاة المرهقة: أنقذوني...اقبلوا توبتي، هبّ كبير العائلة واستل شبريته، وطعنها في صدرها»[2].

---

(1) قنديل، خليل(2008م)، **سيدة الأعشاب**، مصدر سابق، ص100.

(2) قعوار، فخري(1981م)، **أنا البطريرك، مجموعة قصصية قصيرة**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، الطبعة الأولى، ص54.

لقد تقصد القاص هنا رسم المشهد المؤلم والقاسي لمصير الفتاة، مسلطا الضوء على عادة مجتمعية في عالمنا العربي، لا علاقة للدين بها، إذ الشرع حدد جملة من العقوبات على أساس حيثيات الجريمة، لكن القصة ترتبط بالواقع الاجتماعي المعيش المتصل بالقيم الجمعية الموروثة عن الآباء والأجداد، والتي صاغت وعي الجماعة، بل إنها تتعامل مع هذا الواقع، وتتجاوزه في آن واحد، أو بمعنى أدق إنها تقيد تشكيل الواقع.

إذ تحافظ المجتمعات على السمعة والشرف، وعلى الانتماء العشائري، والنسب العظيم، فمن التراث الشعبي في السهرات والجلسات العائلية الأردنية، أن تتغنى العائلة بانتمائها القبائلي، وأهمية هذا الانتماء، وقد رصدت القصة القصيرة هذا الشعور الجمعي بالفخر والمفاخرة بالأنساب، والنسب وما تعلق به من أقاصيص وروايات البطولة لزعماء العائلة والقبيلة من أهم الإسقاطات الشعبية في القصة القصيرة الأردنية، وقد عبر نبيل عبد الكريم عن أهمية الزعيم في التراث الأردني بهذا المشهد من قصته (قصة انقلاب) بقوله: «يعتلي كبير القوم سدة المكان كل ليلة، يمد ساقه وسط الحلقة يكرر نداءه اليومي: من كان شرفه أغلى من شرفي، ونسبه أعز من نسبي فليقطع ساقي هذه»[1]، ويكاد هذا الحدث التراثي يتكرر في كل جلسة في التغني بالنسب العائلي، والحفاظ عليه، فكل عائلة تتغنى برفعة شرفها ونسبها.

ويتصل بالحديث عن قصص العائلة وتجارب أبطالها، ومغامراتهم ومعاركهم، قصص الخيال التي كانت ترويها الجدات في السهرات العائلية إذ ارتبط الأمر ببناء العقلية الشعبية لجملة من المحاذير على شكل قصص تروى للأطفال قبيل النوم، هي من باب العجائبي والغرائبي، وإعادة هيكلة الوعي الاستشرافي للمستقبل لدى الطفل الذي ينبغي عليه ألا يفكر إلا بطريقة مرسومة تتلاءم مع الجماعة وطموحاتها في الحياة، كالحفاظ على السمعة، والشرف، والأخلاق الحميدة، واسم العائلة، فكانت هذه القصص المروية جملة من التراث الشعبي المتوارث عبر الأجيال، من ذلك قصص الريف الأردني التي كانت تختلط مع الأسطورة، والغرائبية والعجائبية، وكانت

---

(1) عبد الكريم، نبيل(1996م)، **الصور الجميلة، مجموعة قصصية**، دار أزمنة للنشر، عمان، الطبعة الأولى، ص117.

تتناقلها الأجيال، كقصة الفتاة التي أخذت تعد النجوم في السماء فانتقلت إلى أصابعها على شكل ثآليل، وهي قصة منتشرة في العقل الجمعي الأردني في الأرياف، وكانت اسما لقصة قصيرة لسميرة ديوان اسمها: (نجوم وثآليل) بقولها: «زحفتْ نحو الخارج، ألقت شرشفا خفيفا ليقيها برودة البلاط عند اقتراب المساء، وقد غاب الشفق وعدَّته، النجوم تصطف في انتظار أميرها المنشود، النجمة في الغرب أول الحاضرات، لمعت ببهاء ومكر وعنجهية، بدأت تصنف النجوم:

– الثريا، الدب الأكبر، المقلاة، الدب الأصغر، إنها بعيدة ومضيئة لعقت لعقة صغيرة بطرف لسانها...، وقالت: كم أكره النجوم...

نادى صوت من الداخل:

– هل ترغبين بقدح من الشاي؟

– نعم، ولكن ضعي فيه الكثير من السكر.

نظرت للسماء وعادت تصنف النجوم.

أحضرتْ لها فنجان الشاي المشبع بالسكر والنعناع.

– لا تعدي النجوم.. فالثآليل بانتظار أصابعك...

وانسحبتْ.

بللت طرف إصبعها بلعابها وغطته بالسكر في راحتها ولعقته بلذة:

– فليمتلئ بالثآليل!

استمرت تعد وتصنف –إنها عالية، مميزة.. كم أكره النجوم ردد صوت من الداخل:

– اخلدي للنوم فالشمس انطفت قبل مدة... لعقت ما تبقى على راحتها من السكر ونفضت كفها.

والنجوم ما زالت مشتعلة...الثآليل تملأ يديها والأم تضع البصل المحمّى حتى التفحم على أصابعها، وتغرسه فوق الثؤلول لتصرخ من الألم، وتعود لعد النجوم

وشتمها، أو تغير الإصبع لتخدع النجوم حتى أطفأت الأم الكثير من السجائر على ثآليلها وهي تصرخ كلما ذاب اللحم - كم أكره النجوم»[1] على الرغم من الطريقة الشاعرية في سرد القصة، إلا أن التراث القصصي الخيالي لهذه الأسطورة بدا واضحا، فالقصة بدأت بلا ثآليل، ثم قفز السرد زمانيا تاركا للمتلقي فجوة في الزمن والحدث لملئها، ثم ينتقل الراوي العليم للحديث عن انتشار الثآليل وعلاجها، وكأن الكاتب قد صدق هو الآخر هذه الأسطورة، أو هذه القصة المسرودة، ومارس سلطته على الشخصية، على تلك الفتاة، التي عدّت النجوم أول القصة، لتصاب بالثآليل في آخرها!.

إن الأسطرة هي من أهم الموروثات الشعبية التي تناقلتها الأجيال وكانت مادة دسمة في الأدب القصصي الأردني، ولا سيما أحاديث الخيال والجن، والشعوذة، كما قدمت بسمة النسور في مجموعتها القصصية(قبل الأوان بكثير) قصة (جنية) القصة الشعبية المشهورة بين الناس وهي السن اللبني والنقود تحت الوسادة، بقولها:»خبأت الصغيرة سنها اللبني تحت الوسادة، تماما كما أشارت عليها أمها أن تفعل، حلمت بجنية الأسنان التي تجوب حجرات الصغار ليلا، لتلملم أسنانهم المتساقطة، وتستبدلها بقطع النقود، في صباح اليوم التالي تلعثمت الأم وهي تردد بارتباك، حتى الجنيات تخونهن الذاكرة أحيانا مثل بقية الأمهات، وبذلت جهدا في إقناع الصغيرة أن تعيد (السن) تحت الوسادة وتمنح الجنية الطيبة فرصة أخرى، وراحت يدها تبحث خفية عن قطع النقود في قعر حقيبتها»[2] فالقاصّة من جديد ترسخ فكرة تحقق مثل هذه الأساطير في القصة، فجعلت الطفلة ضحية هذا الموروث العربي في ثقافة الأسنان اللبنية، ودفعت الأم لوضع النقود ليلا وخداع الفتاة المسكينة، حتى تحافظ على مصداقية هذه الأسطورة الموروثة، بينما سيتحول الأمر إلى عقوق للتراث فيما لو صدق فعليا عدم صحة هذه الأسطورة، وهذا من الوجهة الأنثروبولوجية يرتبط باحترام الإنسان للموروث الجمعي الذي تلقاه صغيرا من الذين هم أكبر منه، وكان غريبا ومخيفا في أول الأمر

---

(1) ديوان، سميرة (2002م)، **فراشة الليل، قصص قصيرة**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ص60.

(2) النسور، بسمة(1999م)، **قبل الأوان بكثير، مجموعة قصصية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ص65.

لكنه «يتحول إلى واقعة أنثروبولوجية غير قابلة للمعاينة والنقد»[1] بل يتحول إلى جزء من الذاكرة التي تؤثر على المستقبل وسيرورته.

والتفاؤل بالسن الجديدة في الموروث الشعبي الأردني عبر الجنية، هو تفاؤل يشبه تفاؤل الفتاة بفارس أحلامها على الحصان الأبيض، فالقصة التراثية المتداولة في الأدب العالمي، أصبحت جزءا من التراث العربي أيضا، لتبني وعي الفتاة التي تبني أحلامها منتظرة ذلك الفارس على حصانه الأبيض قبل أن تصطدم بالواقع بعد فوات الأوان وتقدم العمر، وقد صاغ رمزي الغزوي هذا الموروث الشعبي على شكل قصة قصيرة، ورسم لوحة الانتظار الصادمة، مع الغيرة القاتلة، والتناص الديني مع قصة سيدنا يوسف، تلك القصة التي تضرب مثلا للغيرة والانتقام، والتباهي في الوقت نفسه في مجتمعاتنا المسيجة بمحاذير الدين والأخلاق، تلك المجتمعات التي لا تترك للمرأة حرية اختيار شريك حياتها وتسعى لطلبه كما يفعل الرجل إلا في نطاق ضيق، فتنزع روحها إلى النافذة تنتظر فارس الأحلام على الحصان الأبيض تاركة لنفسها فرصة الاختيار، «في نضارة الصبا رفضت كل الذين تقدموا لزواجها، بحجة انتظار فارس أحلامها الجميل، الذي وصلها في رمق الصبا الأخير، جمعت صديقاتها حول أطباق الفاكهة اللذيذة، وأعطت كل واحدة منهن مسدسا، وقالت لفارس أحلامها اخرج عليهن، فأطلقن عليها النار، وأكلن أصابعهن وراء الفاكهة اللذيذة»[2].

وإن كان الموروث الشعبي في القصص والأساطير يتفاءل ببناء أسنان جديدة عبر الجنية، أو وصول فارس جميل على حصان أبيض، فإن الموروث نفسه قد يرسم لعناصر الطبيعة صورة منفرة، ثم يجعل الأجيال تتوارث هذه الصورة، بل وتزيد عليها بأن يتحول القاص نفسه إلى بطل مشارك في هذه الأساطير، فيروي القصة ثم يشهد على صدقها بحدوثها أمامه، فكم من متحدث روى قصة البومة والتشاؤم، ثم ذيّل كلامه بالقول: حصل معي ذلك فعليا، ثم يربط بين رؤية البومة وبين مشكلة حصلت

---

(1) السيد، علاء الدين(1996م)، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ص108.

(2) الغزوي، رمزي(2002م)، **غبار الخجل، مجموعة قصصية**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ص71.

معه، والقاص خليل قنديل في قصته (العجوز زهوة)، يرسم لوحة التشاؤم والبومة، «وحينما صارت في وسط الرجال، قالت بصوت تعمدت في إيقاعه الوعيد؛ لقد رأيت طائر البوم في حلمي ليلة البارحة، يقف على رجم الشيخ جراح وينعق، وهذا فأل شؤم على نسائكم المرضعات، وعلى الصبايا والشباب، وعلى حليب أبقاركم وأغنامكم وحقولكم»[1]، لقد ربطت العجوز زهوة بين البومة والشؤم، بينما جعل القاص هذه القصة التراثية على لسان العجوز، وكأنه يلعب على وتر الموروث الشعبي الآخر، ألا وهو اعتقادنا جميعا أن الحكمة تأتي من أفواه العجائز اللاتي خبرتهن الأيام والليالي، وجرت الحكمة على ألسنتهم دون شك.

الخاتمة

تناول هذا البحث تجليات التراث بأشكاله المتعددة في القصة القصيرة الأردنية، واتخذ نماذج قصصية أردنيّة متنوعة، تناولت التراث عبر حركة السرد، وسلط الضوء على توظيفه فيها، وإسقاطه على الواقع وتجلياته الفنية في بناء القصة.

توصل البحث إلى أن القصة القصيرة من الفنون الأكثر اتساعا في الأردن بعد أن احتلت موقعها الأدبي المهم بجانب الشعر والرواية والمقالة، بوصفها فنا يعبر عن المجتمع، وهذا ما جعلها فنًا مستقلا يعبر عمَّا يصبو إليه الإنسان العربي من رغبة في تطوير الذات والمجتمعات، بأقلام الكتّاب الذين حملوا همَّ الأمة وتطويرها وتناول قضاياها وهمومها المتنوعة. فجاءت القصة القصيرة الأردنية غنيّة بتوظيفها للتراث، إذ وظفت أنواعًا متنوعة من التراث، من مثل الشعر الشعبي، والأمثال الشعبيّة، والأهازيج، والأماكن العامة التي ارتبطت بالوجدان الأردني كالتكايا والمساجد والأماكن المقدسة والأضرحة، التي بدت واضحة في مسيرة القصة القصيرة الأردنية، فشكلت توليفة وجسرًا بين الماضي والحاضر، كما جسدت قضايا عديدة تمس المجتمع الأردني، انطلاقا من أهميته وتفاعله مع قضاياه الداخلية والخارجية، أضفت أبعادًا دلالية متنوعة دينيّة وتاريخية واجتماعية ونفسية ووجدانية ووجودية، وقيمة جمالية جسدته في مراحل تاريخية متعددة، كما في قصص مجدولين أبو الرب

(1) قنديل، خليل، **سيدة الأعشاب**، مصدر سابق، ص75.

وصبحي فحماوي وفخري قعوار وهند أبو الشعر، وخليل قنديل، ورمزي الغزوي، وبسمة النسور وغيرهم.

إنّ القصة القصيرة الأردنيّة جزء من وعي الكاتب الأردني الذاتي، الذي عبّر عنه بالشعر الشعبي، والأمثال الشعبية، والأهازيج، والأماكن التراثية، والأسطورة، والتناص، وهي موروثات شعبية تناقلتها الأجيال وشكلت مادة غنيّة في الأدب القصصي الأردني، فتجلى في توظيف التراث تطور رؤية الكتاب إلى الفن تطوراً كبيراً سواء من حيث الرؤية والبنية الفنيّة.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

1. ديوان، سميرة، **فراشة الليل**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2000.
2. الزيود، محمد عبد الكريم، **وحيد كوتر ربابة**، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمان، 2019م.
3. أبو الشعر، هند، **الأعمال الكاملة**، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.
4. عباس، إحسان، **من الذي سرق النار؟**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980.
5. الغزوي، رمزي، **غبار الخجل**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002.
6. فحماوي، صبحي، **صبايا في العشرينيات**، مجموعة قصصية، دار مدبولي للنشر، ط1، القاهرة، 2006.
7. قعوار، فخري، **أنا البطريرك**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، عمان، 1981.
8. قعوار، فخري، **البرميل**، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمان.1982.
9. قنديل، خليل، **سيدة الأعشاب**، منشورات وزارة الثقافية، ط1، عمان، 2008.
10. النسور، بسمة، **قبل الأوان بكثير**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1999.

ثانيًا: المراجع

1. الرازي، محمد بن أبي بكر(666هـ)، **مختار الصحاح**، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 1999.
2. السمرة، محمود، **في النقد الأدبي**، بيروت: الدار المتحدة للنشر، ط1، بيروت، 1974.
3. السيد، علاء الدين، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1996.
4. الشاروني، يوسف، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1967.
5. الطاهر، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979.
6. العطيات، محمد، **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، دار الثقافة، ط1، عمّان، 1985.
7. الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (ت 817هـ)، **القاموس المحيط**، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 2005
8. الفيومي، إبراهيم، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمّان، 1975.
9. المشايخ، محمد، القصة القصيرة في الأردن: الجذور والتحولات، موقع ديوان العرب، **http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10659**، تاريخ 29 أيلول 2007.
10. إيكه هولتكرانس، **قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور**، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، ط1، مصر، 1972.
11. تشارلتن، هـ ـ ب، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط1، القاهرة، 1959.

12. خليل، إبراهيم، **في الأدب والنقد**، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1980.

13. رضوان، عبدالله، **النموذج وقضايا أخرى: نقد أدبي**، إصدارات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، عمان، 1983.

14. زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية**، دار الفكري العربي، ط1، القاهرة، 1997.

15. سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية**، منشأة المعارف، (د.ت)، الإسكندرية.

16. سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، إعلامها**، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1973.

17. عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979.

18. عليان، حسن، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، ط1 دار أزمنة، عمّان، 1993.

19. عمر، مصطفى علي، **القصة القصيرة في الأدب المصري** الحديث، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1986.

20. فاروق أحمد مصطفى، **الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعب**، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية، ط1، القاهرة، 2008.

21. قطامي، سمير، **الحركة الأدبية في شرق الأردن، منذ قيام الإمارة حتى عام 1948**، وزارة الثقافة والشباب، عمّان،1981.

22. قطامي، سمير، **الحركة الأدبية في الأردن 1948 –1967**، وزارة الثقافة، عمّان، 1989.

23. ابن منظور، محمد بن مكرم(711هـ)، لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ، 1993.

24. نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، الطبعة الأولى، بيروت للطباعة والنشر، ط1- لبنان، 1955.

25. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1973.

26. ياغي، هاشم، القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1850–1965، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،1981.

حضور الموروث الأردنيّ
في القصة القصيرة: التمثّلات والإشكاليات

د. ربيع محمود ربيع[1]

تسعى هذه الورقة إلى تقديم قراءة في مدى حضور الموروث الأردنيّ -الشعبيّ والوطنيّ- في القصّة القصيرة الأردنيّة المكتوبة في الفترة (2001-2024م)، وإلى البحث في تمثّلات هذا الحضور وإشكالياته. وتتشكّل فكرة الورقة انطلاقاً من محاولة الإجابة عن مجموعة من الأسئلة:

السّؤال الأوّل: ما هو تصوّرنا لمفهوم الموروث الشعبيّ والوطنيّ؟

السّؤال الثّاني: ما مدى حضور هذا الموروث في القصّة القصيرة الأردنيّة؟

السّؤال الثّالث: ما هي أشكال وآليات توظيف هذا الموروث في القصّة القصيرة؟

السّؤال الرّابع: ما هي التأويلات التي يحملها هذا التوظيف؟ آخذين بالاعتبار اختلاف الغرض من التوظيف بين قاص وآخر؟

السّؤال الخامس: ما مدى نجاح توظيف الموروث في القصة القصيرة من الناحية الفنيّة؟

بدايةً، سنجيب عن سؤال ماهية الموروث بوصفه الحمولةَ الثقافيّة التي تميّز بصمة شعب أو فئة من الشعب عن شعوب أخرى أو فئات أخرى من الشعب نفسه، وذلك بما تقدمه هذه الحمولة من عادات وتقاليد وأمثال وأهازيج وأغانٍ ومعتقدات وأساطير، إضافة إلى السمات اللّهجيّة أو الشكليّة (الزي واللباس وطريقة المعمار

(1) أستاذ علم الدّلالة واللسانيات المساعد في جامعة جرش.

والسكن) التي تميّز هذا الشعب أو الفئات التي تُشكّله. أي أنّنا نتعامل مع التراث الماديّ وغير الماديّ للشعب فيما نُطلق عليه (الموروث الشعبيّ). أمّا حينما نعي هذا الموروث ضمن حدود الدولة التي نعيش في ظلها، وتحت وطأة الإحساس الجمعيّ والوحدويّ، فإنّنا ننتقل بهذا الموروث إلى وصف (الموروث الوطنيّ).

بيد أنّ الموروث الوطنيّ يربط الموروث الشعبيّ بذاكرة المكان الجمعيّة، فتدخل الأحداث التاريخية والوطنيّة -على صعيدي المعارضة والولاء- ضمن هذا الموروث؛ فحينما نتناول أغاني سميرة توفيق وسلوى العاص، أو الأحداث الوطنيّة مثل معركة الكرامة وقضية الضبّاط الأحرار وتعريب الجيش أو الأكلات الوطنيّة والشعبيّة، ونوظفها في قصّة نكون وظّفنا المورث الوطنيّ.

والتوظيف لا يكون مباشراً في النص الأدبي؛ فالكاتب يهضم الموروث الشعبيّ والوطنيّ ويستوعبه جيداً ومن ثمّ يُقدم قصّته التي تستلهم هذا الموروث وتظهره في الحدود التي يتطلبها النّص. فإذا عدنا إلى القرن الماضي سنجد ثلاث قصص لغالب هلسا نموذجية لتوظيف الموروث دون الإخلال بالشروط الفنية لفن القصة، وهي: «البشعة» و»وديع والقديسة ميلادة وآخرون» و»زنوج وبدو وفلاحون». وإذا كان زمن كتابة هذه القصص يقع خارج الفترة الزمنية للدراسة، فإنّنا سنأخذ مثالاً واحداً من هذه القصص للقياس عليه؛ ففي قصة «البشعة» تدور الحكاية حول جريمة شرف على وشك الوقوع، ويطلب أهل الفتاة من أهل الشاب أن يُخضعوا ابنهم للبشعة كي يُثبت براءته من تدنيس شرف ابنتهم.

من يقرأ القصّة يجد أنّ هلسا قد وظّف عادة عشائريّة قديمة تستخدمها العشائر والقبائل في القضاء، لكنه وظّفها في سياقها التاريخيّ والاجتماعيّ كما كانت في أربعينات القرن الماضي، لذلك نجده يُعيد تأثيث عالم القصة بما يتسق مع هذين السياقين من حيث وصف البيوت والأماكن والعادات والتقاليد، وتوظيف الأعمال اليومية والأدوات التي كانت تُستخدم في ذلك الوقت[1]. كما أنّه يُظهر تراتبية المرأة في هذا المجتمع؛ فالمرأة العجوز تكون ذات كلمة مسموعة وتتدخل في مواضيع الرجال وتأمرهم أحيانا وترد عليهم، أمّا المرأة الزوجة فهي مجرد خادمة من أجل

(1) انظر: غالب هلسا، **وديع والقديسة ميلادة وآخرون**، عمّان: رابطة الكتّاب الأردنيين، 2008م، ص11.

المتعة وإنجاز الأعمال المنزلية وتلقي الشتائم والإهانات، ولا رأي لها في هذا المجتمع[1].

إضافةً إلى أنّ توظيف البكائيات الشعبية لم يأتِ من باب الرغبة في استعراض المحفوظات من الموروث الشعبي؛ فالبكائية (عالمقبرة شاب بينادي/ يا عم وصلني بلادي/ دربي وعر والليل ظلمة)[2]، تنسجم مع سير خط القصة الكئيب من بدايتها إلى النهاية الفجائعية في آخر القصة.

أمّا فيما يخص السّؤال الثاني عن مدى حضور الموروث الشعبيّ والوطنيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة في القرن الحادي والعشرين، فإنّ الاستقراء لعينات كثيرة من القصص التي تمثّل فترة الدراسة، يُشير إلى ضعف حضور هذا الموروث في القصّة القصيرة الأردنيّة ضمن هذه الفترة، فعلى الرغم من حضور الموروث الواضح في الفنون الأدبية الأخرى (الرواية والشعر) وفي الغناء والموسيقى، فإنّ تمثّل القصّة القصيرة للذاكرة الشعبية من حكايات وأمثال وأهازيج وعادات وتقاليد، وللذاكرة الوطنيّة، جاء متواضعاً وهامشيا.

الأمر الذي انعكس على هذه الورقة، فسارت في اتجاهين: اتجاه يُمثّل القاعدة وآخر يتناول الاستثناء على هذه القاعدة؛ الاتجاه الأوّل يدرس أسباب وإشكاليات ضعف هذا الحضور، فمنها أسباب فنية تتعلّق بطبيعة هذا الفن وأخرى سياسيّة واجتماعيّة لها علاقة بالهويّة الجمعيّة. أمّا الاتجاه الثاني (الاستثناء) فيدرس نماذج من القصص التي ذهب أصحابها إلى توظيف الموروث في قصصهم، سواء الموروث الوطنيّ مثل القاص هشام البستاني في مجموعة (الفوضى الرتيبة للوجود)، أو الموروث الشعبيّ كقصص هاشم غرايبة في مجموعته (جداتي الحكيمات)... إضافة إلى نماذج أخرى.

فالاتجاه العام في كتابة القصّة القصيرة يميل إلى تقديم نموذج متجرِّد من الخصوصيّة الثقافيّة؛ فالحدث يمكن أن يحدث في أيّ مكان في العالم، والمكان يمكن أن يكون أيّ مكان في العالم، والشخصيات يمكن أن تحمل أيّ جنسية، فإذا

---

(1) انظر: المصدر نفسه، ص16، وص20 –24.

(2) المصدر نفسه، ص21.

ترجمت القصّة إلى أيّ لغة في العالم لن تعرف أصلها المحليّ. وكي نوضّح ما نقصده سنأخذ بعض الاقتباسات من قصص متنوعة، ولكن قبل ذلك ينبغي لنا أن نشير إلى أنّ هذا الحكم على قراءة عدد غير قليل من النماذج القصصيّة لكتّاب من فئات عمرية مختلفة نشروا قصصهم ضمن فترة الدراسة، ابتداءً من المكرّسين مثل سعود قبيلات وعدي مدانات ويوسف ضمرة، وانتهاء بشباب فازوا بجوائز متخصّصة في القصّة أو شاركوا في ورشات عمل لتعليم الكتابة الإبداعية، ومن ثم نُشرت هذه الأعمال في كتب مشتركة مثل كتاب «تباشير» الذي ضم الأعمال الإبداعية الفائزة بجائزة «سواليف» خلال الثلاث دورات الأولى، إضافة إلى أعمال ورشة «سواليف» للكتابة الإبداعية (حقل القصة)، ومثل كتاب «تباشير» الذي يضم أعمال ورشة الكتابة الإبداعيّة التي أشرفت عليها الكاتبة سميحة خريس بدعم من مؤسّسة عبد الحميد شومان، مروراً بكتّاب شباب فازوا بجائزة الدولة التشجيعية مثل القاص هشام مقدادي في مجموعته «صلصال».

الاقتباسات من القصص:

- (أتسوقُ، أركضُ، أعملُ، أرتادُ المقاهي، والحدائقَ، والمكتباتِ؛ فأفتقدُ تلك الأعين التي كانت ترمقني وأنا أذرعُ الرصيفَ، وباحة الجامعة، والمقاهي)[1].
- (كان ذلك بيت الطفولة القديم في القرية، وكنت واقفاً أمامه، وقد فاضت نفسي بالحنين إلى ذلك الزمن البريء الجميل؛ ذلك الزمن المبكر المليء بالدهشة. وأردت أن أوضّح مشاعري تلك، بقدر ما أستطيع، لشخص يقف ورائي، من دون أن ألتفت إليه أو أفكر في من يكون)[2].
- (خلف أحد الرفوف في المكتبة العامة... حشرجات.. صوت ذكوري مهزوم:

---

(1) من قصة، طرف المعادلة: هشام مقدادي، **صلصال**، عمان: إبصار ناشرون وموزعون، نُشر بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ص2020م، ص23.

(2) مقتطف من قصة بيت الطفولة، سعود قبيلات، **بعد خراب الحافلة**، عمان: منشورات وزارة الثقافة الأردنية، مكتبة الأسرة 2009م، ص59.

- لقد كذبتُ عليكِ.. أنا لستُ بمحارب عتيق قادم من القرن الرابع عشر!
- بعد دقيقة، خرجت من هناك فتاة تضع يدها على فمها وتبكي.. خرجت راكضة باتجاه الباب.
- وبعد دقيقتين، خرج من هناك الرجل المهووس بكتب التاريخ، عاد إلى كرسيه الذي إلى جواري.. وتابع القراءة بصمت شديد!)[1].
- (تأخذُ المذيعة مكانها، تتفقّد الصفحات البيضاء، تتأكّد من أحمر الشفاه مرات عدة... يصطف الجرحى بانتظام... كان الجميع يتململون.... المذيعة تشير إلى الجميع...)[2].
- (هو يجلس في الشرفة كل يوم، بين الرابعة والسابعة مساء، وهي تمر بكامل أناقتها في الخامسة.. تلتفت نحوه تلك الالتفاتة المباغتة، ثم تدير وجهها، وتنعطف يمينا ليغيّبها شارع فرعي، وتختفي، قبل أن تعود في السادسة والنصف تماما)[3].
- (في زقاقٍ أهملته المدينة، يتمشّى ببطء، خلف البراميل، ويصور ثلاثة قد حشروا واحداً وأطاحوا به ركلاً، أو فتى ينبش في الحاوية عما يأكل...)[4].

نلاحظ من خلال هذه المقتطفات السريعة التي يمكن لنا تعميمها على كثير من القصص القصيرة أنّ القصة القصيرة الأردنية تميل إلى التعميم وإهمال الخصوصية

---

(1) أقصوصة بعنوان «في المكتبة العامة» لعامر علي الشقيري، ضمن أعمال كتاب: **تباشير**: نتائج مسابقة «سواليف» الأدبية (الدورات الثلاث الأولى) وورشة «سواليف» للكتابة الإبداعية (حقل القصة)، إعداد: جعفر العقيلي، عمّان: الآن ناشرون وموزعون، 2015م، ص19.

(2) من قصة «كأس ماء» لسمى عويضة، ضمن كتاب: **تباشير**، مصدر سابق، ص 38.

(3) من قصة «على أهبة العويل»، يوسف ضمرة، **طريق الحرير**، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، سلسلة إصدارات التفرغ الإبداعي، 2011م، ص45.

(4) من قصة «أدوار» لسمر الزعبي، ضمن كتاب: **تقاسيم**، إشراف: سميحة خريس، 2017م، عمان: الآن ناشرون وموزعون، ص73.

الثقافية للمجتمع، فإذا حذفت اسم الكاتب لن تستطيع تحديد البلد الذي تنتمي إليه القصة، على العكس من قصّة غالب هلسا التي لا يمكن أن تحدث إلّا في مجتمع غالب الريفي- البدوي/ الأردني. ولهذا الاتجاه العام في كتابة القصّة أسباب عدّة، منها:

أولاً: جدلية الهامش والمركز: إذ إنّ سيطرة المراكز الكبرى في القرن العشرين على منابع النشر والصحافة والقدرة على امتلاك السينما جعلها محور الاهتمام، وجعل موروثها سهل القبول والفهم لدى القارئ العربي بشكل عام. وفي المقابل أدّى ذلك إلى إهمال الاهتمام بموروث المراكز الصغرى وجعله صعب الفهم لدى هذا القارئ، فالكاتب الأردني الذي يريد أن يصل إلى هذا القارئ أو يسعى إلى ترجمة أعماله يذهب إلى الكتابة التعميمية بعيداً عن خصوصية موروثه الشعبي أو الوطني.

ثانياً: تأثّر القاص الأردني بجيل القصّة الأردنيّة في التسعينات الذي ذهبَ إلى انتهاج طريقة في الكتابة تستند إلى التغريب والتكثيف والتجريد، والهروب من المدرسة الواقعيّة، بعيداً عن الدخول في التفاصيل وتجسيد الظواهر الاجتماعية.

ثالثاً: الطبيعة الفنية للقصّة القصيرة التي تستند إلى التكثيف والاختزال وعنصر المفارقة، فلا تحتمل التفاصيل الكثيرة، الأمر الذي جعلها تتخفف من التفاصيل ومحاولات توظيف الموروث الثقافيّ الذي يحتاج إلى شرح وتوضيح لا يحتملهما فن القصّة القصيرة. لذلك نجد مساحة أكبر للموروث في الرواية الأردنيّة.

رابعاً: التأثّر بخطاب الدراما والسينما الأردنيّة التي تقدِّم المكان والإنسان -غالباً- بصفة مجردة، فهناك المدينة والقرية والبادية دون تحديد واضح للمسمّيات والمفاهيم.

خامساً: التأثّر بخطاب الدولة في الإعلام والمناهج المدرسيّة الذي يميل إلى ربط الأردن بسياق أكبر على المستوى القومي والإسلامي، كي يستوعب انعكاس الأحداث السياسية على المنطقة. لذلك نجد أنّ أغلب القصص تُوظّف الموروث العربيّ والإسلاميّ مثل قصص التاريخ أو ألف ليلة وليلة أكثر من توظيفها للموروث المحليّ.

وهذا الأمر لا يعني انعدام أي تمثيل للموروث الأردني في القصة القصيرة،

فهناك ميل لدى بعض كُتّاب القصة -على سبيل المثال- إلى استخدام اللهجة الأردنية في الحوار، وإلى استخدام بعض المصطلحات ذات الخصوصيّة المحليّة، غير أنّ هذا التوظيف يُعد في حدوده الدنيا إذا ما قيس بالمفهوم الواسع لكلمة موروث.

وقبل أن ننتقل إلى الإجابة عن الثلاثة أسئلة المتبقية، فإنّه ينبغي لنا أن نوضّح أنّ اشتقاق قاعدة عامة في العلوم الإنسانية لا يعني انعدام الأمثلة والشواهد التي تكسر هذه القاعدة؛ فعلماء النحو -على سبيل المثال- حينما ذهبوا إلى اشتقاق الحكم الإعرابي لجمع المذكر السالم والقول برفعه بالواو ونصبه وجرّه بالياء، كانوا يعرفون أنّ هناك قبائلَ تُعرب هذا الجمع بطريقة مخالفة، فنجد في تاريخ النحو علماء ذهبوا إلى إعرابه بالحركات أو بالبناء. وسندرس نموذجين لكاتبين وظّفا الموروث في قصصهما؛ الأوّل وظّف الموروث الوطني وهو الكاتب هشام البستاني في بعض قصص مجموعته (الفوضى الرتيبة للوجود)[1]، أمّا الثاني فقد وظّف الموروثين الشعبي والوطني -وإن كان ركّز على الشعبي بشكل أكبر- هو الكاتب هاشم غرايبة في مجموعته (جدّاتي الحكيمات)[2].

الموروث الوطني في قصص هشام بستاني:

نلمح في قصّة (كوابيس المدينة)[3] وعياً لدى هشام البستاني بالنزعة التعميميّة للمكان وهويته في القصّة الأردنيّة، لذلك نجده يتمرّد على هذا الخط؛ فالقصة تنقسم إلى قسمين من حيث نمط الكتابة، ففي القسم الأوّل نجده يسير ضمن التيار العام في القصّة الذي يستند إلى التعميم والتجريد الذي ذكرناه أعلاه، فهو يتحدّث عن المدينة/ العمارة التي ترى وتسمع وتتكلّم/ باص لا يأتي/ المخبر/ طالب المدرسة...إلخ، متناولاً مكاناً أصمَ لا هوية له من خلال قصة لها حرية أن تحدث في أي مكان في العالم. غير أنّ القاص يتوقف في منتصف القصّة ليعلن تمرّده على هذا النمط؛ فيتحوّل المكان العائم في فضاء العالم إلى مكان ذي هوية ثقافية محددة:

---

(1) هشام بستاني، **الفوضى الرتيبة للوجود**، بيروت: دار الفارابي، 2009م.

(2) هاشم غرايبة، **جداتي الحكيمات**، عمان: دار الفارابي، 2017م.

(3) هشام بستاني، **الفوضى الرتيبة للوجود**، ص 29-13.

فالمدرسة هي المدرسة المطلّة على القلعة إلى جوار حاووز اللويبدة، وهي مدرسة العلوم الإسلاميّة التي أسسها تيسير ظبيان في أربعينات القرن الماضي، والزمان هو عام 1946م، لتظهر عمّان القديمة والسنسلة الحجرية التي تحوّط بستان طاش، وليظهر الأولاد الأربعة وجبل عمّان ووادي صقرة وألعاب الطفولة. ويُظهر لنا القاصُ كيف كانت عمّان قبل الغزو الإسمنتي؛ فنجد عربات الشركس التي تجرها الثيران، ويُعرّج على معتقدات الطفولة لدى طلّاب المدارس حيث دماء الحرذون تعطي الولد مناعة ضد عصا الأستاذ.

ثم ينتقل ليعرض لنا التشوّهات التي حدثت في عمّان في الزمن الحالي، فبعد أن كان أولاد عمّان يدحدلون الحجارة والصخور من فوق جبل اللويبدة بحثاً عن الخبايا والحشرات والعقارب، أصبحت الحجارة (العمران الجديد) هي التي تدحدلهم وتطردهم من اللويبدة (لتتحطم ذكرياتهم وتاريخهم وصورهم في القاع). ولا يتوقف البستاني عن السرّد بعد أن تنتهي القصة، فنجده يُفرد العديد من الهوامش والصور التي تكشف عن هوية المكان وساكنيه، وكأنّه يُعلن تمرده على هذا النمط في كتابة القصة الذي يسلب الإنسان هويّته وخصوصيّته[1].

أمّا في ثلاثية العبور (محاولة أولى/ محمد حمد الحنيطي/ محاولة ثانية) فهي تنتقل بين ثلاثة أزمنة متفاوتة لكنها مرتبطة بقضيّة واحدة هي القضيّة الفلسطينيّة؛ فتبدأ القصّة الأولى لتعبّر لنا عن محاولة مجموعة من المثقفين العبورَ إلى غزة من خلال معبر رفح لكسر الحصار المفروض عليها (2009م)، فيما تتناول القصّة الثانية قصة القائد والمجاهد الأردنيّ الشهيد محمد حمد الحنيطي الذي استشهد وهو يحاول نقل الأسلحة إلى المجاهدين في حيفا. أما في القصة الثالثة فهو يُوقظ الشهيد ليقود العبور في محاولة ثانية.

في هذه الثلاثية، يحاول البستاني كسر القيود الحديثة للجغرافيا السياسيّة التي فرضها الاستعمار، وهو إذ يعترف بشراسة هذه الحدود وصلابتها فإنّه يلجأ

(1) يُواصل هشام البستاني في مجموعاته القصصية اللاحقة كسرَ القيود الفنية ولكن وتيرة توظيف الموروث الوطني ستخفت في قصصه اللاحقة، الأمر الذي يجعل قصصه تندرج ضمن القاعدة التي نتحدّث عنها.

إلى الأحلام والخيال كي يكسرها ويُذكِّر الناس بهويتهم السابقة قبل تشكّل هذه الحدود.

الموروث الشعبي في قصص هاشم غرايبة:

هذه أول مجموعة قصصية أقرأها لهاشم غرايبة، وهذا لأننا اعتدنا على التنميط أي تصنيف الكتّاب ضمن جنس أدبيّ واحد ورفض كل محاولات الكاتب كسرَ القالب الذي وُضعَ فيه. ولقد اعتدت أنا وأصدقائي على اقتناء روايات هاشم غرايبة وسميحة خريس وجمال ناجي في الوقت الذي نهمل فيه إصداراتهم القصصية؛ لأننا قد نعتبرها استراحة المحارب، وهذا ينطبق على القاص إذا أصدر رواية، ومن يقرأ هذه المجموعة سيكتشف أن هذا الحكم النمطي المقولَب خاطئ، وأنّ الكاتب قد يجيد أكثر من جنس أدبي أو نقدي (أدونيس على سبيل المثال).

النسخة التي بين يدي استعرتها من صديق سبق أن قرأ المجموعة قبلي وسجّلَ ملاحظاته على بعض القصص، وكانت الملاحظات قد أخذت نسقاً واحدًا مع تغيير في إطلاق الحكم... على هذا النحو: (هذه ليست قصّة بل توجّد... هذه ليست قصّة بل توثيق شخصيّ... هذه ليست قصّة بل مقالة، وهكذا دواليك). وإن كنتُ ضد الأحكام القطعيّة في إصدار الأحكام فإنني أجد هذه الملاحظة من الأهمية بحيث سأبني عليها مداخلتي:

لقد بنى هاشم غرايبة قصصه على هذه الـــ (ليس) فكتب عن كل الأشياء التي حرمته القيود الكتابية من كتابتها خلال سنوات تجربته في الكتابة؛ فكتب القصّة/ التوثيق والقصّة/ المقالة والقصّة/ السولافة والقصّة/ القصيدة. وكتب بلغة شعريّة، وبلغة عاديّة، كتب بالعاميّة والفصيحة... فقد عادَ إلى سندات الطابو العثمانية وأخرج الجدّة فلوة الإبراهيم -من القرن التاسع عشر- حكيمة القرية ومالكة الأراضي في حوّارة (تملك أكثر من 600 دونم) وإلى كتاب «إربد وجوارها» وأخرج لنا ابنتها شمس المفضي طبيبة القرية وصاحبة أول قضية خُلع في عروس الشمال، أخرجهما ليحيك منهما قصة «جداتي الحكيمات»[1]... وهو يحيك قصّته دون خضوع للقيود الفنيّة،

(1) انظر: هاشم غرايبة، **جداتي الحكيمات**، ص11-9.

فقط يتركها تسير على فطرتها لتصنع دهشتها الخاصة، وهي فطرة تدعمها خبرة سنوات في عالم الكتابة والإبداع.

إن البنية السائدة في المجموعة هي كسر القيد -القيود والاشتراطات الفنيّة- من حيث البناء والموضوع، وهذا الكسر لا يعني غياب الشروط الفنيّة بل يعني أن الكاتب غير خاضع لها[1]. وإذا كانت الشروط الفنيّة الصارمة ابنة المدينة هذا العالم المعلَّب والمؤثّث بطريقة هندسيّة، فإنّ عدم الخضوع لهذه القيود يتيح الحرية الكاملة لابن القرية ليعبّر عن فضائه وأحلامه المليئة بالأشياء الهامشيّة- علما أن القرية الحاضر الأقوى في المجموعة- مثل الكرسي في القصّة التي تحمل اسم «عمي سليم»[2]. فالبطولة في القصة مسندة لهذا الكرسي متعدّد الاستعمالات، وإذ يحضر العم سليم في القصّة فإنه حضور مساند؛ فيتقدّم الكرسي/ الشيء إلى المركز وينسحب الإنسان إلى خانة الأشياء.

الأشياء الناظمة لقصص المجموعة هي: كسر القيد كبنية، حضور القرية، كما قلنا، وأيضًا الناظم الزمني؛ فالقارئ عندما ينتهي من قراءة المجموعة سيكتشف أنها تسير في خط زمني مستقيم يمثل دورة حياة الإنسان: في البدء حكايات الأجداد التي تشكّل ذاكرة القرية، ثم قصص الطفولة والولادة، ثم الشباب وتجربتا السجن والحب، ومن ثم القصص التي قد توحي لك بالشيخوخة مثل قصة «البعث»[3] قبل الأخيرة من حيث التصنيف.

الأمر الذي أتاح للكاتب توظيف الموروث الشعبيّ القرويّ الأردنيّ، فنجد قرية حوّارة حاضرة بقصصها وقصص رجالها ونسائها بأسمائهم الحقيقية، كما تحضر المعتقدات الشعبيّة التي تضفي الروح على الأشياء التي يتفق العلم على جمودها، ففي «قصة الخرز»[4] يتحوّل الشيء الجامد الذي لا قيمة له في المدينة سوى استخدامه للزينة، يتحوّل إلى مُنقِذ له القدرة على العلاج والحماية، وهو الدور الذي ينسبه سكان القرية للخرز بألوانه المتعددة.

---

(1) نلاحظ في قصص المجموعة أنّ الشروط الفنية تكتمل في القصص التي لا تُعالج موضوع القرية.

(2) المصدر السابق، ص 24-23.

(3) المصدر السابق، ص 92-91.

(4) المصدر السابق، ص 33-31.

كما تحضر قصص الأولياء وكراماتهم، وأغاني الناس والأطفال التي تطلب الغيث والمطر، فتحضر الأغاني والأهازيج والمقولات الجاهزة التي كان الناس يمارسون بها طقوسهم ومعتقداتهم ويدعون بها الله ويخاطبون الأولياء ويطلبون عونهم. وتحضر الطقوس التي تدعم هذه المعتقدات مثل حرق الشعير المملح وتبخير المريض به، كما نجد في قصة المبدل وقصة الحصبة وقصة الخضر على سبيل المثال[1].

نلاحظ على قصص النموذجين أنهما اضطرا إلى كسر القيود الفنية للقصة القصيرة كي يتمكنا من توظيف الموروث الثقافي الشعبي والوطني، وكأنّ الشروط الفنية للقصّة القصيرة أصبحت عصيةً أمام توظيف هذا الموروث.

(1) انظر على التوالي: المصدر السابق، ص35 -37/ ص42-39/ ص44-43.

القصة القصيرة من منظور الأنواع الفرعية

أ. د. محمد عبيد الله[1]

(1)

تعدّ مقولة الأجناس الأدبية واحدة من أوسع المداخل وأهمها في إنتاج الأدب وتلقّيه ونقده، وهي تُحيل إلى ضرْب من «التصنيف»، أي أنها مقولة تصنيفية، توزّع النصوص الأدبية ضمن مسميات متمايزة، ومن الناحية النظرية تبدو مقبولة؛ إذ هدفها التنظيم والفرز وتسهيل التمييز بين المتشابه والمختلف، لتمكيننا من التعامل بصورة أدقّ مع النصوص الأدبية من خلال تحديد انتمائها والسمات أو الخصائص الكبرى التي تجمع بينها.

وللجنس الأدبي تعريفات كثيرة يمكن أن ننتخب منها ما أورده (ستالوني) في قوله: «الجنس مقولة تمكّن من ضم عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناء على معايير مختلفة»[2]، وكذلك قوله: «الجنس نوع من نموذج أولي، من تخطيط أمّ، من ماهية، يمثل كل عمل يجسّدها حالة إعرابية خاصة، تحقيقا مفردا»[3]. وقد أشار (رينيه ويليك) إلى هجوم (كروتشه) في بداية القرن العشرين على مقولة الأجناس، وما تركه ذلك الهجوم من أثر في أدب القرن العشرين، فقد أدى إلى ضرب من التشكك في هذه المقولة الأدبية الطاغية، وإلى تعديل مسلّماتها، والتخفيف من إطلاقاتها، ومع ذلك فإن الجنس الأدبي «له وجود يشبه وجود المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال

---

(1) **ناقد وأديب، أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فيلادلفيا.**

(2) ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص25.

(3) ستالوني، المرجع نفسه، ص25.

المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها»[1].

وهي آراء مدارها قيام هذه المقولة التجنيسية على التشابهات بين النصوص، فالمعايير التي يحتكم إليها تستند إلى التشابه وليس إلى الاختلاف، فمبدأ (المؤسسة) يقتضي ضروبا من الالتزام بقوانين معينة لا مجال لمخالفتها، ولعل ما تخبئه هذه المقولة من مطالب الالتزام هي ما دفع (كروتشه) إلى الهجوم عليها أملا في تقويضها، وترك المجال مفتوحا وحرّا أمام الكتاب والمبدعين ليكتبوا بعيدا عن إلزامات الجنس الأدبي وإكراهاته. وبالرغم من استمرار مقولة الأجناس ووجودها الملموس في أدبنا الحديث وفي أدب العالم كله، فإنها تداخلت مع روح جديدة تقبل خروقات هذه المقولة بوصفها ضروبا من التجريب والتجديد، وبوصفها مما تسمح به المقولة نفسها، بالرغم من أن أصالتها كانت تقوم على الالتزام أكثر من الخرق.

(2)

أما الناحية الثانية التي يمكن أن تساعدنا في ملاحظة تحولات القصة القصيرة من الناحية الأجناسية والنوعية فتتمثل في التركيز على الوضعية البينية التي رافقتها منذ نشأتها، أي أن هذه الوضعية تمثل سمة أصيلة فيها وليست سمة طارئة أو مستجدة، وما يفعله القصاصون لا يجاوز تلوينها بصور وألوان جديدة تدل على انفتاحها وعلى قابليتها للتطور.

ومن صور هذه البينية الصور الآتية:

- التأرجح بين الدرامي والغنائي، فمن الدرامي تتأتى حمولة الأحداث المؤثرة وألوان الصراع التي تعبر عنها القصة، ومن الغنائي تتفجر شعرية القصة القصيرة، وأبعادها التأثيرية وحمولتها العاطفية.
- المراوحة بين الشعر والقص مما يتمثل في شعرية القصة القصيرة، وهي تكاد تكون سمة ملازمة لبعض أنواعها كالقصة القصيرة جدا، مثلما تكاد

(1) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987، ص311.

تلحق بكثير من نصوصها، في مستوى ملاحظتها لموضوعها أو لغتها وبنيتها.

- الدمج بين الحقيقي والسيري والمتخيل: بحيث تغدو بعض القصص أقرب إلى ما يسمى بالمتخيل الذاتي، وهو لون فرعي يختلف عن السيرة الذاتية ذات المنزع الواقعي، ويختلف عن القصة القصيرة بصفتها التخييلية المعروفة.

- الواقعي والحلمي/ الكابوسي: وكثيرا ما تلجأ القصة القصيرة إلى عالم اللاوعي ذلك المورد الحيوي للأدب والفن بوجه عام، وهو ليس موردا جديدا ولا اكتشافه بجديد، وإنما يكتسب صورا وأمثولات جديدة في كتابات جديدة.

- التفاعل مع وسائل الاتصال، ومع تأثيراتها الأسلوبية واللغوية ومع موضوعات وأفكار مستوحاة من هذه الوسائل الجديدة، وكذلك تصوير علاقات البشر/ الشخصيات في هذا العالم الجديد. ولا شك في أن الاتجاه إلى موضوعات ومضامين جديدة يستدعي تطويرات وتغييرات تلقائية في الأبنية والأشكال الفنية وصولا إلى اكتساب النوع نفسه سمات جديدة.

- ضروب الميتاسرد: قصة القصة: لم تعد القصة تكتفي بمادة الواقع الحقيقي أو المتخيل مادة لها، بل غدت مشاغل الفن القصصي مادة للقص نفسه. بحيث تتأمل القصة نفسها وتتأمل تاريخها وتقنياتها، وقد تعرض لكتاب أو قصاصين ولقصص سابقة، وقد تعبر عن آراء نقدية أو فنية، فلم يعد الحديث عن القصة ومشاغلها وتاريخها حكرا على النقد والبحث وإنما أصبحت النصوص الإبداعية تشارك في هذه المراجعات والتأملات، ويمكن النظر في هذه المسألة بصفتها ضربا من البينية التي تصل الإبداع الأدبي بنقده وقراءته.

- التنوع في لغة القصة القصيرة: فغالبا ما تكتب بالعربية المعاصرة المتحررة من البيان التراثي، ومن صفات عبّر عنها القدماء بالجزالة والفحولة،

لصالح لغة طيّعة، تتداخل فيها الفصيحة المعاصرة مع مستويات مختارة من اللهجة المحكية، ولذلك فمعجمها ينتمي إلى المستوى المعاصر وإلى ما يقرب من اللغة التي طورتها الصحافة والطباعة الحديثة، في حين تحافظ على سلامة التراكيب بالحدود التي يسهل على القارئ العام التواصل معها، وتبتعد عن التراكيب الصعبة الموروثة.

- الجمع بين الجد والهزل من خلال تطوير استعمال السخرية والفكاهة والمفارقة في معالجة مواقف الواقع فنيا.
- وأخيرا المراوحة بين السرد الواقعي والسرد المتصل بعالم الإنسان والانتقال منه إلى سرد متصل بالعالم الطبيعي، كما في السرد على ألسنة الحيوان ومفردات طبيعية أخرى، وهو لون قديم في التراث العربي والإنساني، ولكنه يشهد توسعا أو عودة في السنين الأخيرة.

إن أحد الموارد الكبرى في تطور الأجناس والأنواع يتمثل في انفتاح الأجناس وإفادتها من بعضها، كعلاقة القصة بالشعر والرواية والمقالة والمسرحية... وعلاقتها بأنواع غير أدبية كالأنواع الفنية: السينما، والسيناريو، وتقنيات الصورة، ووسائل التواصل، وإنتاجات الذكاء الصناعي مؤخرا. ولعل أية نظرة منصفة متأملة لأنواع القصة الفرعية ولسماتها البينية التي أشرنا إليها ستطلعنا على أن علاقة القصة بغيرها من أنواع أدبية وغير أدبية تمثل موردا مفتوحا للتجريب والتطوير، ولإنتاج أنواع فرعية من القصة القصيرة تعتمد على تركيز سمة معينة في مجموعة من القصص، وما يقتضيه ذلك من تعديل على بنيتها الاعتيادية، لصالح بنية جديدة تتسع لما يريد الكاتب قوله أو التعبير عنه.

(3)

وتبعا لاتساع التجريب في عصرنا الراهن نشأ نوع من الميل إلى تقبل نظرية الأجناس (ومن ضمنها نظرية القصة القصيرة) بقدر من المرونة والاعتدال، وبقدر من التمرّد والرفض في أحيان أخرى، ولذلك فإن النصوص الأدبية التي تقع تحت التسمية التجنيسية الواسعة (القصة القصيرة) تتضمن اختلافات إلى جانب التشابهات، وتبدو في كثير من الأحيان أميل إلى التفلت من «نظام الأجناس»، وأية قراءة منصفة مدقّقة

للنماذج النصية التي وضعها الكتّاب الذين يصحّ الاحتكام إلى نصوصهم تفيدنا بأنهم ينطلقون من حرية الكتابة ومن آفاقها المفتوحة أكثر بكثير من التزامهم بقيود التجنيس، والمحافظة على تقاليد الجنس الأدبي.

ومن مؤشرات هذا التفلت كثرة التسميات والأوصاف التجنيسية الجديدة التي أطلقها كتّاب القصة الأردنية على كتاباتهم ووصفوا بها بعض أعمالهم التي تنتمي -في عمومها- إلى جنس (القصة القصيرة) وفق تقديرنا، ومن الأمثلة الدالة على هذا القلق الأجناسي: ما عمد إليه نادر رنتيسي حين صنّف كتابه (أنت تحذف نصف عمرك)[1] تحت مسمى (سرد عن واقع افتراضي) وكذلك هشام البستاني في كتابه (أرى المعنى)[2] فقد صنّفه على الغلاف (سرد/ موسيقى أو: قصص على تخوم الشعر)، وكذلك وصف البستاني عمله القصصي (مقدّمات لا بدّ منها لفناء مؤجل)[3] بمسمّى (متاهة قصصية)، ومن ذلك تصنيف سعود قبيلات لكتابه (كهفي)[4] تحت مسمى (مسلسلة قصصية)، وكذلك ما وصف به مجدي دعيبس كتابه (ليلة عيد الحب)[5] بمسمّى (كولاج حكي وحكائين). وهناك مجموعات وكتب قصصية صدرت تحت مسمّى (نص/ نصوص) إلى آخر هذه الظاهرة التي تعبّر في رأينا عن قلق فني من الاحتكام إلى القواعد المكرّسة لجنس القصة القصيرة، وكذلك تؤشّر على أن التسمية القديمة لا تعبر تعبيرا دقيقا أو دالا على المادة القصصية التي يؤلّفها هؤلاء الكتّاب في هذه المرحلة من عمر القصة القصيرة، مما يدفعهم لاقتراح تسميات جديدة قد تكون أكثر تعبيرا عن تصنيف كتابتهم وانتمائها الأجناسي، وفي الحد الأدنى تعبّر عن ريبتهم من كفاية التسمية القديمة أو المستقرّة عن انتماء هذه الكتابة الجديدة وعن الصنف أو النوع الذي يصحّ نسبتها إليه.

---

(1) نادر رنتيسي، أنت تحذف نصف عمرك، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، والدار العربية للعلوم ناشرون، عمان-بيروت، 2012.

(2) هشام البستاني، أرى المعنى، ط1، دار الآداب، بيروت، 2012.

(3) هشام البستاني، مقدمات لا بدّ منها لفناء مؤجّل، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2014.

(4) سعود قبيلات، كهفي، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2012.

(5) مجدي دعيبس، ليلة عيد الحب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2024.

يشير ما سبق إلى ولادة تفريعات جديدة للجنس القصصي، يمكن أن نرى في بعضها أنواعا فرعية يدلّ ظهورها على نضوج الجنس القصصي وعلى ثرائه واتساع إمكاناته، وحين نضاهي ذلك بالأنواع الفرعية لأجناس أخرى كالشعر والرواية لا نرى الأمر غريبا أو مستنكرا، فالشعر مظلّة واسعة لأنواع فرعية كثيرة في الأدب العربي والآداب العالمية، كما أن الرواية تسمية أجناسية شاملة تضم أنواعا فرعية كثيرة تشرح طبيعتها وخصائصها الكتب والدراسات المتخصصة، ولذلك لا نرى في ولادة الأنواع القصصية الفرعية خطرا على الجنس الأوّلي، بل نراها مظهرا من مظاهر حياته وتجدده.

ومن أبرز الأنواع الفرعية التي يمكن رصد حضورها في مدونة القصة القصيرة الأردنية في الحقبة الراهنة الأنواع الفرعية الآتية:

أولا: القصة القصيرة جدا

ثانيا: المتوالية القصصية

ثالثا: المشهد القصصي أو القصة الحوارية

رابعا: اللوحة القصصية

خامسا: النوفيلا القصصية

وسنحاول إيضاح بعض هذه الأنواع وضرب الأمثلة عليها من المدونة الأردنية الراهنة موضع البحث بما يظهر التنوع في جنس القصة القصيرة كما ظهر في كتابات القصاصين الأردنيين.

(4)

القصة القصيرة جدا

نوع فرعي شديد القصر، بل هو أقصر أنواع الكتابة القصصية، لا تتعدى القصة فقرة قصيرة أحيانا، ولا تتجاوز الفقرتين والثلاث فقرات. أطلقت على هذا النوع عدة تسميات منها: الومضة، القصة البرقية، الأقصوصة وغيرها، ولكن تسمية (القصة

القصيرة جدا) هي التي شاعت واستقرت أكثر من غيرها بالرغم من أنها ليست تسمية مُرْضية تماما، لأنها تركز على حجم القصة وعلى جانبها الكمي أكثر من أي عنصر آخر.

وقد بدأت طلائع الكتابة في هذا النوع شديد القصر في مرحلة مبكرة نسبيا من عمر القصة القصيرة الأردنية، ولعل مجموعة محمود شقير (طقوس للمرأة الشقية)[1] أول مجموعة تامة ناضجة تصدر من هذا النوع وتغري الكتاب الآخرين به، تبعتها مجموعة محمود الرجبي (الفقراء لا يحبون الكتب)[2]، عام 1991، وجاءت مجموعة (مشي) لسعود قبيلات[3] علامة ناضجة في مسيرة هذا النوع، ثم اتسع التوجه إلى هذا اللون من الكتابة القصصية المكثفة. ومن الكتابات الممثلة في الألفية الثالثة لهذا النوع: مجموعة (فراشة النار) لسميرة ديوان[4]، ومجموعة (صولو) لمهند العزب[5]، ومجموعة (جوار الماء) لأماني سليمان داود[6]، و(لا بواكي لي) لعمار الجنيدي[7]، و(مجرد صديقة) لصبحة علقم[8]، و(ب ت ر) لسمر الزعبي[9] وغيرها من الأعمال الكثيرة التي نشرت خلال ربع القرن الأخير.

وبوجه مجمل يمكن تسجيل بعض المعالم التي تعيننا في تبين هوية هذا النوع القصصي من مثل[10]:

- **قصر الشريط اللغوي**: فالقصة القصيرة جدا أقصر أنواع القصة، وشريطها

---

(1) محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، ط1، دار ابن رشد، عمان، 1986.

(2) محمود الرجبي، الفقراء لا يحبون الكتب، ط1، دار الرشيد، عمان، 1991.

(3) سعود قبيلات، مشي، ط1، دار أزمنة، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 1994.

(4) سميرة ديوان، فراشة النار، ط1، دار أزمنة، بدعم من أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

(5) مهند العزب، صولو، ط1، دار فضاءات، عمان، 2013.

(6) أماني سليمان داود، جوار الماء، ط1، دار أزمنة، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2018.

(7) عمار الجنيدي، لا بواكي لي، ط1، دار اليازوري، عمان، 2021.

(8) صبحة علقم، مجرد صديقة، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2021.

(9) سمر الزعبي، ب ت ر، ط1، الآن ناشرون وموزعون، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2020.

(10) للتفصيل انظر: محمد عبيد الله، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، ص121 وما بعدها.

اللغوي محدود الطول، وشديد الكثافة يعتمد على التجريد والإيجاز ويبتعد عن الاهتمام بالتفاصيل.

- **قصص الحالة القصصية**: التخلي عن قصة (الحكاية) أو (الأحدوثة) لصالح قصة (الحالة) مما يسمح بالانتقال من الحبكة التقليدية إلى لقطة الحالة الوجدانية أو الموقف الإنساني ذي الطابع الغنائي. تستخدم الحالة القصصية حدا أدنى من الأحداث، بما يكفي لضمان سرديتها، وتقترب لهذا السبب من الكتابة الشعرية مضمونا وشكلا.

- **شعرية القصة القصيرة جدا**: نتيجة لما سبق تقترب القصة من الشعر وتلجأ إلى بعض أدواته. ومن أهم مظاهر شعرية القصة ما يتمثل في: المحتوى الوجداني-الانفعالي الحاد، كما يتمثل في اللغة التي تتظاهر بالتقشف والزهد الجمالي، ولكنها تلجأ في الوقت نفسه إلى تقنيات صياغة الجملة الشعرية التي تبرز فيها مكانة اللغة وقوتها وإيجازها وكثافتها واختزالها. إلى جانب إمكانات استعمال بعض الصور الشعرية والتخييلية المدروسة.

- **توظيف السمات العجائبية والغرائبية**: ضمن مسعى الكثافة والإيحاء وبناء طبقة شعرية يعمد هذا النوع إلى السمات والعناصر العجائبية والغرائبية التي تلفت انتباه المتلقي، وتوفر نوعا من الصدمة المؤثرة.

- **بلاغة المفارقة**: المفارقة مهمة في هذا النوع وهي تتعاضد مع السمات العجائبية في تنبيه المتلقي وإيصال دلالة القصة وتقوية بنائها بالرغم من قصرها وكثافتها.

- **طرق الافتتاح والاختتام**: ذلك أن البداية والنهاية مهمتان إلى حد كبير في بناء القصة القصيرة جدا، وإذا كان الافتتاح يغلب أن يكون بجملة قابلة للانفتاح والاستئناف ليشكل مظلة للعبارات اللاحقة، فإن الختام ينبغي أن يقفل القصة وأن يميل إلى تركيز الدلالة المفتوحة، وإخفاق النهاية قد يؤدي إلى إخفاق هذا النوع الدقيق.

(5)

المتوالية القصصية

المتوالية القصصية نوع قصصي يسمح بكتابة عمل قصصي مفتوح اعتمادا على وحدات قصصية تتصف بالاكتمال والاستقلال النسبي، وفق نظام أو بناء يصمّمه ويختاره المؤلف، ويعوّل في بناء المتوالية على اختلاق المؤلف (الحقيقي) لخيط ناظم يمثل جوهر الوحدة ومنظورها الأساسي، كما يعنى في ضوء ذلك بحضور تقنية «المؤلف النموذجي» الذي يتناظر مع «القارئ النموذجي» الذي يغدو مشاركا وصاحب دور في تلقي المتوالية، وفي اكتمال تجنيسها، عبر اكتشاف الروابط بين الوحدات، وملء الفراغات التي تتخلل النص بشكل منظم قصدي.

يسمح نوع «المتوالية» بكسر الانغلاق الشكلي الذي تتمتع به القصة القصيرة، بحيث تتحول إلى بنية مفتوحة، وكذلك يخفف هذا النوع من حدة الاكتمال بحيث تغدو القصة الواحدة «وحدة» سردية تتطلع إلى اكتمالها النهائي عبر صلتها بالوحدات الأخرى.

وينبه روبرت لوشر إلى اختلاف الأعمال التي تنتمي إلى متوالية القصة القصيرة عن الرواية، ولذلك: «لا بد أن ينظر إلى هذه الأعمال لا على أنها روايات فاشلة، بل على أنها تهجينات متميزة، تجمع بين متعتين اثنتين واضحتين من متع القراءة: الإطار المغلق للقصص المفردة، واكتشاف الاستراتيجيات الأوسع الموحّدة التي تتخطّى الثغرات الواقعة ما بين القصص. إن متوالية القصة القصيرة، وهي تنبني في غياب الهيكل السردي الصلب للرواية تعتمد على تنوع الاستراتيجيات النصية لكي تصل إلى الوحدة والتماسك، وقد تستخدم أدوات تقنية بسيطة من قبيل العنوان، والتقديم، والقول المأثور، وقصص الإطار، بالإضافة إلى أدوات أكثر عضوية مثل: الرواة المشتركين، والشخصيات المشتركة، والصور، والمواضيع والتيمات. كل هذه أشياء قد تكون حاضرة، وفي النهاية يمكن للإطارات البنائية المتضمنة للتضاد أو التجاور أو التوالي الذي يفتقد للزمانية، كل هذا يمكن أن يجمع القصص مع بعضها البعض»[1].

---

(1) لوشر، روبرت، متوالية القصة القصيرة، ضمن: القصة الراوية المؤلف، ترجمة وتقديم خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص90.

إن الوحدة البنائية في مثل هذا الشكل وحدة قصدية، تنشأ عن نيّة المؤلف وقصديته، وتظهر آثارها في اختيار الشخصيات التي تتعلق بها القصص، وفي وحدة التجربة التي يعبّر عنها، وصولا إلى وحدة المكان، وطريقة معالجة الزمان، وما يتبع ذلك من عناصر تؤدي إلى ترابط الكتاب وتنظيمه ونموّه بصورة مختلفة عن مبدأ «تجميع» القصص في شكل «المجموعة القصصية» المألوفة[1].

متوالية (بعد خراب الحافلة) لسعود قبيلات:

نشر سعود قبيلات كتابه (بعد خراب الحافلة) عام 200مفتتحا به مرحلة جديدة من التجريب القصصي، ولعل في مقدمة مظاهر هذا التجريب التمرد على سلطة الجنس القصصي ومحاولة توسيع القصة القصيرة المنفردة لصالح الكتاب القصصي، المبني بطريقة مغايرة للمألوف في المجموعات القصصية. وإذا كان تصنيف (قصص) هو التصنيف المعلن على غلاف الكتاب، فإنه لا ينبئنا عن أي نوع من «القصص»، وهناك إشارة تشبه إشارات الهامش أو الإحالة على الغلاف وعلى صفحة العنوان الداخلية تخص اسم المؤلف إذ يقول لنا الهامش: «ليس ثمة دليل على صحة ادّعائه بأنه مؤلف الكتاب (عابر سبيل)». هذه العبارة الموقعة من (عابر سبيل)، علينا أن ننتبه إليها ونتلقّاها بحذر، فهي جزء من تصور تأليف الكتاب وانتمائه الأجناسي، إنها تشككنا في شخصية (المؤلف) المعلن اسمه على الغلاف، وتذكرنا بمشكلة «المؤلف» وموضعه ودوره، وسوف يطل علينا هذا المسمى (عابر سبيل) مرارا داخل الكتاب، موقّعا فصولا مهمة من بينها الفصل الافتتاحي (مقدمة)، والفصل الختامي (مؤخرة)، إنه يؤطر الكتاب بمعنى ما، وهذا التأطير مهم لأنه يضع بقية العناصر-القصص ضمن هذا الإطار، ولا بدّ وفق مبادئ القصة الإطارية من فحص العلاقة بين الإطار والمكونات التي يؤطرها ويحددها. عابر سبيل وفق هذا له دور أساسي، ولربما هو من ينبغي نسبة الكتاب إليه، وليس (سعود قبيلات)، ومع ذلك فإنه في حقيقة الأمر ليس إلا المؤلف النموذجي، المشتق من (المؤلف الحقيقي)، إنه الصيغة القصصية والفنية من سعود قبيلات.

---

(1) للتوسع في نوع المتوالية القصصية ينظر: محمد عبيد الله، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، ط1، دار أزمنة، عمان، 2014، ص174 وما بعدها.

إن تأطير الكتاب على هذا النحو من جهة هذا المؤلف النموذجي أولى علامات ترابطه وتماسكه، وأولى علامات توجيه القارئ للتعامل مع كتاب قصصي وليس مجموعة متعددة القصص متباينة المكوّنات. إنه كتاب موحّد له مقدمة وله خاتمة تقومان بوظيفة التأطير على شاكلة القصة الإطارية العربية، وقّع الإطارين شخص واحد، في المقدمة مهّد لنا كيف نتلقى الكتاب وبيّن وضعية تأليفه، وفي الخاتمة أراد أن يساندنا في كيفية إغلاقه بعدما تشعّبت به السبل.

في وحدة (مقدمة) خيوط مهمة، توجه القارئ إلى وحدة الكتاب: «بين دفتي هذا الكتاب حكايات غريبة لرجل غريب صار تمثالا بعدما انقطعت به السبل طويلا في محطة لم تعد تأتي إليها الحافلات، وكان في أثناء انتظاره يتسلّى بسرد حكاياته تلك على مسامع العابرين أو ينقشها على قاعدته وجسده الجرانيتيين»[1].

الرجل الغريب الذي صار تمثالا، يمكن اعتباره شخصية جامعة، أو بطلا للقصص، وهو أيضا المؤلف الأول للقصص، أما (عابر سبيل) فهو هنا مزيج من الراوي والمؤلف النموذجي، ذلك أنه تولى مهمة نقل حكايات الرجل الغريب، ونقلها إلى القارئ، وهو يحاول أن يبعد الشك ويزعم أنه من نوع (الراوي الثقة)، يظهر هذا الزعم في تأكيده «ولقد عثرت عليه في أثناء تجوالي فتعجبت من أمره، واستطرفت حكاياته، ورغبت في نقلها، كما هي ومن دون تدخل في صياغتها أو تبويبها أو عنونتها، إلى القارئ المهتم؛ لعله يستفيد بها ويستمتع، ويتوصل إلى معرفة السبب الذي جعل هذا الرجل العجيب يجلس على رصيف تلك المحطة شبه المهجورة زمنا طويلا ولا يزال؛ بانتظار حافلة يعرف هو، قبل سواه، أنها لن تأتي»[2].

سنمضي مع هذا الإيهام، بالشخصية الأساسية المنفردة، على نحو يلائم القصة القصيرة التي لا ترحّب بكثرة الشخصيات والأبطال، وتميل إلى مثل هذه الوضعية الفردية، ونستقبل القصص المكوّنة للكتاب بوصفها قصصا رواها هذا الشخص/ الرجل الغريب الذي صار تمثالا!!

---

(1) سعود قبيلات، بعد خراب الحافلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص7.

تنتظم القصص الفرعية في «أبواب» وكلمة «باب» حمّالة أوجه، فقد تعني جزءا أو قسما من كتاب، يتصل بغيره من الأبواب، كما هو الحال في «أبواب الكتاب» والمستوى الثاني الباب بمعناه الحقيقي، غير المجازي، الذي يتضمن وظيفة الغلق والفتح، والدلالة الثالثة دلالة المدخل إلى الشيء، ربما في هذا الكتاب تداخلت هذه الدلالات واستعملت بهذه المعاني وبغيرها من الدلالات.

أما الأبواب التي تقسمت إليها القصص الفرعية فقد شملت التسميات الآتية: باب الخراب، باب اليباب، باب الضباب، باب الغياب، باب السراب. فهي إذن خمسة أبواب مسماة بألفاظ موقّعة تلتقي في إيقاعها الصرفي والصوتي، مثلما يمكن جمعها في حقل دلالي لا تتباعد أطرافه، وهذا ملمح آخر من ملامح التشكيل والترابط البنائي بين أجزاء الكتاب ومكوناته.

وإلى جانب الأبواب (الرئيسية) هناك مكونات فرعية أخرى، فهناك: مبتدأ، وهناك (بين معترضتين) و(خبر) و(وبعد)، وهناك ملحق في نهاية الكتاب يتضمن تسعة نصوص قصصية، فنظام تقسيم الكتاب ينبئك عن تطلع المؤلف إلى تقديم كتاب مترابط وليس مجموعة من القصص المستقلة أو المكتملة.

متوالية كتاب (كهفي):

جاء بناء كتاب (كهفي) لسعود قبيلات أيضا في أبواب، بطريقة قريبة الشبه بالكتاب السابق (بعد خراب الحافلة)، وفي كل باب قصص أو مكوّنات تتصل بمحور واحد، والأبواب أيضا بينها روابط صريحة وضمنية، مما يبقينا في دائرة المتوالية القصصية التي تقيم في منطقة التوتر بين الاستقلال والوحدة، فكل قصة تمتلك استقلالها ويمكن قراءتها مستقلة، ولا ينقصها شيء، ولكنها إذ تحقق اكتمالها تسمح بالاشتراك مع غيرها من القصص بجملة من الروابط التي يعد توفيرها شرطا جماليا من شروط البناء لهذا النوع القصصي المركّب، ودون أن تختلط مع الرواية وإن كانت تفيد من بعض أساليبها في تطوير المكونات ومتابعة خيوطها، إنها في منطقة بين القصة والرواية لو أردنا تمثيل موقع المتتالية.

ومن اللافت أن الراوي في هذا الكتاب يقدم آراء نقدية في إهاب قصصي،

يدل على وعي القصة بنفسها ووعيها بما تحاوله من تجريب واستثمار لإمكانات الفن القصصي، مما يقع في باب (الميتا سرد):

«ولم يعجبني وصفها ليومياتي بالرواية، ليس فقط لأنه بدا لي منطويا على تشكيك ضمني (وسطحي) بحقيقة ما رويته فيها، ولكن أيضا، وأكثر من ذلك، لأنه بدا لي نوعا من الانتقاص الجاهل والظالم من شأن فن القصة القصيرة الذي أحبه. لقد صار من الدارج في السنوات الأخيرة أن يسمي بعضهم كاتب القصة روائيا، ظنا منه أنه بإسباغ هذا اللقب البراق عليه يكرمه ويرفع من شأنه الأدبي المتواضع (كما يعتقد) باعتباره مجرد كاتب قصة! وصار القصاصون (والشعراء أيضا) يتهافتون على كتابة الرواية لا لأنهم يعبرون من خلالها عن معانيهم وأفكارهم ومشاعرهم بصورة أفضل، بل لأنهم يريدون أن يلبوا رغبة الجمهور، ويرتقوا -كما يظنون- في سلم الكتابة الأدبية عن طريق الفوز بلقب روائيّ. في حين أنهم يستطيعون، بدلا من ذلك، أن يطوروا فنهم القصصي الجميل، نفسه، بما يتلاءم مع الظروف الجديدة؛ ومن ضمن ذلك يمكنهم الاستفادة من بعض الميزات والخصائص والإمكانات التي تنطوي عليها الرواية، مثل وحدة الموضوع، والثيمة الأساسية المشتركة، والخط الدرامي المتصاعد، وتعدد الشخصيات، فضلا عن إمكانية الاستفادة من ميزات القصص نفسها، بما تنطوي عليه من تعدد في الأحداث إذا ما تم ربطها بعضها ببعض، وتنوع في الشخصيات وتناميها من قصة إلى أخرى، إذا ما أوجدت بينها قواسم مشتركة عميقة. وكل ذلك مع الحفاظ على نصاعة فن القصة وصفائه»[1].

والفكرة هنا تتمثل في دفاع الراوي -ومن ورائه المؤلف الحقيقي- عن النوع القصصي، وعن إمكانات تطويره من دون التطلع إلى أفق الرواية أو الاختلاط بها، إنه يريد تطوير القصة دون الخروج من حدودها، وهو يفكر في تلك الحدود وفي طبيعتها وفي كيفية الحفاظ عليها مع الانتباه إلى الأنواع السردية الأخرى.

(1) قبيلات، سعود، كهفي (مسلسلة قصصية)، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2012، ص54.

(6)

القصة الحوارية وقصة اللوحة

القصة الحوارية:

ويمكن أن نجد أنواعا فرعية في ثنايا المؤلفات والمجموعات القصصية، وهي لا تحتاج إلى أكثر من تخصيص كتب تامة لها لتبرز وتظهر طبيعتها المختلفة، من ذلك ما يمكن تسميته بالقصة الحوارية أو المشهدية التي تبدو لنا مشتقة من لقاء القصة بالمسرحية، عبر التوسّع في عنصر الحوار ليغدو عنصرا بنائيا موسّعا، وليس عنصرا محدودا أو جزئيا، ومن الأمثلة التي نسوقها على هذا النوع قصة (لعبة السيد بيكيت- مشهد قصصي)[1] من مجموعة (طريق الحرير) ليوسف ضمرة، ويبدو أن إحساس الكاتب باختلافها عن بقية القصص قد دفعه إلى وضعها في نهاية المجموعة وإضافة تسمية تصنيفية (مشهد قصصي) لعل هذه التسمية النوعية توجّه انتباه القارئ وتساعده على تلقي القصة. وهي تعتمد على عنصر الحوار، وتتوسّل في قصصيتها بمقدّمة تفتح إطار القصة وبخاتمة تتولى إغلاقها، وبينهما مادة القصة الحوارية التي تعتمد على حوار بين (أنا) و(هو) أي بين المتكلم والغائب، وفي القسم الثاني بين (أنا) و(المرأة) بعدما تظهر على مسرح القصة.

ومن هذا الضرب قصة بعنوان (مسرحية من خمسة مشاهد-ثقافة القتلى)[2] من مجموعة (بيكاسو كافيه) لسامية عطعوط، وهي مجموعة تجريبية تتأسس على علاقات متنوعة مع الفنون والأنواع الأخرى، كالانفتاح على الشعر والرسم والمسرح وعلى ضرب من الروح الكافكاوية الغرائبية.

قصة اللوحة:

ويمكن أن نشير إلى قصة اللوحة، وهي قصة تتأسس على العلاقة مع التشكيل

---

(1) يوسف ضمرة، طريق الحرير، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2011، ص125.

(2) سامية العطعوط، بيكاسو كافيه، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2012، ص65.

والرسم والفنون البصرية بشكل خاص، ويؤثر ذلك في مادتها وفي أسلوبها، حيث تغدو متفاعلة مع مادة الرسم وألوانه وخطوطه وتقنياته، فضلا عن أهمية التفاعل البصري فيها، وكثيرا ما تحمل هذه القصص اسم (لوحة) أو (لوحات) أو ما يقرب ذلك من تسميات تحيل إلى اللوحة التشكيلية، ومن ذلك ما جاء في مجموعة (مجدولين أبو الرب) المسماة (لوحات فسيفسائية)فهذه التسمية التي أطلقت على المجموعة هي اسم ثلاث قصص داخل المجموعة تحمل الاسم نفسه، ويبدو أن اختلافها وتميزها هو ما دفع الكاتبة إلى تعميم تسميتها للمجموعة كلها، وهي قصص تتفاعل مع لوحات وحالات تشكيلية وتحيل في جانب منها على تجربة الفنان التشكيلي الراحل عدنان الحلو.

ومن هذا النوع (5 لوحات)[1] من مجموعة (طريق الحرير) تحمل عناوين فرعية تحيل إلى شخصيات أدبية أو مكونات تجسدت في لوحات فنية: أنّا كارنينا، طريق الحرير، ظلّي، المرآة، سانشو بانزا، شارع الموسيقى. وتعتمد على التفاعل بين السرد والرسم، وتستبطن تقنيات الرسم أساسا للتقنية السردية.

(7)

قصة السيرة

ويمكن أن نشير إلى نوع قصصي يمكن تسميته بقصص السيرة الذاتية والغيرية أو قصص المتخيل الذاتي والمتخيل الغيري، فخلافا للطابع التخييلي الأصيل في القصة القصيرة تتأسس هذه القصص على شخصيات حقيقية وتستعمل أسماء تلك الشخصيات وتسرد وقائع تتصل بها، دون أن تمتنع عن مزج المتخيل بالواقع في الوقت نفسه، أي أنها لا تلتزم بالميثاق السيري الذي يدّعي الصدق وقول الحقيقة، ومن هذه الوضعية البينية بين الواقعي والمتخيل يولد نوع جديد، يعتمد على شخصية حقيقية وعلى إطلاق الخيال في تأويل الوقائع والأحداث المتصلة بها.

من الأمثلة التوضيحية على ذلك بعض قصص محمود الريماوي، منها قصة

(1) يوسف ضمرة، طريق الحرير، مصدر سابق، ص15.

عنوانها (أحمد النعيمي)[1] وعندما نقرأها نجد أنها تتحدث عن شخصية الكاتب أحمد النعيمي أحد قصاصي جيل التسعينات، وتقوم على حادثة ظهور اسم مطابق لاسمه ضمن قائمة «المشتبه بهم في تفجير الطائرات الأمريكية» وكيف تفاعل الكاتب مع هذا التشابه، وردود فعله النفسية عليه، وما دار من حوارات بين الراوي (الذي يتشابه مع شخصية كاتب القصة الريماوي) وصديقه النعيمي. وهي نموذج جيد لهذا النوع من القصص التي تعتمد على شخصيات ووقائع صحيحة أو متحققة، ويضاف إليها بعض التخييل الذي يضمن تماسكها وسرديتها مثلما سيضمن توجيهها نحو غاية معينة يريدها الكاتب. وللريماوي أيضا قصة بعنوان (قوة المحو) من مجموعته (سحابة من عصافير)[2] تقوم على مراجعة التشابه بين قصة سابقة للريماوي بعنوان (الوديعة)[3] وقصة لخليل السواحري بعنوان (دفتر الهواتف)، وذلك بعدما اكتشف أنه لم يفعل شيئا في (الوديعة) سوى أنه أعاد كتابة قصة (دفتر الهواتف) لصديقه وأستاذه القديم السواحري[4]، وتقوم القصة الجديدة على تأمل هذه الحادثة وعلى محاولة تسويتها من خلال اللقاء بصديقه والحديث معه حول هذه الواقعة الغريبة التي أوقعته في خطأ غير مقصود لكنه محرج ويصعب إصلاحه. يقرأ له قصة جديدة له بعنوان (مهندس الجسور) ويتحاوران حولها فيكتشف محمود أن خليلا قد فكر في كتابتها أو كتابة قصة تقرب منها، وينتهي الأمر بالوصول إلى ما يشبه التسوية بضرب من مراجعة فكرة «المؤلف» وبإمكانية وقوع التشابه نتيجة التفكير في أمر واحد أو فكرة واحدة، وحينذاك تكون النتيجة ما تصل إليه القصة في خاتمتها: «لم يكتب أحد (دفتر الهواتف) ولا (الوديعة).. ولا أحد كتب هذه القصة»[5].

---

(1) محمود الريماوي، الوديعة، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004، ص101.

(2) محمود الريماوي، سحابة من عصافير، ط1، دار الساقي، بيروت، 2006، ص65.

(3) محمود الريماوي، الوديعة، مصدر سابق، ص67.

(4) (الأعمال الإبداعية الكاملة) للسواحري، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2008، ص219.

(5) محمود الريماوي، سحابة من عصافير، مصدر سابق، ص71.

وأخيرا:

فإن تعدد الأنواع الفرعية لجنس القصة القصيرة يعبر عن محاولات جادة لتطوير الكتابة القصصية، ويعد مظهرا تجريبيا أصيلا مفتوحا على إمكانات إبداعية متشعبة، ويستند في مشروعيته إلى تجدد الكتابة تبعا لتجدد المرجعيات والتجارب الجديدة التي يتطلع الكتاب إلى اختراع الشكل الملائم لتجسيدها والتعبير عنها، ومعنى هذا أنه ليس مظهرا شكليا محضا، وإنما هو مظهر من مظاهر التجديد والتطور التي تقرها صيرورة الإبداع الأدبي والقصصي، وتسهم في تجديد حياة الأجناس والأنواع الأدبية وفي مفارقتها للجمود وثبات القوالب.

التراسل الأنواعيّ بين القصة القصيرة والشعر في الأردن

أ. د. مصلح النجار[1]

موضوع هذه الورقة هو التراسل الأنواعيّ بين القصّة القصيرة والشعر، وقراءةٌ في القصّة في الأردن، منذ مطلع الألفية. وأطرح أولا مفهوم التراسل الأنواعيّ، وأَصكُّ هذا المفهوم، سعيًا إلى أن يصبح مصطلحا، قياسا على تراسل الحواسّ، أي إدراك معطيات حاسّة بحاسّة أخرى لدى الإنسان.

ويمكننا النظر في الفارق بين الشعر والقصة من أكثر من مستوى، وأهمّها خصوصيّة الرؤية، فالرؤية الشعرية تختلف عن الرؤية القصصيّة، إذ ثمّة رؤيتان مختلفتان، وثمّة مدخلان للإدراك، أو لنقلْ ثمّة إدراكان مختلفان. وكما قال ت.س.إليوت: «ليس الشعر تحريرا للعاطفة، وإنما وسيلةُ تَخلُّص منها، وهو ليس تعبيرا عن الشخصية، وإنما وسيلة فرار منها». وقد أصرّ الشعراء على أن يظلّ الشعر نخبويّا في كلّ مكان وزمان، في حين تخلّت القصّة القصيرة إبداعيا، ونقديا عن نخبويّتها. وما فتئ النقّاد والأدباء يقرنون الشعر، على مذهب ابن سينا، بالتخييل والتعجيب والالتذاذ، فيَحسن فيه الاختراع والابتداع، في حين تقترن فنون النثر بالتصديق، ويَحسن فيها اتّباع المشهور. ووفاقا لأرسطو فإن الشعراء يعيرون الأشخاص لغة الشعر، فيرسمون خيالا، في حين يجعلهم الناثرون يتكلّمون لغة الحياة العاديّة، فيرسمون حياة الناس وعاداتهم.

وقد رافقت القصةُ منذ ظهورها نشأةَ الصحافة والطباعة، من ناحية الشرط الثقافيّ، وأما من حيث الشرط الاجتماعيّ، فقد رافقتِ القصة القصيرةُ اللحظةَ

(1) أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية.

البرجوازية، فنشأتْ بورجوازيةً رومانسيةً. وأما من ناحية العناصر والمواصفات، فنشير إلى النموذج الأصوليّ في القصة لنقول: إنه النموذج الموباساني بعناصره المعروفة، وأطر تعاطي القاصّين معها. ولعلّي أتّفق مع مذهب من يرون أنّ القصّة القصيرة ليست مرتبطة باللحظة البرجوازيّة فحسب، بل إنّها وُلدت من رحم الرواية، حتى جاء براندر ماثيو في مطلع القرن العشرين، ووصّفها بصفتها نوعا أدبيا، وأطلق عليها هذه التسمية، ولا ريب في أنه كان يستحضر طروحات إدغار آلان بو حول وحدة الاهتمام، ووحدة الشخصيّة، ووحدة الحدث، ووحدة العاطفة، أو عواطف متصلة ضمن موقف سرديّ واحد، مما يولّد وحدة التأثير، مقابل تعدّديّة الرواية.

وأما المنطلق الأنسب للدخول إلى هذا الموضوع فهو، برأيي، نظريةُ الأنواع، ونظرية الأدب، من خلال الإجابة عن سؤالين حول سبب نشأة كلّ نوع أدبيّ، والأسس التي نصنّف الأنواع وفاقا لها. والشعر، في نظريّة الأنواع، جنس أدبيّ، وأما القصة فنوع أدبيّ من الجنس النثريّ. وبين المنشأ الرومانسيّ، والمغالبة الواقعية، والتداخلات الرمزية، استقرّ نموذجٌ أصوليّ، ولكنّه ينتمي، في الشرط الزمنيّ، إلى زمن الحداثة، بسبب آصرته المتينة مع البرجوازية في المجتمعات الحاضنة لها. ولن أطيل الحديث عن هذا النموذج، لأن شاغل هذه الورقة هو النموذج المضادّ له، أي: مضادّ القصّة القصيرة، أو القصةُ القصيرةُ الضدّ.

والأصل في الشعر أنه تعبير عن رؤية غير واضحة، تهيمن عليها الضبابية والأحلام، والمجازات، فإذا حضر الشعر في السرد، فإنه يُتوسّل إلى حضوره بالإيقاظ الشعريّ للأحداث أو الواقع، كما يرى لوكاتش، واللغة هي التي تحدّد ما يصلح للقصّة، وما لا يصلح، فيعتمد المبدع هذا، ويتجاوز ذاك، وفاقا لريكور.

وسأبدأ بالإشارة إلى ما استعاره الشعر من الفنون السردية والنثرية، إذ تتلخص هذه العلاقة بظهورين أساسيين، هما السرد، والحوار بأنواعهما. ويجمعهما النقاد تحت عنوان «القصيدة ذات البناء الدراميّ». والمنطق يقتضي أن تكون هذه القصيدة مدخلا إلى اكتمال الأعراض الدراميّة، لينشأ من ذلك مسرحٌ شعريّ، وفنّ ملحمةٍ شعريّ، ولكن مسار الأحداث في الأدب العربيّ كان عكس ذلك، فقد نشأت المسرحياتُ الشعرية منذ الحقبة الكلاسيكية، على أيدي خليل اليازجي، وأحمد شوقي، وعزيز

أباظة، فمعين بسيسو، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاويّ. كما ظهرت الملاحم الشعريّة على أيدي كلّ من: أحمد شوقي، وأحمد محرّم، وعلي أحمد باكثير، وعمر بهاء الدين الأميريّ. وقد استُحدث هذان الضربان من التأليف الشعريّ، بعدما كان الشعر العربيّ غنائيّا. وربّما نشير هنا إلى رصيد الشعر الواقعيّ الاشتراكيّ، الذي استعار لغة النثر للشعر، وعبّر بوضوح، لغةً، ورؤية.

وأما هذا الشعر الغنائيّ، فاكتسب جملة من الظواهر والسمات، تجلّت من خلال القصيدة ذات البناء الدرامي السرد والحوار بأنواعه، وظهرت القصة الشعرية ظاهرة من ظواهر شعر التفعيلة، كما استمرت المسرحيات الشعرية حاضرة بصورة مستقلة عن القصيدة الغنائية، بسبب انتسابها إلى الشعر المسرحيّ.

وأما القصّة القصيرة، فمع مرور الزمن على القصّ الأصوليّ الذي افتتحنا قولَنا بالحديث عنه، ونتيجة للرغبة التجديدية عند القاصين، وجدنا بعضهم يخرج على الأصل من خلال كسر هندسة الزمن القصصيّ، بالتداخل، والامتزاج، والتقديم، والتأخير، والارتكاس إلى التجربة التاريخية. كما بَلورت القصةُ القصيرة الضدّ ممارساتٍ ضدَّ تقليدِ الحياة، وضد الدافع، وضد مسار الأحداث، وضد الموضوع، وضد المضمون، وضد الخبرات العادية، في حركة تشبه ما حدث في الرواية تحت عنوان (الرواية الجديدة). ولطالما كانت القصة القصيرة نوعا بينيّا، فقد تخلّت عن نخبويّتها، في حين احتفظ الشعر والرواية بسمْتهما النخبويّ.

ومن ناحية ثانية، وجدنا كتّاب القصة القصيرة يتّجهون إلى كتابة القصص القصيرة جدا، ويمدّون أيديَهم باتجاه الشعر، ويستعيرون منه، ويتأثرون به، وربّما كان ذلك، أو كثير منه، بسبب الهالة التي يحتفظ بها الشعراء في الأدب العربي، على الرغم من ديناميكيات التقدّم والتأخّر في خريطة الأنواع، وحضورها على مستويي القراءة والنشر.

وحين نعالج القصّة القصيرة جدا؛ فنحن نواجه ما نسمّيه التراسل الأنواعيّ. فقد ظهر في هذه الكتابة الجديدة عناصر، وشروط، ومواصفات، وظواهر أبرزها التكثيف، والتوازي، والتناقض، وتعمد الإدهاش، والغرابة، والمفارقات، والانطباعات، والتوسطُ بين الشعر والنثر، والفردانيةُ الغنائية، والشخصانيةُ، وتجسيدُ الخبراتِ

الفرديةِ، والظهورُ بمظهرِ العارفِ، أو الحكيمِ، واعتمادُ اللقطة، والتركيزُ على بعضِ التفاصيلِ، والانتقائيةُ، والنهاياتُ غيرُ المتوقعةِ، وتحدي التابوهاتِ الدينيةِ، والسياسية، والجنسية، والاجتماعية، وإثارةُ العواطفِ، وتعمدُ الطرقِ الغريبةِ في القولِ، وخصوصيةُ المحمولِ الفكريِّ، وصيرورة القصّة أو نُكتتها إلى الاستهلاك حالما تتمّ قراءتُها للمرة الأولى، وتعدّدُ الحالاتِ، وتعدّدُ الأحداثِ، وتعدّد الأصوات (البوليفونيّة)، وحضورُ اليوميِّ، وظهورُ الحوارات، وتضييقُ الكادرِ المكانيّ، وحضورُ سلطةِ المتلقي، والرغبة في الإدهاش، والقراءةُ المفرطةُ في الحذرِ، والدقةِ، والانتباهِ، وغلبة النماذج المسبّقة، كالشرط، والطلب. وقد ظهر ذلك كله في القصص القصيرة جدا.

وجدير بالملاحظة هنا أنّ بناء القصة القصيرة جدا بمثل بناء القصة القصيرة العادية يحكم عليها بالفشل، فبناء القصة القصيرة جدا ينبغي أن يكون شعريّا محضًا، من حيث اللغة والمجازات والإدهاش، ولكنه بالضرورة سرديّ من حيث الأحداث. وهي تتأثر بالشعر، وبالكتابة الصحفية، فهي نوع هجين مثل قصيدة النثر، ومن هنا كان الاستثمار الاستثنائيّ لسمات قصيدة النثر في كثير من القصص القصيرة جدّا، مثلما تأثرتْ، في المقابل، كثير من قصائد النثر بالقصص القصيرة، فهي فنّ توفيقيّ، وربّما ليس ظلما أن نقول: إنها فنّ تلفيقيّ.

ظهر تيار الوعي، وظهر عكس تيار الوعي، من خلال قصة اللوحة، أو قصة الحالة، والتداعي الحرّ، وتجميد الزمن عند لحظة معينة، وتثبيتُ المكان، والوصفُ المؤنسنُ، وإرساءُ الحالة الغنائية. ولو أنني أردت الاستغراق في تلمُّسِ سائر ملامح القصّة القصيرة، والقصة القصيرة جدّا، وترسُّمِ حسّاسيّاته، لتطلب ذلك مني متّسعا أكثر من الوقت، إلا أنني مضطر إلى الدخول في الحديث عن القصة في الأردن منذ بداية الألفية.

أمّا القصص الأردنية منذ مطلع الألفية، فلدى استعراضها، نجدها تنقسم على عدة اتجاهات، ضمن وفائها للحكم العامّ، من حيث أنّها نوع متفلّت من الصرامة الأنواعية. وفي ضوء هذ التفلّت، وُجد أكثر من اتجاه في السنوات الماضية، وأهمّها اتجاه القصة في اكتمالها السرديّ، التي أحب أن أسميها (القصة الخالصة)، لعلّ هذا المفهوم أيضا يجد طريقه إلى الاصطلاح، قياسا على الشعر الخالص، فهي القصة ذات

البناء التقليدي، ولكن هذا ليس حكمَ قيمةٍ سلبيّا، فلا تعني هذه التسمية أنها مغرقة في تقليديتها، أو أنها تنتمي إلى عصر سابق.

ومن ممثلي هذا الاتّجاه: محمود الريماوي، وجمال ناجي، وسعود قبيلات، وشهلا العجيلي، وبسمة النسور، وجعفر العقيلي. ولا تشكّل هذه الملاحظة قيدا على أيّ من هؤلاء القاصّين، فعلى الرغم من تعمّدهم البناء الكلاسيكيّ، والقصّة الخالصة، إلا أن الشعريّة وجدت طريقها إلى بعض قصصهم القصيرة، بشكل جزئيّ، وتسرّبت إلى القصص القصيرة جدا، بشكل أوضح. بل لعلّ بعضهم مثل محمود الريماويّ كانت بداياته مفرطة في السمة الشعريّة، ولذلك أمثلة عديدة في مجموعتيه القصصيتين (الجرح الشمالي) 1980، و(كوكب تفاح وأملاح) 1987، لما يتضح فيهما من شعرية نابعة من الرغبة في التجريب، والنزوع إلى قصيدة النثر، بحكم دفق البدايات الشعرية في مسيرته الأدبية. ثم وجدناه ينزع إلى القصة الخالصة في (ضرب بطيء على طبل صغير) 1990 مثلا، التي يتّضح أنه ينزع فيها إلى التقاط غير العاديّ فيما هو عاديّ، كما يحلو له نفسه أن يقول، وأنه ينتقل إلى الأرضيّ الموجّه إلى القارئ العاديّ لا السديميّ، ويطلق هو عليه (النثر العاديّ الدقيق) القابل للترجمة من دون عناء.

كما لا يفوتنا أن نشير إلى مجموعة «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» 1970 لجمال أبو حمدان، بلغتها الشعرية، وسمْتها التجريبيّ، وأجوائها الغرائبيّة، وفي قصصه ظهر سبارتاكوس، وعروة بن الورد، وأبو ذر، وعلاء الدين ومصباحه، وليلى والذئب، وكثير من الحكايات التي لا تفارق التصور الشعريّ. وكذلك بعض قصص إلياس فركوح في «إحدى وعشرون طلقة للنبيّ» 1982، و«من يحرث البحر» 1986، و«الملائكة في العراء» 1998، و«حقول الظلال» 2002، بما فيها جميعا من تحرر من النوع القصصيّ التقليديّ، واعتماد على التأملات، والانطباعات، والتخيلات، والانتقال من كتابة الحكاية إلى التقاط الحالة القصصيّة، والإشارة إلى القصّة دون قصّها، بما يشرع الباب للتأويل. ولا يفوتنا كذلك ما نجده في بعض قصص محمود شقير، أو حتى خليل السواحريّ مثلا.

ونبدأ بالنظر في قصص بسمة النسور في مجموعتها «مزيدًا من الوحشة» 2006،

وقد قسمتها النسور قسمين: القسم الأول قصص قصيرة، والقسم الثاني قصصٌ قصيرة جدا.

فإذا نظرنا في القصص القصيرة جدا، وجدنا أنها حافظت على بعدها عن اللغة الشعرية أو المجازية، أي إنها حافظت على المستوى النثريّ، وظهر فيها بناء ازدواجي، ينمّ على وعي بأن المسألة ليست المجازات أو اللغة العاطفية المغرقة في المشاعر القابلة للتأويل هي الوصفات التي تصنع الشعرية، فالبنية الازدواجية تكفي لإسباغ السمة الشعرية على النصّ، ولا يفوتنا أن نلاحظ أنّ بعض قصصها القصيرة جدا ابتعدت عن اللغة السردية النثرية العادية، ووظّفت الأحلام، والمونولوجات، وظهرت في قصصها بعامّة آثار تيّار الوعي، والتناصّات. ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أن الأحلام تنقسم قسمين: قسما يشبه الواقع في بنائه السرديّ، ومن حيث المعقولية، وقسما آخر يتّسم بعدم المعقوليّة، وبتحدي قوانين السرد العاديّة.

ونشير هنا إلى تقنيّات الاستبطان النفسيّ في قصص النسور القصيرة، ومن الأمثلة التي يمكن أن نضربها قصة «مزيدا من الوحشة» وفي نهايتها تقول: «أضع الورود فوق قبرك. ترى، هل أدركت الآن معنى الإقامة في العتمة، وحيدا، وعاجزا، ومتروكا؟ لا عليك يا حبيبي، لا تقلق. سأعاود زيارتك، سأحضر دائما معي ورودا كثيرة، وأحدثك عن الحياة خارج القبر المعتم، وأشاركك لحظاتي الحميمة، وأبوح لك بكل ما يدور في روحي، ثم أغادرك المرة تلو الأخرى!» (النسور، مزيدا من الوحشة، ص41)

أمّا القصص القصيرة جدّا، فقد سيطرت عليها البنية الازدواجية بشكل واضح، ففي قصة «علاقة» تطرح ازدواجية الموت والحياة، وفي قصة «ثغاء» تَحضر ازدواجية الجزار والشياه، وفي قصة «استلاب» تطرح التعاكس بين حركة العصفور نحو الداخل، ونظرة الرجل نحو الخارج، وفي قصة «عواء» نجد مزدوجة الواجب والقناعة العقلية، وفي قصة «أجنحة» تعود لطرح الصراع بين الواقع والقناعة الشخصية، وفي قصة «بعثرة» التناقض بين صورتي الرجل قبل وجود امرأة، والرجل بتأثر وجود امرأة في حياته، إلى آخر ذلك من هذه الازدواجات التي ظهرت عند النسور كلّما تعمّدت القِصرَ في قِصصها القصيرة.

ومن الملاحظ أن معظم هذه النصوص القصيرة كانت متماسكة مكتملة، مقابل

قليل من النصوص التي أخلّ بشرط اكتمالها تعمُّدُ القِصر، مما أثّر في قدرة النصّ على الاستقلال، ومثال ذلك قصّة «وقت». وتصدق هذه الملاحظة نفسُها على عدد قليل من نصوص سعود قبيلات في مجموعته «مشي» 201التي استطاع أن ينجو بها من الوقوع في شرَك اللغة الشعريّة، فهي مجموعة مكتوبة بلغة سرديّة نثريّة قصصيّة غير منزاحة، ولا صوريّة، وقلّما نقع في هذه المجموعة على صورة بلاغيّة، وهذا لا يعني أنها خلوٌ من الإدهاش، ولكنّ قبيلات لم يتعمّد اللغة المجازيّة، فالبناء بناء سرديّ غير شعريّ. وربّما تعمّد القصر في بعض النصوص، فبدَتْ أقرب إلى مشهد من قصّة، وليست قصّة مكتملة، مثل قصة «انحناء»، وقصة «ليست هي».

وإذا أردنا أن نضرب مثالا على البناء السرديّ البعيد عن الشعريّ، يمكن أن نذكر بعض العناوين مثل قصة «مشي» و«بحث»، ففي قصة «مشي» يقول:

«كان رجل يمشي، أدخلوه السجن، فقال: أربط حذائي.

ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارجٌ من

السجن، قال: الآن، أواصل المشي.» (قبيلات، مشي، ص22)

فإذا انتقلنا إلى قصص شهلا العجيلي، فإن معظمها كان مبنيّا بناء أصوليّا موباسانيا، ولكن بعض القصص في مجموعتها «سرير بنت الملك» 2016 كان تجريبيّا، ومن ذلك القصة التي عنوانها «أحجار كريمة»، التي تمثّل متوالية قصصيّة، تتضمن أربعة عناوين فرعيّة، كلّ واحدٍ باسم حجر من الأحجار الكريمة: الأول الفيروزج، والثاني حجر مازن، والثالث البرنج، والرابع الياقوت الأحمر. وتشبه هذه التجربةَ قصتُها التي عنوانها «محاورات يونانية»، وتنقسم إلى نصّ، ربما كان تقديميّا، تحت العنوان «محاورات يونانية» مباشرة، وجاء النصان الآخران، الأول بعنوان «أمن بيئيّ»، والثاني بعنوان «ليليت».

خرجت العجيلي على مألوف بناء القصة القصيرة من خلال هذا التقسيم، ورافق هذا الخروجَ في البناءِ خروجٌ في بنية اللغة، من حيث التكثيف، والجنوحات الجمالية في بناء الفضاء القصصي. تقول من «محاورات يونانية»:

«سأل هيبيوس سقراط: أليست الدرع المزخرفة جميلة؟

ردّ سقراط: بلى، وحقّ زيوس، إنها جميلة! لكنها تصبح غير جميلة إذا كانت مكسورة.

تجهم هيبيوس: وما علاقة كسرها بجمالها؟

قال سقراط: يا هيبيوس، ألم أقل لك إنّ الجميل هو النافع، إن الدرع المكسورة مهما بلغت زخرفتها، لن تقي الفارس من ضربات الأعداء!

انتفضت زوجة هيبيوس قائلة: بلى، وحقّ زيوس، إن الجميل هو النافع، لكنّ الدرع المكسورة هي وحدها الجميلة، لأنها ستبقي زوجي في أحضاني!» (العجيليّ، سرير بنت الملك، ص56)

وثمة جانب آخر من المقاربة بين الشعريّ والقصصيّ في قصص شهلا العجيلي، وهو التناصّ مع نصوص شعرية فصيحة وشعبيّة سابقة، وقد تناصّت في هذه المجموعة مع مجموعة من نصوص الشعر الشعبيّ، أو وظّفت الأغنية الشعبية، ومن ذلك تقول من قصة «أم الغيث»:

يا أم الغيث أغيثينا بلي فروة راعينا

راعينا حسن الأقرع من سنتين ما يزرع

يا أم الغيث أغيثينا

وبعد فقرتين أخريين، نجدها تسوق بيتا مكررا من الشعر الشعبي على لسان البنات اللائي حللن ضفائرهن ومنحنها لماء السماء، كي تغدو أطول وأبهى، ورددن:

يا مطر يا عاصي طوّل شعر رأسي

يا مطر يا عاصي طوّل شعر راسي

إن الاستعانة بالنص الشعري القديم في النص القصصي الجديد اختصار للتجربة، واستثمار للقيمة المعنوية لقيمة شعرية تنضاف إلى النصّ القصصي، وهي بالتأكيد لجوء إلى الشعر نفسه من دون مراوغات.

ولدى مطالعة سائر المجموعات القصصيّة لشهلا العجيلي، فإننا نجد أنها تعتمد مفهوما للقصّة لا يتقبّل الإطالة، وربّما كان ذلك، لأنّها تجد متّسعا للإطالة في

الفضاء الروائيّ، الذي تمارس الكتابة فيه، ويفسح لها مجالا أكثر مشروعية وتقبّلا للإطالة.

ومن القاصّين الذين اعتمدوا البنية التقليديّة للقصّة القصيرة جعفر العقيليّ، ففي مجموعته «ربيع في عمّان» 2011 نجد معظم القصص مبنية بناء كلاسيكيا، وبلغة بعيدة عن المجازية، أو الشعرية، وهذا لا يعني أن العقيلي كان متجردا تماما من البناء الشعري للغة. ومن النماذج القليلة التي ظهرت بلغة مجازية قول جعفر من قصة «ضيوف ثقال الظل» كان لا بد أن أتخلص من أولئك الكثيرين الذين عرفتهم، وأطردهم من بين أوراقي التي يسكنونها رغما عني منذ سنين؛ أكنس ذاكرتي من بقايا أسمائهم، وملامحهم، وألقابهم، وأرقام هواتفهم، لأعيد تأثيثها من جديد، كما أحبّ وأشتهي، بعد أن خلق وجودُهم في داخلي زحاما لا يطاق.» (العقيلي، ربيع في عمّان، ص55)

ومن الملاحظ أن جعفر العقيلي في هذه المجموعة، وحتى في هذا النموذج الذي اخترناه، تتوافر بعض الصور البلاغية، ولكنه كان يتعمّد سرديّة اللغة، ولم يكن يرتقي بها سلّم البلاغة لتصبح لغة شعريّة.

وبعد استعراض نماذج من القصّ التقليديّ، والشعريّات التي وفّرها القاصّون في قصصهم؛ أضع في فئة أخرى قصصًا لهند أبو الشعر، ولجميلة العمايرة، على سبيل المثال. فنحن نلاحظ أنّ قصص جميلة عمايرة تعتمد لغتُها على جمل قصيرة متلاحقة، تتناول بها المعاني الكبرى والدائمة أو الخالدة، كما يقال. وفكرة قصر الجمل حاضرة عنده عمايرة بحيث نجد كثيرا من سطورها تتكون من ثلاث جمل في السطر الواحد، وتمتلئ الجمل والسطور بعلامات الترقيم، كما نجد عندها فقرات، تتكوّن الواحدة من سطر واحد. ولعلّ هذا التقسيم الواضح إلى جمل قصيرة، ومتوازية في كثير من الأحيان، وربّما تكون مصفوفة الواحدة إلى جوار الأخرى، ولكنها غير متصلة أو متلاحمة، يقرّبها من الأداء الشعريّ، أو من أشطر فَرضت أصولُ العروض مكانا محددا لنهاياتها، ولو جعلها ذلك عرضة للبتر في بعض الأحيان.

في قصص عمايرة يحضر الراوي الوثّاب، كثير القفز من موقع إلى آخر، وتحتشد الصور الخيالية، مقابل عالم الصور الحقيقية، وكثيرا ما تقارب العوالم النفسية لشخصياتها، تقاربها، ولا تقتحمها أو تستبطنها بالمعنى الحقيقي.

ويظهر في قصص عمايرة أداء مسرحي واضح في كثير من القصص، بل إنني أجرؤ أن أقول إنها تكتب، في كثير من الأحيان، مونودراما، والمونودراما مسرحية فيها من الشعر تسيّد الشخصية الواحدة، وكثيرا ما ظهر فيها المؤلف أو الكاتب الفرد. وحين كانت عمايرة ترغب في سحب لغتها السردية باتجاه الشعرية، فإنها غالبا ما تسلك طريق التقسيم. تقول من قصة عنوانها «يحدث أيضا» في مجموعتها «دم بارد» 2006:

«لم أنم جيدا. كنت أفكر به. رغم انتهاء علاقتنا. ليس سهلا عليّ أن أعترف، لكنه خدعني. كالعادة، وكجميع القصص، كانت خيانته لي مع امرأة أخرى. حدث هذا منذ زمن طويل، لكن جرحي ما زال يؤلم.

هو لم يتركني. أنا التي فضلت الانقطاع. وافق هو بغير نقاش لا فائدة منه. ورحت أراقبه.

راقبته طويلا. اكتشفت صديقته الجديدة. عرفتها ستكون مثل ضحية قادمة. يوقعها في شباكه، ثم يهجرها في سبيل علاقة جديدة.» (عمايرة، دم بارد، ص26)

نلاحظ هذا التقسيم المفرط للجمل، بحيث يتشكل السطر الواحد من ثلاث جمل في كثير من الأحيان، وتفصل النقط بين الجمل، بما لها من فعلِ قطعٍ، وإشعار بنهاية.

أما هند أبو الشعر ففي مجموعتها «مارشات عسكرية» 2013 نجد اللغة السردية العادية النثرية حاضرة في معظم القصص، إلا أن هذا لم يجعل المجموعة تَعدم لغةً شعريةً في بعض نصوصها. تقول أبو الشعر من قصة «العتبة»:

«دقوا الباب، ترددت أصوات الطرقات بدوائر متتالية، وعرفت أنهم هناك..!

كان بابي كبيرا، وله مقبض جميل أجهد بتلميعه، وكنت أنتظرهم، أعرف أنهم سيحضرون، وأن خطواتهم التي لا صوت له، ستتوقف أخيرا على عتبة بابي..!

-إنني خائفة..!

ارتجفتُ، أخبرت دقات قلبي الصاخبة بأنها مجنونة، وأن عليها أن تهدأ، فهي

تعرف أنهم لا بدّ وأن يأتوا، مثل جوقة احتفالية تتقن طقوسها لا بدّ وأن يقفوا على عتبة بابي ذات يوم، ويأخذوني معهم إلى هناك..!» (أبو الشعر، مارشات عسكرية، ص25)

ليس صعبا أن نجد الآصرة بين هذه القصة، وبالتحديد هذا المقطع وبين قصيدة محمود درويش «يحبونني ميتا»، وبالتالي فإن هذه القصة لم تشترك فقط في الصور والانزياحات مع الشعر، بل اشتركت معه في الموضوع وفي بعض التفاصيل، والعوالم الشعرية.

ومن قصص الفئة الثالثة أو النموذج الثالث ما نجده في مجموعة «بين سطور المدينة» 2017 لخالد سامح، وتسيطر على نتاجات قاصّي هذه الفئة القصةُ القصيرة جدا، من حيث الحجم، وكثيرا ما تتحول قصصهم القصيرة جدا إلى قصائد قصيرة، تفيض بالصور المجازية والعوالم الشعرية المتشظّية، والرغبة الملحّة في الإدهاش، أو حتى في تسبيب صدمة للمتلقّين.

يقول خالد سامح من قصة قصيرة جدا عنوانها «الصورة» من مجموعته «بين سطور المدينة» 2017:

«طرد من ذاكرته رائحة الكافور ودموع أمه وعمق الحفرة المظلمة وصور المشيعين..

الولد الذي شهد غسيل أبيه بقيت نظرات المغسّل شاخصة في ذاكرته الطرية، لم يكن في عينيه أي أثر للحزن، ويداه تقلّبان الجثة بلا رحمة.» (سامح، بين سطور المدينة، ص18).

ثمّة ملاحظات أوليّة، يمكننا الانطلاق منها في النظر في نصوص هذه المجموعة، الأولى أن الغلاف يصفها بأنها (قصص)، وتصفها صفحة الغلاف الداخلية بأنها قصص قصيرة، وحقيقة الأمر أنها تبدو قصصا قصيرة جدا، وهذا يبدي لنا تردّدا في تحديد نوع الكتابة. والملاحظة الثانية ذات علاقة بالأولى، فالكتاب لا يتضمن فهرسا، ولا قائمة محتويات، وربّما كان ذلك مقبولا إذا كان الكتاب يتضمّن نصّا واحدا، مما يثير إشكالية تجنيسية ابتدائية. وفي داخل النصوص، نجد السطور قليلةَ علاماتِ الترقيم، مما يسبب حالة من التدفق، وعدم تحديد للجمل والعبارات في كثير من الأحيان، وهذا تكنيك استعمله الشعراء في كثير من النصوص الحداثية.

ويقول خالد سامح من قصة عنوانها «انتحار» من المجموعة نفسها:

«على رصيف تجمهر جمع كبير من الفضوليين، ثم خرجتْ من العمارة جثةٌ ملفوفة بغطاء أبيض، تتهادى على أكفّ رجال الشرطة كراية استسلام:

قبل موعدي بقليل انتحر طبيبي النفسي». (سامح، بين سطور المدينة، ص20)

وبمتابعة نصوص هذه المجموعة، وعلى الرغم من تعمد القصر فيها، فإنها لا تَعدم وجودَ إيضاحاتٍ غير لازمة، فثمة سمتان تتعارضان في هذه القصص، إذ يقع سردها القصير بين حدّي الإيجاز، والحشو. ونموذج ذلك قصة «تركة» من المجموعة نفسها، وفيها يقول:

«في أعقاب انتهاء التحقيق، أعادت الشرطة المسدس لذوي المنتحر باعتباره جزءا من تركته» (سامح، بين سطور المدينة، ص22)

المشكلة أننا إذ استغنينا عن قوله: «باعتباره جزءا من تركته»، واكتفينا بالقول: «في أعقاب انتهاء التحقيق أعادت الشرطة المسدس لذوي المنتحر» فإن ذلك سيؤدي المعنى والوظيفة الانفعالية نفسيهما. ولا بدّ من الإشارة إلى أن الزيادة كانت أربع كلمات، والأصل كلّه تسع كلمات، أي نسبة 50 بالمئة من الأصل تقريبا.

أو كأن يقول من قصة قصيرة جدا عنوانها «التقدمي»:

«المثقف التقدمي اشترى عباءة فاخرة وألبسها مزهوا للديكتاتور، طارت صورته إلى كل الأرجاء وأصبح نجما.» (سامح، بين سطور المدينة، ص23). وهنا نلاحظ أنه أضاف قوله: «وأصبح نجما» بعد قوله: «طارت صورته إلى كل الأرجاء» وغالب الظنّ أنّ هذا تكرار لا تحتمله لغة القصة القصيرة جدا.

وفضلا عن ملاحظة عدم وجود فهرس، وشبهة أن يكون الكتاب نصا واحدا، فإننا نجد في هذه المجموعة أكثر من مجموعة من النصوص المتعالقة، مثل «حسرة التفاحة»، و«دموع الوردة»، و«صرخات الكرزة»، يقول في أُولاها:

«التفاحة التي سقطت من الشجرة وبدأت بالجفاف تحسرت لأن أحدهم لن يشبهها بنهد الصبية بعد الآن» (سامح، ص24)

ويقول في «دموع الوردة»: «لا أحد سيشبّهها بخدي فتاة جميلة... الوردة التي ذبلت ليس لها سوى البكاء الآن.» (سامح، ص25)

وفي قصة «صرخة الكرزة» يقول: «صرخت الكرزة الحمراء عندما همّ الرجل بالتهامها، الوغد... لن يشبّهها بشفتي حبيبته بعد الآن.» (سامح، ص26) ونلاحظ هنا أنّ ثمّة تعالقا بين هذه المتوالية القصصية، ويتكرر مثل هذا التعالق في أكثر من موقع من هذه المجموعة نفسها. التعالق في حد ذاته يتعارض مع فكرة القصر، يعني أن القصة القصيرة جدا ينبغي أن تستقلّ بنفسها، لا أن تتعالق مع غيرها، لأن التعالق هو رغبة في التطويل أو الإطالة، في حين أن القصة القصيرة جدا هي رغبة معلَنة في القِصر.

وبما أننا نتحدث عن القصة القصيرة جدا، فإننا ندرك علاقتها بالمرحلة الجديدة من ثورة التواصل على مواقع التواصل الاجتماعية، في ظلّ عصر السرعة الذي نعيش، وقِصر المدونات التي نكتبها في مراسلاتنا، فنبعث SMS أو ما يشبها في القصر، ونعبّر عن المعنى الذي يجول في خاطرنا بالطريقة نفسها، ووجدنا القصة أو القاص يعبّر عن المعاني التي تجول في خاطره والعواطف والانفعالات والمشاعر وما إلى ذلك، من خلال نصوص قصيرة ومتعمدٍ قصرها.

القصة القصيرة الرقمية وواقعها وآفاقها في الأردن

أ. د. أحمد زهير رحاحلة[1]

الملخص

تعاين هذ الورقة أثر التطور التكنولوجي ودوره في انبثاق أنواع أدبية جديدة منتمية إلى العصر الرقمي، وتتخذ الورقة من القصة القصيرة الرقمية محورا استدلاليا، سعيا إلى تقديم جوانب من هذا النوع الجديد، وتوصيف واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن، ومحاولة استشراف الآفاق المتصلة به، ولتحقيق ذلك انتهجت الورقة مقاربة بنيوية ترتكز على توصيف المفاهيم والأسس والخصائص النظرية المتصلة ببنية القصة القصيرة الرقمية، لتجعل من ذلك محددات مساعدة على توصيف واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن، وانتهت الورقة إلى أن القصة القصيرة الرقمية ما زالت شبه غائبة عن حركتنا الأدبية، وأن الوعي النقدي بهذه التحولات العصرية بدأ يشكل حالة من التراكم والاتساع على نحو يساعد في استشراف مستقبل من المؤمّل أن يحوي تجارب إبداعية في القصة القصيرة الرقمية في الأردن.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، الأدب الرقمي، النقد الرقمي، الأدب في الأردن.

مقدمة:

لم يعد الوقوف على تأثيرات التقنية في حياتنا من الموضوعات التي تحتاج

---

(1) أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية.

إلى استدلال أو تأكيد، ولم تعد آفاق المنجزات العلمية والابتكارات التكنولوجية تثير الدهشة أو الاستغراب كما كانت في بداياتها، ولم يعد استشراف المستقبل بذخا فكريا أو ترفا، وفي المقابل لم يعد من المنطقي استمرار الآراء المتكلسة في التجديف عكس التيار، أو استمرار أنماط التفكير التي تدير ظهرها للعصر الجديد، أو تتبنى سياسات التشكيك والتخويف والرفض لحتمية التحول الكامل نحو الواقع الجديد الذي يرسم ملامح المستقبل.

ولم تترك التكنولوجيا وتطبيقاتها جانبا من جوانب الحياة المادية أو الفكرية إلا اقتحمت عوالمه، وفرضت عليه صورة من صور التحول، ولم يكن الأدب استثناء من ذلك، فعلى الرغم من الاستقبال القاسي قبل عقدين من الزمن تقريبا للأدب الرقمي وطروحاته النقدية عربيا، وعلى الرغم من أصوات الاتهام والسخرية والاستعلاء إلا أن صوت الحتمية التكنولوجية للعصر علا على كل الأصوات، وجذب إليه الأدباء والنقاد طوعا وكرها، ولعل رائد الأدب الرقمي العربي محمد سناجلة كان يستشرف جانبا من ذلك حين قال في كتابه رواية الواقعية الرقمية: «سيتجاور الكتاب الورقي المطبوع مع الكتاب الإلكتروني لمدة من الزمن قد لا تتجاوز العشرين أو الثلاثين عاما القادمة، ولكن في النهاية لن يبقى سوى ابن العصر وناقل معناه، وسيذهب الكتاب الورقي إلى متاحف التاريخ»[1]، وقد أصبح الأدب الرقمي اليوم حقيقة متجسدة في أعمال أدبية رقمية شعرية وسردية، إلى جانب حركة نقدية متنامية بصورة ملحوظة، وبدأت خطى الأدباء العرب تتجه صوب الفضاء الافتراضي، وتحاول استثمار الإمكانات والأدوات التعبيرية الجديدة التي أنتجتها التقنية.

إن إكراهات البدايات والأولية تفرض منهجية مختلفة في دراسة الموضوعات والقضايا النظرية والتطبيقية، وعليه فإن معاينة واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن واستشراف مستقبلها يحتم تحديد الأسس والمعايير والمتطلبات الأساسية المتصلة بالقصة القصيرة الرقمية بصورة عامة، ثم سحب ذلك على التجربة الإبداعية في الأردن لترسيم حدودها وواقعها وآفاقها المستقبلية، وهذا ما دفع إلى تحديد مسار هذه الورقة في محورين، يعاين المحور الأول المفاهيم والخصائص الأساسية المتصلة بالقصة

(1) سناجلة، محمد. (2005). **رواية الواقعية الرقمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القصيرة الرقمية ويستعرض بصورة مبسطة مفهومها، وأنواعها، والخطوات العامة لكتابتها، أما المحور الثاني فيعاين واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن وآفاقها المستقبلية.

المحور الأول: القصة القصيرة الرقمية: مفاهيم وخصائص أساسية.

يعد الأدب الرقمي[1] نوعا من أنواع الأدب الذي نشأ بتأثيرات التكنولوجيا وتطبيقاتها، ويشير إلى تلك الأعمال الأدبية التي تنتج من تمازج الأدب بمفاهيمه المتعددة مع التطبيقات التكنولوجية على نحو يتعذر معه استغناء بنية العمل الأدبي عن المؤثرات التكنولوجية في مختلف مراحله: تفكيرا، وإنتاجا وتلقيا. وعليه، فإن النشر أو الكتابة في الفضاء الافتراضي ومختلف مواقع الشبكة العنكبوتية ومنصاتها، أو التحول من الصيغة الورقية إلى الصيغ الإلكترونية لا يمثل مفهوم الأدب الرقمي، وليس حتى شكلا من أشكاله كما قد يتوهم بعض المبدعين أو النقاد.

أ-القصة القصيرة الرقمية:

تعد القصة القصيرة الرقمية نوعا أدبيا عصريا تتم كتابته وقراءته وحفظه من خلال الوسائط الرقمية ومعطيات التكنولوجيا، وتعتمد القصة القصيرة الرقمية أساسا له السرد الملتحم بالتطبيقات الرقمية، ويمتاز الجانب السردي فيها بالميل إلى النزعة القصصية ذات التكثيف والإيجاز والإيحاء والحذف على مستوى الشخصية والحدث واللغة والخطاب وهذا كله عبر توظيف ثنائي لـ (الكلمة والتقنية)، وهي بذلك لا تلغي المفهوم التقليدي للقصة القصيرة بل تدمجه مع الخاصية الإلكترونية للتطبيقات المتاحة.

تعتمد القصة القصيرة الرقمية في إبداعها على تعاون ثنائي بين الكاتب أو الأديب وبين التقني والمصمم المتخصص، وعليه فإن هذا النوع الإبداعي لا يعتمد في حضوره على الموهبة الأدبية وحدها وإنما يحتاج إلى مهارة تقنية ليس من الواجب

(1) للمزيد انظر: رحاحلة، أحمد. (2018). **نظرية الأدب الرقمي: ملامح التأسيس وآفاق التجريب**، ج 1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

امتلاكها من قبل الأديب أو الكاتب وإن كان من المستحسن امتلاكه الوعي بها والقدرة على التعامل الأولي معها.

إن هذا التحول في الأدب هو ما أوجد عناية لدى المبرمجين والمطورين بالأدب عموما والقصة بوجه خاص على نحو دفع كثيرا من الشركات التكنولوجية الرائدة إلى تصميم برامج متخصصة في كتابة القصة، نذكر منها على سبيل المثال: (Photo Story3) و(Movie Maker) و(Abode Premiere) و(AI Story Generator Novel Maker) و(Writco – Reading & Writing) وغيرها[1]، وبعض هذه التطبيقات يستعين بالذكاء الاصطناعي لتوليد العناصر السردية ونسج الأحداث ورسم الشخوص وغيرها من الجوانب.

ب-أنواع القصة القصيرة الرقمية الرئيسة:

تتعدد أنواع القصة القصيرة الرقمية تبعا لتعدد المؤثرات التكنولوجية فيها وشكلها والغاية من توظيفها واستعمالها، ولا يوجد اتفاق أو إجماع على أي من تقسيماتها، بل يمكن بسهولة للباحث أن يرصد مستويات كبيرة من التداخل والتقاطع بين تعريفاتها وأنواعها، ومع ذلك نشير بصورة مبسطة وموجزة إلى التشكيلات الأبرز في هذا السياق وهي على النحو الآتي:

1 - **القصة القصيرة الرقمية الترابطية**: وهي قصة تعتمد في أساسها على تقنية النص التشعيبي[2]، إلى جانب مؤثرات رقمية أخرى كالأصوات، والصور والحركة والألوان والظلال وغيرها، وتتميز بحضور أساسي للنص اللغوي المكتوب الممزوج بتقنية (hypertext)، ولا تتيح للقارئ سقفا كبيرا من الحرية في التحكم بمسارات السرد وتحاول بطرائق متنوعة تحطيم خطية هذه المسارات، إلى جانب تعدد المداخل

---

(1) للمزيد انظر: رحاحلة، أحمد. (2020). **نظرية الأدب الرقمي: الأدب الاصطناعي وقضايا الحساسية الإلكترونية**، ج 2، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

(2) للمزيد انظر: يقطين، سعيد. (2005). **من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

والبدايات وتعدد النهايات، وليس شرطا أن يتحقق فيها مفهوم التفاعلية المرتبط بالأدب الرقمي[1] بوصفها خاصية وليس بوصفها سمة.

- **القصة القصيرة الفوتوغرافية**: ولا يقصد بها القصة المصورة بالمفهوم التقليدي وإن كانت نمطا متطورا عنها، لكنها تدل على تلك القصص التي تعتمد على التصوير وفنونه وبرامج معالجة الصور أساسا في موضوعها، فيتم تقديم الشخصيات وعرض الأحداث من خلال الصور وبرامج التحكم فيها، ولا تكاد اللغة تحضر في مثل هذا النوع من القصص حضورا فاعلا، وهو ما زال في مراحله الأولية ويخضع باستمرار لتغييرات جوهرية تفرضها طبيعة برامج معالجة الصور وتحديثاتها الدائمة، ويغلب استعمال هذا النوع لأهداف تعليمية أو تنموية.

3 - **القصة القصيرة الوسائطية**: وهذا النوع هو الأشهر من بين أنواع القصة الرقمية بصورة خاصة والأدب الرقمي بصورة عامة، ومن أكثرها نموا وتطورا ورواجا وصلة بالتكنولوجيا، ويعتمد اعتمادا جوهريا على المرئي والمسموع والسرد الحركي والسرد البصري، والفنون المشهدية والرسوم المتحركة إلى جانب خاصية النص المترابط، ولا يمكن لهذا النوع أن يكتفي بالنص اللغوي ولا يمكن أيضا أن يستغني عنه، ويتميز هذا النوع بإمكانية تحقيق مشاركة فعلية للمتلقي في العمل وفقا للحد الذي يختاره صاحب العمل، غير أن عيبه الأساسي هو الخضوع القسري للتطبيقات والوسائط الإلكترونية التي هي عرضة للتحديث الدائم أو التطوير أو التوقف، مما يتطلب من المبدع إعادة كتابة دائمة لعمله كلما استدعت الحاجة التقنية.

4 - **قصة الفيديو**: ويطلق عليها بالإنجليزية مصطلح (Digital storytelling)، «وأساسه تقديم فيديوهات قصيرة توظف التطبيقات والوسائط الرقمية المتنوعة والمتجددة في تقديم قصة أو رؤية تصلح لمشاركة الآخرين بها في حقول التعليم والصحة والرعاية الاجتماعية وتطوير الذات

(1) رحاحلة، نظرية الأدب الرقمي ملامح التأسيس وآفاق التجريب، ص129.

وغيرها من الحقول، والتعبيرات الأدبية والوجدانية واحدة منها، وهذا هو جوهر التواصل الاجتماعي الذي من أجله نشأت مواقع التواصل الاجتماعي»[1]، وفيها يجد المتلقي نفسه أمام مشاهد ولقطات حية تثري العمل الأدبي، وتغني عن صفحات كاملة مكتوبة، وتجعل العمل أقرب إلى السينما بشموليتها، غير أنها لا تتيح للقارئ حرية المشاركة أو التفاعل الحقيقي مع النص.

يبقى لزاما الإشارة من جديد إلى أن هذه الأنواع ليست هي الوحيدة، ويمكن الوقوف على أنواع أخرى يضيق المقام عن ذكرها، وإلى جانب ذلك تشير الورقة إلى أن هناك نوعا خاصا من أنواع القصة القصيرة الرقمية هو (القصة القصيرة التوليدية) وهو نوع يرتهن في إبداعه إلى برامج الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته، وبات جديرا بالوقوف عنده ومعاينة نماذجه، بل إن ظاهرة «أدب الذكاء الاصطناعي» قد تَشَكّل جانب كبير من ملامحها على نحو يتطلب من النقاد والأدباء والمختصين إيلاءها العناية اللازمة.

ج-خطوات عامة لكتابة القصة القصيرة الرقمية:

إن التحول إلى كاتب قصة قصيرة رقمية لا يعني دعوة الكتّاب والقصاص إلى التخلي عن أساليب الكتابة التقليدية، لكنه دعوة للانخراط في المستجدات والتطورات المرافقة لكل عصر، وهذا يشبه تماما أن تكون شاعرا حداثيا وتكتب القصيدة العروضية الخليلية، إلى جانب قصيدة النثر دون تعصب لنوع من الأنواع وتقوقع فيه، ويمكن تلخيص خطوات كتابة (صناعة) القصة الرقمية بطريقة مبسطة على النحو الآتي:

1 - **كتابة النص لغويا**: إن الغالبية العظمى من الأعمال الأدبية الرقمية لا تستغني عن النص اللغوي، وهنا تأتي الخطوة الأولى وربما الأهم على مستوى التقييم النهائي، وهذا مما لا يحتاج إلى توضيح، وخلاصته: كتابة قصة قصيرة متميزة في مضمونها وعناصرها، مع الانتباه إلى أن هناك عناصر أخرى غير لغوية باتت تنهض بمسؤولية الكشف عن المعاني والدلالات، وتسهم في تحديد الموضوع والخطاب على نحو

(1) رحاحلة، أحمد، نظرية الأدب الرقمي ملامح التأسيس وآفاق التجريب، ص 143.

قد يفوق اللغة، وعليه فإن الأديب مطالب بمضاعفة عنايته بالإيجاز اللغوي والتكثيف والتلميح.

- **كتابة النص إلكترونيا**: وهي هنا عملية تعني وضع التصور الذهني الخاص بالنص الكتابي على مستوى التخطيط لطرائق عرض القصة وآليات إنتاجها، وأشكال نشرها، وهي المرحلة التي يتم فيها تحديد مدى ملاءمة النص اللغوي للالتحام بالتطبيقات والتقنيات، ويتم فيها أيضا تحديد مواضع التشعيب الخاصة بالانتقال من نافذة إلى أخرى أو العودة، ومظاهر شاشة العرض (على مستوى الخط، وحجمه وطرق عرضه، والألوان، والحركات، واختيار الموسيقى والمؤثرات الصوتية،...الخ)، والأهم من ذلك تحديد النص/ الملف الإلكتروني الذي يولد دلالة النص اللغوي كالصور أو الخرائط أو الرسومات أو الجداول أو الأشكال أو المقاطع والفيديوهات أو الإحالات الأخرى، وهذه الخطوة هي أولى خطوات التعاون بين الكاتب والمبرمج أو المصمم، ويكون الاعتماد في تحقيق نجاح العمل وجودته على مقدار نجاعة توجيهات الأديب للمبرمج أو المصمم.

3 - **تجهيز البنية الرقمية وتحضيرها**: وهذا عمل قد لا يبدو فيه سمة أدبية عالية لكنه متطلب أساسي لإبراز الأدبية ذاتها ولحملها، ويتضمن تجهيز البنية الرقمية في جوانب متعددة، من أبرزها: اختيار الوسيط وتحديده (الشاشات، أو الألواح الطرفية، أو الأقراص المدمجة، أو الذاكرة الطرفية، وغيره)، إلى جانب تحديد البرامج والتطبيقات القادرة على النهوض ببنية النص بصيغة رقمية تم توفيرها، وقد يتضمن ذلك أيضا إنشاء المواقع الإلكترونية الخاصة بالكاتب وتجهيزها؛ لعرض العمل، وهذه الخطوة تدخل في صميم التعاون بين الأديب والتقني، وتزداد فرصة نجاحها وتميزها بمقدار الحس الأدبي الذي يمتلكه التقني.

4 - **التصميم والإنتاج**: وهي المرحلة الجوهرية من مراحل التعاون الثنائي بين الأديب والمبرمجين والفنيين المتخصصين بالجوانب التقنية، ويُفترض

للعلاقة بين الطرفين أن تكون تكاملية لأن كل طرف من أطرافها يمتلك الحس المرهف لفنه، ومع ذلك فإن المسؤولية الكبرى في هذه الخطوة تقع على جانب التقنيين، وتكشف مدى المهارة والابتكار والحس الأدبي والفني لديهم، وهي تمثل المادة التي سيستقبلها القارئ ويتفاعل معها.

5 - **المشاركة والنشر**: وهي خطوة لا تقل أهمية عن الخطوات السابقة لها، إذ لا قيمة لأي عمل ما لم يجد طريقه إلى الجمهور، ولا يمكن تصور وجود أديب يكتب لنفسه، وفي هذه الخطوة يتم تحديد آليات نشر العمل للمتلقين، وإمكانيات الوصل المتاحة إليه، ويمكن أحيانا تحديد المقابل المادي للوصول إلى العمل وآلية تحصيله إن كان الكاتب أو الجهة المستضيفة للعمل قد قررت ذلك، إلى جانب التخطيط للإشهار والإعلان عن العمل والتعريف به والإغراء بتلقيه.

6 - **التناسل**: وهذه الخطة ليست أساسية في كل الأعمال الأدبية الرقمية، وتختص بتلك الأعمال التي تحقق مستويات عالية من التفاعلية، كأن تتيح التواصل الفعلي والحقيقي مع العمل ومع صاحب العمل، أو تسمح بإمكانية مشاركة المتلقين بإعادة كتابة العمل من خلال الاقتراح أو إجراء التعديل أو الحذف أو الإضافة أو غيرها من الإمكانات التي تعني في النهاية أن العمل سيبقى في حالة إعادة الكتابة، وهي أعمال تحتاج جهدا ووقتا من الكاتب أو من الفريق المساعد له.

وتبقى هذه الخطوات هي الخطوات العامة التي يمكن أن تكون قابلة للاختزال، أو قابلة للتوالد ارتهانا لنوعية العمل والمستويات التقنية والتفاعلية الخاصة به، وما الغاية من ذكرها إلا المساعدة في تقديم تصور مبسط عن خطوات كتابة القصة القصيرة الرقمية.

المحور الثاني: واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن وآفاقها.

قد لا يكون واقع القصة القصيرة الرقمية في الأردن مختلفا كثيرا عن واقعها العربي، وما زالت ترتاد الآفاق ذاتها، وتتقاسم المؤثرات عينها، على نحو يجعل

المعالجة الآتية مناسبة للقصة القصيرة الرقمية بصورة عامة، وتعاين هذه الورقة الأمر من جانبين أساسيين هما: الواقع الإبداعي، والواقع النقدي، وتشفع ذلك ببحث في الأسباب واقتراح للحلول.

أ - الواقع الإبداعي:

يكشف البحث والاستقراء والملاحظة عن غياب شبه تام للقصة القصيرة الرقمية في الأردن حتى اللحظة الراهنة، مع استثناء وحيد لعمل من أعمال رائد الأدب الرقمي العربي محمد سناجلة، هو عمله الموسوم بـ «**صقيع**»، وهذا أمر لا يثير الدهشة والاستغراب لمن هو متابع لحركة الأدب الرقمي عربيا بصورة عامة وأردنيا بصورة خاصة، بل إن الواقع ذاته كما أسلفنا مشترك ومتماثل مع الدول العربية كلها، إلا من استثناءات محدودة لأعمال وتجارب في بعض دول المغرب العربي ومصر والعراق، وفي جميع الأحوال فإن الأمر لا يتجاوز في أحسن الأحوال الحديث عن تجربة أو تجربتين في هذا البلد أو ذاك.

بالعودة إلى «صقيع» لمحمد سناجلة فإن تجنيس هذا العمل بقصة قصيرة رقمية أمر قد يحمل شيئا من التعسف أو الخلط، وقد لا يخلو من وجهات نظر معترضة، ولعل الناقدة المغربية زهور كرام كانت من أوائل من أشار إلى هذه المسألة فذهبت إلى القول عن «صقيع»: «جنّستُه (محكي - ذاتي ترابطي) لأنه نص يأتي بمتغيّرات بنائية وسردية وتقني-رقمية مسّت على الخصوص البعد التجنيسي لنص صقيع، أو ما يصطلح عليه جون ماري شيفر بالهوية النصية»[1]، وتحدث أيضا الناقد محمد أسليم[2] وغيره عن «صقيع»، وفي كل ذلك لم يُشر أي من النقاد -الذين يعتدُّ بآرائهم- أن «صقيع» هو قصة قصيرة رقمية، غير أن أصواتا أخرى في المقابل ترى أن «صقيع» ليست رواية أيضا، ومن وجهة نظر خاصة يمكن القول إن «صقيع» قصة رقمية ليست قصيرة، لكن

---

(1) كرام، زهور. «**الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي**»، صحيفة القدس العربي، السنة 21، العدد 6438، 2009/ 12/ 19، ص14.

(2) انظر: أسليم، محمد. «**قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية**»، الموقع الشخصي: https://www.aslim.org/?p=1604

ذلك لا يلغي تلك الصلة الوطيدة بينها وبين مفهوم القصة القصيرة الرقمية، ويمكن التعامل معها من هذا المنظور مؤقتا إلى حين بروز تجارب إبداعية تتمثل بصورة تامة مفهوم القصة القصيرة الرقمية.

إن واحدة من أساسيات الأدب الرقمي وإبداعه تتمثل في مقدار تحول الأديب إلى العصر الرقمي، والانخراط في توظيفه أدبيا، ومن هنا يمكن القول إلى تحول الأدب الأردني إلى العصر الرقمي ما زال في بداياته، ويخطو نحو ذلك خطوات ثقيلة لا تتناسب مع التسارع والنمو الذي يشهده هذا العصر والعالم من حولنا، ويمكن القول إن هناك بدايات لتشكل وعي بتأثير التكنولوجيا والتطبيقات التقنية في القصة القصيرة الأردنية على مستوى **المضامين وبعض العناصر السردية الأساسية**، وقد يكون مرد ذلك أن الواقع الرقمي بات من لوازم التعبير عن الواقعية الحالية وموازيا للواقعية التقليدية، ومن هنا بدأ بعض كُتّاب القصة القصيرة في الأردن بالتعبير عن التكنولوجيا والتطبيقات الذكية لعرض الأحداث، أو رسم الشخصيات، أو إبراز البيئة المكانية والزمانية، إلى جانب استخدام لغة تتضمن مفردات وألفاظ دالة بذاتها على التقنية وتطبيقاتها، ويمكن التمثيل على ذلك ببعض القصص القصيرة للقاصة الأردنية أماني سليمان داود[1].

في القصة التي عنوانها «تأويل» تُبرز القاصة أماني سليمان أثر العصر الرقمي الذي ينتظم وجودنا، فيكفي أن يذكر الأديب الهاتف النقال، ورسائل الواتساب، والحاسوب وتطبيقاته، والدردشة، وغيرها من المتعلقات ليرسم القارئ صورة ودلالة عن بيئة القصة الزمكانية، وجانبا من الشخصيات، تقول الراوية في القصة: «أرسلتُ رسالة قصيرة أشكره فيها على ردّه الدقيق الجاد، أنهيتها بالإشارة إلى أن في الحياة أيضا مساحة للكوميديا والسخرية، ثم استعنتُ بتطبيقات الحاسوب فوضعت بعض وجوه باسمة»[2]، فبطلة القصة تكتب قصة هي في الأساس حلم لها، وترسل القصة/ الحلم إلى شخص لم تحدده عبر البريد الإلكتروني، وتتبادل معه رسائل حول

---

(1) نؤكد أن اختيار القاصة جاء لغاية التمثيل فقط، ولا يعني الاختيار أن هذا المظهر غائب عن أعمال غيرها من أدباء القصة القصيرة في الأردن.

(2) داود، أماني سليمان. (2016). **سَمِّهِ المفتاحَ إنْ شِئْت**، منشورات ضفاف، بيروت، ودار أزمنة، عمان، ص 34.

قصتها، فنجد أن جانبا من الأحداث، والحوار يجري من خلال وسائط رقمية، وعبر جهاز الحاسوب، وتكشف كذلك عن نوع من التحول في لغة الكتابة الرقمية -لغة الإيموجي- من خلال الوجوه والرموز التعبيرية، وعلى هذا النحو يظهر انتساب القصة إلى العصر الرقمي على مستوى المضمون وبعض العناصر القصصية.

وفي قصة «كأنني سهوت» نجد جانبا من الأحداث مرتبطا بالتكنولوجيا وتطبيقاتها، ففي مقطع من القصة تقول الراوية: «أشرعتُ حاسوبي على حوار أخير تُرك -منذ غيابك- مهملا في نافذة الدردشة»[1]، ومع أن هذا الحضور لا يمثل عنصرا بنائيا أساسيا في القصة إلا أنه يكفي للتدليل على وعي الكاتبة بأدوات العصر وآلية الانخراط في توظيفها قصصيا.

ويتكرر الأمر ذاته بصورة أخرى في قصة «صباح أبيض» التي تكشف عن جانب من حياتنا الجديدة أنتجه الواقع التكنولوجي، نقف عليه في قول الراوية: «رنة هادئة من «هاتفي النقال» على يمين سريري...، أكثر شيء يزعجني هاتف أو رسالة في وقت متأخر من الليل...، بلعتُ ريقي، فتحت الرسالة على قلق زاده أن الرسالة مرسلة من أمي. «عمك أبو سامر أعطاك عمره فجر هذا اليوم»[2]. وهذا تعبير عن الدور الجديد الذي تقوم به تطبيقات التكنولوجيا في معاملاتنا وأحداثنا اليومية، أي الواقعية الجديدة المندغمة بالتقنية، ونجد تكررا مماثلا للأمر في قصة «بيوفيليا»[3].

لا يعني ما سبق أن القاصة أماني سليمان داود منغمسة في التعبيرات العصرية والمضامين التي تكشف تأثير التكنولوجيا في حياتنا ودورها في رسم أحداث محورية منها، لكنها على الأقل تعي في أثناء الكتابة أن جانبا من الإيهام بواقعية السرد يتطلب تحقيق قدر من انعكاس الواقع -بجانبه التقني- داخل أعمالها القصصية على مستوى الشخوص أو عناصر السرد الأخرى.

جاء اختيار القاصة أماني سليمان داود للتمثيل على الجزئية دون أي مسوغات

---

(1) داود، أماني سليمان. (2016) **سَمِّهِ إنْ شِئْت المفتاح**، دار أزمنة، عمان، ص 40.

(2) داود، أماني سليمان. (2011). **شخوص الكتابة**، دار أزمنة، عمان، ص 31.

(3) داود، أماني سليمان. (2020). **غيمة يتدلّى منها حبل سميك**، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ص 92.

أخرى للاختيار، وهذا التمثيل يمكن سحبه على بعض أعمال كُتّاب القصة القصيرة في الأردن، وعلى الرغم من الاختلاف الكبير للمسألة عن الكتابة الرقمية إلا أنها تكشف عن مستويات الوعي لدى بعض الكتاب الأردنيين بتأثير التكنولوجيا والتطورات العصرية في بناء العمل الأدبي.

ب – الواقع النقدي:

معلوم أن النقد الأدبي يكون تاليا للإبداع الأدبي، ولا يمكن لأي حركة نقدية أن تتشكل في ظل غياب النماذج الأدبية التي يمكن من خلالها تحديد ملامح الاتجاهات والأنظار النقدية، وهو أمر يشكل علاقة ثنائية بين الكاتب والناقد خلاصتها حاجة كل من الأدب والنقد للآخر، وإذا استرجعنا الحديث السابق عن واقع الأعمال الأدبية الرقمية في الأردن بصورة عامة والقصص القصيرة الرقمية بصورة خاصة فمن المنطقي أن يتوقع الدارس والمتابع لهذا الشأن أن يعكس الواقع النقدي هُزالا ومحدودية في الإنتاج النقدي الذي يتناول القصة القصيرة الرقمية.

ولأن ما سبق صحيح تماما، فإن الجهود النقدية الموجهة للقصة القصيرة الرقمية الأردنية تكاد تكون غائبة، وهذا له أسبابه المباشرة وغير المباشرة، وإذا بدأنا بالأسباب المباشرة فيمكن التأكيد أن واقع الإنتاج الأدبي الرقمي كان سببا أساسيا لغياب النقد المواكب، وهو أمر بدهي إذ لا يمكن إنجاز نقد أدبي يعول عليه ما لم يكن بين يدي الناقد أعمال إبداعية جديرة بالدراسة والتحليل.

أما على مستوى الأسباب غير المباشرة فإن جانبا أساسيا منها يرجع إلى أزمة النقد الأدبي الرقمي بصورة عامة، ذلك أنه لا يوجد اتفاق للآن على المنهج الملائم لدراسة الأدب الرقمي، وهو ما جعل النقاد المتخصصين في هذا الحقل ينقسمون إلى قسمين أساسيين: قسم ذهب إلى تطبيق بعض المناهج النقدية الموظفة في دراسة الأدب الورقي على الأعمال الرقمية، كالتلقي، والتفكيك، والسيميائية، والنقد الثقافي، وغيرها، وقسم آخر دعا إلى تأسيس نظرية نقدية رقمية بامتياز تناسب خصوصية الأدب الجديد وعناصره البنائية، وهذا الخلاف أوسع من الخوض فيه أو تفصيله، ويمكن الرجوع إلى المصادر والمراجع الموثوق بها للوقوف على تفاصيله وحيثياته.

ولأن الجانب الإجرائي هو جانب أساسي لاستيعاب الطروحات النقدية والتأكد من صحتها، فإن النقد التطبيقي الذي يمكن الإشارة إليه في هذا المقام هو الدراسات التي تناولت نص «صقيع» لمحمد سناجلة، وهي دراسات يصعب حصرها على المستوى الكمي، لكنها على المستوى النوعي محدودة ووافية، ويمكن القول إن جزءا كبيرا من الدراسات والمقالات والبحوث التي تناولت «صقيع» تفتقر إلى الجدية أو الإضافة النوعية، ويغلب عليها اجترار ما انتهت إليه الدراسات الجادة والرصينة، وهو ما يتطلب احتراسا من المقبلين على اجتراح عوالم النقد الأدبي الرقمي.

وإذا بحثنا في المشهد النقدي الأردني فيمكن التحقق من نتيجة مفادها أن النقد الأدبي الرقمي الموجه لأعمال محمد سناجلة أو للأعمال العربية ما زال محدودا من جهة، ولا يُعتد بكثير منه من جهة أخرى، ويكشف عن الحاجة إلى تأسيس حركة نقدية رقمية قادرة على النهوض بوظائف أساسية في مقدمتها الآن توجيه الأدباء وتحفيزهم على الانخراط في تجارب إبداعية رقمية، إلى جانب رفد المتلقي في الأردن -مبدعا أو باحثا- بكل جديد في الأدب الرقمي على مستوى التجارب والأعمال أو على مستوى المنجزات النقدية المتميزة في هذا الحقل الجديد.

وإذا كان الواقع النقدي يشير كما سبق إلى دور الكاتب المبدع، ودور الناقد الجاد في المشهد الإبداعي الرقمي، فإن استشراف آفاق الإبداع الرقمي على مستوى القصة القصيرة الرقمية وغيرها في الأردن، يتطلب الإشارة إلى مسألة مهمة جدا تتصل بغياب الدعم والرعاية من المؤسسات المعنية بالشأن الأدبي والنقدي والثقافي في الأردن لهذا النوع من الأدب ونقده، وما زال هذا الشأن للآن يحضر على هامش بعض المؤتمرات والندوات والملتقيات، ومع أن ذلك أمر لا يمكن التقليل من قيمته وجدواه، إلا أن حدود الفائدة المرجوة منه تبقى محصورة في حدود خلق الوعي والتنبيه، وهو أمر -على أهميته- يحتاج إلى تجاوزه نحو خطوات ومشاريع قادرة على الإسهام في إنجاز أعمال أدبية رقمية أردنية تعزز الريادة الأردنية في الأدب الرقمي وتحافظ على حضورها في المشهد العربي والإقليمي، وتعزز فرص وصولها إلى العالمية.

وعلى سبيل الختام وإعادة التركيب، تعيد هذه الورقة تلخيص المشهد من خلال سؤال تجيب عنه وتدعو المعنيين بهذا الشأن للإسهام في الإجابة عنه، والسؤال هو: **ما**

هي أسباب غياب القصة القصيرة الرقمية في الأردن عن المشهد الإبداعي؟

إن الإجابة عن السؤال تتطلب محاولة الإحاطة بالأسباب كلها سواء المباشرة أو غير المباشرة، لعل هذا التشخيص يسهم في تحريك عجلة الإبداع الرقمي في الأردن على مستوى القصة القصيرة الرقمية وغيرها من الأنواع، ويمكن إجمال أبرز هذه الأسباب في الآتي:

- تمسك كبار كتاب القصة القصيرة في الأردن بالأساليب والطرائق التقليدية لهذا الفن، وتوجيه عنايتهم تجاه المضامين والرؤى أو مظاهر التشكيل بالطرائق المعهودة، بل إن منهم من لا يزال يرفض مبدأ تزاوج الأدب والتقنية لحجج يعوزها الإقناع والوجاهة.
- إحجام جيل الشباب من كتاب القصة القصيرة في الأردن عن اقتحام عوالم الكتابة الرقمية، لأسباب تتعلق بغياب الوعي الأدبي الرقمي، أو بتأثير النوع السائد، أو بامتلاك الوعي الأدبي الرقمي وغياب الرغبة في خوض غمار التجريب.
- فقدان التواصل والتعاون والتنسيق بين الأدباء والتقنيين على نحو يسهم في خلق حوار وتفاعل قادر على الوصول إلى شراكة إبداعية تحفظ حقوق الأطراف المعنية كلها.
- تقصير المؤسسات الرسمية والأهلية في الأردن وغياب دورها الفاعل في توفير الدعم الفني والمادي اللازم لكُتّاب الأدب الرقمي والمشاركين فيه، بل إن كثيرا من المواقع الأدبية والثقافية الإلكترونية قد توقفت للأسف لغياب الدعم والرعاية.
- ضعف الحركة النقدية الفاعلة في مواكبة الأدب الرقمي، واقتحامها من قبل كتاب ونقاد متطفلين على الأدب الرقمي ونقده، يعيدون اجترار الأقوال والتنظيرات التي مضى عليها أكثر من عقدين من الزمن، ومنهم من يردد مقولات ويوظف مصطلحات دون وعي تام بها مما زاد ارتباك المشهد وأفقره.

- ولا يخلو الأمر من سبب لا يعول عليه كثيرا في المسألة، يتعلق بالقارئ الأردني، الذي يغلب عليه تراجع المقروئية من جهة، وانحسارها في أنماط معينة من جهة أخرى، وغياب نموذج القارئ القادر على مخاطبة الكاتب ومطالبته بتقديم الأدب الذي ينتمي إلى عصره ويعبر من خلال أدواته.

وما سبق بيانه من أسباب يبقى في إطار الرأي الذي يمكن أخذه أو رده كله أو بعضه، غير أن غاية من غاياته هي فتح باب النقاش والحوار والتواصل على نحو قادر على تحريك عجلة الإبداع الرقمي في الأردن وإعادة ألقها على الساحة العربية على نحو ما بدأ التحول نحو هذا الأدب.

الخاتمة

لا شك أننا نشهد بدايات تشكيل وعي بتأثير التكنولوجيا في الإبداع الأدبي بصورة عامة، لكنه وعي ما زال قاصرا على حدود التنظير والجدال، ويحتاج هذا الوعي إلى تجاوز هذه الحدود والانخراط الحقيقي في الجانب الإجرائي، فما زالت حدود العمل كما ذكرنا مقتصرة على المؤتمرات والندوات والملتقيات والمقالات النقدية والدراسات الأكاديمية التي اختلط غثها بسمينها لأسباب عديدة لا يلائم المقام لبيانها، غير أن المعيق الأبرز في ضعف دور الحركة النقدية والكتابات التنظيرية هو هُزال التجارب الأدبية الرقمية أو محدوديتها، وانصراف الأدباء عن خوض غمار التجريب في هذا الباب.

وتدعو هذه الورقة الجهة القائمة على هذا الملتقى والممثلة بمؤسسة عبد الحميد شومان لتبني مبادرة ريادية تهدف إلى إنتاج مجموعة قصصية قصيرة رقمية أردنية متميزة، على نحو يؤكد الدور الريادي والطليعي الذي تلعبه هذه المؤسسة في الحركة الثقافية والأدبية والإبداعية، ويسهم في خلق بيئة أردنية وعربية تمتلك وعيا بدور التقنية وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في التوجه نحو المستقبل، ولتحفيز المواهب والقدرات الإبداعية للأدباء والتقنيين في الأردن لاستثمار طاقاتهم وتفعيلها في صورة متميزة.

المصادر والمراجع

- أسليم، محمد. «**قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية**»، الموقع الشخصي: https://www.aslim.org/?p=1604
- داود، أماني سليمان. (2016). **سَمِّهِ المفتاح إنْ شِئْت**، منشورات ضفاف، بيروت، ودار أزمنة، عمان.
- داود، أماني سليمان. (2011). **شخوص الكتابة**، دار أزمنة، عمان.
- داود، أماني سليمان. (2020). **غيمة يتدلى منها حبل سميك**، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
- رحاحلة، أحمد. (2018). **نظرية الأدب الرقمي: ملامح التأسيس وآفاق التجريب**، ج 1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
- رحاحلة، أحمد. (2020). **نظرية الأدب الرقمي: الأدب الاصطناعي وقضايا الحساسية الإلكترونية**، ج 2، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
- سناجلة، محمد. (2005). **رواية الواقعية الرقمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- كرام، زهور. «**الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي**»، صحيفة القدس العربي، السنة 21، العدد 6438، 19/ 12/ 2009، ص 14.
- يقطين، سعيد. (2005). **من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

ما مستقبل الأدب عموما والقصة خصوصا في ظل الثورة الصناعية الرابعة؟

أ. محمد سناجلة[1]

من رحم الثورة الصناعية الثالثة، وهي ثورة الأتمتة والرقمنة والإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي واستخدام الإلكترونيات وتكنولوجيا المعلومات بشكل أساسي، ولدت الثورة الصناعية الرابعة التي نعيش فجرها الجديد الآن، حيث يشهد العالم فجر ثورة صناعية جديدة ستغير بشكل جذري ولا رجعة فيه الطريقة التي نعيش ونعمل ونفكر ونكتب ونقرأ ونتصفح ونتفاعل ونتواصل بها ومن خلالها.

ويعتبر الكثيرون هذه «الثورة الصناعية الرابعة» (Fourth Industrial Revolution) الثورة الأكثر تطورًا وتأثيرًا في تاريخ البشرية، حيث سترسم معالم مستقبل الوجود الإنساني في هذا الكون، وتعيد تشكيله وخلقه من جديد.

والفرق الأساسي بين الثورتين الثالثة والرابعة هو اندماج التقنيات التي تعمل على طمس الخطوط والحدود الفاصلة بين العوالم المادية والواقعية والرقمية والبيولوجية.

وتم تعزيز ذلك من خلال التقدم التكنولوجي الناشئ في مجالات مثل الحوسبة الكمومية، والتعلم الآلي، والذكاء الاصطناعي، والروبوتات، والمساعدين الافتراضيين، وإنترنت الأشياء، والسيارات ذاتية القيادة، والطائرات بدون طيار، والطباعة ثلاثية الأبعاد، والنانوتكنولوجي، والتكنولوجيا الحيوية، وحركة المرور

(1) رائد الأدب الرقمي في الثقافة العربية، مؤسس مدرسة الواقعية الرقمية في الأدب العربي، يعمل حاليًا في قناة الجزيرة.

وأنظمة المراقبة الأمنية والطاقة المتجددة، وأخيرًا الميتافيرس، ومن خلال كل هذه التقنيات سيصبح الواقعين الافتراضي والحقيقي واقعًا واحدًا، وهو ما يعني فجرًا جديدا للبشرية، وتاريخًا لم يسبق له مثيل للإنسان الذي لم يعد افتراضيًا ولا واقعيًا بعد الآن.

وأقول ليس واقعيًا ولا افتراضيًا لأننا نشهد لحظة ولادة إنسان جديد ما زال يتشكل مع تشكل الثورة الصناعية الرابعة وتقدمها وتطورها المتسارع، ولعل أفضل تعبير أو وصف لهذا الإنسان الجديد هو أن نطلق عليه اسم «الإنسان المنغمس».

والإنسان المنغمس هو الإنسان المنخرط تمامًا في العالم الافتراضي، أي أنه سيستخدم كافة حواسه الخمس، فهو يُحسّ ويرى ويسمع ويشم ويتذوق داخل هذا العالم، وهو مختلف عن الإنسان الافتراضي الذي لم يكن قادرًا في ظل الثورة الثالثة على استخدام حواسه الخمسة كافة، أما الإنسان الجديد فهو قادر تمامًا على استخدام كافة حواسه، وهذا هو الفرق الأساس بين الإنسان الافتراضي والإنسان المنغمس.

ولعل التطبيق الأهم حتى الآن هو «الميتافيرس» حيث يستطيع الإنسان من خلال «الآفاتار» الخاص به من الانخراط الكامل الشامل في العوالم الرقمية داخل بيئة الميتافيرس، وهو قادر على السفر والتواصل والاتصال الكامل مع الآخرين في الميتافيرس مع قدرة شاملة وكاملة على استخدام أغلب حواسه (حاليًا فقط ولاحقًا كافة حواسه) داخل البيئة الرقمية.

ترى ما مستقبل الأدب عموما والقصة والرواية في ظل هذه الاتجاهات والتطورات الحالية الأكثر انتشارًا في «الأنظمة الفيزيائية السيبرانية» التي تربط الآلات وأجهزة الحاسوب والأشخاص معا في كل متكامل وشامل.

هل نحتاج إلى إعادة التفكير في نظرية الأدب نفسها؟ وهل سيبقى الأدب أدبًا كما قرّ واستقر منذ مئات السنين؟ وما هي التحديات التي تفرضها هذه الثورة الجديدة على الكتاب والقراء معا، وبالذات حين يتماهى الكاتب مع القارئ (هنا علينا الحذر الشديد في استخدام هذه المصطلحات لأن الكاتب لن يبقى كاتبا بالمعنى المتعارف عليه، والقارئ ليس بذلك القارئ الذي عهدناه على مدى الأجيال السابقة، بل وحتى

كلمتي «مؤلف» و«متصفح» التي اعتدنا عليهما مع الثورة الثالثة لم تعودا تفيان بالغرض، وهذا يعني تغيرا كليا في وظيفة الاثنين المتعارف عليها).

يمكن لنا افتراض اكتساب معرفة ومهارات جديدة واختراع مصطلحات مستجدة تصف لحظة التحول التاريخية هذه، وتجديد الأدوات والعمليات والأساليب الحالية في طرق التأليف والكتابة، وهو أمر ضروري للغاية بل وحتمي، فلا يمكن التعامل مع العصر الجديد والإنسان الجديد باستخدام الأدوات القديمة التي عداها الزمن.

إدراك أبعاد هذه الثورة الجديدة ليس سوى البداية فقط، ويتبع ذلك الاستيعاب والتطوير والتدريب ثم إنشاء طرق تعبير جديدة وخلاقة عن الإنسان الجديد والمجتمع الجديد ومشاكله وآماله وأحلامه وانتصاراته وانكساراته وهزائمه وأمراضه وعلاقاته المتشابكة كي يبقى الأدب الذي يعيش لحظة تهديد وجودية كبرى تشي في بعض تجلياتها بانتهاء مهمته وموته واندثاره لصالح أشكال تعبيرية جديدة ليس أقلها الألعاب الإلكترونية التي ترسم نوعًا جديدًا ومختلفًا من (الأدب) يستقطب مليارات البشر في كل فجر جديد.

ويكفي أن نعلم فقط أن **عدد مستخدمي الألعاب الإلكترونية** في العالم اليوم يصل إلى 3.24 مليار لاعب في جميع أنحاء العالم، أي حوالي نصف البشرية، ومتوسط أعمار هؤلاء اللاعبين هو 35 سنة، ويوجد داخل هذه الألعاب روايات وقصص كاملة ومبدعة تحتوي على سير وقصص أبطال هذه الألعاب، كما يوجد مجتمعات رقمية شاملة يعيش بها هؤلاء اللاعبون، ومع دخول الميتافيرس واندماج الواقعين الافتراضي والحقيقي في واقع جديد منغمس ومعزز نستطيع أن نرسم صورة متخيلة لمستقبل الأدب.

ترى ما مستقبل الأدب والقصة والرواية في ظل الثورة الصناعية الرابعة؟

محاولة الإجابة من خلال نص تطبيقي:

[عرض قصة «صقيع» الرقمية للكاتب محمد سناجلة تم من خلالها استعراض ملامح القصة الرقمية القادمة من حيث كونها نصا يشاهد ويسمع ويقرأ معا].

علاقة القصة القصيرة الأردنية بالسرد البصري

د. زياد أبو لبن[1]

تمهيد:

تتناول هذه الورقة ثلاثَ مجموعات قصصية، وهي: مجموعة الدكتورة هند أبو الشعر «أضاعوني»، ومجموعة سامية العطعوط «قطة شرودنجر»، ومجموعة مجدي دعيبس «بيادق الضالّين»، لتمثّل نماذج من القصة القصيرة الأردنية وعلاقتها بالسرد البصري، ويسبق هذا التناول تمهيد، حيث وقفت فيه على القصة القصيرة بوصفها جنساً أدبياً يتوازى مع جنس الرواية في خطّ مساره السردي، وبوصفها جزءاً من السرد الحكائي المبنيّ على اللغة المكثفة ولحظة الإدهاش، وبحمولاتها في اللغة والسرد والوصف والحوار مما يؤهلها أن تكون فنّاً قائماً بذاته.

يكاد مفهوم التجنيس الإبداعي يأخذ شكلاً متعارفاً عليه بين الدارسين والنقاد، ويقوم على «عناصر التأثير المتبادلة بين الأنواع الأدبية والفنية المتجاورة، كالشعر والرسم والموسيقى والسرد والسيرة والسينما والدراما المسرحية والتلفزيونية والريبورتاج الصحفي.. الخ»[2]، وقد برزت ظاهرة التجنيس في الأدب في العصر الحديث أي ما بعد منتصف القرن العشرين، واتّسعت في الأعمال السردية، حيث شكّلت بنية أساسية من بنيات العمل الإبداعي رواية وقصة، وبات تأثيرها على الإبداع مرتبطاً بقدرة الكاتب على توظيفها توظيفاً فنياً أشغل الدارسين والنقاد في دراسة ظاهرة

---

(1) ناقد وقاص أردني.

(2) نزيه أبو نضال، القصة والقصة القصيرة جداً في الأردن (192-2018) متابعات مختارة، شركة دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص19.

التجنيس في الأعمال الإبداعية، باعتبار أنّ «العمل الفني منظومة وظيفية متحركة ذات ترابطات وتعالقات وامتدادات معقدة داخلية وخارجية، يلعب كل عنصر من عناصرها دوراً تركيبياً يؤثر في غيره ويتأثر بغيره»[1]، فهناك تداخلات بين عناصر الكتابة القصصية بحيث أصبح المبدعون يسعون إلى تحميل اللغة عناصر جديدة لم يلتفت إليها مَن سبقهم في الكتابة، فبدايات نشوء القصة كان مرتبطاً بالنظام الكلاسيكي للغة والبناء الفني، والسعي وراء جاهزية النص المنجز بما يرضي ذائقة المتلقي، لكنّ الكتابة الجديدة للقصة أخذت منحى تصاعدياً في توظيف أدوات فنية جديدة تقدّم شكلاً جديداً تتجاوز حدود وفواصل الأجناس الأدبية، «بحيث أصبح المبدعون يكسرون بوعي تام تلك الحدود التي فرضتها الأنواع الإبداعية المتداولة، ونظّر لها المنظّرون بقصد احتكار الحدود وفرضها على الإبداع»[2].

تتمايز الكتابة القصصية عن غيرها من الأنواع الأدبية بكثافة انفتاحها على الأجناس الأدبية، فهي لا تحتمل التفريع والإطالة كما احتملته الرواية، ووظيفة لغة القص تختزن الصورة وما تحمله من انزياح دلالي، وتحاصر عناصر السرد في اشتراطاته السيميولوجية التي تقوم على دراسة مجموعة الأنظمة غير اللغوية، فاللغة تعيد تركيب تلك العناصر المفككة في نسق سرديّ قصصيّ جديد، «فاللغة.. في الإبداع الأدبي تتحول إلى نوع من التخييل، واستنطاق الواقع، لتصبح المفاهيم العقلية المجردة وقائع حسية، يعيش القارئ نبضها بنفسه، ويتفاعل معها تفاعلاً يعمق وحدة العقل والوجدان. وإذا كان النثر القصصي في الأساس يعتمد على خلق عوالم بديلة لعالم الواقع بوساطة الكلمات، فإن الكتابة القصصية والروائية تؤسس –في الحقيقة– نمطاً جديداً من اللغة»[3].

إنّ ثراء القصّ مبنيّ على قدرة الكاتب في صهر تلك الأجناس الأدبية في نصّ

---

(1) فخري صالح (تقديم وتحرير)، التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008. مقالة (حسين جمعة، حياة الصورة الفنية)، ص40.

(2) المرجع السابق، المقدمة، ص9.

(3) إبراهيم خليل، صفوة المجتنى من الأدب المغربي، دار الخليج للنشر والوتزيع، عمان، ط1، 2022، ص47.

مختزل أشبه ما يكون بكيمياء النص في معادلاته الوظيفية الاستعارية، حيث تتعدد طرائقه في استيعاب العالم الخارجي ليندغم في الذات أو أنا الكاتب، فيخرج علينا بنصّ يمتزج فيه الخيال مع الواقع، أو ما يُعرف بالواقع المتخيّل، فـ «اللغة في العمل الأدبي إذن ليست شيئاً يصب في قالب الشعور أو في قالب الوقع»[1]، وإنما في تخصيب النص، وإن «الدراسات الخاصة ببنية القصة والرواية كانت تجلّي فكرة انفتاح النص على سياقات متعددة»[2].

إنّ البعد الإنساني في القصة ينفتح على أشكال أو أجناس أدبية أخرى قادرة على حمل هموم الإنسان وتصوراته للعالم من جديد ليس خارج الواقع وإنما في تفكيك الواقع وإعادة بنائه من جديد، وفي العموم «لعل السمة الأساسية في الثقافة أنها تخاطب البعد الإنساني، ومن هنا كانت الآداب والفنون الأدائية والتعبيرية والتشكيلية والفنون الشعبية والمهارات والحرف والعادات والتقاليد واللباس والطعام كلها مفردات أساسية في الثقافة؛ لأنها تمثّل البعد الإنساني أي أنها حالة التفاعل بين الإنسان وبين محيطه بما يلائم هواه ومزاجه وتركيبه النفسي والذهني»[3].

لعل نظريات النقد الأدبي الحديث قد أحسنت تناول تطور الأجناس كما وصفها جيروم روجي في كتابه «النقد الأدبي» بالقول: «إنّ نظرية تطور الأجناس، وهي إضافة من برونتيير لحتمية تين، تمثّل الدعامة الثانية في النقد الوضعي، لأنها تُدخِل الجنس le genre، أو «النموذج» ضمن أسباب العمل»[4].

---

(1) فخري صالح (تقديم وتحرير)، التجنيس وبلاغة الصورة، مقالة (ريما مقطش، مدخل إلى الصورة الشعرية في شعر جريس سماوي)، ص216.

(2) فخري صالح (تحرير وتقديم)، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007، مقالة (ناظم هودة، البنيوية والتاريخ: صراع البنية والإنسان)، ص57.

(3) المرجع السابق، مقالة (إبراهيم بدران، ملاحظات حول النقد الأدبي والنقد الثقافي)، ص122.

(4) جيروم روجي، النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: شكير نصرالدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص64.

مجموعة «أضاعوني» وتناوب السرد:

الدكتورة هند أبو الشعر صاحبة التجربة الطويلة في كتابة القصة القصيرة عدا عن أنها مؤرخة وأستاذة أكاديمية، وقد صدر لها عدد من المجموعات القصصية بدءاً من مجموعتها «شقوق في كف خضرة» عام 1981، مروراً بـ «المجابهة» عام 1984، و«الحصان عام 1991، و«عندما تصبح الذاكرة وطناً» عام 1996، و«الوشم» عام 2000، و«مارشات عسكرية» عام 2015، وآخر مجموعاتها «أضاعوني» عام 2024، ولها رواية بعنوان: «العتبة» 2022، وصدرت أعمالها الشعرية والقصصية والمسرحية في مجلد صدرَ عن البنك الأهلي عام 2006، وهي كاتبة مقالة في عدد من الصحف والمجلات، كما أنها فنانة تشكيلية.

هذه الخبرات جميعاً أسهمت في تميّز مسيرتها الإبداعية في القصة القصيرة، وسجّلت حضورها عربياً، وهي تمتلك لغة سردية عالية من بين كاتبات القصة القصيرة في الوطن العربي، واستطاعت أن تطور تجربتها في كل مجموعة صدرت لها، وتنوع في الأساليب السردية، وأقف هنا على مجموعتها الأخيرة «أضاعوني»، فلا يكاد القارئ يبدأ في القصة الأولى «أضاعوني»، التي حملت المجموعة عنوانها، حتى ينتهي إلى القصة الأخيرة «طلب صداقة» بشغف القراءة، وهي تفصح عن مضامين قومية واجتماعية، تكشف عن حساسية المرحلة التي يمرّ بها الإنسان العربي، وذلك من خلال الرمز مرّة، ومن خلال إسقاطات تاريخية على الواقع مرة أخرى، وهذا الكشف يبرز عمق وعي الكاتبة في العملية الإبداعية، كما يبرز ثقافتها الواسعة في التراث، وقدرتها على امتلاك التقنيات السردية وتوظيفها قصصياً.

ذكّرتني القصة الأولى «أضاعوني»[1] بقصص الكاتب زكريا تامر، وهي تستحضر شخصية أبي فراس الحمداني والفتى الضائع أو المُضيّع، فشخصية أبي فراس ترتبط في الذاكرة الجمعية بالروم واحتلالهم لقلعة حلب، والفتى بالشاعر «العرجي» الذي أنشد: «أضاعُوني وأيّ فتىً أضاعُوا لِيَومِ كَرِيهَةٍ وَسِدادِ ثَغرِ». وفي قصة هند أبو الشعر «أضاعوني» تستند إلى شخصيات تاريخية حقيقية من خلال الرمز والإيحاء الدلالي في إعادة بناء الشخصيات من جديد، وقد قصدت الكاتبة إلى إيراد هذا المعنى، لتعالق

(1) هند أبو الشعر، أضاعوني، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2024، ص6.

النص الشعري مع النص النثري في تشكيل بصري في خيال المتلقي لانتاج دلالات ذات قيمة فنية، حيث يصبح المتلقي شريكاً حقيقياً في إنتاج دلالات القصة، وكأن الرمز هنا يُلقي بظلاله على الأمّة العربية وما آلت إليها من ضياع، عندما تخلّت عن أمّ القضايا القومية والوطنية ألا وهي القضية الفلسطينية، وتخلّت عن فعل المقاومة المتمثّل بالفتى المقاوم، في حين أن يدخل رمز «الشيخ» مرحلة الاستسلام، وهو يردد «منَ يفاوضهم؟»، أي منَ يفاوض العدو القادم لاحتلال قلعة الأمّة العربية، قلعة المقاومة، فالسقوط جاء مدوّياً كما حدث في احتلال الروم لقلعة حلب.

استطاعت الكاتبة أن تُعيد بناء الشخصيات التاريخية والأحداث من جديد في بناء سردي مُتقن، وذلك من خلال الحوار المباشر في القصة، وعلى الرغم من التكثيف والتقاط لحظة الحدث السريعة إلّا أن الكاتبة استطاعت أن تقدّم للقارئ قصة مميزة في دلالاتها وإسقاطاتها على المرحلة الآنية، وفي القصة الثانية «البيت» نقف على حكايتين متصلتين في أحداثهما، حكاية «أساور أمي» و «المزاد العلني»، وأخذت القصتان رقمين (1 و2)، حيث تصبح شجرة «الليمون الجديدة» التي زرعها الأب في «الكَرم» رمزاً لامتداد الأجيال في حبهم للأرض، ويتعلّم الصغار من الأم حجم التضحية في بيع ما تملكه من أساور كي يكتمل بناء بيتهم الجديد، كما تعلموا ما ردده الأب: «غرسوا فأكلنا ونغرسُ فيأكلون!»، ويدرك القارئ أن الكاتبة أرادت أن توصل رسالة تربوية للأجيال من خلال السرد البصري الذي يقوم على موقف إنساني مؤثّر، فالسارد/ ة تصرّ على الاحتفاظ بالبيت وترفض توزيع ميراث أبويها بعد رحيلهما، إلا أن المرأة الغربية، وهي كما يبدو زوجة أبيها، تصرّ على عرض البيت في المزاد العلني، وتريد حصتها من ميراث زوجها، لكن البنت التي تعمل على تناوب السرد تصرخ: «بيعوا قلبي بالمزاد العلني إن استطعتم!... وقفتُ تحت أغصان شجرة الليمون ورائحة ياسمينة أمي تملأ رئتَي، أحطتُ ساق الشجرة بذراعيّ بقوة، وأجهشتُ بالبكاء»، ولا يخفى على القارئ العلامة الدلالية في القصة بما تحمله من التمسك بالأرض، لتصبح شجرة الليمون رديفاً لشجرة الزيتون كما عُرف في التراث العربي، ويدرك حركة الشخوص من خلال استخدام تقنيات السينما في حركة الكاميرا من زوايا مختلفة لتصوير المكان، باعتبار أن المشاهد تقوم على تقنية أو تشكيل بصري سينمائي متحرك.

تبرز صورة الجَدَّة وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة في المستشفى بيدها المثقلة الجاف جلدها، «كانت أشبه بعروق التينة اليابسة في حديقتها»، كما وصفتها ساردة الحكاية/ الكاتبة، فيلعب السرد دور الاسترجاع في استعادة الماضي بكل بساطته، وذكريات محمّلة بفرح طفولي أو عفوي لحياة تنتهي بلمح البصر، تشبه قصة «التوقف عن العدّ!» حكاية بسطاء الناس بعيداً عن تعقيدات حياة المدينة.

ينهض التشكيل البصري من خلال الصورة الذهنية بما تحمله من رموز ودلالات كما هي في قصة «الحيطان لها آذان» بدءاً من رسم خيالات الطفلة الساردة إلى حقيقة الطالبة الجامعية الساردة، وكأن للقصة حكايتين منفصلتين عن بعضهما (في الخامسة/ مع الرفاق)، لكنهما متصلتان بالدلالة أو الرمز، فتصبح الآذان مصدر خوف يتحكم في مشاعر الناس أو ضابط على إيقاع تصرفاتهم في حرية الاختيار، ولعلّ خيار الحرية يهزم عامل الخوف المكرّس في مقولة تتردد على الألسنة «الحيطان لها آذان». ويستطيع المتلقي أن يلحظ اشتغال الكاتبة على تقنيات السرد البصري في باقي قصص المجموعة من تقطيع وحذف، مما يرسم في ذهنه عالماً يمور في حكايات الواقع بأبسط صورها، وهذا العالم ينزاح نحو فعل إنساني يعزز قيم الجمال والحرية.

مجموعة «قطة شرودنجر» والتقطيع البصري:

ثمة عالم مغاير تضطلع به قصص مجموعة سامية العطعوط «»قطة شرودنجر»[1]، عالم يحتكم لوعي الكاتبة في امتلاك لغة قادرة على التعبير عن عالم حقيقي بخيال فنتازي أو أقرب ما يكون إلى السريالية، هذا العالم الممزوج بين الحقيقي والحلم والمتخيل واللامعقول، وقد استطاعت الكاتبة خلق حالة شعورية تستفز القارئ في كل لحظة يقترب فيها من عوالم النص، بل جعلت من الأشياء الصغيرة عالماً قائماً بذاته، وجعلت منها جمهورية الكتابة، إنها حقّاً متميزة في جميع كتاباتها القصصية منذ مجموعتها الأولى «جدران تمتص الصوت»، وليس انتهاء بمجموعتها الأخيرة، فهناك ما هو جديد طالما أنها تتنفس هواء الكتابة.

يلحظ قارئ مجموعة «قطة شرودنجر» اشتباك لغة السرد وبلاغتها، واختزالها

(1) سامية العطعوط، قطة شرودنجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2023.

بأقل العبارات كي تؤدي معنى كبيراً أو عميقاً، فتطغى الصور الشعرية على النص، تلك الصور التي تتخذ من التشكيل البصري طريقاً في رسم عوالم قصص المجموعة كلها، حيث تنشغل هذه القصص في قضايا إنسانية يمور بها العالم من حروب وفقر وقتل ودمار، كما تطرح أسئلة وجودية حول الموت والحياة، كذلك كسر التابو المحرّم بين الجنسين، تابو محمّل بالمراهقة والخيانة والمَحارم، وسط هذا كلّه تبرز معاناة الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني، وما يتعرض له من قتل، بل إبادة.

وبذكاء الكاتبة سامية العطعوط تلجأ إلى أساليب متنوعة في سرد أحداث قصص مجموعتها، هذا التنوع قد جاء من تجربة غنية، ووعي لحظة الكتابة، وثقافة عالية، وقد خبرت فعل الكتابة نفسه، وأدركت أن ما يُقدّم للقارئ يجب أن يكون مغايراً للسائد ومتجاوزاً للسرديات السابقة، بل يكاد القارئ يحسّ في لحظة انفجار الحدث، كما أنه يُدرك زمن كل حدث من تلك الأحداث.

يُفضي بك العنوان الرئيسي (خشبة المسرح) على ست قصص قصيرة جداً، في مشاهد بصرية ممسرحة، فتنسلخ القصة الأولى عن القصص الأخرى الخمس تماماً، فالقصة الأولى «الغزو الكبير» تطرق حدثاً مختلفاً عن باقي أحداث القصص الخمس، فهي قصة محمّلة بزوائد الناس الغرباء عن الأمكنة نفسها، وإن كانوا أكثر حركة في سكون أهل أحياء عمّان الراقية، الدوار السابع.. دابوق.. عبدون.. الديار، تلك الجماعة سكناهم الخيام الملونة، بثيابهم الزاهية الألوان، وقلائدهم الملونة من الخرز الكبير والصغير، ويتحدثون بلهجة غريبة، ويجرون حميرهم وبغالهم، وكلابهم تتجول بحرية، إنهم النور (الغجر)، هؤلاء الذين صحت المدينة على ضجيجهم، بل أصبح للحياة ضجيج يدفع السارد إلى البقاء في المدينة. إنها صورة حركية يسمعها القارئ في أعماقه، حيث يَطرق الفقرُ بابَ الغنى، هذا الفقر الساعي من أطراف المدينة إلى قلبها، وذاك الغِنى المركون بالصمت، رغم أن الغرباء أكثر حياة وديمومة من الأصلاء، فيصبح الأصلاء غرباء، والغرباء أصلاء.

أما القصص الخمس تجتمع على الموت في مصير الفلسطيني، وتفترق على الحياة في بطش سلطة المحتل، فقطة شرودنجر -هناك في حاشية المجموعة تعريف بالقطة- تسقط دلالتها على الحياة والموت، خارج الصندوق، بعد أن كان الشرط

لعبة داخل الصندوق، فتلك المرأة تسقط بدمها بعد أن سقطت حقيبتها، فيطلق جنود الاحتلال النار عليها عند الحاجز، فكلّ حركة تواجه بالرصاص، وكلّ بطولة يختبئ خلفها محتل جبان. ويتحوّل هذا الواقع في قصة «قطة شرودنجر» إلى فنتازيا أو إلى صورة سريالية أقرب ما تكون بسريالية سلفادور دالي، فئران عمياء ثلاثة تخضع للتفتيش الإلكتروني، ومجندة تحدد مصير الداخلين على الحاجز، وساردة القصة تكسر حدّة التوقع، تندفع وتقطع ذيل المجندة، وهنا مفارقة بين الفئران والمجندة، وتتلقى الساردة رصاصة مطاطية في عينها، هذه الصور السريالية تُخرج الواقع عن حدوده، وتشقّ صدره على مجنون رام الله، كما نرى في قصة «البطريق»، فالصمت يقابله الصوت، والمجنون هو الذي يثبّت هوية طفل مارية، إنها لعبة الحياة والموت التي لا تختلف كثيراً عن قصة «القدس بين مسرحين»، مسرح الواقع ومسرح المتخيّل، فينجو المتخيل من فعل القتل الملوث بالعار، إلى واقع دموي برصاص المحتل، فالموت يطارد (البطلة) على خشبة المسرح، وينتهي برصاصة المحتل خارج المسرح، لتنتهي قصة «عندما وُلدتُ مرتين» بسريالية الحياة، وتنفتح على الواقع من جديد، بموت خمسة أطفال في عمر التاسعة بقصف طائرة حربية إسرائيلية، وهم يلعبون، فتتناثر جثثهم، كما يرى القارئ صورة المخيم يرى سعدا وخيمة أم عيسى وعيسى الشهيد.

كما يُفضي بك عنوان «سارة وغراهام» إلى ست قصص قصيرة أخرى من المجموعة، منها أربع قصص تمسّ التابو – الجنس، وتطرق موضوعات الخيانة والمراهقة والشذوذ (قصة: المدينة الحداء، قصة: نينوى مدينة الحوت، قصة: نساء على الحافة، قصة: مطر يهطل على وردة في مساء حزين)، أما قصة: فيديو كليب بالألوان، فهي تقدّم صورة سريالية، وقصة: الموصل جنة بلا موعد، تقدّم صورة مؤلمة لما حدث في سجن (أبو غريب). إذا وقفنا على القصص الأربع نجد الكاتبة تطرح موضوعات في غاية الجُرأة، يصعب أحياناً المساس بهذا العالم، عالم مسكون بالشبق الجنسي، في لغة شاعرية تفرضها أحداث القصص.

لا يقلّ ما تناولته الكاتبة في قصص اتخذت لها عنواناً رئيساً: «حنان لاذع – شهوة مُحرّمة» للدخول إلى أربع قصص قصيرة، عن سابقاتها قصص المجموعة التي تمسّ التابو – الجنس، وهي ثلاث قصص: حنان لاذع، قرع على الباب، تواطؤ، أما

القصة الرابعة «نرجس والحبّ معاً» تطرح قضية الشاعر الشّاب الذي تُفتن به الفتيات الجميلات، وتستوقفه «نرجس» تلك الفتاة غير الجميلة التي تستوقف الشاعر حين غادرته مسرعة، كانت القصيدة عن «نرجس»، ويبدو أن الاسم قد أثار فضول الشاعر المغرور، ما بين «نرجس» في القصيدة، و«نرجس» الفتاة الخجولة. وهذه القصص تأخذ منحنى سردياً يشحن ذهنية القارئ في تشكّل عوالم غريبة بل فنتازية.

وفي عنوان آخر (في الكتابة الموازية) ثلاث قصص، القصة الأولى «البحث عن قصة جديدة» تستعيد الكاتبة صورة الجدار العازل ومعاناة الفلسطيني، والقصة الثانية «كاتب أضاع قصته» يصبح السارد لصورة الشّاب الذي يطعن امرأة هو القصة نفسها، هذه صورة فنتازية لحدث غير متوقّع، كما هي قصة «القاتلة»، فهي ترصد تفاصيل الحياة اليومية في أحد أحياء المدينة، تلك المدينة الغارقة بتفاصيلها، لتنتهي بسريالية متخيلة لا تقلّ عن سريالية الحياة وفوضاها.

كما في قصص «تسللت من دفاتر عتيقة» هذا الخيال الخصب، كما هو في قصة «ابتسامة جوكر»، خيال يشكّل عالم اللامعقول، أو عالماً ينتظر البشرية في تحديد مصائرهم، وفي قصة «يوم آخرَ» مفارقة مدهشة تختتم الكاتبة قصتها، لتكشف عن خبايا النفس أو وساوسها من الآخرين، لترسم صورة بريئة للحياة بعيداً عن الظنّ والشّك.

وفي قصص «ثلاثية الذاكرة المفقودة» صورة الموت والحياة، كما هي في قصة «البئر» و«المستشفى، و«هويّة»، وما تحمله عناوين القصص من دلالة، في ثنائيات موزعة على الحياة والموت، ثمة دماء وفقر وخوف، في صور سريالية تستفزّ ذاكرة القارئ نحو عوالم غامضة.

يبقى القول، إن مجموعة سامية العطعوط «قطة شرودنجر» مجموعة مخصّبة بالمشاهد السريالية، وكلّ قصة تحمل مدلولاتها، في حلقات متصلة أشبه ما تكون أحداثها شريطاً سينمائياً، وقد استطاعت الكاتبة أن تخوض تجربة الكتابة المغايرة أو غير المألوفة في كسر حدّة التوقّع لدى القارئ، في كتابة سريالية تعتمد على الأخيلة والأحلام.. بجماليات اللغة وبلاغة العبارة.

مجموعة «بيادق الضاليّن» والتعالق النصي مع الواقع:

استطاع مجدي دعيبس أن يشقّ طريقه في الكتابة السردية، بدءاً من روايته الأولى «الوزر المالح» التي صدرت في عام 2018، وتتناول ثنائية الحب والحرب، وقد فازت الرواية بجائزة كتارا للرواية العربية في دورتها الخامسة. ويصدر روايته الثانية «حكايات الدرج» عام 2019، ثم مجموعته «بيادق الضالين» عام 2019، وبعدها بعام واحد يصدر روايته الثالثة «أجراس القبار» عام 2020. وما يميّز مجدي دعيبس في كتابته تلك اللغة التي تخلو من بلاغة العربية في مبناها، وكذلك البناء السردي المتقن، وتوظيف تقنيات السرد الحديثة متجاوزاً كلاسيكيات الكتابة المتعارف عليها، وتناوله لموضوعات الساعة، كما يقولون، فهي أقرب للواقع المنحاز لقضايا اجتماعية من فقر وبطالة وفساد ومخدرات والعنف الأسري وانعكاسات الحروب على المجتمع وويلاتها، وينهل من سيرته الذاتية ما يشكّل مصدراً مهماً لكتابته السردية.

يبرز في مجموعة «الضالين»[1] لمجدي دعيبس التعالق النصي مع الواقع، باعتبار أن العلاقة بين الأدوات الشكلية والدلالية في النص مع الواقع مادة فاعلة في إنتاج السرد البصري، الذي يتصل بفعل التذكّر من خلال مشاهد تحركها كاميرا راصدة لكل تفاصيل الماضي، وكأن الكاتب ينهل من سيرته في استحضار ذكريات الأمس، فمثلاً قصة «احتباس عاطفي» سرد بصري للمكان، إذ تتحرك الكاميرا بأكثر من اتجاه، ذاك المكان المتمثّل بأحياء مدينة عمّان وشوارعها: شارع الرينبو، اللويبدة، سينما الرينبو، مطعم هاشم، دوار باريس، دارة الفنون، كلية الفنون الجميلة في الجامعة الأردنية، البيت. وهنا يتناوب السرد في تفعيل الحدث القصصي الذي يقطعه الحوار المباشر بين صديقين حالمين بمستقبل أفضل، فـ«رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة» كما قال حازم أحد شخصيات القصة، وبداية الرحلة بكتابة مسرحية مشتركة، لكنّ الموت لم يمهل صديقه بالخطوة التي سيبدأها، فتخطّفه الموت بحادث مروري مؤسف، ويمضي الحزن في طريقه سنتين يمرّ به حازم، وتكون لمواساة أمّه دافعاً لكتابة المسرحية التي خطط لها الصديقان، وتنتهي القصة على مشهد تصويري على لسان السارد، ويغدو النبش في الماضي خلخلة للثوابت التي يعيشها الإنسان، فمهما يكن جميلاً هذا

(1) مجدي دعيبس، بيادق الضاليّن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2019.

الماضي فالحاضر قادر على محو ما هو جميل، ويسود قصص المجموعة ذاك الفراغ (...) الذي يشكّل علامة من علامات السرد البصري، كما في قصة «أستاذ التاريخ» على سبيل المثال لا الحصر، مما دفع القارئ أو المتلقي للنص لأن يكون مشاركاً فاعلاً في إنتاج المعنى وتأويله، وتبيّن أن تعالق النص مع اللون والحركة والشكل سمة تمتاز بها قصص مجموعة مجدي دعيبس، وقد استطاع بخبرته التي تميزه في الكتابة السردية أن ينوع في أساليب السرد البصري، وأن يستخدم أشكالاً متعددة من السرد، وأن يوظف تقنيات السينما والسيناريو واللوحة التشكيلية والحركة المسرحية في لغة سردية قصصية متقدّمة.

تداخل الأجناس الأدبية والقصة القصيرة: التأثر والتأثير

د. لينداء عبيد[1]

من الصعب أن نقبض على نص نقي تماما في زمن تداخلت به الأجناس الأدبية انتصارا لتناقضات الواقع الجديد الذي يصعب احتواؤه بتشظياته وتقلباته وانكساراته، وانسجاما مع ما يمر به الفن وفقا لحركة الصيرورة الزمنية وما يطول الأشياء بها من التغيير، ويعد التداخل الأجناسي تقانة فاعلة عبر نوعي في عملية القص، كما أطلق عليها إدوارد الخراط، فتداخل الشعري والتشكيلي والمسرحي والروائي بالقصصي أدخلنا في عالم تحولات القص وتداخل الأجناس، إلا أن الفن القصصي وإن تداخل مع فنون أخرى، فذلك لا يعني تبنيه لاشتراطات ذلك النوع بل يأتي ذلك للاستفادة وإثراء النص القصصي.

تعدّ القصة القصيرة إحدى أحدث فنون الكتابة والأجناس الأدبية في الكتابة السردية والتي استحقت أن يصفها أديبنا العالمي الكبير «نجيب محفوظ» بأنها (شعر الدنيا الحديث) قاصداً بذلك السرد أو النثر الأدبي مقابل القصيدة الشعرية، فهنالك لحظات عابرة منفصلة في الحياة، لا يصلح لها إلا القصة القصيرة؛ لأنها عندما تصور حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده.

وقد اختلف الدارسون بوضع تعـريف محدد للقصة القصيرة؛ بسبب طبيعتها التي تجعل منها سهلا ممتنعا، وعالما من الأسرار والمغاليق التي لا يتملكها إلا المبدع المتقن المتملك لأدواته وموهبتها، إضافة إلى مرونتها بتقبل الأجناس الأخرى

---

(1) أستاذ مشارك في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك.

وابتعادها عن التحديد والقولبة. فالقصة القصيرة جنس حساس ومرن يتعايش مع أشكال عدة، ولعل ذلك ما يزيد من حركتها وتحولها وامتصاصها لإمكانات الفنون المتاخمة لها مما يقهر محاولات ضبطها.

تتصف القصة القصيرة بخصائص فنية تميزها عن غيرها من الفنون النثرية الحديثة، فهي مجموعة من الأحداث تطل من خلال راو، وتتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصية أو شخصيات إنسانية مختلفة، وتقوم على وحدة الحدث والشخصية والانطباع. فكل ما في القصة القصيرة من وقائع وشخصيات ومعانٍ إنما يهدف إلى تصوير حدث متكامل يجلو لحظة معينة.

وفي عالم الحداثة والتجريب، وفي زمن تشظيات الإنسان وتعدد أزماته وتناقضاته، وفي زمن التوحش الرأسمالي الذي شيّأ الإنسان وأدخله في دوائر القبح والاستلاب، ونتيجة للصيرورة الزمنية التي تطال كل شيء؛ راحت الأجناس الأدبية تتداخل وتتناسل، وتتحرك ما بين الهجين والأصيل، وانسل ذلك إلى القصة القصيرة، فتداخلت مع أنواع أدبية متعددة دون أن تفقد خصوصيتها أو تتخلى عن اشتراطاتها الفنية، وقد تأثرت ببعضها كالرواية والمقالة والقصيدة والخاطرة وأثرت بها.

أولا: الرواية

ليس من الممكن الحديث عن القصة القصيرة بمعزل عن الرواية، فثمة تداخل بينهما، بل إن هناك من يرى أنه من المستحيل تمييز القصة القصيرة من الرواية على أساس معين غير الطول، إلا أنَّ المشكلة تكمن في أنه لا يوجد تحديد دقيق لطول أي منهما، رغم وجود فروقات تتعلّق بالشخصيات ومساحة الزمن والمكان، والحبكة التي تكون في الرواية متعددة تتصدرها حبكة واحدة معقدة، بينما في القصة هنالك حبكة واحدة وليس بالضرورة أن تصل إلى ذروة واضحة فقد تتجه الأحداث إلى النهاية في طريقها إلى نقطة التنوير وهذا مختلف في الرواية. وقد دأب النقد الأدبي المعاصر على محاولة وضع الحدود، وقد حاول كثيرون التفريق بين القصة القصيرة والرواية من حيث الحجم، وهي مسألة في غاية التعقيد بالنظر إلى تقاطع الشكل الفني والمحتوى الفكري في صياغة هذه المعايير.

ففي بعض الأحيان تُصنف قصة ما تقع في ستين صفحة ضمن القصص القصيرة، فيما تُصنف قصة أخرى بنفس الحجم ضمن الرواية؛ لأن المقياس هنا يكمن في النواحي الجمالية، والبناء الدرامي على الخصوص، مثل رواية الكاتب الأمريكي (إيرنست همنجواي) «العجوز والبحر»، التي تقع في حوالي ستين صفحة، ومع ذلك فهي تعتبر من أعظم ما كُتِب من روايات القرن العشرين. بينما صُنِفت قصة لنجيب محفوظ بعنوان «حكاية بلا بداية ونهاية»، ضمن مجموعته القصصية التي تحمل نفس العنوان على الرغم من أنها تحتوي على أكثر من ستين صفحة، ولعل استحداث النقاد الغربيين لمصطلح (الرواية القصيرة) أو النوفيلا، جاء محاولة لمد جسر يربط القصة القصيرة بالرواية بحيث يغدو في الإمكان اعتبار القصص القصيرة التي تحتوي ما بين خمسين إلى سبعين صفحة روايات عندما تتوفر فيها خصائص فنية وثيقة الارتباط بالرواية، أما القصص التي تقل عن أربعين صفحة فهي قصص قصيرة بالدرجة الأولى ويصعب تصنيفها ضمن الرواية.

وفي أدبنا العربي المعاصر، نجد عدداً من الكُتَّاب تتداخل قصصهم القصيرة مع أعمالهم الروائية، وذلك على سبيل المثال، يحيى الطاهر عبد الله، وإبراهيم أصلان، ومحمود الورداني. ففي كتاب «تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة» للدكتور خيري دومة، قد أشار إلى أنَّ يحيى الطاهر نشر قصصاً قصيرة في مجموعة (الدف والصندوق)، ثم أدخلها بعد ذلك في سياق روايته (الطوق والأسورة)، ونجد إبراهيم أصلان ينشر كثيراً من نصوص (وردية ليل) في الدوريات، ثم يعيد تجميعها وإكمالها لينشرها تحت اسم رواية، وينشر الكاتب محمود الورداني بعض قصصه القصيرة في الدوريات وضمن مجموعاته القصصية، ثم يدخلها بعد ذلك في سياق روايته (نوبة رجوع).

ويرى خيري دومة أن القصة فن يجمع من كل الفنون ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه، وفيها من الرواية الحدث والشخوص، وفيها من المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وهي بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه لتقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً يضعها في مصاف فنون الكتابة التي ازدهرت في القرن العشرين.

ويقول عبد المنعم تليمة بمبدأ «التآثر والتآزر» بين الفنون في أصلها وفي طبيعتها، وذلك يظهر في القصة القصيرة، حيث نجدها قد أخذت من الدراما الخبرة والمباشرة والتركيز، وأخذت الطاقة الغنائية والشاعرية من القصيدة.

وعندما نتحدث عن استفادة جنس أدبي من آخر، أو بيان جنسه وتطوره أو تلاشيه في جنس آخر أو انقراضه، ينبغي أنْ نتساءل: لماذا تختلف الأنواع؟ فالأدب عموماً تشكيل لغوي فلماذا نجد هذا التشكيل ينصرف إلى أنواع، وإلى أجناس أو فنون؟ والجنس الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدد، وربما يتطور في أوضاع أخرى، أو ينبث في جنس أدبي جديد، أو جنس أدبي آخر.

فالأجناس تقوم على الموقف الملحمي (موقف الجمع من العالم) والموقف الغنائي (موقف الذات من العالم) والموقف الدرامي الذي يأتي من خلال التجادل مع الطبيعة والمجتمع بتناقضاته، وحين يغلب موقف على آخر يتحدد الجنس الكتابي.

جاء عصر الرواية والقصة القصيرة بمبدأ تاريخي جمالي واحد، وهو نشوء الطبقة الوسطى، لتصبح النوع أو الجنس الأدبي الأثير، والممثل لنشوء هذا الحدث التاريخي الخطير في تاريخ البشرية هو الرواية والقصة القصيرة، إذ المبدأ الجمالي واحد، لكن جماليات التشكيل تتفاوت، فتختلف القصة القصيرة بوراثتها للملحمة، والرواية بوراثتها للسيرة، لكن كل القص وكل الحكي يأخذ من (الدراما)، ويأخذ من (الغنائية)، ولم يحدث هذا التأثر، وهذا التداخل، وهذا التشابه، وهذا الامتصاص، وهذا العطاء بصورته المثلى والرفيعة إلا في (القصة القصيرة)، فنجد في هذه الأخيرة من الدراما المباشرة والتركيب المسرحي، فلو أنك رفعت لفظة واحدة من البناء المسرحي لتهدم البناء المسرحي كله، أما في الرواية يمكن رفع بعض الصفحات. لقد أخذت القصة القصيرة من الدراما الخبرة والمباشرة والتركيز، وأخذت الطاقة الغنائية والشاعرية من القصيدة.

إنَّ القصة القصيرة أدنى إلى أن تلخص المواقف الجمالية الثلاثة. وقد أجمع النقاد أن القصة ينبغي أولاً أن يكون لها انطباع واحد على القارئ، وثانياً أن ما يجعلها تترك هذا الانطباع الواحد هو تركيزها على أزمة واحدة، وثالثاً أنها تجعل هذه الأزمة أساسية ضمن بناء قصصي مضبوط محكم. ونستنتج من ذلك أن القصة تقوم على

أهمية الإيجاز والتركيز في بنية القصة القصيرة بما يمثل وحدة الأثر أو الانطباع، ولحظة التنوير. وهذا يختلف حين نتحدث عن الرواية.

لهذا فإن التقسيم الموجود عندنا بين الرواية وبين القصة القصيرة لم يعد موجوداً في الغرب بالشكل الحاد الموجود عندنا حالياً، فمثلا حين نقف عند (ماركيز) فهو لا يُقال عنه إنه كاتب قصة قصيرة، ولا يُقال عنه إنه كاتب رواية، ولكن يُقال عنه إنه كاتب قصة؛ فلديه قصص مثل «مئة عام من العزلة» تقع في مئات الصفحات، وأيضاً «خريف البطريريك» وقصص أخرى تقع في عشرين صفحة مثلاً، والأمر نفسه موجود عند نجيب محفوظ، سواءً حين كتب الرواية الطويلة، أو كتب مجموعة من الأقاصيص، فأنت تجد في قصصه أن القصة فنياً هي التي تفرض عدد صفحاتها.

وكثير من القصص نرى أنها في عدم وجود حبكة واحدة تنتظمها من الممكن أن تتحول بتصعيد الأحداث ورسم بعض الشخصيات إلى رواية من مثل قصة الصبي الأسعرج لتوفيق عواد مثلا.

وفي الحديث عن أثر القصة في الرواية، والرواية في القصة نقف عند مجموعة من الملامح:

أولا: إن الرواية متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، ومكونة من وحدات أسلوبية غير متجانسة، وتوجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة. وإنّ «عالم القصة القصيرة، دون أي عالم آخر متخيل لا يقبل التجزؤ في نسقه الأسلوبي ولا في عطائه الانطباعي؛ فالقصّة القصيرة، شأنها شأن أي عمل درامي، إنشاء لعالم ما، بل وإنجاز لوحدة فنية متكاملة، ولئن قبلت الرواية بتعدد المسارب، فإنّ القصة بحكم إطارها المكثف لا تقبل تعدد المسارب، ولا تهضم تنوع التجارب إلا بما يتناسب مع سياقها الفني القائم على وحدة الصوت ووحدة الانطباع.

ثانيا: القصة والرواية هما النوعان اللذان قاوما حركة التثبيت والتفتيت وراحا يندغمان مع حركة اليومي والمعيش، وقاوما الثبات وصارا الأكثر قدرة على احتواء قضايا الإنسان المعاصر، والأكثر اهتماما بالدراسة من النقاد في خروجهما على النسق، والمقدرة على صناعة مادة مراوغة.

ثالثا: تلقحت الرواية من القصة، واشتركت معها في أساليبها وتقنياتها وطرائقها؛ لأنها الأكثر القدرة على احتواء الأجناس الأخرى وامتزاجها معها. وقد كانت كثير من الروايات عبارة عن متواليات قصصية في ظاهر الأمر لا رابط بينها حتى تلتقط العلاقة بينها العين العارفة المدققة البصيرة.

ومن أمثلة هذه التقاطعات استخدام بعض التقنيات التي يتصدرها راو بوصفه أداة، يستخدمها الكاتب من أجل وضع مسافة بينه وبين المتخيل في عالم القص، وقد يكون هذا الراوي العليم الذي يعرف المآلات التي سينتهي عندها تطور الحدث، أو قد يكون راويًا يقف في جهة الوصف فقط، أو قد يكون مشاركًا في الحدث، وكل هذه الأشكال نجدها حاضرة في الرواية كما في القصة، وكذلك الوصف والحذف والتقنيات الزمنية، والفضاءات المكانية المغلقة والمفتوحة والأليفة والمعادية على اختلاف اتساعها أو ضيقها، وكذلك ما نقبض عليه من ملامح سينمائية من مثل تصوير لقطة مشهدية بعيدة أو تقريب عين الكاميرا الممثّلة بالراوي لتخليق لقطة قريبة تبرز الملامح والتفاصيل، وتركز على جزء دون جزء خدمة لما يتطلبه الحدث وعملية القص، وكذلك استخدام التزامن المشهدي والتقطيع المشهدي المسمى بالمونتاج واستخدام الاكسسوارات؛ وهي التفاصيل الثابتة أو المتحركة التي تكشف عن طبائع وتفاصيل الشيء التابع له كالمنفضة أو البذلة أو الخاتم أو الكرسي أو لنقل هو عنصر غير حي يساهم في رواية القصة.

وبفعل هذا التداخل صرنا اليوم نتحدث عن ولادة فنون تجريبية حديثة من مثل القصة المقال، والقصة السرد، والقصة اللوحة، والقصة الرسالة، والقصة الخاطرة، والقصة الرحلة... إلخ. وثمة تعاظم لدور المتلقي بديلًا لسلبية القراءة، وتداخل السرد بالمونولوج الداخلي، والمزج بين الواقع والخيال، والحسية والأسطورية، وأنسنة الحيوان والأشياء.

في الأردن لم تختلف القصة القصيرة عن مثيلاتها في البلدان العربية، فهي حديثة العهد، وقد ظهرت في بدايات الكثير من كتاب القصة؛ فقد استمدوا معظم مكوناتهم الفكرية من ثقافة واحدة، حيث كانت القصة القصيرة في الأردن أسبق في الظهور من القصة الطويلة نظراً لسهولة انتشار القصة القصيرة، وإمكانية نشرها في

الصحف، فقد كان محمد صبحي أبو غنيمة أول من كتب قصة قصيرة في الأردن، إذ نشر مجموعته القصصية (أغاني الليل) في عام 1922؛ هذه المجموعة التي يعدها النقاد نقطة البدء في الأردن، فحتى وإن كانت لا تمثل قصصاً قصيرة بالمعنى الفني كما يقول الناقد هاشم ياغي في كتابه «القصة القصيرة في فلسطين والأردن»، فإن أهميتها تكمن في ريادتها، وفي أن (أبو غنيمة) حقق بمقطوعاته جسر الاتصال بين قصص ما قبل الحرب وما بعدها.. كما أنها مهدت لظهور القصة وانفصالها النهائي عن المقالة، وصولا إلى محمود سيف الدين الإيراني في الستينيات وولادة النموذج القصصي الناضج المكتمل فنيا.

المقال

وفي الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية، وحركتي التأثر والتأثير، فإننا نتساءل: المقال كجنس أدبي هل تستفيد منه القصة القصيرة؟ هنالك فروق كبيرة بين المقال والقصة القصيرة؛ فالمقال في المحل الأول محاولة لطرح وجهة النظر، لا يعيب المقال على الإطلاق أن تميز فيه شخصية الكاتب، بل لعل ذلك أن يكون من مزاياه، فنحن نقرأ مقالاً للزيات يتطلب فيه شخصية فكرية مختلفة، عما يتطلبه مقال للعقاد أو غيره، بمعنى آخر يجوز لكاتب المقال أن يزج نفسه في مقاله على نحو واضح، أما كاتب القصة القصيرة في المفهوم التقليدي، فإنه لا يزج بنفسه، إنما يقف في المؤخرة، ويتوارى خلف الشخوص، ويحرك الخيوط على المسرح، وكأنها لا تتحرك من تلقاء ذاتها، وقد يكون من عيوب القص أن يبالغ القاص بتحميل الشخوص للغته ووجهات نظره على عكس ما قد يطرح في المقال من وجهات نظر وتحليل وموضوعية.

في كتاب «المعذبون في الأرض» للدكتور طه حسين نجد مجموعة من الأحاديث القصصية إن جاز هذا التعبير، ويصعب علينا عند التدقيق تصنيف هذا الكتاب، فإن بعض هذه الأحاديث قصص قصيرة، تكاملت لها عناصر القصة القصيرة التقليدية، وفي الوقت نفسه نجد الكاتب يتدخل فيها تدخلاً صريحاً فيهاجم أو يدافع هنا وهناك، مما يدلل على أثر المقال، فلا نستطيع أن نقول إنه مجموعة مقالات ونسكت، ولا نستطيع أن نقول إنه مجموعة قصص قصيرة ونسكت، وإنما هو مزيج من هذين الأمرين.

القصة القصيرة جدا، أو الومضة أو الأقصوصة أو الأقصودة

على اختلاف هذه التسميات، تتداخل القصة القصيرة جدا مع القصة القصيرة ضمن فن تجريبي جمالي جديد له رواده ومريدوه ومعارضوه مع الشعر في كثافته وإيحاءاته ورمزيته ووجود تناغم داخلي يعوض عن الإيقاع، ويأتي هذا التداخل من قصر الشريط اللغوي، والجمل التعبيرية المشحونة بالانفعالات والإيحاء، وكذلك من قيام هذا الأدب على كسر التوقع لدى القارئ، واستخدام المفارقة، وغياب علامات الترقيم أحياناً، والإيقاع المضمر بين الجمل القصيرة، وكذلك من تركيزه على حدث قصير أو جزء منه، أو على زاوية ما من الشخصية.

وأما على صعيد المشتركات مع القصة القصيرة، فنجد الراوي، وإن بشكل محدود، فلا يظهر فيها ذلك التنوع والتعدد الممكن لاستخدامات الراوي، وهي تتصل بكل مجالات الأدب بتلك العلاقة مع المجتمع واحتوائها على الرسالة والقصيدة، وإن اختلفت في طريقة البث، إلا أنه ونتيجة للاختزال الشديد، يختفي فيها الوصف الدقيق المطول.

إنّ التجريب الجمالي، ومحاولات التجديد المستمرة سمة من سمات العصر الحديث طالت كلّ فن من الفنون. ولم يكن الشعر والرواية والقصة القصيرة بمنأى عن ذلك انصياعاً لفترة زمنية تتسم بتناقضات وتغيرات كثيرة سريعة إثر ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية كثيرة، يعيش المبدع المعاصر تحت وطأتها، وقد ألقى ذلك ظلاله على الأدب عموماً محاولة للبحث عن الهوية والكينونة داخل أنماط كتابية تتسع وتتواءم مع الرؤى والتصورات الجديدة.

وبعد، رغم كل هذا التداخل والتهجين والتناسل تظل القصة القصيرة فنا حداثيا أثبت نجاحه وتميزه وخصوصيته ومحافظته على اشتراطاته الفنية، وعلى ما يقيمه من وشائج بينه وبين المتلقي رغم قدرته على الأخذ من الفنون الأخرى وتأثيره فيها.

بـنية الشخصية القصصية في القصّة القصيرة الأردنية:

«شخوص الكاتبة» و«سَمِّهَ المفتاح إِن شِئْت» نموذجًا تطبيقيّا

أ. د. حنان إبراهيم العمايرة[1]

المقدّمة:

تعد الشخصيّة عنصرًا أساسيا من عناصر بناء فنّ القصّة، وهي القطب الذي تتمحورُ حوله الأحداث السّردية، ولا يمكن فصلها عن أي مكوّن من مكوّنات البناء القصصي، فالشخصيّة تتفاعل مع جميع المكوّنات الأخرى كالحدث والزمان والمكان، ولا يمكن لأي نصّ سردي أن يقوم دون شخصياتٍ ينتقيها الكاتب من خياله أو واقعه.

وقد أشار بعض النّقاد والدّارسين إلى أهمّية هذا العنصر وأثره في بنية النّص السردي، «فالشخصيّة في القصّة هي مركز إمتاعٍ وتشويق»[2]. لذا نجد العديد من الدّراسات قد أقيمت حول الشخصيات، وأنواعها وبنيتها وصورها وأثرها في المتون السّردية المختلفة، وفي هذه الدراسة أسعى للوقوف على بنية الشخصية في مجموعتين قصصيّتين للأديبة الأردنية «أماني سليمان داود».

هذه القاصّة التي ظهر نتاجها الأدبي في مطلع الألفية الثالثة وامتازت بلغتها

---

(1) أستاذ دكتور في الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية السلط للعلوم الإنسانية.

(2) نجم، محمد يوسف، فن القصّة، 1979م، دار الثقافة، بيروت، ص51.

السردية الخاصّة التي اقتربت فيها من المألوف المشاهَد لُتعيد إنتاجه بمشهدية سردية جديدة حلّقت فيها بعالم من الخيال الذي يرسم التفاصيل برؤية مضادّة للواقع. وقد تم اختيار النصوص التطبيقية لمجموعتين قصصيّتين ظهر بينهما التباين في بنية الشخصية في كل مجموعة.

أما المجموعة الأولى؛ فقد جاءت بعنوان «**شخوص الكاتبة**» وهي مجموعة قصصية صادرة عام ألفين وأحدَ عشر (2011م). وتتضمن هذه المجموعة اثنتي عشرةَ قصةً جاءت في خمس وثمانين صفحة من القطع المتوسّط. تمكّنت أماني سليمان من خلال هذه القصص أن تجذب انتباه المتلقّي لما هو مألوف، وتعيد ترتيبه وقراءته بمنظور جديد قاربت فيه الواقع ولكن برؤية مختلفة للتفاصيل الزمانية والمكانية، وبلغة سردية بسيطة سهلة قريبة من واقع المتلقّي وبمعجم وصفي يتّكئ على الإشارات اللونية والحركية في الواقع المَعيش.

فـفي قصّة «السّطح» نجد أن هذا المكان يتفاعل مع العديد من الشخصيات بما كان يحمله من ذكريات الطفولة وحميمية العلاقات الاجتماعية بين الجيران، ولكنّ هذا المكان غاب كما تغيب الأشياء، و قبل غيابه حمل ذاكرة شخصيّات شكّلت جزءا من ذاكرة الراوية لهذه الأحداث، ولأن السّرد جاء بضمير المتكلّم نجد المتلقي في حيرة في تحديد الجنس الأدبي الذي تمثّله هذه النصوص السّردية، وقد حرصت القاصّة على أن تتولّى ضمير السّرد كشخصيّة رئيسية ومحورية في أغلب نصوص هذه المجموعة، ولم تغب الثيمة الرئيسية في معظم هذه النصوص عن هموم الإنسان اليومية؛ فهناك من يبحث عن قوته ويكافح من أجل وجوده، فيسقط على مرأى الجميع ليمثّل نهاية لكل من يجول ليثبت ذاته، مات وهو يسعى ولم يملك من حوله سوى المراقبة، هذا ما نجده في قصّة «**الرجل الذي كان ماشيًا يحمل بقجة**».

وتستمر المعاناة في رسم صورٍ للظلم والتسلّط الذي مارسته «السّت هاجر» في قصّة «**الجدار والعصا**» على الطالبة «أمل» التي حرمت من التعبير وسلبت إرادتها أمام جميع الطالبات. واستطاعت «أماني سليمان» بلغتها السّردية أن تختار شخصيّاتها من الواقع الذي تعيشه؛ كالصحفية التي كانت تُدير الأحداث في «**سيّدة البهارات**»، والمرأة العاملة التي تتحمّل المسؤولية في حمل الكثير من أعباء الحياة في قصّة «**بسبع**

أرواح»، والمعلمة التي تعاني من ظلم وتسلّط زوجها، فتعكِسُ هذه المعاناة على طالباتها في قصة «**الجدار والعصا**». وظهرت بعض الشخصيّات في هذه المجموعة من الموروث الأدبي الذي اطّلعت عليه الكاتبة كما في «**عرّافات شهريار**»، ولعلّ الشخصيّة القصصية تمثّل جزءًا من الواقع الذي عاشته الكاتبة واستدعته من ذكرياتها كما في «**صباح أبيض**».

وهكذا نجد أن هذه المجموعة تشكّل إيقاعًا سرديًّا يرسم الأحداث وفق ما هو مألوف وواقعي دون أن يتجاوز المنطقية والتقبّل عند المتلقي؛ فيستقبل النّص بمشهدية تحمل خيالاً يخدم السرد، ورغم أن الحوار بين شخصيات هذه المجموعة محدود، إلا أن المتلقي لم يشعر بالملل، وذلك لأنّ الشخصية الرئيسية كانت تنتقل بين الأحداث بمهارة الراوي العليم، فتدرّجت ببساطة في بنيتها السردية ورسمت مشاهد وأثارت تساؤلات استمرّت بعد انتهاء بعض النصوص، مما جعل المتلقّي يبحث عن نهايات أخرى لمعظم هذه القصص كقصّتي «**زهرة**» و«**المهووس**».

مجموعة «سَمّــهِ المفتاح إنْ شــئت»

المجموعة الثانية للأديبة «أماني سليمان داود» صدرت عام ألفين وستة عشر، وتضمّنت ثماني قصص وقعت في خمس وسبعين صفحة من القطع المتوسط.

وجاءت هذه المجموعة في بنية لغوية وسردية مختلفة عن المجموعة السّابقة، إذ إن المتلقي يقف أمام شكل سرديّ جديد، ففيه تشتُّت قصديّ وعدم تراتبية، ومشهدية متقطّعة، فيقف المتلقّي أمام هذه النصوص في حيرة التصنيف الأجناسي، هل هي خاطرة، أم سيرة ذاتية، أم قصّة؟!

وتزداد حيرة المتلقي أمام **بنية العنوان** في قصص هذه المجموعة، حيث شكّلت العتبة النصّية شكلًا جديدًا يتضمّن نصًّا مستقلًا يسبق النص القصصي، وكأنّه مقدّمة تجمع ما بين الشعرية والسّردية، ليجتهدَ القارئ في البحث عن الملامح والخطوط المشتركة بين هذا النص الاستباقي والقصّة النثرية.

ولعلّ (**نصّ العتبة**) -إن جاز لي تسميته بذلك- يحمل إشارات رمزية لثيمة القصة، وهذه الإشارات تتباين في شكلها؛ فهي ما بين قصّة قصيرة أو مونولوج ذاتيّ أو

رسالة ترسلها القاصّة لتضيء الثيمة في مساحة النصّ؛ ففي القصة التي جاءت بعنوان «شجرة النبيذ» نجد (**نصّ العتبة**) الذي يتبع هذا العنوان رسالة بصوت القاصّة: «لكِ أن تتأسفي على عمرٍ بعمر دالية السّور مضى وهْمَاً، مثلما الدّالية مضَتْ، وأنتما تتناوبان بين حصرم وزبيب، ولا تطولان العنب»[1]. وهذا مثل يوحي بمضيّ العمر سريعًا دون تحقيق الأهداف التي نسعى إليها، وهذا هو حال البطلة التي لم تنجح في الحفاظ على الدالية التي كانت تمثّل جزءًا من ذاكرتها وطفولتها المسلوبة.

وفي قصة «**الشغف**» تتّسع البؤرة المكانية للنص السّردي فتنتقل من عمّان لتصل إلى دمشق، حيث تظهر الحلقات الصوفيّة فتنضمّ لها راوية القصّة، لتعيش تجربة شعوريّة جديدة، وهنا تتداخل النصوص في أجناسيّتها ما بين القصّة والسيرة؛ لا سيّما أن «أماني سليمان داود» تختصّ بدراسة الأساليب الصوفية.

وقد انعكست اللغة الصوفية بما فيها من رموز على معظم قصص هذه المجموعة حيث كانت شخصيّاتها الواقعيّة تحيل إلى أبعاد رمزيّة سياسيّة، فالمشهد السردي الذي استدعى أبطال فيلم أجنبي في قصّة «**كأنّني سهوت**» يقود الشخصية الرئيسية التي أدارت الأحداث بضمير المتكلّم إلى مواجهة فكرة الموت بمنظور جديد بعيدًا عن الحزن والبكاء؛ لتأتي مشهديّة موت «القذّافي» الذي كان غارقًا في دمائه حيث ظهرت صورته على شاشة معلقة في محلّ تجاري. فيصبح خبر الموت غير مخيف، وإنما هي حقيقة وجودية علينا أن نتأملها؛ ورغم أنّ القذافي شخصية سياسية ظهرت في مسار الأحداث كشخصية ثانوية إلا أن ظهورها حقق الفكرة من ثيمة هذه القصّة.

وهكذا هي قصص هذه المجموعة تقوم على استقراء الأحداث من منظور رمزيّ، فتعددت المشاهد التي تأتي كومضات لتعبّر عن ثيمة الموت أو تجدد الحياة وهذا ما دفع الكاتبة إلى التجريب في كتابة بعض القصص كما في قصّة «**شجرة النبيذ**» التي لجأت فيها الشخصيّة الرئيسيّة وهي -راوية القصة- إلى استدراكٍ يضع نهاية أخرى للقصّة، فاستحدثت نهاية جديدة للقصّة وأدخلت عناصر سينمائية في أحداث هذه النهاية فقالت: «وانتبِهْ: إذا ما أتيح لكَ وأمعنتَ النظر (زووووووووووم) إلى

(1) انظر: داود، أماني سليمان، سَمِّهِ المفتاح إنْ شِئت، دار أزمنة، عمان، ط1، 2016م، ص43.

يديها المستقرّتين أمامها، ستلحظ أن باقة العروس التي تحتضنها دالية، مشغولة باحتراف لتأخذ شكل قُطْفِ عنب»[1].

ومن الواقع السينمائي تأتي شخصيات قصّة «**من الخلف تبدو الحكاية مختلفة**»؛ لتنتقل من أحداث هذا الفيلم بمشهدية غير تراتبية إلى واقعة الحدث السياسي المرتبطة بالحذاء الذي يُقْذَفُ به الرئيس، والقاصّة في معظم هذه القصص لم تقف عند التفاصيل الجسدية لشخصيّاتها، ولم تفرد مساحة كبيرة للشخصيات الثانوية واتكأت بشكل واضح على الشخصية الرئيسية التي جاءت راوية للأحداث بضمير المتكلم لتنقل إلى المتلقي الاهتمام بثيمة الحدث. وهكذا نلحظ شيئا من الاختلاف في اختيار الشخصيات بين هاتين المجموعتين؛ لذا فإن هذه الدراسة ستقف عند مفهوم الشخصيّة القصصية، وماهيّة الشخصيّة القصصية، وبنية شخصية المرأة والرجل في كلتا المجموعتين القصصيتين.

أولاً: مفهوم «بنية الشخصية»:

لا بدّ بداية من الوقوف عند مصطلحي «البنية» و«الشخصية»؛ فالبُنية مصطلح يشير إلى الأثر والكيفية، وهذا ما أشار إليه «جان موكاروفسكي» الذي عرّف الأثر الفني بأنه: «بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنّياً والموضوعة في تراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر على بقية العناصر»[2]. وتدل البنية على شبكة العلاقات بين المكوّنات، فهي تشير إلى «الكيفية التي تُنظم بها عناصر مجموعة ما، أي إنها مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموع العناصر»[3]. تكشف البنية عن الأبعاد الدلالية وتبيّن طرق تجسيدها من خلال مكونات النص؛ فهي: «آلية للدلالة، وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية، والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتتحول اللغة -بمعناها الواسع- إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيداً مطلقاً في اكتمالها»[4].

---

(1) داود، أماني سليمان، سمّه المفتاح إن شئت، (2016م)، ط1، دار أزمنة، عمان، ص50.

(2) زيتون: لطيف زيتون (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان، دار النهار للنشر، ص37.

(3) بغورة، الزواوي (1992)، مفهوم البنية، مجلة المناظرة، السنة الثالثة، العدد (5)، ص96-95.

(4) أبو ديب، كمال (1984)، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، ط3، بيروت، دار العلم للملايين، ص9.

أما «**الشخصية**» فهي مصطلح سردي تعددت تعريفاته عند الأدباء والنقاد؛ فالشخصية في الأدب هي: «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم القصة أو المسرحية، وذهب بروب إلى أنها «أداة تنفيذ الفعل»[1]؛ لذا لا بد من الاهتمام بكل ما يصدر عنها. أما أرسطو فقد عدّ الشخصية عنصراً ثانوياً في العمل السردي، حيث كانت تمثّل عنده ظلا للأحداث؛ مما يعني أن اهتمامه كان منصبّاً على الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية التي لا معنى لها إلا بأفعالها[2].

ويشترط في الشخصية أن تكون «مشاركة في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعدّ جزءاً من الوصف»[3].

ونلحظ أنه رغم تعدّد هذه التعريفات إلا أن القاسم المشترك بينها هو التركيز على أن الشخصية كائن يقدّم حدث، سواء أكان هذا الكائن حقيقيّاً أم خياليّاً؛ فـــــــ»رولان بارت» يرى: «أن الشخصية نتاج عمل تأليفي وأنها كائن من ورق من صنع الخيال لا غير، فهي مجرّد منتوج الخيال الفني للروائي ومخزونه الثقافي، فهو يتصرّف في هذه الشخصيات كما يرغب حيث يحذف - يقدم - يؤخر - يضخم - يصغر - كيفما يشاء وهو تصوّر يستحيل انعكاساً للواقع»[4].

ومن هنا علينا أن نميز بين الشخص والشخصية؛ فالشخص هو كائن موجود حقيقة في الواقع المعيش الذي يشكل المحيط الذي نعيش فيه. فالشخصية «لا توجد خارج الكلمات، وإنما هي شخصية ورقية، تقدم الشخص (الإنسان) بناءً على معطيات

---

(1) بنكراد، سعيد (1994) الشخصيات في النص السردي -البناء الثقافي- سلسلة دراسات وأبحاث، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، د. ط.، ص16.

(2) انظر: الجحيلان، ناصر (2009)، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ط1، الرياض، النادي الأدبي، ص56.

(3) القاضي: عبد المنعم (2009)، البنية السردية في الرواية، ط1، مصر، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص68.

(4) بعطشي، يحيى، (2011)، مجلة كلية الآداب واللغات، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الحديثة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، ص 23.

مناسبة للعمل الأدبي»[1]. أما الشخص فهو إنسان حقيقي من لحم ودم، «ويكون ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدد زماناً ومكاناً»[2].

ويرى إبراهيم خليل أن «الشخصية هي تلك الكائنات الوقفية التي تسخّر لإنجاز الحدث الذي يوكل الكاتب إليها إنجازه ولا نجدها إلا في الرواية أو المسرح أو القصة»[3].

ويرى مرشد أحمد أن الشخصية الحكائية صورة تخيلية تَستمد وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، مُشكَّلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفاً، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى ظروفاً اجتماعية واقتصادية وسياسية مسهمة في تكوين المدلول الحكائي واحتوائه، ومؤثرة تأثيراً فعالاً في المتلقي دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة[4].

ثانياً: ماهيّة «الشخصية القصصية»:

تتشكّل ماهيّة الشخصيّة من أبعادها الثقافية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية، ثم تأتي الأوصاف الجسدية لتدل على الملامح الخارجية لهذه الشخصية، وقد حرصت أماني سليمان في معظم قصصها على انتقاء شخصية واحدة مركزية، تدور الأحداث حولها وغالبًا ما تغيب ملامحها الجسدية، فيصبح تركيز المتلقي على الأبعاد الداخلية للشخصية، ففي قصّة «**سيّدة البهارات**» نجد القصة تدور حول حياة

---

(1) انظر، خليل: هناء (2011)، بنية النص في روايات الطيب صالح، ر. ج. دكتوراة، الجامعة الأردنية، ص192، نقلاً عن:

Ducrot،Oswlad,and Todorov,Tzvetan,Encyclopedic Dicionary of the Sciences of Language P(221)

(2) قسومة، الصادق (2000)، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ص98.

(3) 4 خليل، إبراهيم (2010)، بنية النص السردي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص194.

(4) أحمد، مرشد، (2005) البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان دار الفارس، ص36-35.

امرأة تعمل «صحفيّة» في إحدى الصحف، وتركّز على التحدّيات التي تواجهها المرأة العاملة بشكل عام والصحفية بشكل خاص؛ فهي «**فور دخولها بوابة العمل، رمت خلفها كل هواجسها، هكذا علّمت نفسها، كل بوابة لها خصوصياتها، لذا عليها أن لا تخلط الأوراق إطلاقا**»[1].

ويُلحظ في بنية شخصية الراوية لمعظم قصص مجموعة «شخوص الكاتبة» أنها شخصية مركزيّة رئيسية فاعلة تحرّك الأحداث، وتقف عند التفاصيل السردية لتعيد رؤيتها بمنظور إنسانيّ جديد، وهي في كل قصّة تحاول أن تعكس جانبًا أو أكثر من الجوانب الإيجابية في شخصيّة المرأة، ففي قصّة «**سيّدة البهارات**» نجدها تصف المرأة العاملة المثقفة، الذكية التي تحسن التصرّف وترتّب أولوياتها؛ فالبطلة رغم جلوسها مساء مع صديقاتها، إلا أنها كانت صامتةً تفكّر في القضيّة الصحفيّة التي تشتغل عليها، وقبل ذلك كانت قد ذهبت إلى البيت لتعدّ طبخة المقلوبة التي تحسِنُ اختيار بهاراتها[2]، وهي قويّة لأنها قادرة على تعليم نفسها وتُحسِن التأقلم مع الظروف والأشخاص رغم صعوبات الحياة والظروف.

ويلحظ في بنية شخصيات هذه المجموعة أنها تصف الشخصية دون أن تهتم بإعطائها اسماً أو ملامح وصفية خارجية، فيبقى الوصف عامًّا ومرتبطًا بالشخصية المركزيّة وغالبًا تدور في فلك العنوان، ففي «**سيّدة البهارات**» تظهر شخصية الصحفيّة القادرة على «**دمج مهارات التبهير والتعبير وصلت فيها إلى حدّ الاحتراف**»[3] فاكتفت القاصّة بالإشارات الوصفية المعنوية للشخصيات دون الوقوف عند أسمائها في معظم القصص السردية في كلتا المجموعتين القصصيتين، وفي كل وصف تومئ القاصّة إلى بعد اجتماعيّ أو ثقافيّ أو سياسيّ لهذه الشخصيات، ففي قصة «**سطح**» نجد أن الشخصية المركزية هي التي تحدّثنا بضمير المتكلّم عن ذكرياتها على سطح بيت جارهم، ولم تقدّم أوصافًا خارجية لهذه الشخصيّة، وإنما اكتفت بالإشارة إلى حبّها للعلاقات الاجتماعية وتعلّقها بذكريات الطفولة والجيران، وارتباطها بالطبيعة

(1) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، 2011م، دار أزمنة، عمان، ص20.

(2) انظر: داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، السابق، ص21–20.

(3) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، السابق نفسه.

والأمكنة القديمة، ومن هنا نجد أن العنوان «السطح» الذي يحمل ذكريات الماضي الحافل بحميمية العلاقات الاجتماعية بين الجيران، فهذا السّطح يشكّل دلالة تتناغم مع أوصاف الراوية.

ومع أن معظم القصص غابت عنها الأسماء الصريحة، إلا أن بعضها الآخر جاءت فيها أسماء الشخصيات ذات أبعاد دلالية، «فالتسمية أبسط أشكال التشخيص، وكل تسمية تعدّ نوعًا من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد»[1].

ومن الأمثلة على ذلك اسم المعلمة «**هاجر**» **في قصّة «الجدار والعصا»** قد يكون دالاً على الهجران والقوّة والبأس. ولا شكّ أن دوال الشخصيات لا تقف عند حدود التسمية فقط، وإنما تشمل كل السّمات التي تشكّل ملامح هذه الشخصية؛ فأوصاف هاجر الجسدية تشي بالقوّة والسيطرة فهي «**طويلة، سمينة، شقراء بعينين خضراوين، قليلاً ما تبتسم**»[2]، أما «**أمل**» وهو اسم الشخصية الثانية في القصة ذاتها فيشي بأملٍ ما في مستقبل تتجاوز فيه هذه الشخصية مرحلةً تعرضت فيها للظلم والتعنيف من غير ذنب، وتعيد بناء ذاتها ومستقبلها.

أما «**خيرية**» ابنة الجيران رغم أنها شخصية ثانوية إلا أن القاصّة أعطتها مسمّى ولكل اسم دلالاته فقد ارتبطت هذه الشخصية بالذكريات التي تحمل الخير والحب والألفة بين الجيران، فأوصافها الخارجية تحمل صفات الألفة «**فهي سمراء ولها ابتسامة مميزة، وهي ابنة جارنا أبي محمد، تصغر شقيقات خمسًا حباهنّ الله البياض وخضرة العينين والكلام الهادئ الرقيق، وميّزها بالسمار والشيطنة وخفّة الدّم والصوت الجهوري**»[3].

لعلّ وقوف القاصّة عند دقائق التفاصيل الوصفية للشخصيات الثانوية يعمّق أثر هذه الشخصية في تحقيق الثيمة الرئيسية وهي التأكيد على أن أسطح بيوت عمّان القديمة تسجّل ذاكرة حيّة للعلاقات الاجتماعية الإنسانية الحافلة بالحب والودّ والإخاء.

---

(1) ويليك، رينيه ووارين، أوستن(1972)، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط(3)، مطبعة خالد الطرابيشي، ص285.

(2) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، السابق، ص80.

(3) داود، أماني سليمان، المرجع السابق، ص11.

وقد أشار فيليب هامون إلى أن: «تقديم الشخصية وتعيينها على خشبة النص يتمّ من خلال دالّ لا متواصل؛ أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـ»سمته». إنّ الخصائص العامة لهذه السمة تحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب»[1].

فما تقدّمه لنا القاصّة من الشخصيات يمثّل اختيارها ففي قصّة «**تأويل**» من المجموعة القصصية الثانية التي جاءت بعنوان «**سَمِّهِ المفتاح إنْ شِئْت**» نجد أن القاصّة اختارت لهذه القصة شخصية مركزية واحدة ولم تمنحها اسمًا، واكتفت بتقديم أوصاف معنوية، لشخصيّة الكاتبة، الحالمة، المتسلّحة بالثقافة والوعي وتحسن استخدام وسائل الاتصال والبريد الإلكتروني، وهذا ما جعلها قويّة في ردودها فاستطاعت أن تجسّد أحلامها في قصصها، وفي تقنية سردية دمجت فيها بين الوعي واللاوعي انتهت القاصّة إلى أن كثيرا من الأحلام يمكننا تحويلها إلى واقع.

وهكذا نجد أن المجموعة القصصية الأولى «**شخوص الكاتبة**» جسّدت في بعض شخصياتها الأسماء المجرّدة مثل (خيرية) و(علي) و(انتصار) و(محمد) في قصّة «**السطح**». و(الست هاجر) و(أمل) في قصة «**الجدار والعصا**».

أما المجموعة الثانية «**سمّه المفتاح إن شئت**» فيكاد لا يظهر في قصص هذه المجموعة أي اسم علم صريح دال على الشخصية، إلا في قصة «**شجرة النبيذ**» التي نجد لغة القاصة فيها تتجه إلى الرمزية لتربط بين اسم «دالية» كشخصيّة قصصية، ودالية العنب التي تتحوّل إلى نبيذ، وما بين الذكريات تحت هذه الشجرة والتحوّلات التي تؤول إليها نجد أن النهاية الواحدة قد يختلف المتلقي في تأويلها، إذ إن الراوية تقرّ بأن الدالية «**كل من يعبر أمامها في المدينة يراها شجرة. وحدي كنت أرى ابتسامة امرأة خضراء. ولا أصبر على عنبها فأبتلعه حصرما**»[2]. أما عدا هذه القصة فقد وردت الشخصيات غفلا من الأسماء؛ مما يعني أن القاصّة أوجدت الشخصيات بالأوصاف المعنوية لا بالتسميات؛ فقد اعتمدت على أوصافها ووظائفها، ولعلّ هذا الملمح يعد

---

(1) هامون، فيليب (1990)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبدالفتاح كيليطو، الرباط، دار الكلام، ص48.

(2) داود، أماني سليمان، 2016م، سمّه المفتاح إن شئت، دار أزمنة، عمان، ص50.

سمة أسلوبية لقصص المجموعة الثانية، إذ إن القارئ أصبح يشعر أنه أمام جنس نثري جديد يختلط بين القصة والسيرة، ولعل المقدّمة الافتتاحية التي دوّنتها القاصّة في صفحة سابقة لكل قصة في «**سَمِّهِ المفتاح إنْ شِئْت**» أخذت القصّص في هذه المجموعة إلى صورة أجناسية جديدة غير مألوفة في البنية القصصية، إذ أُلِف أن يضع بعضُ القصاصين عتبة لمجموعاتهم القصصية وهو ما فعلته القاصة في مجموعتها كذلك، لكن أن تتقدم كل قصة في المجموعة عتبة –سردية في أغلبها– ومستقلة خاصة بالقصة التي تليها، وبلغة مجازية عالية وتكثيف شديد، وتتعلق ثيمتها بثيمة القصة وتحمّلها طاقات إيحائية ودلالية ورمزية؛ فإن هذا يُعدّ جديدا على الكتابة القصصية، ويمكن اعتبار مجموعة «**سَمِّهِ المفتاح إنْ شِئْت**» رائدة في ابتكار هذه التقنية التي شكّلت أسلوبا ميّز المجموعة عن غيرها.

ثالثًا: بنية شخصية المرأة والرجل في كلتا المجموعتين القصصيّتين

شكّلت المرأة دورًا رئيسيّا في نصوص المجموعتين القصصيّتين، ولم تخلُ أي قصة من الحضور الأنثوي المتضمِّن أدورًا إيجابيّة في معظمها حيث ظهرت في صورٍ وتجليّاتٍ متعددّة، فكانت صحفية نشيطة في قصّة «**سيدّة البهارات**» وكاتبة تعي ما يحدث لشخصيّاتها في قصّة «**شخوص الكاتبة**». أما «شهرزاد» فقد ظهرت امرأة قويّة تحسن استغلال أنوثتها في اللحظة المناسبة في «**عرّافات شهريار**» وفي قصة «**زهرة**» تحدّثت «أماني سليمان داود» عن المرأة العاملة التي تناست مقوّمات أنوثتها بسبب روتين الحياة الصعب، وحين حاولت استعادة هذه المقوّمات وجدت فيها شيئا من الصعوبة، في إشارة إلى صعوبة الحياة وتحدّياتها أمام المرأة العاملة، وهذا ما أكّدته أيضًا في قصّة «**بسبع أرواح**» حيث أشارت إلى روتين المرأة العاملة ذلك الروتين الذي ألغى إنسانيّتها فكانت –دون أن تقصد سببًا– في قتل قطّة قفزت إلى ماتور سيارتها الساخن في يوم شديد البرودة، أما في قصّة «**أشلاء صغيرة جدًّا**» فقد تحدّثت عن الصورة النمطية للمرأة التي تسعى للبحث عن رجل وفق الصورة الجميلة التي وجدتها ملقاة على الأرض، وحين تشعر باليأس من وجوده تمزّق الصورة إلى أشلاء فتأتي المصادفة حين يظهر الرجل في مسرح الأحداث وهو يدوس على صورته الممزّقة أثناء صعوده الدّرج. وهذه إشارة إلى ضياع الفرصة على هذه الفتاة.

وفي قصّة «**الجدار والعصا**» **نجد أن** «**هاجر**» معلمّة اتصفت بالقوة والسيطرة والتعامل الحاد مع طالباتها، ولكن القاصّة سعت لإيجاد مبرّرات لهذه الصفات، فهي «**لا سلطة لها في منزلها، فثمّة زوج عصبيّ يشاركها في كل شيء، حياتها، وقتها، جسدها، راتبها. وفي الشارع لا سلطة لها إلا على حذائها**»[1]. وكأن القاصّة تبحث عن مبرّرات نفسيّة توضّح فيها أسباب تسلّط المعلمة «هاجر» على الطالبة «أمل» التي استسلمت لسلطتها فكان الجدار رمزًا للاستسلام والضعف.

ومن الملامح المهمّة في لغة القاصّة أنها تأخذ من السياق اللغوي المألوف في الواقع الاجتماعي لتبني حكاية ترفض فيها هذا الواقع، فكأنها ترفض أن يسير الإنسان إلى جانب الجدار ليستسلم لمقولة: «نمشي الحيط الحيط ونقول يارب السّتر» فالضعف ليس سِترًا وإنما هو ذلة ومهانة، وكأنها تدعو في رسالة إيحائية مبطنة إلى رفض الظلم في كل تجلياته وصوره.

وظهرت الراوية الأنثى كشخصيّة رئيسية في العديد من القصص مثل قصة «السطح» و«الرجل الذي كان يحمل البقجة» و«صباح أبيض» و«الأميرة». حيث اتكأت القاصّة على استعمال ضمير المتكلّم كشخصية قصصية دون أن تمنحها اسمًا صريحًا في كثير من القصص كما تقدم، ويعد استخدام الضمير من «أغنى الأدوات المعوضة لاسم العلم، لأن الصفات أو الأسماء الوصفية التي تحدد الجنس والعمر والوظيفة والمكان ذات معنىً سكوني، بينما يتضخّم محمول الضمير شيئاً فشيئاً، حتى يكاد يغدو الاسم الخالص بكونه مصطنعاً أساساً للتعيين»[2].

وغالباً ما يأتي الضمير دالاً على شخصية القاص؛ مما يجعلنا نفكّر بأن هذه القصص قد تمثّل وقفَات في سيرة حياة القاصّة «أماني سليمان» لا سيّما أنها ارتبطت بالأمكنة العَمّانية التي عاشت فيها الكاتبة والوظائف التي تقلّدتها في سيرة حياتها والدراسات التي قامت بها، مما يشير إلى استثمار الأديب أجزاء متفرقة من حياته في سياق سرده، جامعا بين السيري والتخييلي، وهو أمر مقبول وشائع لا تنفرد به القاصة

(1) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، السابق، ص83.

(2) الرقيق، عبد الوهاب (1998)، في السرد «دراسات تطبيقية»، ط1، تونس، دار محمد علي الحامي، ص138.

على افتراض صحة وقوعه. ويمكن أن نرى من وجهة نظر نقدية أخرى أن ضمير المتكلم تقنية تحايلية للإيهام بواقعية القصة، فقد لا تكون جزءا من سيرة الأديب وإنما استخدمها كوسيلة للتقرب من المتلقي وتذليل المسافة بينه وبين القصة.

فيما يتصل بوجهة النظر الأولى فلعلنا نجده أكثر إقناعا في بعض قصص المجموعة الثانية للكاتبة «**سَمِّه المفتاح إنْ شِئْت**» حيث نجد أن القاصّة تتحدّث في قصّة **شغف** عن سعي إحدى الباحثات لاكتشاف أسرار الصوفية، وهو الموضوع ذاته الذي اختصّت أماني سليمان بدراسته في مرحلة الماجستير، أما قصّة «**تأويل**» فنجدها تلجأ إلى تقنية الدمج بين تيار الوعي واللاوعي في تفسير طقوس الكتابة عند الأديبة التي أبدعت في كتابة قصّتها، وتميّزت في إيقاع قراءتها للقصص الخيالية.

وفي قصة «**كأنني سهوت**» تجسّد القاصّة شخصية الكاتبة المثقّفة التي تسعى إلى قراءة الواقع الإعلامي والسياسي الذي نعيشه، فتدمج بين ما يقدّم لنا عبر وسائل الإعلام من أفلام ومسلسلات وبين واقع الأحداث السياسية التي تجعلنا نعيش في ضغط دائم. ومن هنا نجدها تفسّر صورة الممرضة التي تقيس ضغط الكاتبة التي تحاول أن تتعايش مع هذا الواقع.

وفيما يتصل بمظاهر حضور الشخصيات الذكورية في القصص فإننا نجد قصّة «**توت... عجين... ونار**» تقوم على تقنيّة الاسترجاع الزمنيّ، وتدور أحداثها بآلية مختلفة عن سائر قصص هذه المجموعة، إذ إن الشخصية المركزيّة تتمثل في رجل يتّصف بصفات إيجابية، ذلك العُمدة الذي يُصلح بين الناس ويسعى لاستعادة السّلام لبيوتهم، وهو **الخبّاز** «**الذي يتوزّع يومه بين فرنه وحكايا النساء وبيوت الحيّ المفتوحة عليه بتفاصيلها المعلن منها والمسكوت عنه، أيامه تدور بتناغم في فجوة الفرن**»[1].

ومما يمكننا ملاحظته في كلتا المجموعتين محدودية حضور «الرجل» في الاسم والصفات في معظم القصص، ففي كلا المجموعتين لم نقرأ سوى كنية الجار الطيّب «أبي محمد» في قصة «سطح» وكنية العم «أبو سامر» الذي وافته المنيّة في قصّة «**صباح أبيض**». وقد تمّت الإشارة إلى الرجل في معظم القصص من خلال توضيح

(1) داود، السابق، ص75.

صلات القربى وهي تكشف عن حميمية العلاقات بين الشخصيات؛ مثل العم «أبو سامر» الذي سمعت خبر وفاته في قصّة «صباح أبيض»، ووالد الطالبة أمل في قصة «الجدار والعصا» الذي كان يتحدّث عن أضرار القنبلة النووية فربطت هذه الأضرار بصوت مدرسّتها **الست هاجر**، أما **الزوج** فقد ظهر في قصّتي «بسبع أرواح» و«الجدار والعصا» كشخصيّة سلبيّة الحضور والأثر على الشخصية المركزيّة، فقد استغلّ في قصة (بسبع أرواح) خطأ زوجته غير المقصود بمقتل القطة وخاطبها من غير رحمة ولا تعاطف بقوله: «**أيتها القاتلة الشريرة، لم أكن أعرف أنّك بلا إحساس أو دم، وبإمكانك القتل بدم بارد، كل هذه الرّقّة تُخفي مجرمةً خلفها**»[1]! فالزوج لم يتعاطف مع زوجته العاملة التي تستيقظ من الصباح الباكر لتقوم بإيصال أطفالها إلى الحضانة في جوّ الشّتاء البارد شديد الأمطار، لتعود بعد الظهيرة ليبدأ دوامها الثاني في المنزل بين التنظيف وإعداد الطعام والتدريس؛ ولم يظهر للزوج أي تعاون أو مشاركة في حياة هذه المرأة، بل على العكس استغلّ حدث مقتل القطة بين فرامل السيارة وأخذ ينعتها بالصفات السلبية وهذا يدل على أنانيّته واستغلاله للمواقف.

وتأكدت صورة الزوج السلبية في قصّة «**الجدار والعصا**» من خلال حديث الراوية عن زوج المعلمة هاجر الذي وصفته بأنه سلطوي، وعصبي، **ويشارك الزوجة في جسدها وحياتها ووقتها وراتبها ولكنه يحرمها الحرية**[2].

ولعل موقف القاصّة واضح من سلبية هذا الزوج الذي إذ تمنحه اسمًا وجعلته مبهم الاسم، ورغم مشاركته لحياة المرأة إلا أنه بقي شخصيّة ثانوية في معظم قصص المجموعتين، وركّزت القاصّة على سلبية أوصافه؛ لتعكس من خلال هذا المعجم الوصفي رفضها للتصرّفات السلبية الصادرة عن مثل هذا النوع من الأزواج.

وظهر الرجل أيضا كشخصيّة ثانوية من خلال ذكر وظيفته أو مهنته، فتصبح المهنة مسوّغاً للأوصاف المتعلقة في الشخصية الموصوفة؛ مثل رئيس التحرير الذي أخبر الكاتبة بأن لا تنسى وضع بعض البهارات في قصة «**سيّدة البهارات**»، والطبيب الذي تابع علاج الساردة التي بحّ صوتها في قصّة «**الأميرة**» وفي «**عرافات شهريار**»

---

(1) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، السابق، ص67.

(2) انظر: داود، أماني سليمان، المصدر السابق، ص83.

سعت القاصّة إلى تعديل صورة شهريار التقليدية، ففي نهاية القصّة نجد أن شهريار القويّ تغيرت صورته رغم استبداده وظلمه «**وتضاءل شهريار.. تكوّر... سقط السّيف من يده... وراح زاحفًا على يديه ورجليه عاويًا باتّجاه السّرير**»[1].

ومع ذلك لم تغب الصورة الإيجابية للرجل في بعض النماذج القصصية، فالرجل الذي كان يعمل خبّازًا في قصة «**توت... عجين... ونار**» كان نموذجًا في إيجابيّته؛ فقد ملك حكمة تمنحه القدرة على استعادة السلام للبيوت، فلقّبه أهل القرية بالعمدة، وكان يحسن التصرّف مع الكبار والصغار، هذا الرجل الذي لا يتكئ على المرأة بل يساندها ويسهم في إكمال دورها، ويسأل النسوة عن أحوالهنّ مع أزواجهنّ[2].

وهكذ نجد أن القاصّة لم تعتمد في رسم شخصياتها الأنثوية والذكورية على المقياس الكمّي الذي ينظر فيه إلى كمية المعلومات المتواترة التي تذكر صراحة حول الشخصية؛ وإنما اعتمدت في معظم القصص على المقياس النوعي؛ أي أن مصدر المعلومات حول الشخصية تقدّمها عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو هي معلومات ضمنية، نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها[3].

وجلّ أوصاف الشخصيات في كلتا المجموعتين عرفناها من راوية القصّة، وهي بطبيعة الحال مما أضفته المؤلّفة «القاصّة» على لسان الراوية، ففي قصّة «**من الخلف تبدو الحكاية مختلفة**» قدّمت الراوية وهي الشخصية الرئيسية المركزية في هذه القصّة أوصافًا لصغيرها الذي يشاركها حضور الفيلم فعرفنا أن هذا الصغير ابن التسعة أعوام، ذكيّ ولمّاح، قادر على قراءة المشهد بطريقة غير مألوفة، يحب الوقوف على التفاصيل، يملك الشجاعة للتعبير عن رأيه دون خوف أو تردد، إن مثل هذه المعلومات الوصفية عن هذه الشخصية الثانوية في هذه القصة وصلت للمتلقي بطريقة غير مباشرة من خلال الشخصية الرئيسية التي سردت لنا الأحداث، ورغم أن جميع الشخصيات لم

---

(1) داود، أماني سليمان، شخوص الكاتبة، مصدر سابق، ص50.

(2) انظر: داود، أماني سليمان، سمّه المفتاح إن شئت، مصدر سابق، ص74–73.

(3) انظر: البحراوي، حسن (2009)، بنية الشكل الروائي، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص224.

تحمل اسمًا صريحًا -كما أشرنا سابقا- إلا أنها حرصت على وصف هذه الشخصيات التي تتحدّث عنها؛ فالطالب قد ظهر في بداية قصة «**من الخلف تبدو الحكاية مختلفة**» متحمّسًا لحضور الأفلام وقراءة الكتب والحوار الثقافي مما ينم عن جيل مثقف، أما شخصية الكاتب في القصة، فقد حضرت زمن مرضها بعد أن كان كاتبا لا يشق له الغبار، وتحولت ابتسامته الهادئة إلى خيبة وضعف بسبب مرض السرطان. لقد قدّمت الكاتبة هذا الوصف المتباين ما بين القوة والضعف، والأمل والحزن، وربطت هذا الوصف بطريقة غير مباشرة بوصف الحذاء الذي يعدّ رمزًا للمقاومة والرفض لما حلّ بأهل العراق، بقولها: «**قَذْفهُ وجه الرئيس بالحذاء، غدا حدثًا توالى عرضه خبرًا رئيسيًّا في وسائل الإعلام والتواصل**»[1] ومن هنا وجدنا القاصة تأخذ الوصف الواقعي إلى أبعاد رمزية، فجعلت وصف الحذاء المتّسع على قدم الكاتب المريض مسوّغًا للإشارة إلى حال الشباب العراقيين المقاومين الثائرين في وجه الغاصب المعتدي إذ على الرغم من ضعف البلاد بعد دخول القوات الأمريكية إليها، إلا أن أحدهم استطاع في مؤتمر صحفي أن يعبّر عن رفضه لهذا الواقع بأبسط الصور وعلى مرأى العالم حين خلع حذاءه وقذفه في وجه الرئيس الأمريكي.

استطاعت الكاتبة أن توظّف هذا الحدث خلال السرد القصصي لتجعله رمزًا للتعبير والتغيير والمقاومة؛ ومن هنا نجدها تقول: «**الأحذية كرات تتطاير بين الأوجه بدل الأسلحة، للأحذية فعالية عالية يجب دراسة إضافتها إلى المقرّرات الجامعية**» وتتّسع في توظيف الدلالة الرمزية عبر الأحداث السّردية التي نقلتها إلى شخصية ثانوية أخرى لتقول:»**لم أدْرِ ما الرابط العجيب الذي جعل زميلاً آخر يندفع ليشير إلى اعتناء البريطانيين بتلميع أحذيتهم، وإيلائها اهتمامًا يفوق اهتمامهم بتفاصيل أخرى، هل رغب بالمشاركة في الحوار ولو بطرح هذيان لا معنى له، ولا جسراً يصله بالحوار الدائر، والغريب أن كل فرد أخذ يدلي بدلوه في هذا الشأن، وتداخلت الآراء ووجهات النظر، وأخذت الأيدي تتحرّك والعيون تدور، وحلَّ هرْجٌ ومرج لم أتبيّن من بينه غير تكرار كلمتي: حذاء، أحذية... حذاء أحذية**»[2].

---

(1) داود، أماني سليمان، سمّه المفتاح إن شئت، مصدر سابق، ص58-57.

(2) داود، أماني سليمان، سمّه المفتاح إن شئت، مصدر سابق، ص59-58.

وهكذا نجد أن الكاتبة لم تهتمّ برسم تفاصيل خارجية للشخصيات، وابتعدت عن الشخصيات النمطية في قصصها واهتمّت ببناء الشخصيّة من الداخل متكئة على الحدث ليكشف لنا عمق الأثر المعنوي في بنية هذه الشخصيات.

الخاتمة:

يتّضح مما سبق أن بنية الشخصية القصصية عند الأديبة «اماني سليمان داود» تقاطعت في المجموعتين القصصيّتين ببعض الصفات المشركة في بنائها، واختلفت في بعض السمات الأخرى.

ففي كلتا المجموعتين جاءت راوية القصّة كشخصيّة رئيسية ومركزيّة سردت الأحداث بضمير المتكلّم وكشفت عن علاقاتها مع الشخصيّات الأخرى بصورة جزئية، وغالبًا ما كانت صفات هذه الشخصيات معنوية تظهر من خلال سياق الأحداث، إضافة إلى أن الشخصيات الرئيسية في معظم القصص كانت محصورة على شخصيّة واحدة هي الراوية. ومع أن المجموعة الأولى «شخوص الكاتبة» أكثر رسمًا لملامح الشخصيّات الثانوية، إلا أن كلتا المجموعتين ركّزت على الصفات المعنوية، وقلّلت من الصفات الجسدية.

ومما يشار إليه في بنية الشخصية في كلتا المجموعتين أن الشخصية الإيجابية غالبًا ما **كانت الشخصية الأنثوية، باستثناء شخصية «الخبّاز» في قصّة توت..عجين ونار، وشخصيّة الجار «أبي محمد» في قصّة «السطح»**.

ويلحظ أيضًا أن معظم القصص في المجموعتين تتحدّث عن شخصيّات واقعية، فالخيال محدود في رسم الشخصيّات، والأوصاف مقتضبة، والحوارات قليلة، إلا أن أثر هذه الشخصية واضح في تحقيق ثيمة القصّة وأهدافها.

أما الاختلاف في شخصيّات المجموعتين، فتمثّل في ظهور بعض الرموز التراثية الحكائية في المجموعة الأولى، كما في عرّافات شهريار التي تحيل إلى إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة، وكذلك نلحظ أن التسلسل والتراتبية والمنطقية في بنية السرد وربطه بالشخصية المركزية والشخصيات الثانوية كان أكثر وضوحًا في مجموعة «شخوص الكاتبة» أما مجموعة «سَمِّه المفتاح إنْ شِئْت» فإن الأبعاد السينمائية هي

الأكثر تمثّلا في رسم هذه الشخصيات، لا سيّما أن القضايا التي تتحدّث عنها هذه المجموعة تعالج ثيمة الموت والتجدد وإعادة رؤية الواقع بمنظور جديد، أما مجموعة «شخوص الكاتبة» فقد عالجت المواقف الحياتية اليومية برؤية تحليلية، فنجدها تتحدّث عن الألفة بين الجيران، وتسلّط المعلّمة، وظلم الزوج، وهموم المرأة في البحث عن الحبيب، والرجل الذي يسعى من أجل الحصول على قوته. فالشخصيّات التي رسمت هذه الأحداث كانت من وحي الواقع المرئي المَعيش، أما شخصيّات «سَمِّه المفتاح إنْ شئت» فهي في أغلبها شخصيات انتقائية من واقع الحياة المتأثّرة بسيرورة الأحداث السياسية التي يشار إلى أثرها الرمزي في الثيمة القصصية.

وتبقى تجربة أماني سليمان داود نموذجًا قصصيا تجريبيّا جديدا نفخر به كقلم كاتبة أردنيّة تبوح بالهمّ الإنسانيّ برؤية ومنهجيّة جديدة، اقتربت فيها من التنوّع الأجناسي وحافظت فيها على العناصر السردية.

المصادر والمراجع

- أحمد، مرشد، (2005) البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، دار الفارس.
- بعطشي: يحيى، (2011)، مجلة كلية الآداب واللغات، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الحديثة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن.
- الجحيلان، ناصر (2009)، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ط1، الرياض، النادي الأدبي.
- خليل، إبراهيم (2010)، بنية النص السردي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- خليل، هناء (2011)، بنية النص في روايات الطيب صالح، ر. ج. دكتوراه، الجامعة الأردنية.
- داود، أماني سليمان (2016)، سَمَّهِ المفتاح إنْ شِئْت، ط1، دار أزمنة، عمان.
- داود، أماني سليمان (2011)، شخوص الكاتبة، ط1، دار أزمنة، عمان.
- القاضي، عبد المنعم (2009)، البنية السردية في الرواية، ط1، مصر، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
- قسومة، الصادق (2000)، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر.
- نجم، محمد يوسف (1979)، فن القصّة، دار الثقافة، بيروت.

اللون رمزا وقضية في نماذج من القصة القصيرة الأردنية

أ.د. ريم خليف المرايات[1]

الملخص

تناول عدد من كتاب القصة القصيرة الأردنية اللون بوصفه رمزا يعبر عن قضية في أعمالهم الأدبية في الألفية الثالثة للميلاد، ووقفت الدراسة عند ثلاثة نماذج وردت في مجموعة «مختارات من القصة القصيرة الأردنية» لمحمد عبيد الله وآخرون، الصادرة عام 2008. وهذه النماذج هي: «قميص أسود جدا» لجواهر رفايعة من مجموعتها القصصية «على قيد الطفولة» 2002. و»أمطار صيفية « لياسر قبيلات، من مجموعة « أشجار شعثاء باسقة» 2004. و»مجتمع مدني» لجمال ناجي من مجموعته القصصية «ما جرى يوم الخميس» 2006.

واستفادت الدراسة من المناهج السياقية وغير السياقية في دراسة الأعمال المذكورة وتحليلها. وأولت الجوانب النفسية والسيميائية والاجتماعية والثقافية اهتماما أكبر من غيرها لملاءمتها للأعمال موضوع الدراسة.

ولقد أثار الوقوف عند اللون بوصفه قضية عددا من الثنائيات فتحت مناقشتها وتناقضاتها الباب أمام فهم أعمق للموضوع، والوقوف على آثاره وأبعاده وانعكاساته على الذات والمجتمع، كما عكست موقف كتاب القصة من قضاياهم الشخصية وقضايا مجتمعاتهم وقضايا العصر.

---

(1) أستاذة في الأدب الحديث والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الكتاب الأردنيين الذين وظفوا اللون في أعمالهم القصصية قد اهتموا بالمدلولات النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، مما أضفى جمالية على هذه الأعمال التي عبروا من خلالها عن قضايا شخصية ومحلية وعالمية.

وتتسم شخصيات هذه الأعمال بالعمق، وبالرؤية الواضحة لقضايا الحياة، مما يعمق معاناتها ويدفعها نحو التفكير في اتخاذ موقف لإصلاح الخطأ أو رفع صوتها للتنبيه منه، والارتقاء بحياتها.

واستخدمت الأعمال المذكورة أساليب فنية مؤثرة في التعبير عن الأفكار، من مثل: الحوار والتكرار والمنولوج وتيار الوعي والمشاهد الذكية، لإضاءة الواقع أمام النّاس بهدف كشف عيوب المجتمع وسماته بطرق فنية، بعيدة عن التقريرية والمباشرة والتناول السطحي، مستفيدة من تداخل الأجناس الأدبية وتقنياتها، فتجاوزت في ذلك البنى التقليدية للسرد، لإحداث التأثير المنشود.

وقد أضفى اللون بوصفه رمزا سمة العالمية على الأعمال موضوع الدراسة، لأن الألوان حملت دلالة عالمية، يتفق الناس عليها وعلى مدلولها في بقاع كثيرة في العالم مع اختلافات بسيطة. ولهذا لا نجد خصوصية للمكان أو الزمان في هذه الأعمال التي تصلح لكل البيئات الاجتماعية، وتتكرر قضاياها والمعاناة منها في أماكن كثيرة في العالم.

المقدمة

نالت القصة القصيرة في الوطن العربي في الألفية الثالثة للميلاد نصيبا كبيرا من التجديد على مستويي الشكل والمضمون، إذ استمر الشكل الفني بالتطور بموازاة التطور الاجتماعي وزيادة الانفتاح على الأعمال العالمية. وظهرت مواهب مبدعة ساهمت في تجديد هذا الفن وتطويره، في ضوء ما حدث من تداخل بين الأجناس الأدبية، وبحث الكتاب عن أشكال تحقق الغاية المنشودة من أعمالهم الأدبية. فتناول الكتاب في أعمالهم قضايا شخصية وإنسانية كبيرة كاللون، والفقر، والظلم، والطبقية، والمثقف، والسلطة، والحرية، وغيرها واقتضى ذلك استخدام تقنيات فنية مؤثرة، وإيجاد صيغ جديدة للقول، وتجاوز البنى التقليدية للسرد، لإحداث التأثير المنشود.

وقد تناولت دراسات كثيرة النصوص القصصية، العربية والأردنية بالبحث والتّحليل، ولكن المكتبة العربية ما زالت تحتاج إلى مزيد من الدراسات التي تتوقف عند تطور التجارب القصصية للكتّاب، والوقوف على عناصر التجديد والتقنيات الفنية التي وظفوها في أعمالهم للتأثير في الناس، وكسب تأييدهم لقضايا مجتمعاتهم، وإضاءة معاناة الناس بسببها.

وقد تناول عدد من كتاب القصة القصيرة الأردنية اللون بوصفه رمزا وقضية في أعمالهم الأدبية في الألفية الثالثة للميلاد، وستقف الدراسة عند ثلاثة نماذج وردت في مجموعة «مختارات من القصة القصيرة الأردنية» لمحمد عبيد الله وآخرون، وهذه النماذج هي: «قميص أسود جدا» لجواهر رفايعة من مجموعتها القصصية «على قيد الطفولة»[1] و«أمطار صيفية» لياسر قبيلات، من مجموعة «أشجار شعثاء باسقة»[2]، و«مجتمع مدني» لجمال ناجي من مجموعته القصصية «ما جرى يوم الخميس»[3].

ويمكن الإشارة إلى نصين وظف كتابهما اللون في القصة القصيرة الأردنية بوصفه قضية قبل عام ألفين. نشر الأول في نهاية الستينيات متمثلا في قصة (هندي أحمر لتيسير السبول 1968) والثاني في بداية الثمانينيات متمثلا في قصة (شقوق في كف خضرة لهند أبو الشعر 1981).

واستفادت الدراسة من المناهج السياقية وغير السياقية في دراسة الأعمال المذكورة، وأولت الجانبين النفسي والسيميائي اهتماما كبيرا عند تحليلها.

تمهيد ـ اللون في القصة القصيرة قبل عام 2000

كان الأدباء قد تناولوا في أماكن متعددة في العالم وعبر أجناس مختلفة، اللون في أعمالهم الأدبية بوصفه قضية، إذ يتحول من كونه شكلا خارجيا إلى مضمون ذي دلالة اجتماعية وسياسية وثقافية، يمكن من خلاله الانتصار للقضايا الإنسانية وحقوق الإنسان، والوقوف على أساليب التعبير عن المضمون فنيا في الأعمال موضوع

(1) منشورات وزارة الثقافة، عمان، عام 2002، ص87.

(2) منشورات دار أزمنة والبنك الأهلي الأردني، عمان، ص 2004. ص 257.

(3) منشورات وزارة الثقافة، عمان، عام 2006. ص 78.

الدراسة وخاصة ما يتعلق بالشخصيات والرموز واللغة. وعلاقة اللون بالبيئة والزمان والمكان، وبناء الوعي حول إنسانية الإنسان وتقبل الآخر والاختلاف. وهي مضامين ديموقراطية ذات صبغة سياسية، واجتماعية، وفنية، وجمالية، عبر عنها الأدب وأدان إساءة استخدامها وانتصر لمعاناة الناس بسببها. ويأتي نص الشاعر الهندي طاغور الذي أدان فيه التمييز العنصري على أساس اللون مثالا واضحا على ذلك، إذ يظهر اللون بوصفه قضية من خلال إجراء الشاعر حوارا بين أم وابنها الصغير الذي يطرح أسئلة صعبة على النحو الآتي:

ـ لماذا نحن فقراء يا أمي؟

ـ بسبب إخواننا البيض يا بني

ـ ولماذا يكرهنا إخواننا البيض يا أمي؟

ـ لأننا سود يا بني

ـ ومتى سنصبح أغنياء يا أمي؟

ـ عندما تبيض قلوبهم كما ابيضت وجوههم يا بني.

وتُبرز أسئلة الصبي مفردات هي: (الفقر / والغنى / والكراهية) في حين تبرز الإجابات التي تقدمها والدته ثنائية (أسود / أبيض) وثنائية (مخبر/ مظهر) وما تثيره من ثنائيات من مثل (الخير/ والشر) و(العدل/ والظلم) و(الغنى والفقر) و(الحب والكراهية). وستكون هذه المفردات والثنائيات منطلقا في هذه الدراسة لعلاقتها بالسياسة والاقتصاد والعنصرية والاضطهاد والتهميش وموت الحب وتعميق المعاناة الإنسانية.

أما على مستوى الأعمال القصصية الأردنية ما قبل عام 2000 فتبرز قصة تيسير السبول «هندي أحمر» التي تفتح الباب أمام ثنائية القبول والرفض: قبول الآخر أو رفضه، بناء على لون جلده، إذ تعيد إلى الأذهان إبادة الأمريكان للهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين، حين يذهب الشاب القروي الأسمر إلى الجامعة الأمريكية في بيروت حيث يتم رفضه لاحقا رغم ميله العميق للأبيض ورفضه الأسود. وقصة هند أبو الشعر «شقوق في كف خضرة» من المجموعة التي تحمل العنوان ذاته، وتدين

التمييز على أساس اللون، الذي شكّل عائقا في تقدم ذوي البشرة السوداء، وكان سببا في الفقر، وفي تدني حقوق الإنسان، من وجهة نظر الكاتبة التي تتناول قصة فتاة صغيرة من الغور الأردني يرسلها أهلها للعمل كخادمة في أحد البيوت الغنية في عمان بسبب الحاجة، فالفئة التي تقطن الغور مهمّشة وتعاني بسبب لونها الأسود. لهذا تركز الكاتبة على جفاف الحياة بسبب جفاف الجلد والسواد، مقابل الطراوة والنعومة والبياض. تقول عن شعور خضرة وقد تبعت خطى الرجل الضئيل، نحو الباب الخشبي المصقول في عمان:

«أحست بجفاف حاد في حلقها، جفاف في كل شيء، الأرض التي تركتها في الغور البعيد، أناملها المسطحة الغامقة، شفاهها البارزة في وجهها، أطراف كعبيها، لا شيء إلا الجفاف»[1] وتقول خضرة عن والدها:

«وأبي قال والحزن يعصر وجهه الغامق النحيل..»[2].

وحين غسلتها صبحية الضخمة مرات ومرات، مع سيل من الأوامر والماء والصابون، إذ اتخذ الحمام شكل العقوبة والامتهان «تفحصت الشقوق في باطن كفها اليمنى.. تحسست الجلد الغامق المنكمش في كفها الأخرى»[3].

ويظهر تكرار لفظة (الجلد الغامق) إذ يتحول اللون في هذا الموقف إلى قضية. من حيث لم يمس الماء رغم غزارته روحها، إذ كانت تستعيد مشهد حمامها مع والدتها في القناة بملابسها، وسعادتها بذلك، أما في عمان فهذا الماء «سيل.. سيل هابط من الأعلى، فظيع لا ينتهي.. لكن الجفاف يتردد بعناد في حلقها.. بطعم الليمونة الصغيرة التالفة»[4].

وفي ذلك دلالة على فقدان طعم الحياة الحلو بالنسبة للطفلة، فالفقر شقق يديها، والامتهان شقق حلقها (موضع التذوق) ومس روحها. مع اختلال في المعادلة (شعورها بالجفاف في عمان مع سيل من المياه). فقد صنع اللون فارقا في المعاملة

---

(1) هند أبو الشعر، شقوق في كف خضرة، ص31.

(2) المصدر نفسه، ص 31

(3) المصدر السابق، ص33.

(4) المصدر السابق، ص33.

التي تتلقاها وفي الحياة. أما حين تتحدث عن سيدة المنزل في عمان فتصفها «بالمرأة البيضاء الممتلئة». وقد ارتبطت صورة النساء البيضاوات في ذهن الطفلة (غامقة البشرة) بالثراء والترف، فاللون هو سبب ما هن فيه من رفاهية ونعيم، واللون الغامق هو سبب ما فيه عائلتها من شقاء، في إدانة صارخة للتمييز على أساس اللون بين الناس؛ إذ حين ترى الطفلة المرأة الممتلئة البيضاء تستعيد ما اختزنت في ذاكرتها حول شبيهاتها:

«تعرفهن.. كل النساء البيضاوات، يقفن بسياراتهن الكبيرة عندما يحين موعد الشتاء، يرتدين ثيابا رائعة، كانت تبيعهن الخضار التي تقطفها عند الفجر والندى يغسلها.. يغرقها.. لا تعرف الجفاف تتمنى الآن لو أنها تسير حافية القدمين على أطراف أصابعها بين النباتات المغسولة بالندى، تستشعر حباته الرطبة الشفافة على أطراف أصابعها، تحس البرودة المحببة تلامس الأجزاء المشققة الجافة»[1].

وتجسد الكاتبة من خلال البطلة «خضرة» قضية الإحساس بوصفها شديدة الالتصاق والاتصال بالإنسانية. فهي تعيد صياغة المفاهيم حين تقدم الطفلة على أنّها مزيج من المشاعر والأحاسيس والفهم والمعاناة، أكثر من كونها شكلا يغلفه السواد؛ إذ لا ينبغي أن يلغي اللون الأسود لفئة ما في المجتمع إحساسهم الإنساني وحقهم في الحياة.

وتحيل القصة إلى عمالة الأطفال، إذ يدفع الفقر الأطفال إلى العمل لمساعدة أسرهم، والمساهمة في تلبية حاجاتهم الأساسية، وأهمها الجوع، مما يجعلهم يتسربون من المدرسة ويحرمون من التعليم، مما يزيد معاناتهم ويجعل خروجهم من دائرة المعاناة قضية ليست سهلة. ويكون الحرمان سببا في الاضطرار للعمل القاسي والقبول به، إذ لا بدائل عن ذلك. تقول «خضرة» عن اللحظات التي سبقت مغادرتها إلى عمان للعمل كخادمة:

«أما وجه أبي فقد تقلص وهو يتفقد حاجاتي. قال بنبرة حارة وواثقة: والله يا خضرة سأشتري لك من راتبك كل شيء، كل ما تحتاجينه»[2].

حيث تبدأ الوعود لإغراء الطفلة بقبول الابتعاد عن أسرتها، والتّحول لخدمة

(1) المصدر نفسه، ص32.

(2) المصدر السابق، ص32.

الآخرين، ومواجهة ظروف الحياة الصعبة بكل أبعادها كالتخلي عن الحرية، وعن مذاق الحياة الجميل، وعن الكرامة، وعن العيش ببساطة.

ويظهر الاقتباس السابق أن الطفلة كي تحصل على حاجاتها الأساسية فعليها أن تعمل وتشارك في الإنتاج، وفي إعالة الأسرة، ورفد اقتصادها (وقد كانت من قبل تبيع الخضار على جانب الطريق، وتشارك في قطفها، وتحمل سلة أكبر منها، وتتعرض لمخاطر الطريق تبعا لذلك) دون مراعاة لحقوقها الأساسية في الحب والأمن والرعاية التي هي من واجب الوالدين في الظروف الطبيعية. إذ لا تعرف «خضرة» كيف تتعامل مع مخاطر الطريق، لأنها بحاجة للحماية كطفلة.

وقد أرسلها أبوها للعمل لأن الأفواه كثيرة، وهي الكبرى، ويحدث الجوع عادة بوصفه قضية بسبب نقص فرص العمل، وفرص الرعاية، والعدالة في تقسيم مكتسبات التنمية. وعدم تكافؤ الفرص، والانحياز لمكان جغرافي دون آخر؛ إذ وجدت الطفلة نفسها مضطرة للعمل، وعلى عاتقها تقع مسؤولية إعالة الأسرة، وإنقاذ مصدر رزقها الوحيد وهو الأرض.

تدين «خضرة» أيضا من خلال تقنيات الاسترجاع والقطع السينمائي وتداخل المشاهد، الفوارق الطبقية، وشكل العلاقة القائمة بين الطبقات الاجتماعية على أساس الغنى والفقر، واللون، وحقوق الإنسان.

مرحلة ما بعد عام 2000

لم تتوافر نصوص كثيرة اهتم أصحابها باللون بوصفه قضية في القصة القصيرة الأردنية في الألفية الثالثة للميلاد، وقد وقفت الدراسة على نصوص وظف أصحابها اللون بوصفه رمزا في مناقشة قضايا حيوية تهم الذات والمجتمع في «مختارات القصة القصيرة الأردنية من 1991–2008» لمحمد عبيد الله وآخرون، ولم تطلع الدراسة على مجموعات أخرى لعدم كفاية الوقت، وهذه النصوص هي:

1. قميص أسود جدا ـ لجواهر رفايعة

توظف الكاتبة اللون للتعبير عن انقطاع الحوار والانفصال العاطفي بين امرأة

وزوجها أبيض اللون، ورفض الزوجة لهذه العلاقة ومعاناتها بسببها؛ إذ تعيش الزوجة حالة ملتبسة بين الرفض والقبول، والإعلان والصمت، والحزن والفرح، والعنف والسلام.

تبدأ القصة بمشهد الزوجة وهي في متجر تحاول أن تنتقي قميصا هدية لزوجها، ثم يقع اختيارها على قميص أسود. وتأتي دلالة القميص على أنه رمز للزوج في العنوان من قوله تعالى: ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ**﴾[1]. والقميص رمز الفرح والفرج أيضا كما جاء في قوله تعالى: ﴿ **اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هُذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ**﴾[2].

ولكن القميص لا يحمل هذه الدلالة في القصة. فالإشارة الأولى في عتبة النص تحيل إلى زوج المرأة، وإن كانت الزوجة قد حملت له قميصا أسود هدية لمرات عديدة للفت نظره، ليبصر ما حوله، ولكن هذا الفعل وتكراره لم يحقق لها الغاية المرجوة. وذكرت «قميص» بوصفه نكرة، ويحيل ذلك إلى التباعد والانفصال العاطفي بينها وبين زوجها، إذ لم تبن المرأة معه علاقة ودية فهو غريب عنها وعن طبيعتها بصورة صادمة، ودليل ذلك كلمة جدا بعد الصفة «أسود» في إشارة إلى فقدان الأمل منه، إما بسبب العناد أو اللؤم أو البخل أو الخيانة أو غيرها من المفردات المشابهة. وهو قميص واحد رغم أنها كررت شراءه مرات ليحيل مرة أخرى أيضا إلى الزوج. و«أسود» إذ التصقت به الصفة، وفي ذلك تأكيد على دلالة معينة أرادتها شريكة الحياة. وقد تم تقديم شخصية الزوج من خلال هذا القميص الموصوف بالسواد الشديد. فهو زوج أو زواج مظلم لا سعادة فيه.

لقد عبر اللون في القصة عن قضيتي الحب والزواج، وموقف المرأة من العلاقة غير الناجحة بينها وبين الرجل الذي تشاركه الحياة. فحياتها الزوجية ليست سعيدة، ولكنها ملتزمة بها، إذ تجلس رغم كل ما بداخلها من ألم وبكاء في انتظار زوجها نهاية النهار. وإن كانت قد عقدت العزم على أن تنتقم لنفسها وتنهي الأمر حين يأتي، ولكن القصة انتهت قبل أن نعرف إن كانت ستفعل ذلك أم لا. ولم تتعرض القصة لأسباب

(1) سورة البقرة، آية 187.

(2) سورة يوسف آية 93.

الحكم على الزوج أو العلاقة بكل هذا السواد، فهل هو بسبب عدم الإنجاب أم العنف أم غير ذلك؟ فالقصة لا تناقش أو تجيب عن ذلك، ولكنها تجمل الأمر بالحكم على القميص رمز الفرح بالسواد الشديد.

لقد قامت القصة منذ البداية على الكذب والإيهام، فالمرأة أوهمت البائع حين ذهبت لشراء القميص أنها تقدر زوجها فتهديه اللون الذي يحبه، وهو اللون الأسود، بحجة أنه يناسب بياض وجهه «والضد يظهر حسنه الضد». ولكن القارئ ما يلبث أن يكتشف أن هذا ضرب من السخرية بدليل ما فعلت بالقميص حين عادت إلى البيت إذ حاولت تغيير لون القميص الأسود بغسله بالمنظفات إشارة إلى محاولاتها المتكررة لإصلاح زوجها، والاستمرار في العلاقة، ثم ما لبثت «بيديها الضاغطتين على القميص أن مسحت بعصبية بلاط البيت مرات عديدة، ثم أخذت الوردة الحمراء وثبتتها على شعرها، وجلست باستعداد نفسي معلن تتمهل في انتظاره عائدا من عمله»[1].

والشاهد على السخرية أيضا وردة البلاستيك الحمراء التي زينت فيها شعرها في انتظاره، في إشارة إلى الحب الميت المحنط؛ فالوردة الحمراء رمز للحب والشغف، ولكنها في القصة من «البلاستيك» أي مزيفة وليست حقيقية، فهي تتزين ظاهريا، ولكنها تبكي في أعماقها وتتألم، ولا ترى مع هذا الشريك غير السواد؛ إذ تحمل نهاية الفقرة الآتية صورة جنائزية، فهي بعد أن اختارت (موديلا) رسميا «وضعته بين يديها، تأملته بشرود، الأسود يناسبه تماما، قالت لنفسها: تماما! تلمسته بأطراف أصابعها كمن يتحسس جسد حبيب، وطلبت من البائع أن يلفه لها، ويضع عليه وردة بلاستيكية حمراء». قميص أسود جدا[2].

وزوجها أبيض الوجه يناسبه اللون الأسود، فظاهره أبيض، ولكن باطنه أسود، ولهذا تشعر بالقهر والألم وترغب بإظهار حقيقته، فتقابله بالسواد، وتكاد لا تحصي عدد القمصان السوداء التي أهدتها له، فهي تهديه قميصا أسود في كل مرة، في إشارة للسعادة الضائعة وفقدان الفرح، وللفت نظره إلى شعورها وسواد أيامها معه ولكن دون جدوى.

---

(1) جواهر رفايعة، قميص أسود جدا، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص88.

وهي زوجة مأزومة في النهاية تعيش واقعا بائسا، فهي تشتري القميص لتهين زوجها من خلاله بينها وبين نفسها؛ إذ لم تقف القصة على موقف الزوج الذي بقي غائبا في النص، والسواد طغى على باطن السيدة أيضا التي تتصنع البياض في انتظار من لا تحب. ومن الواضح أنه لا حوار بينها وبين زوجها، إذ حاولت فتح حوار مع البائع دون جدوى، قالت للبائع الذي تجاهل الحديث معها:

«أتدري يا أخي، ربما يكون هذا هو عاشر قميص أسود أشتريه له، لا، ربما أكثر من هذا بكثير، لم أعد أذكر»[1].

ثم ارتدت إلى نفسها لتعلن أنه لم يبق من زواجها سوى صورة على الجدار، لم تستطع أن تتجاهل النظر إليه فيها بعينين باكيتين، أي صورة عائلية مفرغة من المضمون. فلديها رفض باطني له غير معلن، وهي لم تعد مولعة به، ولكنها لا تملك قرار الإعلان عن ذلك. إذ تنتقم من زوجها بالقميص الذي تحاول تغييره، ثم تعمد إلى إهانته، وتقرر أنها ستواجهه، ولكنها تزين شعرها نهاية النهار وتجلس في انتظاره.

إن ثنائية (أبيض/ أسود) تُظهر الفرق الشاسع بين اللونين، فكل لون يأتي على الطرف النقيض للآخر مبرزا ثنائية (المخبر والمظهر) إذ في اللون الأسود إشارة إلى أفعال الزوج ذي اللون الأبيض، المظهر الأبيض والحقيقة المخفية السوداء. وتستمر الحياة على هذا النحو، بمزيد من الغضب والرفض والبكاء في الداخل وإظهار السعادة في الخارج، والزوجة تعيش حالة ملتبسة بين الحب والكراهية، بين الاستمتاع والملل، بين الرغبة في الخلاص والاستمرار في العلاقة، وهي حالة تشبه الاختناق، لا تجلب الراحة ولا تحقق السعادة والاستقرار.

وقد برزت ثنائية (الداخل/ والخارج) في النص على المستوى الفني، إذ امتاز النص بالمراوحة بين الخارج والداخل، بسبب الارتداد بين خارج الشخصية وداخلها «أي أنّ القصة تعتمد على الرؤية الداخلية، حينما يصبح الخارج موحشا وآيلا للخراب، فيلجأ الإنسان إلى ذاته، ويحاول استرداد وعيه بذاته وبالعالم، ليحافظ على الحد الأدنى من التماسك، بدلا من بعثرة مؤكدة للذات عند اتصالها المهزوز بالعالم/ الخارج»[2]. وتثير القصة أيضا قضية المكان والحرية على النحو الآتي:

---

(1) المصدر السابق، ص88.

(2) محمد عبيدالله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، منذ نشأتها حتى جيل «الأفق الجديد»، وزارة الثقافة، عمان، 2001، ص275.

المكان والحرية

لقد شكّل المكان في النّص قضية «الحقوق المستلبة»، وتحول البيت إلى قيد لارتباطه بالانتظار وتدني جودة الحياة. وترتبط بالمكان قضية الحرية، فصاحبة البيت ليست حرة بدليل صمتها وانتظارها له رغم معاناتها، وتكرار شراء نفس اللون، لأنه يحبه، إذ يهيمن عليها الزوج حتى في غيابه.

لقد تحوّل البيت الذي عادت إليه الزوجة إلى دلالة. حين تحول من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، بسبب تصرف ساكنته (ما فعلته بالقميص)، حين شعرت الزوجة أنّه مكان معاد لها، لأنه يبعث على الخوف والرهبة وفقدان الأمن، بمفهوم الحرية في حال مصادرتها. فهي تتجنب فيه النظر إلى صورة زوجها على الحائط، وتحدث نفسها، وتمسح بلاطه بماء القميص الأسود. فالبيت مكان مغلق وحركتها فيه محددة، فهو مثل السجن، المكان الذي يقوض تثبيتات الحماية والأمان ليحل مكانها وخزات الألم والشعور الممض وفقدان حتى أحلام اليقظة بالهناء والسكينة. إنّه المكان المضاد لكل الأمكنة التي يؤثر فيها الإنسان ويتأثر بها، والنقيض لأمكنة الألفة والشعور بالسعادة والأمان[1].

ويحيل تكرار شراء القميص نفسه بنفس اللون إلى الزمن والملل، وثبات الشخصية الغائبة (الزوج) على حال واحدة مما أثار الزوجة اليائسة. إنها تكرر شراء قميص أسود في كل مرة، لتلفت نظره إلى سوداوية حياتها معه، ولكنه لا يشعر بذلك، حيث يتحول اللون الأسود هنا إلى رمز إلى جانب كونه قضية، رمز للكآبة وتعبير عن الكراهية والتأكيد على دلالة معينة وهي فقدان السعادة والرغبة في الاستمرار. فهي تشعر بوطأة الارتباط الزمني والسببي، وليس المشاركة. إنها تعيد تكرار شراء قميص أسود وكأنها تعيد رواية الواقعة أكثر من مرّة دون جدوى.

وتحتاج شخصية الزوجة إلى التحليل النفسي والاجتماعي، فنقيض أسود هو أبيض فهل قلب زوجها أسود لأنها تراه كذلك أم أنه كذلك؟ إذ يحيل سلوك الزوجة إلى شخصية مضطربة، ولهذا اختصر البائع أي حديث معها، والاقتباسات الآتية

---

(1) انظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص44.

توضح ذلك: «ضحكت بمزاج معكر وناولت البائع ثمن القميص وأخذت الهدية بملامح مضللة وخرجت»[1].

«لم تقاوم وهي تغلق الباب خلفها ألا تنظر إلى صورته المعلقة على الحائط، وتكمل تلك الضحكة التي بدأتها في المحل، الضحكة المعكرة التي غرقت فيها ببؤس من يزايد على الضحك حتى لا يقع في البكاء»[2].

«أخرجت القميص من ورقه الملون، احتضنته بشراسة مفاجئة، واشتمته بانفعال.. كم يناسب وجهه الأبيض هذا اللون الأنيق، لونه المفضل، وغرقت في شهقة بكاء بقهر من يزايد على البكاء حتى لا يقع في الضحك»[3].

فهل زوجها سبب اضطرابها؟! أم زواجها؟! أم علاقتها الملتبسة بهذا الزوج؟!

وتثير القصة لدى القارئ في ضوء التحليل النفسي مزيدا من الأسئلة تصل إلى حد السؤال عن واقع هذه السيدة ومعاناتها واضطرابها، فهل زوجها الغائب قد فارق الحياة منذ عشر سنوات أو أكثر -كما تشير إلى عدد القمصان السوداء التي أهدتها له- أم أنها تعيش ألم فقدان الزوج/ الحبيب سواء أكان ميتا أم حيا؟! ولم تستطع الخروج من هذه العلاقة!.

يصبح النص بهذه الصورة مربكا، وهذا من جمالياته، أن ينقل الاضطراب الذي تعيشه الشخصية إلى المتلقي، وأن يبقى مفتوحا على عدد من الأسئلة!.

لقد اهتمت القاصة بالأفعال في تصوير اللحظة بكل تناقضاتها واحتدامها وغموضها أو رمزيتها، واستخدمت المنولوج الداخلي وتيار الوعي متأثرة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والمسرح، ووظفتها دون إطالة بما يتلاءم مع خصائص القصة القصيرة. كما استخدمت أسلوبا مباشرا وآخر مضمرا من خلال محاولة إقامة الحوار والرمز للتعبير عن قضايا تخص المرأة مسكوت عنها ولا تتم كثيرا مقاربتها.

---

(1) جواهر رفايعة، قميص أسود جدا، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص89-88.

(3) المصدر نفسه، ص89.

أما النص الثاني فهو:

أمطار صيفية ـ لياسر قبيلات

تشبه قصة «أمطار صيفية» لياسر قبيلات قصة جواهر رفايعة، فالمرأة/ الزوجة المهملة التي تعيش حياة رتيبة تمر أيامها متشابهة، «وتفكر السيدة الستينية إن الحياة -رغم كل شيء- رحيمة ووادعة، وهي، حينما تفكر بذلك تتجنب ما تشير إليه عبارة «رغم كل شيء» من معان مخالفة، فهي ليست مضطرة للتفكير بما حُق لها التفكير فيه»[1].

«إنها تقوم بعمل يومي:

إنها توقظه كل صباح

تعد له الإفطار

تطرق عليه الباب، وتدعوه لأن يلحق بها:

الإفطار جاهز

فلا يفيق، ولا يلحق بها، ولا هي تنتظر»[2].

تقوم المرأة بتنظيف الأواني كل يوم، وتعد قهوة بحليب، وتجلس إلى المائدة تحتسيها بصمت «فتمضي ساعات طويلة، محتضنة فنجان قهوتها بكفيها، تفكر بخيول السباق التي تتنافس في المضمار نهاية كل أسبوع...»[3]، وتراهن بينها وبين نفسها على أحدها بهدف التلهف والاستثارة أو تجري تعديلات في أركان البيت مما يقتضي نزهة على شاطئ النهر للبحث عن الحصى والحجارة المصقولة التي تستخدمها في تشكيلات بديعة وتقودها لتفكير عميق وطويل يمتعها ويسليها،.. وتمر الأيام على هذا الحال، حتى يلفت نظرها في أحد الأيام «انتشار تكاثف لوني في الغابة» المقابلة للنافذة، والمقطع الآتي يوضح ذلك: «رفعت السيدة الستينية عينيها إلى النافذة

---

(1) محمد عبيد الله، مختارات من القصة القصيرة الأردنية، ص 258 (3 مرات)، ص259.

(2) المصدر نفسه، قصة ياسر قبيلات، الصفحات: 258، 260، 261.

(3) المصدر السابق، ص 259-258.

المشرعة أمامها مباشرة وأطالت النظر إلى الغابة الممتدة وراء الضفة الأخرى للنهر، كان قد لفت انتباهها انتشار تكاثف لوني داكن في الغابة، وأثار ريبتها، فقد تكون قتامة تنذر بتشكيل غيوم ممطرة فوق الضاحية، وهذا أغرب ما يمكن أن يشهده صيف لا يزال في بدايته»[1].

لقد أثار التكاثف اللوني ريبتها، ولكنها حاولت ألا تقلق، حتى لو أمطرت السماء بشدة، لأن لديها روتينها الخاص، ولكنها في النهاية حين زمجر الرعد وخبا دويه، انفجرت باكية، لأنها «فطنت، ويا لهولها، أنها كانت طوال الوقت تفكر بما حق لها التفكير فيه»[2]، وهو:

«إنها توقظه كل صباح

تعد له الإفطار

تطرق عليه الباب، وتدعوه لأن يلحق بها:

الإفطار جاهز

فلا يفيق، ولا يلحق بها، ولا هي تنتظر».

الشخصية في هذه القصة تعيش حالة ملتبسة، عليها أن تتكيف معها، وسواء أكان الغائب هنا ابن أو زوج، أو شخص متخيل، ميت أو على قيد الحياة، فإن قتامة اللون قد قادتها للتفكير بقتامة الحياة الباردة الخالية من المشاعر والمشاركة والتقدير، هي امرأة متزوجة ولكنها وحيدة فاقدة للأمل (ولا هي تنتظر) توجه له الدعوة كل يوم بلا ملل ولكنه لا يستجيب، مثل تلك المرأة التي تذهب لشراء قميص لزوجها وحدها وتكرر ذلك مرات ومرات مدعية أن هذا اللون الوحيد الذي يليق به. أما المرأة الستينية فمواجهة الحقيقة هي أصعب ما حدث معها لأنها اكتشفت أنها في عين العاصفة في الوقت الذي ظنت فيه أنها بتجاهلها ستكون في منجى منها. فهي تعاني ولكن بصمت، تكابر ولا تتوقف عن التحايل على واقعها المرير بالتذرع بوداعة الحياة ورحمتها الوادعة.

---

(1) المصدر نفسه، ص260.

(2) المصدر نفسه، ص261.

إن يقظتها هي بديل الأمطار في الخارج، والأعمال التي تقوم بها لإثارة التسلية والمتعة تمثل التعويض عن العلاقة الطبيعية مع الآخر الذي لم تنفك عن محاولة إيقاظه وتجهيز الإفطار له رغم صمته وإهماله، الذي يحيل بدوره إلى غياب الإنسانية وتعبر عنه الأسطورة والحكاية الخيالية بتحول الإنسان إلى حجر.

فاللون الداكن في الغابة مثل القتامة في حياتها واللحظة الفارقة التي أيقظت داخلها وشوقها، فهي رأت انعكاسا لحالها في الجانب الآخر من النهر، نهر الحياة.

أما الضفة الأخرى فتأخذ النص إلى محمل آخر فهل موت الرجولة سبب في قتامة الحال على الضفة المقابلة؟

وتشترك القصتان في أن الشخصية الرئيسية في كل منهما امرأة متزوجة (شابة في الأولى وستينية في الثانية) والطرف الآخر زوج حاضر غائب، تعاني كل منهما أيضا من تهميشه وإهماله ولا مبالاته، وتواجه الوحدة بطعمها المر، رغم أن لها شريكا، ولكنه لا يشعر بها، ولا يأبه لوجودها، كما تشتركان في الحاجة إلى التحليل النفسي والاجتماعي للوقوف على قدرتهما على التكيف مع الواقع القاسي الخالي من العاطفة والاهتمام (الروتين الرحيم والرتابة الوادعة) كما أسماها قبيلات، وعلى حاجتهما الملحة للشعور بالأمن والاستقرار والاستمتاع بالحياة عبر المشاركة الحقيقية، فالحاجة إلى الآخر ضرورة إنسانية ملحة لتحقيق التكامل واستقامة الحياة. وعلى المستوى الفني تشتركان في تكرار الوقائع والأحداث وطريقة الاحتجاج، وغياب الحضور الفني للطرف الآخر الذي تم التعبير عنه بضمير الغائب، وتوظيف اللون للتعبير عن قضية إنسانية تخص المرأة المتزوجة التي تعاني من التهميش والإهمال، وإن كانت المرأة الستينية أكثر خبرة في البحث عما يمكن أن يسعدها ولا تتوقف عن محاولة الاستمتاع بالحياة وتفاصيلها.

أما القصة الثالثة فهي:

(مجتمع مدني) لجمال ناجي (ادعاء المدنية واغتيال الشخصية)

تتناول القصة علاقة عمل بين رجلين، يستهدف أحدهما الآخر ويضايقه، ورغم أن الأخير نبهه لذلك من قبل، لكنه يستمر في مضايقته والتحرش به، لأنه يحسده على

معنوياته العالية، ويستخدم المتحرش اللون وسيلة للمضايقة في اللقاء الذي جمعهما في آخر اجتماع، مدعيا قلقه عليه، ومجاملته له، يقول:

«قلت له على مسامع الجالسين حول الطاولة:

سلامتك ما سبب هذا الشحوب في وجهك؟ هل أصحبك إلى الطبيب؟»[1].

ثم يعترف أن وجه الرجل لم يكن شاحبا أبدا، بل كان في ذروة نشاطه وحيويته، وأنه استخدم هذه الوسيلة رغبة في خفض معنوياته التي كانت متأججة، وأنه تصرف بصورة وضيعة، ليكسب وده ودعمه للفكرة التي أضافها لجدول الأعمال في آخر لحظة.

ولكن الرجل الثاني المستهدف ادعى بعد أن أظهر الآخرون قلقهم عليه أنه قد أصيب بالإجهاد ولم ينم منذ ثلاث ليال متعاقبة، وبدأ يسرد بصوت هزيل أسباب أرقه حتى انتهى وقت الاجتماع. ثم اعترف للرجل المتحرش بعد انتهاء الاجتماع بصوت معافى أن الحيلة التي استخدمها لم تنطل عليه وأنه أراد معاقبته بإضاعة وقت الاجتماع، لكي لا يحقق هدفه في بحث البند الأخير والموافقة على الفكرة التي أضافها لجدول الاجتماع في آخر لحظة.

لقد استخدم الرجل المستفز اللون الأصفر (الشحوب) في النيل من زميله في اجتماع عمل لكسر معنوياته، واللون الأصفر الباهت يعاكس احمرار الوجه الذي يحيل إلى السعادة وتمام العافية. وقد قصد المتحرش أن يصيب أعماق زميله ويسبب له شحوبا نفسيا.

ولكن زميله أدرك بذكائه ما رمى إليه مدير الجلسة وقلب ذلك ببراعة، وبقي يتحدث ويستأثر باهتمام الآخرين حتى أفشل الاجتماع، ونفذ صبر المدير رئيس الجلسة الذي تقع عليه إدارتها بكفاءة.

لقد قام هذا النص أيضا على الادعاء، ادعاء القلق على زميل العمل، وادعاء شحوب وجهه، وادعاء الآخر أن هذا صحيح وأن له سببا وجيها وهو الأرق لليال

(1) محمد عبيد الله، مختارات من القصة القصيرة الأردنية- قصة جمال ناجي، مجتمع مدني، ص79.

متعاقبة. فأفشل كل واحد منهما غاية الآخر، وأفشلا بذلك الاجتماع، بسبب مشاعر الحسد والغيرة، والرغبة في الانتقاص من الآخر، وعدم احترامه.

وقد استخدم كل واحد منهما ذكاءه في الإيذاء، بل لقد تبادلا الإيذاء، أحدهم أساء، والآخر دافع عن نفسه بإساءة، بدلا من دفع الآخر نحو الاعتذار والتركيز على أهداف الاجتماع. والمقطع الآتي يوضح ذلك:

«حين انتهى الوقت المحدد للاجتماع، نهض الجميع وغادروا القاعة على عجل، تفحصت عيناه فابتسم، ثم ضحك فازداد احمرار وجهه، بينما ازددت أنا انفعالا عندما خطرت لي تلك الفكرة التي شككتني بذكائي، سألته مؤنبا: ما الذي يضحكك؟ فأجاب بصوت معافى مختلف عن ذاك الهزيل الذي استخدمه أثناء استغراقه في الحديث عن قلة النوم: كلانا يعرف أن وجهي ليس شاحبا، وأنك لست معنيا بصحتي.

قلت بنبرة اعتراف: تقريبا، ولكن لماذا أسهبت في تلفيق الحكايات عن أرقك المزعوم؟ فنزع نظارتيه عن عينيه بهدوء، ثم قال وهو يمسح عدستيهما بمنديل أبيض: كان يجب أن أعاقبك.

قلت: تعاقبني؟ كيف ولماذا؟

فأجاب: بالحديث المطول. ثم تنهد دون أن يلتفت إلي: كنت أظنك أكثر فطنة، فقد انتهى وقت الاجتماع دون أن نبحث البند الذي أضفته أنت إلى جدول الاجتماع»[1].

يحيل النص وتصرف الرجلين إلى مجتمع غير مدني خلافا لعنوان القصة، الذي حمل معنى السخرية بعد الوقوف على المضمون. فالقضية التي حملها النص وعبر عنها اللون هي قضية المجتمع غير المدني الذي ينشغل كل واحد من أبنائه بالنيل من الآخر بدلا من تقبله واحترامه واحترام جهوده التي يبذلها في تطوير المجتمع والعمل على تقدمه. وهذا لا يتم بدون مساعدة كل واحد في هذا المجتمع الآخر على تحقيق أهدافه، ولهذا تدين القصة ردة فعل المعتدى عليه، رغم حقه في الدفاع عن نفسه، ولكنه أخذ شكل الإساءة أيضا، وهو إحباط تحقيق الأهداف وهدر الوقت. فهو مجتمع غير

(1) مجتمع مدني، ص81-80.

صحي يظهر غير ما يضمر، ولا يقول الحق، فهو كاذب ومنافق ومخادع وخطير، يلتقي أبناؤه للإساءة والاستفزاز وليس للعمل والبناء.

وتطرح القصة بذلك قضية المثقف السلبي الذي لا يؤمن بغيره، وينتقص حقوق الأفراد المشاركين، ولا يستطيع تهذيب سلوكه والسيطرة على مشاعر الغيرة والحسد لديه. إذ يتقدم المجتمع عادة بجهود جميع أبنائه، وما يمس الفرد يؤثر على الجماعة.

وشاحب كما ورد في القصة بمعنى متعب ومريض أي غير قادر، وهي تحيل إلى فقدان الأهلية وإثارة مشاعر النقص وفقدان الكفاءة. إذ ترتبط الألوان الفاتحة والحيوية بمشاعر وطاقة إيجابية مثل الأمل والأمان والسعادة، في حين تمثل الألوان الصفراء والداكنة مشاعر سلبية مثل الخوف والغيرة والحسد.

ويمكن ملاحظة توجه جهود الطرفين للهدم وليس للبناء، للمشاعر والقيم السلبية التي تمنع التقدم ولا تبني حياة الناس مما يطرح إشكالية الثقافة أيضا، ويثير ثنائية (جاهل/ ومثقف)، إذ عندما يُحرم المجتمع من عقول أبنائه وهمتهم العالية وحماسهم للعمل، فإن هذا يؤدي إلى كبت إمكانياته، وتعثر نموه، وعرقلة تقدمه الحقيقي، والمثقفون وقادة الرأي والمسؤولون أولى الناس بإدراك ذلك.

لقد أضاء الكاتب من خلال فن القصة القصيرة المجتمع الذي يدعي المدنية ويتظاهر بها عن طريق عقد اجتماع للتطوير ولقاء الناس ومحاورتهم وهو في الحقيقة غير مدني، لأن المدنية حضارة وسلوك، وترتبط بسلسلة من القيم الرفيعة، أقلها احترام الآخر وحقوقه الإنسانية، والاستعداد للدفاع عن حقوق الناس حفاظا على جودة الحياة وحيوية المجتمع.

أما على مستوى (الحب/ والكراهية) فهذا المجتمع الموصوف يكره التميز والطاقة الإيجابية، ويجر إلى أسفل حتى المعنويات العالية، فهو في الحقيقة غير مدني، لأنه عدواني وغير اجتماعي، يرفض المتميز ويتصرف اتجاهه بعدوانية ولا إنسانية، والأخطر أنه مجتمع لا ينجز ولا يحقق أهدافه، لأن كل واحد فيه منهمك بتحطيم غيره وتحييده وتهميشه وتحطيمه، إذ يمثل الرجال المتصارعون في القصة نخب هذا المجتمع الذي سيبقى شاحبا وغير سعيد. بعيدا عن مفهوم المدنية وأهلها. فقد احتال مدير الاجتماع حيلة انتهك فيها حقوق الإنسان في المشاركة العامة وتحقق الذات،

ووظف اللون للانتقاص من الآخر والاعتداء على حقه في الحياة. والأصل أنه من المثقفين وقادة الفكر، ممن لا يجدر بهم القيام بمثل هذه التصرفات.

ومن جماليات قصة «مجتمع مدني» أن العنوان نقيض المحتوى مما يعطي فرصة للقارئ للحكم والتقييم والتقدير، والوقوف على مكمن الخلل، بعيدا عن المباشرة والخطابية، وهو نقد يستخدم أسلوبا خفيا وذكيا. ويبني مشهدا فنيا لتأكيد فكرته، علاوة على أن الراوي هو المعتدي نفسه، بما لا يدع مجالا للتشكيك في صدق الأحداث، وهي محاكمة ذاتية أيضا من الراوي لنفسه، لأن الكاتب قدمه على افتراض أنه مثقف يعقد اجتماعا على غرار ما يفعل المدنيون ويعمل من أجل الصالح العام، ولكنه أكثرهم حاجة للمعرفة والفهم وتعديل السلوك.

الخاتمة

تناول عدد من الكتاب الأردنيين اللون في أعمالهم القصصية بوصفه رمزا وقضية، تعبر عن مدلول نفسي، مما أضفى جمالية على هذه الأعمال التي عبروا من خلالها عن قضايا شخصية ومحلية وعالمية. ويحيل توظيف اللون في الأعمال الأدبية إلى تطور أساليب الكتاب الأردنيين، وبراعتهم في استخدام أساليب جديدة، وتقنيات حديثة في أعمالهم، مستفيدين من الموروث الديني والأدبي، ومن تداخل الأجناس الأدبية الحديثة، وتطور فن القصة عالميا.

ويمكن ملاحظة استفادة كتاب الفن القصصي من التيارات النقدية المختلفة، من مثل: التيار الواقعي الاشتراكي والواقعية النقدية في تجاوز حدود التصوير الفوتوغرافي للواقع، بالنزوع نحو التحليل النفسي والتركيز على الجوانب السلبية في العلاقات الاجتماعية. واستخدام الأساليب المباشرة والمضمرة من خلال التأمل والحلم والحوار، وخلق نوع من الحيوية بابتداء الحوادث من نهايتها، والتنقل عن طريق البوح والاعتراف لأبطال القصص. إذ اهتم الكتاب برصد الأفعال، وتصوير اللحظة بكل تناقضاتها، واحتدامها وغموضها.

ولقد أثار الوقوف عند اللون بوصفه قضية عددا من الثنائيات استطاع الكتاب من خلالها تقديم صور متكاملة عن الشخصيات وواقعها من مثل (أبيض/ أسود)

و(الغنى/ والفقر) و (المظهر/ والمخبر) و(الحب/ والكراهية) و(العدل/ والظلم) و(الداخل/ والخارج) وغيرها. إذ تفتح مناقشة هذه الثنائيات وتناقضاتها الباب أمام فهم أعمق للموضوع، والوقوف على آثاره وأبعاده وانعكاساته على الذات والمجتمع، كما عكست موقف كتاب القصة من قضاياهم الشخصية وقضايا مجتمعاتهم وقضايا العصر.

وتتسم شخصيات هذه الأعمال بالعمق، وبالرؤية الواضحة لقضايا الحياة، فهي شخصيات ذكية تدرك واقعها، وتميز بين الخطأ والصواب، مما يعمق معاناتها ويدفعها نحو التفكير في اتخاذ موقف لإصلاح الخطأ أو رفع صوتها للتنبيه منه، والارتقاء بحياتها.

لقد أغنى توظيف اللون النّصوص بالدلالات، ومكّن القصاص من بناء نصوص مؤثرة تحتوي عنصر التشويق وتختزل الزمن، وتكثف اللغة، إذ يتم التركيز فيها على الفكرة الرئيسية التي تناقشها، وتتيح إجراء الأحداث في أماكن متعددة دون إخلال بالمعنى، مثلما أتاح تناول قضايا كبرى ودقيقة ومناقشتها، وإضاءة أبعادها، وأبعاد الشخصيات الحاملة لها، والمعبرة عنها، دون إطالة.

وقد أضفى اللون بوصفه رمزا سمة العالمية على الأعمال موضوع الدراسة، لأن الألوان حملت دلالة عالمية، يتفق الناس عليها وعلى مدلولها في بقاع كثيرة في العالم مع اختلافات بسيطة. ولهذا لا نجد خصوصية للمكان أو الزمان في هذه الأعمال التي تصلح لكل البيئات الاجتماعية، وتتكرر قضاياها والمعاناة منها في أماكن كثيرة في العالم.

التجريب في قصة ما بعد الحداثة:
نماذج مختارة من قصص يوسف ضمرة

د. أماني سليمان داود[1]

بمثابة تقديم

تُعَدُّ القصة القصيرة نوعاً سردياً حيوياً ومُخاتِلاً، يقدم رؤيةَ مبدعهِ بمقدار من التكثيف الذي لا يسمح بامتداد العناصر السردية على عواهنها، بل يعاين عناصر تُعورِف عليها في هذا الفن بعين الدقة، وبضوابطَ واشتراطاتٍ حددتها الرؤيةُ النقدية لهذا الفن، وخلقتْ منها النمط الذي يتبعه القص التقليدي.

غير أن الإبداع بالضرورة هو التجاوز، لذا لا يمكن الركون إلى مقولات نقدية ثابتة تحاكم الكتابات السردية، وتَسِمُها بها، وتؤطّرها، ثم تتركها تجابه مصائرها عبر الأزمنة والأمكنة المجردة. إن أهم ما يَسِمُ العملية الإبداعية هي استمراريتُها في الانقلاب على أشكالها وبنياتها وعلى المقولات النقدية الجاهزة؛ تحقيقا لانزياحات جمالية تؤمّن استمرار حياة النوع الإبداعي وتضمن بقاءه، ولذا فإن القصة بوصفها فعلا إبداعيا -وبغض النظر عن طفرات نقدية وَسَمَتْها بأنها في طور الموت وشكّكت امتلاكها فرصة حياة متجددة تنزعها من قبرها- ظلّت القصة -دفاعا عن حقها في الحياة- تتغيّا أشكالا من الانزياحات على مستوى الرؤية حينا والتشكيل حينا آخر، فقد جابهت القصة القصيرة أطوارا وتحولات وتبدّلات متنوعة في أشكالها وآليات كتابتها، كما نهجتْ سُبلاً تجريبية نقلتها إلى مرحلة الحداثة، ومن ثم نقلتها -لأسباب

(1) ناقدة وقاصة، أستاذ مشارك في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا، الأردن.

تتصل بتغيير منظورها للعالم- إلى مرحلة ما بعد الحداثة. وبالضرورة فإن القصة لم تَسِر في درب طبيعي من النمو والصعود والتطور فبلا شك شابَ مسيرتَها الكثيرُ من التذبذب بين نكوص وتراجع حينا ونهوض وصعود حينا آخر، حراك مستمر يمكن اعتباره أمرا مقبولا وطبيعيا؛ فهو يشبه ما يحدث في أي حقل فني أو معرفي إنساني أو علمي في كل زمان ومكان.

انفتحت القصة القصيرة على التجريب مبكرا فالتجريب تقنية ليست بالجديدة، والتجريب في أحد تعريفاته هو: «**انحراف أو خروج على نسق ثابت ومعياريّ له أسسه وتقاليده وآلياته، إذ لا يمكن لتجربة قصصية أن تولد تجريبية، لأنها تفتقد عند ذاك إلى مُعامِل انكسارٍ أو انحرافٍ عن نسقٍ سابقٍ مُعرّف به**»[1]، والتجريب في القصة القصيرة يمثل مغامرة إبداعية خطيرة مرهونة بالنجاح أو الفشل، فمن المتعارف عليه أن أي تجديد قد لا يجد استقبالا وترحيبا من المتلقي في بادئ الأمر، ويلزم التجريب عند القاص أن يكون مسنودا بوعي جمالي، وبإدراك تام لحراكية هذا الفن منذ بداياته ونهوضه وتطوره بشكل عام من جهة وفي تجربة القاص ذاته من جهة أخرى، بَدْءًا من القصة التقليدية الكلاسيكية الخطية واشتراطاتها (التي تقوم على توفير عناصر فنية متعارف عليها، تلتزم التطور الخطي لأحداث القصة والترتيب المنطقي وصولا إلى العقدة والحل)، ثم تدرجا نحو تكسير ما هو نمطي، عبر الانزياح عما يعد اشتراطات تأسيسية لهذا الفن، باتجاه انزياحات شكلية جمالية واعية ومدروسة.

قد لا نجد تعريفا جامعا مانعا لمفهوم التجريب في القصة في تمظهريه الشكلي والرؤيوي؛ فالقصاصون يتباينون في فهمه ووعيه، ويعود اختلافهم وتباينهم في ذلك لاختلاف السياقات التي يمثّلونها؛ من مثل البيئة التي انتجت كلا منهم، والسياق التاريخي والنفسي والتجربة المجتمعية والثقافية التي أفرزتهم، والقيم الجمعية والقيم الفردية/ الذاتية التي انطلقوا منها...الخ، وجميعها أنتجت قُصّاصاً مختلفين وساهمت في صياغة وعي كل منهم وفكره ليتجلى ذلك بالتالي في أدواته الفنية وأساليبه وفي رؤيته وتشكيله، وكان من الضروري العمل على تطوير كل ذلك باستمرار، وتجاوز السائد؛ ذلك أن المبدع ليس بُوقاً، وإنما فنان يُسخِّر إمكانياتِه وخيالَه للتعبير.

---

(1) ثامر، فاضل. (2013م)، المبنى الميتا- سردي في الرواية، دار المدى، ط1، 2013، ص 435، 436.

إن التجريب ليس إلا سعي المبدع لحرث أراض بكر لم تطأها رِجْلُ مبدعٍ قبله، واكتشاف جزر غير مأهولة على مستوى الشكل، ومحاولة جادة لارتياد آفاق أسلوبية تغاير النمط وتنزاح عن السائد على مستوى الرؤية والتشكيل، فهي ليست مجرد استعراض للتقنيات، أو قفزات سيرك عشوائية تأتي من غير دربة -متأنية وحقيقية- على المشي على الحبل الأصيل، بمعنى إن وعي الكاتب الجمالي بمألوف القصة وصورتها النمطية الخطية قبل الذهاب باتجاه التجريب ضرورة لا مناص منها، وهذا لا يشترط عليه أن ينشر مجموعات تمثل الخط القصصي التقليدي -في مُنطلَق تجربته- وإنما يعني أن يكون مثقفا بها فاهما وواعيا بسياقاتها وسيروراتها وصولا إلى رؤيته الحداثية والمابعد حداثية.

الحداثة وما بعد الحداثة

حين نتحدث عن التجريب في قصة ما بعد الحداثة فإن ذلك يستدعي الإشارة إلى الحداثة ذاتها؛ لوعي ما افترقت به عمّا بعدها. ومن الملاحظ أن كثيرا من تقنيات التجريب في قصة ما بعد الحداثة تتقاطع مع التجريب في مرحلة الحداثة، فكأن العلاقة بينهما علاقة التقاء وانفصال في الوقت ذاته، ولا يبدو ذلك غريبا، إذ لا بدّ من الاعتراف بأننا لا يمكن أن نجد جدارا عازلا عاليا بين المراحل الإبداعية، وإنما هي امتداد لبعضها البعض أحيانا وانشقاق وردّ أفعال على بعضها البعض أحيانا أخرى. فالتجريب لم يكن طفرة جديدة ودخيلة على مرحلة ما بعد الحداثة، فقد ورد في مرحلة الحداثة كذلك، إلا أن المرحلتين اختلفتا من حيث الرؤية الفلسفية والجمالية، ورغم أن النقاد في كثير من الأوقات قد يختلفون في تصنيف بعض الأعمال إلى حداثية وما بعد حداثية، إلا أنه لا يمكن إنكار أن ما بعد الحداثة قد جاءت كردة فعل على الحداثة التي هدف التجريب فيها إلى تجديد الشكل والبحث عن العمق والتعبير من خلال تقديم تجارب جديدة في السرد سعى فيها الحداثيون للوصول إلى نوع من الحقيقة الكبرى أو التجربة الإنسانية العميقة متمسكين بفكرة أن الأدب يملك وظيفة كبرى تتعلق بالفهم العميق للحياة أو الإنسانية. بالمقابل فإن التجريب في مرحلة ما بعد الحداثة قد تمثّل في كسر القواعد التقليدية؛ مثل تحطيم التسلسل الزمني في السرد أو استخدام أساليب داخلية أكثر تعقيدا للتعبير عن الوعي، من منطلقٍ لم تسع فيه مرحلة ما بعد الحداثة إلى تحقيق

الحقيقة أو الفهم العميق بل جاءت كحركة أدبية فكرية لترفض السرديات الكبرى المركزية وتفكك المفاهيم الثابتة، داعية للتعددية والتشكيك في الحقائق المطلقة قِبالة اليقين، وإلى الانفصال قِبالة الوحدة؛ فالحقيقة فيها مجزأة ومتعددة، وليس ثمة حقيقة واحدة ثابتة يمكن الوصول إليها، فضلا عن عدم الاهتمام بتقديم المعنى المطلق بل تجاهله؛ لذلك فإن التجريب في هذه المرحلة استبدل بتلك الأركان الأساسية أشكالا أكثر عبثيةً وتحدياً للبنية السردية التقليدية، نهضت على المغامرة الشكلية واللعب اللغوي، واختبار إمكانيات اللغة في قدرتها على التعبير عن الرؤى العميقة للكاتب، وكذلك التفكيك والتفتيت والتقطيع والتجزئة والمزج بين الواقع والخيال والأحلام والتأمل الذاتي والتناص؛ فنجد مثلا نماذج من قصة ما بعد الحداثة تقوم على كسر السرد المتماسك بشكل كامل، واستخدام الحكايات المتداخلة أو المتناقضة، وتفكيك الشخصيات أو حتى التلاعب بالهوية الأدبية نفسها. فضلا عن أن اللغة تغدو مجالا للعب أكثر من كونها وسيلة للتعبير عن أفكار واضحة. بالتالي، يمكن القول إن التجريب في الحداثة كان نوعا من البحث الجاد عن التجديد، بينما التجريب في ما بعد الحداثة كان شكلا من أشكال التشكيك واللعب بالنصوص والمعاني بشكل أكثر فوضوية.

ولأن الإبداعَ في صورته التكوينية الأولى تمثيلٌ للواقع فإن عالماً نعيشه الآن سِمَتُه الفوضى، وخلخلة القيم والنظم الكبرى والمعايير الأخلاقية، والتحوّل الجنوني في الثورة المعلوماتية والرقمية والتكنولوجية، سيتجلى بالضرورة في مجالات الإبداع والفنون والأدب المختلفة، وفنُّ القصة القصيرة مجال من هذه المجالات، فالتجريب في مرحلة ما بعد الحداثة نتاج طبيعي وموائم للمرحلة التاريخية الآنية، وإن كنا منتبهين إلى سير الإبداع وفق طبيعته المتحوِّلة إلى مرحلة ما بعد بعد الحداثة (وهي ليست محل نقاشنا هنا).

يرى بعض النقاد بأنه حين «**تتشظّى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم. وفي ظل التفتت والتبعثر والتناثر لا بدّ من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية. وإذا كانت الرواية الحديثة تكابد من أجل اختفاء**

الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يتعمد مخاطبة القارئ ومحاورته كما يتقصّد التعليق والشرح، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ (الإيهام بالواقعية)»[1]، وإن كان الحديث في هذا المقتبس يتمثّل فنَّ الرواية فإن ذلك ينسحب على كافة أنواع السرد، ويغذّي الفكرةَ ما تعارفنا عليه من أنَّ أيَّ تغيير في الرؤية يؤدي بالضرورة إلى تغيير في المبنى.

سمات قصة ما بعد الحداثة

إذا توقفنا بشكل أكثر تخصيصا وتأطيرا عند التجريب في القصة القصيرة في مرحلة ما بعد الحداثة، فإننا سنتأمل بضع محاور تتصل بالسرد، والأسلوب، واللغة، ويمكن التمثيل على ذلك في النقاط التالية:

1. خلخلة السرد التقليدي وتفكيكه أو إلغاؤه، ويتحقق ذلك عبر كسر الحبكة التقليدية ذات البداية والوسط والنهاية الواضحة التي تربط بين عناصر السرد التقليدية من: (الشخوص، الزمان، المكان، الحدث، الحبكة)؛ فقد تتشظى القصة ما بعد الحداثية إلى أجزاء، وتتلاعب بالزمن؛ فتأتي الأحداث فيها من غير تتابع زمني (أي ينكسر التتابع الزمني أو يتعدد)، أو بمشاهد متفرقة بلا ترتيب تقليدي، وبنهايات مفاجئة أو غير مكتملة أو مفتوحة، ولعل هذا يعكس رؤية ما بعد الحداثة التي تشي بأنّ الحقيقة غير مكتملة ومتغيرة دائما.

2. تمزج قصة ما بعد الحداثة بين الأصوات ووجهات النظر المختلفة، فيما يمكن أن نطلق عليه الديكوباج أو التقطيع السينمائي أو تتالي المشاهد، أو الحوارية وتعدد الأصوات (وفق باختين)، فلم يعد ثمة سرد واحد يمكن تقديمه كحقيقة متفق عليها فالحقيقة في قصة ما بعد الحداثة نسبية؛ لذا غدت قصة ما بعد الحداثة مساحة لتعدد المواقف والأصوات ووجهات النظر والرؤى تجاه الحدث الواحد، فلا يعود القاص متفرّدا

(1) الماضي، شكري عزيز (سبتمبر 2008)، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، عدد 355، الكويت، ص 15.

بصوته الواحد أو صاحب سلطة مطلقة، وإنما يمنح شخوصه فرصتهم للتعبير وإبداء الرأي. ويمكن تبرير تجلّي هذه التقنية في قصص ما بعد الحداثة بكونها انعكاسا شرعيا ومحاولة جادة للتعبير عن واقعنا المتعدد الأصوات. كأن القصة فيما بعد الحداثة ستشكك في العالم الموضوعي والحقيقة الواحدة والمعيار الأخلاقي.

3. الانهيار بين الحقيقة (أو الواقع) والخيال، أو التفاعل بينهما؛ ففي قصة ما بعد الحداثة لم نعد نجد تمييزا واضحا بين الواقع والخيال، بل أخذ القاص يتعمّد طمس هذه الحدود، لذا بتنا نجد في هذا النوع من القصص عناصر وثائقية أو وقائع حقيقية ممزوجة بأحداث خيالية بطريقة لا تسمح للقارئ بتمييز الحقيقة من الوهم. ينضاف إلى ذلك تقنية (الفانتازيا) التي أخذت تظهر بوصفها حلولاً فنية بديلة للواقع، وهو ما يشي بتعقيد العالم الواقعي وعدم قدرته على تقديم حلول منطقية ومُرْضِية تفي بغرض القاص وتقنعه.

4. من مظاهر التجريب في قصة ما بعد الحداثة ما يمكن أن نسميه بتداخل الأنواع أو التداخل الأجناسي أو خلخلة الحدود بين الأجناس أو طمس تلك الحدود أو التناص والتفاعل النصوصي؛ فالقصص لم تعد مستقلة بل جزءا من شبكة النصوص الأخرى؛ إذ تقع القصة في كثير من الأحيان في منطقة ملتبسة من الأجناس الأدبية (الشعر، المقالة، النص المفتوح، الخاطرة، المسرحية، الرواية، المقامة، الرسائل، المذكّرات...)، فتقف على تخومها لتنهل منها بوصفها منابع يمكن أن تقتبس منها أو تتغذى عليها أو تستحضرها وتحاورها أو تشير إليها برؤية ساخرة أو نقدية ما يخلق طبقات مركَّبة للقصة على مستوى التشكيل والدلالة.

5. الميتاقص أو الميتاسرد أو النصوص الماورائية؛ وتعدّ تقنية تجريبية مركزية في الكتابة ما بعد الحداثية، تنهض على محاولة تحديث المتخيَّل وتطويره عبر تطويع الواقع للإجابة عن الأسئلة الفكرية والوجودية التي يمور بها وجدان القاص. ويظهر السرد الماورائي عندما يعترف النص

بأنه نص أو عندما يتداخل مع وعي القارئ؛ ففي القصة القصيرة ما بعد الحداثية قد يتحدث السارد مباشرة إلى القارئ، أو قد تشير القصة إلى عملية الكتابة ذاتها، مما يكسر الجدار الرابع فتعترف القصة بأنها قصة وتعيد التفكير في ذاتها بوصفها نصا؛ حيث تتأمل القصةُ ذاتَها، وتراجع نفسها وتَتفَكَّر في تجنيسها أو في كتابتها وتعبّر عن آراء نقدية فيها أو إشكاليات تتصل بكتابتها فترى القصة ذاتها على طريقة (المرآة) كما لو كانت القصة تنظر في المرآة وتتأمل فيها انعكاسَها بما يذكّر بـ (مرحلة المرآة) التي طرحها (جاك لاكان) حول تلك الفوضى الموجودة في النفس والرغبات المنفتحة فيها. وقد يلتقي القاص بشخوصه داخل القصة و«**تعكس فكرة التقاء الكاتب بشخصياته التي اختلقها على الورق فكرةَ المرجعيةِ الواقعية وعلاقتها بالأدب، لا يمكن للكاتب أن يتجاوز الواقع من خلال الأدب إلى درجة الانفصال التام أو القطيعة، ما يحاوله الكاتب، ربما من خلال وَهْمِ الانفصال عن الواقع، هو مجرد تكتيك لتأكيد مرجعية الواقع وتعالقه الوثيق مع الأدب**»[1].

وتبني لعبة الميتاسرد في القصة جسرا بين المسرود (داخل القصة) وبين الواقع خارجها، وفق تعريف (ويليام غاس) للميتاسرد؛ حيث يقول بأنه «**القَصّ الذي يجذب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة؛ ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القصّ والواقع**»[2]، واصلا بذلك بين المتخيل وبين التأليف الوقائعي، كأنما يكتفي السرد بذاته ويتمركز حولها.

6. تشتيت الهوية والشخصية المتشظّية: ينكسر التمييز بين السارد والشخصية في قصة ما بعد الحداثة، وتتداخل الأصوات السردية،

---

(1) حمد، محمد. (2011م)، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها-أكاديمية القاسمي، باقة الغربية، ط1.

(2) خريس، أحمد. (2001)، عوالم الميتاقص في الرواية العربية، دار أزمنة، عمان، ط1، ص 35.
وانظر كذلك في الميتاسرد: يقطين، سعيد. (2012م)، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1.

أو تتغير هوية الشخصيات بشكل مفاجئ غير متوقع. فكثيرا ما تقدم القصص شخصيات مائعة (غير ثابتة) أو موضوعات تتحدى المفاهيم التقليدية النمطية للهوية الفردية والهوية الوطنية والهوية الثابتة المحددة.

ولعل العولمة وتأثيراتها قد ساهمت في ذهاب القصة القصيرة نحو ما يمكن تسميته بـ(التداخل الثقافي)، فأخذت القصة تتناول تداخل الثقافات والهُويات العابرة للحدود. فنجد هذه القصص تنهض في كثير من الأحيان على عناصر المفارقة والمحاكاة الساخرة، وكذلك نلمس الخلخلة والتشكيك في فكرة الحقيقة المطلقة، والتفكيك فيما استقر من معايير وهويّات، كما نلمس المخاتلة في البناء بما ينحو بالقصص نحو الغموض ومن ثم التعقيد.

7. بروز القارئ كمنتِج فاعل للمعنى؛ فرغم ما برز في قصة ما بعد الحداثة من مظاهر الانكفاء على الذات فيما يمكن أن نسميه التأمل الذاتي، إلا أننا نجد الكثير من التشكيك في السلطة الأدبية، فما بعد الحداثة تشكك في مفهوم (المؤلف) كصاحب السلطة المطلقة على المعنى، فيغدو النص مفتوحا لتفسيرات متعددة من القراء، ويشجع القارئ على أن يكون جزءا من عملية خلق المعنى وإعادة بنائه بدلا من مجرد استقبال نص ثابت الدلالة من المؤلف.

8. الهروب من تقديم دلالات واضحة، بالانشغال في بنيات لغوية وأسلوبية مركبة ومعقدة تتجاوز الألعاب الفنية القائمة على مجرد الاستباق أو الفلاش باك؛ إذ نجد القصة تنحو نحو اللعب باللغة؛ بالاعتماد على اللغة بطرق غير مألوفة، عبر تكسير القواعد النحوية أو اعتماد تكرارات بنيوية معينة أو استخدام لغة رمزية معقدة وصعبة الفهم في بعض الأحيان، مما يجعل المعنى مفتوحا لتفسيرات معقدة. ووفق إيهاب حسن فإن البشر يظهرون في إطار ما بعد الحداثة «**بوصفهم حيوانات لغوية، حيوانات تصويرية أو إشارية، ومخلوقات تشكل نفسَها والكونَ من حولها عبر رموزٍ من صنعها**»[1].

(1) حسن، إيهاب. (2018م)، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، دار شهريار، العراق، ط1.

لقد جاء توظيف اللغة الأدبية الشعرية الحافلة بالصور والمجازات والاستعارات والبنى المنزاحة عن المألوف في كثير من قصص ما بعد الحداثة تعبيراً عن أحد أشكال التجربة على مستوى اللغة والرؤية، وكان نتاج وعي وقصدية.

9. توظيف التكنولوجيا وعالم الديجيتال والرقمنة والعوالم الافتراضية والحقول المعرفية المختلفة والأساطير والعلوم على نحو معقد؛ إذ إن الرؤية المركبة في قصة ما بعد الحداثة تستدعي في كثير من الأحيان سياقات مركبة فضلا عن لغة مركبة تُستثمر إمكانياتها (إمكانيات اللغة) بأقصى ما يمكن أن تمنحها من طاقات جمالية ودلالية. ولعل ذلك ساهم في تفكيك المعنى وفي عدم القدرة على الإمساك بمعنى محدد تتغيّاه القصة، وهو ما يشبه عالمنا الفوضي المخاتل والمتفلّت غير الممسوك.

تطبيقات على نماذج مختارة من قصص يوسف ضمرة[1]:

تُمثِّل الكثير من قصص يوسف ضمرة شكلاً من أشكال الكتابة القصصية ما بعد الحداثية التي تمحو المسافة بين الواقع والخيال، بل تناهض الواقعية وتنزع إلى السخرية والكوميديا السوداء، خالقة عوالم وذواتاً لا تتشكل إلا بحقل اللغة، وتبدو الذات فيها منزوعة الإرادة، لا يقينية، منكرة للحقيقة، تنقض العقل والمركزية، وتكاد تقف ضد المعنى. كما أنها تتسم بالغموض والتداخل بين الزمان والمكان والشخصيات، ونجد فيها توظيفا مكثفا للرمزية والأسلوب التجريدي، حيث تصبح الأحداث أقل أهمية من التجربة الشعورية للشخصية، ويتجلّى فيها تجريب بنائي يخلق نصا متشظيا حيث تتداخل الأحداث والأصوات مما يجعل القصة مفتوحة للعديد من التأويلات.

في تجربة يوسف ضمرة الكثير من القصص التجريبية التي تتميز بالسخرية والجمع بين الهزل والجد، وتستخدم الأسلوب العبثي في تصوير الواقع والتعبير عن

(1) يوسف ضمرة قاص أردني، ولد عام 1953، عمل في الصحافة المكتوبة والمسموعة، نال عددا من الجوائز المحلية والعربية، مما صدر له في الألفية الجديدة: أشجار دائمة العري 2002، وطريق الحرير 2011، ومراوغون قساة 2014، ودوزان 2017، وفالس الغراب 2020.

الكثير من القضايا الاجتماعية، فيغدو النص مساحة للعب والتفسير المفتوح؛ فضمرة يستخدم السخرية كأداة للتعبير عن العبثية التي تسود العالم، وهو من سمات الأدب ما بعد الحداثي، وهذه السخرية التي تحملها بعض القصص تعكس رؤية نقدية للواقع الذي تعيشه الشخصيات، كما تجعل من الصعب تحديد الموقف الجدي من الهزلي في عوالمها.

ويمكن تلمّس بعض التمثيلات المحددة على ذلك فيما يلي:

- قصص يوسف ضمرة مليئة بالتفكيك وتنطوي على كثير من اللعب السردي، فهي مفككة من حيث البنية، تتداخل فيها الأحداث، وتبدو أشبه بكولاج من الحكايات والمشاهد المتداخلة التي تفتقد إلى حبكة واضحة، ما يلقي على عاتق المتلقي جهدا في إعادة البناء والتركيب الدلالي[1]. فهو يسعى في جزء منها إلى استكشاف مفهوم التعددية في الزمن عبر قصص تتشعّب فيها الخيارات والاحتمالات الدلالية والشكلية؛ فيتلاعب بالزمن السردي ويفككه بطريقة تجعل الأحداث غير مرتبة، وتجعل سير السرد غير خطي وغير متسلسل؛ إذ يترك للقارئ مهمة تجميع الأجزاء المختلفة لفهم السرد الأساسي وبناء المعنى، هذا التفكيك للزمن يعكس فلسفة ما بعد الحداثة إذ تتمثل فيها الحقيقة بوصفها غير ثابتة، بل متشظية ومتحولة. كما في قصة (**راعي بقر أحمر**)/ ص9 من مجموعة (**فالس الغراب**)، التي تقوم على تشويش في الحدث، وتشويش في الزمن، ولا نلمس يقينا فيما يحدث فيها ولا حقيقة ممسوكة.

- في قصص ضمرة نجد التداخل واضحا بين الواقع والخيال والأحلام؛ حيث لا تعود الحدود بينها واضحة، مما يترك المتلقي في حالة من الشك بين ما هو (حقيقي) وما هو (مفترض)، هذا الغموض يدفع بالقارئ للتساؤل عن طبيعة الحقيقة في الأحداث والشخصيات، ويمكّنه من تلمّس المراوغة في السرد، ويدفعه إلى التفكير في معاني النص بطرق غير تقليدية. مثلما نجد في قصة (**الفراشات**) من مجموعة (**فالس الغراب**)، حيث يتجلى التشبيك بين الخيال والواقع، وتداخل البشري بالكائنات الأخرى كالفراش، ومزيج الحلم بالواقع في عالم فنتازي عبثي، فنقرأ منها: «**عند موعد الولادة شعرت بآلام المخاض التي لم تجرّبها من قبل، فجأة استرخى جسدها وهي**

(1) انظر: قصص مجموعة (مراوغون قُساة)، يوسف ضمرة، دار فضاءات، عمّان، 2014.

ترى شعلة زرقاء تطوف في سماء الغرفة. راقبتها جيدا ورأتها وهي تتحول إلى فراشة تقترب من المصباح وتبتعد...، حين وصلا إلى منزلهما تعذر عليهما الدخول، بسبب العدد الهائل من الفراشات التي كانت تملأ الغرف، فجلسا يضحكان على حافّة سور عتيق، إلى أن شَقَّ الفجر طريقه، وأخذت الأقدام تعبر الشارع مثل كل يوم»[1]. وفي قصة (**أغربة عمّان**)/ ص17 من المجموعة ذاتها (**فالس الغراب**) يتمظهر عالم قصصي خليط من الغربان والإنسان والأفاعي على شكل من أشكال الكوميديا السوداء. كما نجد في المجموعة ذاتها قصصا تمثل العوالم الغرائبية اللاواقعية وتداخل الواقعي بالتخييلي كما في قصة (**حبة خوخ**)/ ص29، وأخرى يمزج فيها ضمرة بين ما هو ذهني وما هو واقعي كما في قصة (**جدار خلفي**)/ ص97.

- في قصص يوسف ضمرة يتمظهر التشظي والتعالقات المتعددة بين عناصر القصة المختلفة، فلا حدثا بعينه ممسوكا، ولا شخصية مركزية ناظمة للقصة، وقد تتداخل الشخصيات بالسارد وبالمتخيل الذاتي للمؤلف، كما يتمثل في قصة (**أغنية**) من مجموعة (**مراوغون قُساة**)؛ إذ يحضر المؤلف ذاته كشخصية في القصة تتناول ذاتَها وتشير إلى أحداث واقعية تخصّ المؤلف، كما يشير فيها إلى مجموعة قصصية أصدرها سابقا، نقرأ منها: «**فجاءتني ذات مساء، سألتني على الباب بدهشة: هل تكتب قصصا؟ قلتُ: أحيانا. ولم تنتظر دعوتي، فدخلتْ وجلستْ. قالت وهي تعقد أصابع يديها وتشدّها على ركبتيها المضمومتين: أريد أن أقرأ. تناولتُ مجموعتي «طريق الحرير» وقدمتُها لها وقلتُ: في هذه المجموعة قصة تحكي عن امرأة فرنسية، تغنّي (على أدّ الشوء)**»[2]، كما نجد قصصا فيها تداخل بين الشخصية والسارد ومزج بينهما وتشكيك فيهما كما في قصة (**سرقة**)/ ص61 من مجموعة (**فالس الغراب**).

- في قصص يوسف ضمرة يتكرر حضور بعض الشخصيات الهامشية على نحو لافت في عدد من القصص لتغدو فاعلة فيها؛ فيعرض تجاربها المتناثرة بأسلوب يشي بعدم استقرار العالم الداخلي والخارجي لها، فغالبا ما تكون في حالة قلق واغتراب،

---

(1) انظر: قصص مجموعة (فالس الغراب)، يوسف ضمرة، الآن ناشرون وموزعون، عمّان، 2021، ص 13، 14.

(2) ضمرة، يوسف، (مراوغون قساة)، مصدر سابق، ص 19.

مما يعكس التوجه بعد الحداثي في التشكيك في الثوابت الاجتماعية والسياسية (الشخصية غالبا في قصصه تميل إلى العزلة، وتحاول الخروج منها إلا أنها سرعان ما تعود إليها، كأن العزلة هي مكانها الآمن). ومن تلك الشخصيات الهامشية التي يتكرر حضورها في قصص ضمرة شخصية النادل (يوسف) التي تغيب وتظهر في قصص كثيرة متفرقة، بحيث تعمل على التشبيك بين هذه القصص وإن كانت منفصلة، وتوهم المتلقي بأنها جميعها تنبع من مَعينٍ مشتَرَكٍ وواقعٍ ومخيالٍ واحد، لتشكل شخصيةً رمزيةً ومعادلا موضوعيا، وتخلق شكلا من الإمتاع والتشويق والترقّب، وتساهم في تقريب المعنى وإبعاده في آن واحد.

• تميل قصص ضمرة إلى نهايات غير مغلقة أو غير مكتملة، وكثيرا ما تأتي بنهايات غير متوقعة ولا تشكل نتيجة طبيعية منطقية لسير الأحداث في القصة، وهو ما يتوافق مع تقاليد ما بعد الحداثة التي ترفض الحلول الجاهزة أو النهايات الواضحة، فالقارئ هنا يجد نفسه متورِّطا في النص، حيث يترك له ضمرة المجال لتأويل الأحداث ووضع النهاية، لذا فإن بنية القصص على هذا النحو تجعل من كل قارئ مؤلِّفا مشاركا بمُكْنَتِه اقتراح نهاية مختلفة للقصة. ولعل قصة (**الصرخة والملاك**) من مجموعة (**فالس الغراب**)، تمثل واحدة من القصص التي تتجلّى فيها النهايات الصادمة القائمة على المفارقات الساخرة، فقد انتهت القصة على النحو التالي: «**ألم تقل القابلة لأمك إن من يصرخ مثلنا ينبغي له أن يكون قاتلا بالضرورة؟ ركضتُ إلى المطبخ فتبعتني ورأتني أحمل سكينا، فوقفتْ في طريقي وسألتني: إلى أين؟ قلتُ إنني سوف أقتُل. سألتني عن القتيل المفترض فقلتُ: إنني لا أعرف، وإن أول من يصادفني سوف أقتله. فجأة تنبّهت إلى أنها تقف أمامي مباشرة فطعنتُها في بطنها بقوة، ولم تصرخ، تماما كما حدث عند مولدها**»([1]).

• يلجأ يوسف ضمرة في تجريبه القصصي ما بعد الحداثي إلى (الفنتازيا) على مستوى البناء القصصي رؤية وتشكيلا، ولعله ينطلق في ذلك من كون الفنتازيا سبيلا لعلاج الواقع، وكأن ما هو طبيعي وواقعي وحقيقي غير قادر على تقديم ما هو مقنع، فتغدو الحلول القصصية الفنتازية في قصصه مجالا واسعا تعبيريا مُرضيا ومستساغا في

(1) ضمرة، يوسف، المجموعة القصصية (فالس الغراب)، مصدر سابق، ص 33.

نظره وبديلا لِعالمنا الغرائبي الأكثر فنتازية، ولِواقعنا المرّ القاسي، كما نجد في قصة **(شجرة باكية)**/ ص89 من مجموعة **(مراوغون قساة)**، حيث تراوغ الشخصية ظِلَّها في صراع بائس ينتهي ببكاء الشجرة. وكما في قصة **(فراشة في العين)**/ ص51، وفي قصة **(جثة الشجرة)**/ ص81، من مجموعة **(فالس الغراب)** التي يتداخل فيهما الواقع بالحلم والخيالِ والفانتازيا.

• تطرح القصص في تجربة يوسف ضمرة تساؤلات وجودية حول الهُوية والاغتراب؛ الاغتراب بمعناه الواسع والشعور باللاجدوى في هذا العالم الفوضوي المُفَتّت، والمشكوك فيه، فَجُلُّ الشخوص فيها تشعر بالعزلة واللامبالاة، وبالقلق والخوف من الأشياء والمفردات التي تحيط بها، إضافة إلى القلق في هذا العالم الذي تتداخل فيه الكائنات من حشرات وزواحف وطيور تشارك الإنسان في يومياته وتؤثر في حياته، كما نجد في القصص تشخيصا للجمادات؛ إذ يمنحها أحيانا أدوارا مركزية في قصصه، مثلما نجد في قصة **(المقعد)** من مجموعة **(مراوغون قُساة)**، حيث يغدو المقعد كائنا حيا يحس، وينفعل، ويبدي وجهة نظره فيما حوله، نقرأ فيها: «**يستغرب المقعد لماذا ينقلونه بين يوم وآخر، وأحيانا في اليوم الواحد مرات عدة، هو لا يجد سببا مقبولا لذلك، خصوصا أنه لا يختلف عن المقاعد الأخرى. أحيانا يأتي شخص ما إلى طاولة ولا يجد مقعدا فيأتون به، أحيانا يحمله عامل التنظيف ويضعه فوق طاولة ما، وحين يأتي صباحا يجد نفسه في موقع آخر. وهو لا يريد الخوض في الحديث عن أقفية الناس وروائحها وأحجامها وأوزانها..**»[1]. فتتحمل القصة بطاقات دلالية مبطنة ورمزية متراكبة، ويغدو المقعد فيها معادلا موضوعيا يتطلب من القارئ تفكيكه وإعادة بناء معناه.

• يلجأ يوسف ضمرة في العديد من قصصه إلى تقنية الميتاسرد أو الميتاقص، إذ تتأمل القصة ذاتها كما نجد في قصة **(كل شيء يأتي متأخرا)** من مجموعته **(مراوغون قُساة)**، حيث تفكِّر القصة بالقصة، وتتحاور الشخوص حولها، ويتداخل فيها فِعْلُ كتابة القصة مع تلقي القصة، ويختلط الواقع بالمتخيل، وتنتهي نهاية مفاجئة تتطلب من القارئ إعادة قراءة القصة من جديد لإعادة بناء المعنى. نقرأ في القصة: «**(أنا لا ذنب**

(1) ضمرة، يوسف، (مراوغون قَساة)، مصدر سابق، ص 75.

لي في كل ما اقترفت يداك). ما إن قرأتُها عليها، حتى صاحت: شعر.. هذا شعر وليس قصة. أعدتُ قراءة الجملة بهدوء بحثا عن الشعر فلم أجده. قلتُ ضاحكا: طيب، انتظري القصة، ألا تريدين أن تعرفي ما حدث للمرأة في تلك الليلة؟. قالت بلا مبالاة: هذه معروفة قبل أن تقرأ، فهي كالعادة قُتلتْ أو اختفتْ، أليس كذلك؟..»[1].

وفي هذه القصة حوار بين الكاتب داخل القصة وشخصية أخرى حول قصةٍ قَيْد الكتابة، يناقش فيها الاثنان أحداث القصة، ويشار فيها إلى ثيمة متكررة في قصص ضمرة وهو موت الشخوص، فكأن القصة تتفاعل حتى مع قصص الكاتب في مجموعاته المختلفة، مما يشي بترابط القصص جميعها على نحو ما، وكذلك بتفكير القاص بقصصه الأخرى واستحضارها أو الإشارة إليها بين الفينة والأخرى، ورغم ذلك فإن ضمرة في عمومها يعتمد في أسلوبه السردي على البساطة المتعمقة والرمزية، لاعبا على الحافّة بين الواقع والخيال، متخلّيا عن الحبكة الواضحة أو النهاية المغلقة، مما يعطي القارئ مساحة كبيرة لتفسير النص بطرق متعددة.

- يتمظهر التفاعل النصوصي في قصص ضمرة بشكل لافت مع نصوص سابقة؛ من روايات ومسرحيات وقصص عالمية، وقد تجلّى ذلك في مجموعاته المختلفة؛ مثلما نجد في مجموعته (**دوزان**)[2]؛ حيث قامت كثير من القصص فيها على محاورة نصوص عالمية ومحاكاتها ومساءلة الأحداث فيها ورسم شخصياتها ومحاولة اقتراح نهايات مختلفة لها، ما يفتح وعي القارئ على أكثر من ثقافة، ويتطلّب منه قراءات معرفية وأدبية واسعة لفهم مضامين القصص؛ مثلما نجد على سبيل المثال في قصته (**سحابة شهب فوق ساحة باريس**)/ ص86 من مجموعة (**دوزان**)، التي يستحضر فيها جون ملتون والفردوس المفقود، وكذلك في قصته (**تمثيل**)/ ص91 من مجموعة (**دوزان**)، التي استحضر فيها إدغار ألان بو وعوالمه السوداوية، وكذلك في قصته (**أنا وكواباتا**)/ ص8من مجموعة (**دوزان**)، التي يستحضر فيها قصة (**البحيرة**) للكاتب ياسوناري واكاباتا. وكذلك قصة (**إيما وأنا**)/ ص79 من مجموعة (**مراوغون قُساة**)، التي يستحضر فيها شخصية رواية (مدام بوفاري) المركزية ويعاتبها على حماقاتها

---

(1) ضمرة، يوسف، (مراوغون قساة)، مصدر سابق، ص41.

(2) ضمرة، يوسف، (دوزان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2017.

وتمردها على حياتها مع زوجها الطبيب، وقصة (**ندبة 1**)/ ص105 من مجموعة (**مراوغون قساة**)، التي يستحضر فيها دون كيخوته وآنا كارنينا وعطيل وإيما بوفاري، وقصة (**نساء وراء رامبو**)/ ص109 من مجموعة (**مراوغون قساة**)، التي يستحضر فيها الشاعر فرلين ورامبو. ومثل ذلك نجد في مجموعته (**فالس الغراب**) التي يتمظهر فيها التفاعل النصوصي منذ عتبتها الأولى حيث يهدي مجموعته هذه إلى (روح إدغار ألان بو)؛ ففي قصته (**السفينة والكولونيل**)/ ص55 الواردة في هذه المجموعة يتفاعل ضمرة مع قصة الطوفان القرآنية ومع قصة ماركيز عن الكولونيل الذي لا يكاتبه أحد، أما في قصته (**يا لتلك الأيام**) من مجموعته (**دوزان**) فيستحضر ضمرة شكسبير ومسرحياته الشهيرة (**هاملت**)، و(**عطيل**) وغيرهما، ورواية (**العطر**) لباتريك زوسكيند، وفيها نقرأ: «**لا بأس، قلتُ لنفسي، وأنا أرى المرأة، لو كنتُ كيميائيا كبطل «العطر» لسيطرتُ عليها.. لكني سخرتُ من نفسي لأنني لم أتمكن من السيطرة على ملكوتي الذاتي قبل ثلاثين سنة. يا لتلك الأيام!**

أخبرتني زوجتي أن المرأة التي رأيتُها، وكنتُ حدّثتُها عنها من قبل، رحلتْ عن الدنيا هي وأبي. سألتُها باهتمام بالغ: ما قصة شبح هاملت؟ ولماذا جعل شكسبير الأمرَ كذلك؟ فقالت وهي تضحك: لكي نظلَّ نفكر فيه مدى الحياة.

وأنا بالطبع أفكر في هاملت وأوفيليا على الدوام، كما أفكر في ماكبث ويوليوس قيصر وعطيل؛ «مسكينة ديدمونة» ..الخ»[1]، ففي هذه القصة سنجد مظاهر متعددة لسمات التجريب في قصة ما بعد الحداثة، فثمة إلى جوار التفاعل النصوصي، نجد استحضارا لشخصيات من سياقات مختلفة، وتفتيتا للأحداث والزمن، وخلطا بين الواقع والمتخيل والحلم، وحوارات مع شخصيات وردتْ في كتب أخرى، وتكسيرا للسرد التقليدي النمطي.

إضافة إلى تفاعل ضمرة مع النصوص العالمية فإنه يتفاعل في قصصه مع موسيقيين عالميين ومع مقطوعات موسيقية عالمية شهيرة، مثلما نجد في قصته (**هل تحبين شتراوس**(/ ص117 من مجموعته (**فالس الغراب**)، وكذلك في قصته (**الرقص بساقٍ واحدة**(/ ص67 من مجموعته (**مراوغون قساة**)؛ حيث يستحضر

(1) ضمرة، يوسف، (دوزان)، مصدر سابق، ص41.

فيها شتراوس والدانوب الأزرق، ويقدم رؤية ساخرة في اللون، نقرأ فيها: «**شيء ما جعلك تتوقفين وتنظرين خلفك. أنا لم أخبرك أن من ينظر إلى الخلف يصبح عمودا من ملح كامرأة لوط. وأنت لم تصبحي عمودا من ملح. لكن دمعة مالحة قفزت من إحدى عينيك وفارقتك إلى الأبد.. هل قلتُ إلى الأبد؟ آه، فأنت كنت تفكرين لحظتها بالرحيل إلى الأبد، أليس كذلك؟ لم أسألك لماذا؟ كل ما في الأمر هو أنني نسيت أن أسمعك الدانوب الأزرق. بالمناسبة، الدانوب ليس أزرق أبدا. ولا أحد يعرف لماذا خلع شتراوس هذا اللون عليه. أنت لم تحملي حقيبتك لأنني لم أُسمعك الدانوب الأزرق بالطبع.. أنت غادرت المكان في تلك الليلة، وأنا استمعتُ إلى شتراوس مئات المرات..**»[1]. وفي قصته (**أنا وزمفير**) من مجموعته (**دوزان**) نقرأ: «**حصلت على آلة «فلوت» بقصبات متعددة الأطوال، أي أنها تشبه آلة العازف الروماني الشهير «زمفير» في الأصل فكرتُ في الحصول على هذه الآلة لكي أعزف مقطوعتين هما «الراعي الوحداني» و«الكوندورباسا» اللاتينية، لا أزعم أنني كنت واثقا من قدرتي على القيام بذلك، ولكني حاولت..**»[2]، ويستمر في محاورة المعزوفة ومساءلتها وينتقل إلى بيتهوفن وحديثه عن الموسيقى بانِيا عالما فنتازيا لشخصيةِ كاتبٍ يقوم بكتابة قصة ويحاول عزف مقطوعات عالمية.

خاتمة:

إن القصة ما بعد الحداثية تمثّل فرعا من الأدب المُنزاح على مستوى الرؤية والتشكيل؛ والتجريب فيها ينزع نحو زعزعةِ المركزياتِ والسردياتِ الكبرى، وخلخلةِ الثابتِ والحقيقةِ الواحدة، وتشتيتِ المعنى وخُوائِه، والفوضى واللعبِ بالبنية، عبر التمرد على أنماط السرد التقليدية المألوفة وتكسير أنساقها بالاستعانة بآليات سردية جديدة، تتداخل فيها الحكايا، وتتعدد الأصوات، وتجمع ما بين الكولاج، والتناصّ، والميتافيزيقيا، والتشكيك بالحقيقة وبالعالم الموضوعي والرواة الثقاة، ويعتمد المفارقة والمحاكاة الساخرة، والتخييل الذاتي.

---

(1) ضمرة، يوسف، (مراوغون قُساة)، مصدر سابق، ص67.

(2) ضمرة، يوسف، (دوزان)، مصدر سابق، ص 65.

لقد آلت قصة ما بعد الحداثة بتقنيات التجريب إلى آفاق واسعة فيها العديد مما يمكن أن نعدّه مبالغا فيه، بحيث أدى بكثير من دلالات القصص إلى الالتباس وغياب المعنى، ما خلق في كثير من الأحيان فجوة بين المرسل والمتلقي، قد يبرره القاص ما بعد الحداثي بأنه معنيٌّ بإثارة الأسئلة أكثر من تقديمه إجابات واضحة أو سرديات ثابتة، ما يجعل تلاعبه بالمتلقي شكلا من أشكال عدم الاهتمام بوصول المعنى إلى هذا المتلقي المفترض في عالم فَقَدَ معناه، معتبِرا أنَّ على المتلقي دخولَ لعبة التقاط الدلالة والقبض عليها أو إعادة بنائها.

ويمكن القول في نهاية المطاف إنه في ظل انحسار المنطق الذي يحكم السياقات الخارجية في مجتمعاتنا الحديثة والعالم حولنا؛ فإن من الطبيعي أن تنهض القصة على خلخلة منطقها بوصف ذلك انعاكسا للواقع وتعبيرا لغويا محايثا له، ذلك أن البنية ليست سوى انعكاس للمعنى، وفي ظل خلخلة المعنى لا تعود البنية الكلاسيكية للنص القصصي مستساغة أو قادرة على تقديم ما يقنع المتلقي، لذا فإن التجريب في قصة ما بعد الحداثة لا بدّ أن يكون وسيلة جديدة وجريئة لإعادة النظر في العالم حولنا وفي النصوص التي ينتجها المبدعون في كل زمان ومكان، وأن لا يكون مجرد تعقيد من غير غاية.

شهادة: السعيُ لكتابة تُشبه صاحبها

أ. محمود الريماوي[1]

بمبادرات كريمة من الداعين فقد دُعي كاتب هذه الكلمات غير مرة وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، للإدلاء بشهادة حول تجربته القصصية والسردية عموما. وقد يرى البعض في هذه الدعوة فرصة للكاتب كي يجلي بعض الغوامض في إبداعه وكي يضع النقاط على الحروف، وعلى نحو تتضح فيه الأمور ويتم فيه رفع أي لُبس، غير أن واقع الحال ليس كذلك تماماً. ففي القناعة أن أي كاتب ليس هو بالضرورة أفضل مَن يتحدث عن إبداعه، أو يُحسن تناوله بالتمحيص والتحليل. ذلك أن مهمة المبدع تنتهي حقاً بعد أن يفرغ من إنجاز نصه وبالذات بعد أن ينشره، حيث يصبح النص مُلكاً للقارئين والنقاد والدارسين، وفي إطار أوسع يصبح هذه النص مُلكاً للتاريخ الأدبي في قلبه أو جزءاً منه أو على هامشه. وعلى ذلك ذهبت نظرية موت المؤلف مع الفرنسي رولان بارت، بينما اكتفى الشاعر المتنبي قبل ذلك بقرون بإدارة الظهر وصمّ الأذنين والاستغراق في النوم:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُوني عَنْ شَوَارِدِهَا
وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيخْتَصِمُ

وفي زمننا الراهن فإن شاعرا مثل أدونيس أشغل نفسه بالتنظير للشعر ومن خلال ذلك بالتنظير ضمنا لشعره، وأشغَلَ معه قارئيه ودارسيه بمفاهيم الإبداع والاتباع والحداثة والتقليد، كما يراها هو، وكانت حصيلة ذلك أن جمهرة واسعة من المهتمين في غمرة الانشغال بطروحاته قد انصرفت عن قراءة شعره، وذلك خلافاً لشعراء كُثر

(1) قاص وروائي، وكاتب وباحث أردني.

اكتفوا بالتعبير عن وجهات نظرهم وعن تجاربهم في الحوارات التي أديرت معهم أو في نصوص لهم عن سيرتهم الذاتية والإبداعية.

نتطرق هنا إلى الشعر جنساً إبداعياً وفي البال الحديث عن السرد القصصي جنسا إبداعياً، وبما يجعل الحديث يندرج في الإبداع، وليس خارجه. لكن لعل التطرق للشعر يكشف عن «زلة لسان» فرويدية، كالانحراف بالحديث باتجاه ما يكشف عن المخبوء والكامن، إذ يستذكر المتحدث أنه في مقتبل تجربته القصصية، كان مأخوذا بنظريات وأطروحات الحداثة، بما فيها الحداثة السردية عموماً والقصصية على الخصوص. وكان من بين تلك الطروحات التي ما زالت سارية حتى أيام الناس هذه، الأطروحة القائلة بشعرية القصة، وبرفع القصة إلى مستوى الشعر، بما يجعلها تنتمي إلى مدار الحداثة. وقد تأثرتُ ولم أكن بلغت العشرين من عمري بتلك الطروحات، ووجدتْ هذه الطروحات هوىً في نفس الكاتب غَضّ الإهاب، وقد ضاعف من تأثير ذلك أن الكاتب اليافع آنذاك قد جرب كتابة الشعر وخاض فيه. غير أنه صادف مشكلة كأداء في الضبط الموسيقي لمحاولاته الأولى، رغم الانفتاح المبكر على قصيدة النثر، إذ حتى مع الانحياز لهذا اللون النثري، فإنه لا مناص من الإلمام بالضبط الموسيقي ثم تجاوزه نحو ما عُرف بالرهان على الإيقاع الداخلي وعلى موسيقى الكلمات. وما إن وقفتُ على تلك الطروحات، وكان مبعثها في الأساس من لبنان، حتى هتفتُ في دخيلتي: وجدتها.. آن أوان تزويج القصة من الشعر. وهو ما أظنني فعلته بصورة من الصور في الكتاب القصصي الأول «العري في صحراء ليلية» والكتاب الثاني «الجرح الشمالي» والثالث «كوكب تفاح وأملاح». وتنبئ عناوين الكتب الثلاثة عن هذا المنحى الشعري في الأداء القصصي. وهو ما احتفى به دارسون في سياق الاحتفاء بالتجريب. ولنا أن نلاحظ أن الكتب الثلاثة اشتملت على قصص قصيرة جدا، إلى جانب قصص أخرى ليست كذلك. والآن فإن دارسين كثر يذهبون إلى أن القصة القصيرة جدا في نماذج طاغية منها، ما هي إلا ثمرة تفاعل بين قصيدة النثر والسرد القصصي.

على أني بعدئذ ومع التقدم في التجربة، واستجابة لداعي التدقيق والمراجعة، ونتيجة للانفتاح أكثر على منزع واقعي، وعلى كتابة تشبه صاحبها فقد وجدتني أتخفف من الحمولة الشعرية، وأذهب نحو أداء قصصي أكثر جفافاً، وتقشفاً، مستعيضاً عن

الشعر بالترميز، وبمحاولة اكتشاف سحر الحياة اليومية، والتقاط ما هو غير عادي في ما هو عادي، وهو ما أسميته ذات مرة بالهبوط من فضاء الشعر إلى أرض النثر. وقصدت بذلك أرض النثر الخشنة والوعرة مع كتابي «ضرب بطيء على طبل صغير». وقد ساعد على ولوجي هذا النهج، اشتغالي بالصحافة وإدماني عليها، وقد سعيتُ إلى استلهام أفضل ما في الأداء التعبيري الإعلامي وهو الدقة والإيجاز والوضوح والتخفف من البلاغة والمترادفات وما شاكلها، ومن جهة ثانية بِتُّ مؤمناً أنه لا بدّ من مخاطبة قارئ حاضر راهن، لا قارئ سديمي.. من الصحيح أني أخاطب في الأصل قارئا لكل زمان ومكان بما في ذلك القارئ المستقبلي، ولكن من دون تجاهل قارئ هذه الأيام. وقد أسند توجهي هذا في التماس النثر العادي الدقيق، ما اختزنته من قناعة أن القاص والكاتب ينبغي أن يخاطب البشرية جمعاء، ما يقتضي أن تكون الكتابة دقيقة وقابلة للترجمة إلى لغات أخرى. ولحسن الطالع فقد تم ترجمة كتابين لي إلى الإيطالية والبلغارية ولم يصادف المترجمان صعوبة في التعامل مع الأداء التعبيري للقصص. وربما الأهم من ذلك أن تتوافر القصة على رؤية إنسانية تأملية (تثير التأمل) تتجاوز الحدود الضيقة، ويجد فيها القارئ هنا أو هناك بعضا من ذات نفسه، بحيث لا ينشغل بمنشئها أو بمؤلفها، بل يستحوذ المضمون الإنساني ونبض حياة الشخوص على اهتمامه. ولعلي هنا ألامِس موضوعا آخر هو من صميم انشغالاتي كاتباً. إذ إنني أهجس بقضية فلسطين من خلال هذا المنظور الرحب. لقد سمعت على سبيل المثال أفضل تعليق على عنوان كتابي «رجوع الطائر»، وقد ذكرت صاحبة التعليق أن «رجوع الطائر» يومئ في المقام الأول إلى رجوع الفلسطيني المشرد إلى موطنه الذي سلبه الغزاة الصهاينة. بينما تتحدث القصة عن طائر حبيس في القفص، يقرر صاحبه إطلاقه بعد تردد مع قدر كبير من التفاصيل التي لا يرد فيها ذكر فلسطين وقضيتها. وبينما تتناول بعض قصصي الموضوع الفلسطيني بصورة مباشرة، فإن ثيمات الطفولة والحنين والفقد والموت والولادة والصداقة والعواطف والغربة والأحلام والرؤى، جميعها وغيرها من سمات وملامح تنهل من تجربة فقد وطن وتشريد شعب، إضافة إلى الانطلاق من الكينونة الإنسانية الوجودية.

يروق لي أحيانا التأمل في التجربة الإبداعية بما يخصني ويتعلق بعموم الإبداع الأدبي. ذلك أن عملية الإبداع تبقى أمراً غامضاً. فالمبدع حين ينغمس في إنتاج قصة

أو قصيدة أو رواية فإن ملكاته الإدراكية والشعورية وذاكرته تنشط بطريقة خاصة، تشبه الانغماس في حلم، وحيث هناك قوى خفية كامنة في اللاوعي تقود المبدع، وبينما يستسلم المرء للحلم في حياته اليومية، فإن المبدع يمتلك قدرا من التحكم في المادة الأولية، ومع أنه قدر محدود، إلا أنه ينظم حالة السيولة التخيلية ويضعها في سياقٍ بعينه. لا أعني بما سبق أن الإبداع عملية غيبية لا دور للوعي فيها، إذ إن هذا الوعي يتدخل بعد التشكل الأول، بما يسمى بعملية الصقل والسبك والحبك، وبسائر أشكال التدخل التي تنضوي تحت اسم الصناعة. على أن الكاتب المُجيد هو من لا يترك في نصه آثارا تدل على الصناعة، إذ يتقدم نحو صناعة أخرى نهائية، وفي تحالف بين القوى الروحية والعقلية كي يخرج النص سلساً متسقاً، وهو ما أسمّيه: صناعة إخفاء الصناعة. وبأمانة هذا بعض ما أسعى إليه في صوغ نصوصي القصصية، وهو ما أسماه بعض النقاد البلاغة القصصية، وما أسمّيه بمحاولة بناء كتلة صلبة ومُشِعّة.

وفي نهاية الأمر إذا أردنا الحديث مثلاً عن نهج واقعي في الكتابة القصصية، أو توجّه حداثي أو تجريبي أو غرائبي، فإن لكل كاتب واقعيته الخاصة به، وكذلك حداثته أو تجريبيته أو غرائبيته. فليس هناك كتالوج يحدد المواصفات وإنما هناك خطوط عامة وعريضة. ولأن الأمر كذلك فإن المبدعين مختلفون في عوالمهم وطرائقهم. وهذا الاختلاف بمعنى التعدد لدى المبدعين، والتنوع بين أجوائهم وأساليبهم وحساسيّاتهم هو سر الإبداع. وقد اجتهدتُ -وما زلت- أن أكتب على منوال نفسي، وليس على منوال أحد آخر. مع الأخذ في الاعتبار أن الكاتب يتأثر بغيره في بداياته، على أن هذا التأثر لا يلبث أن يضمحل بالتدريج متى ما كان الكاتب حريصا على الإصغاء لروحه واكتشاف خصوصيته وتجويد أدواته، وعلى أن يبدع كتابة تشبه صاحبها، ولا تشبه أحداً سواه.

لم أكن شاعراً، ولن أكون روائياً

أ. نبيل عبد الكريم[1]

أريد من هذا النفي أن أؤكد في البداية الرأي الفني في القصة القصيرة بأنها ليست نوعاً من الشعر، ولا نوعاً من الرواية. وهذا التأكيد ضروري بسبب اللُبس الذي يقع فيه قراء القصة القصيرة وكتابها أيضاً، الذين يقعون في خطأين، الأول أنهم يلجؤون إلى التعبير الشعري عن الفكرة القصصية، فيخلطون بين النثر الشعري والقصة القصيرة. والثاني أنهم يكتبون القصة القصيرة بإيقاع السرد الروائي، فيفقد السرد القصصي رشاقته المميزة، ويقع أسيراً لأزمان وأحداث وتفاصيل لا تحتملها بنيتُهُ المشدودة والحيّة.

الإيقاع في القصة القصيرة يُستشعر عبر الربط بين الحدث والزمن، على النحو الذي يوحي بأن القصة تنتمي إلى اللحظة الراهنة، وليست منتهية، وليست أزمتُها أو قضيتُها منقضية، القصة القصيرة تبدأ من اللحظة الراهنة، وتنتهي فيها، ويمكنُ أنْ تَزور الماضي، لتضيء اللحظة الراهنة، لكنها لا تقيمُ فيه.

والشعر والرواية ميدانان رحبان في الأجناس الأدبية، وجذورهما ممتدة، وهويتهما واضحة، أما القصة القصيرة فتشبه آلة موسيقية قليلة الاستعمال، لكنَّ صوتها مميز وملحوظ بين الآلات الرئيسية. لذلك يجب الانتباه إلى خصائصها والتمسك بفرادتها وإتقان اللعب عليها.

في مطلع الثمانينيات عثرت على كنز مخبأ في سدة البيت في صندوق يعلوه الغبار. كان يحتوي على عدد كبير من روايات إحسان عبد القدوس وبعض روايات

---

(1) نائب رئيس رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء العرب.

نجيب محفوظ. كانت أمي في شبابها المبكر مغرمة بروايات عبد القدوس الرومانسية التي تدور أحداثها على خلفية سياسية واجتماعية مصرية، مثل (شيء في صدري) و(لا أنام) و(الطريق المسدود) و(الوسادة الخالية)، وكانت الأكثر رواجاً في ستينيات القرن الماضي. هذه الروايات كانت بداية تعرفي على فن السرد في طفولتي ومراهقتي المبكرة، وقد أغرمت بنساء إحسان عبد القدوس المتمردات على التقاليد الاجتماعية والحائرات في بحثهن عن الحب الصادق الذي لا يستطيع الرجل الشرقي المصاب بعقدة الفحولة وازدواجية الشخصية توفيره لهن. وكانت كتاباتي الأولى تقليداً ساذجاً لأجواء عبد القدوس الروائية. وقد حاولت أن أكتب شعراً ولكني لم أنجح في ضبط الوزن العروضي، وأدركت أن السرد يناسب التعبير عن خيالي الجامح وأحلام يقظتي المجنحة. وفي مرحلة الجامعة ساعدتني المكتبة الكبيرة على قراءة الأدب العالمي، وكانت الروايات والقصص القصيرة متعتي الكبرى. وبدأت تضح في كتابتي المعالم الفنية للشكل القصصي دون قصدية، وإنما وجدت في هذا الفن إمكانيات هائلة للسرد المكثف والرسم الدقيق للشخصيات وصنع المفارقات. وهكذا صارت القصة القصيرة لعبة محببة إلى نفسي أمارسها كل يوم باستمتاع شديد.

سعيتُ خلال الثلاثين عاماً الماضية إلى تضمين سيرتي الشخصية في شخصياتي القصصية، وتذويب مشاعري في مشاعرها، وتفتيت رؤيتي للحياة وسيرتي وتجاربي، ونثرها في ثنايا الأحداث القصصية، وعلى ألسنة النساء والرجال الذين شخصتهم.

ليس عندي سيرة حياتية مستقلة عن سيرتي الأدبية قراءة وكتابة، وحياتي خارج عالمي القصصي أقل من عادية، بل إن أحد أهم دوافع الكتابة عندي هو جعل حياتي قيِّمة.

اليوميات والمذكرات هي طريقة بعض الكتاب في استخلاص الزبدة من حياتهم، لكنها طريقة صريحة ومباشرة، وأنا لا أميلُ إلى الصراحة في الأدب، فالأدب يَتْعبُ في استخلاص الزبدة، ولا يودُّ أنْ يقدمها رخيصة لمن لا يقدِّر الحرفة.

القصة القصيرة هي حرفة استخراج الزبدة من الحياة العادية، ولا يمكن تذوق المعنى من القصة القصيرة دون تذوق الحرفة، لأن المعنى يغدو لا معنى له مثل حياتنا العادية.

الحرفة في القصة القصيرة تكتسب عبر الكتابة وإعادة الكتابة، وعبر النقد الصارم. القاص المحترف ليس من يكتب عدداً كبيراً من القصص القصيرة، ولا من يسجّل في سيرته الذاتية عدداً كبيراً من المجموعات القصصية، إنما هو القاص الذي يتعامل بجدية مع فنه، ويدرك بنفسه المعايير الفنية للقصة القصيرة، بمعزل عن مديح القارئ، لأن ذلك التصفيق وذلك المديح غالباً ما يكون ناجماً عن تواطؤ القاص مع جمهوره، فثمة أسماء كبيرة في القصة القصيرة مدينة بشهرتها لتواطؤها مع الجمهور.

الحرفة في القصة القصيرة تكتسب أيضاً من القراءة وإعادة القراءة. وأهم درس يتعلمه القاص من القراءة أنَّ ليس كل نص يحمل صفة قصة قصيرة هو كذلك فعلاً، فبعض القصص القصيرة حكايات تتكئ على قوة الحكاية نفسها، وقوتها تكمن في تأثير الحدث على القارئ، وفي العبرة التي تهزُّ وجدانه. هذا النوع من القصص نجده عند تشيخوف وماركيز وهمنجوي ونجيب محفوظ. وهم كتاب كبار يشحنون الحكاية بطاقة واقعية هائلة تصعق عقل القارئ، لكنَّ قوة الفكرة تعطل متعة التفكير، والشحنة الواقعية الصاعقة تقيّد الخيال. تقديم النماذج الإنسانية والفكرية من اختصاص الأدب الروائي، أما القصة القصيرة فتهتم بما وراء النماذج، وبالنقص الكامن فيها، وبانعكاسات الأفكار الراسخة وانكساراتها. المنطقة المشمسة ليست المنطقة المفضلة للقصة القصيرة، إنما تلك التي تعمرها الظلال، ظلال الغموض، والإيحاء، والتحديق في المناطق المعتمة، وملء الفراغات بحثاً عن تفسير، ولعبة الاحتمالات.

(اللعب في الغسق) عنوان قصة للكاتبة الهندية أنيتا ديساي. عن لعبة (الغُمّاية) التي يلعبها الأطفال في كل بقاع الأرض. فما الذي يمكن أن تقوله القصة القصيرة عن هذا النموذج البسيط والراسخ للفوز والخسارة، والقوة والضعف. تذهب القصة إلى هدم النموذج بأكمله، فتقدم شخصية الطفل الذي يشترك في اللعبة، لأنه يرغب في الاختباء أطول وقت ممكن، ولا يخرج إلا بعد انتهاء اللعبة وانفضاض اللاعبين.

(دنيا الله) و(همس الجنون) عنوانان لمجموعتينِ قصصيتينِ لنجيب محفوظ، والعنوانان يحدِّدان الاتجاه الأفقي، والاتجاه العامودي لفن القصة القصيرة بمفهومها الواقعي الكلاسيكي القائم على الصراع. وإنْ نظرنا في القصتينِ اللتينِ تحملانِ العنوانينِ، فسنجدُ في قصة (دنيا الله) عالمَ البَشَرِ المحكومينَ بقوانين الصراع المادي

بين أفراد الطبقة الوسطى والدنيا، وغالباً ما ينتهي صراعهم بخسارتهم جميعاً. ونجدُ في قصة (همس الجنون) عالم الفرد المحكوم بالصراع مع ذاته، وهو خاضع لقوانين الصراع المادي نفسها، لكنَّ الصراع متجه نحو الذات، وينتهي بانحلالها وتدميرها.

ينبغي على القصة القصيرة أن تذهب في أحد الاتجاهينِ، الأفقي، أو العامودي، أو في الاتجاهين معاً. دنيا الله على اتساعها وتنوع صراعاتها هي ميدان مفتوح للقصة القصيرة عند نجيب محفوظ، وهَمَسات الجنون التي تقلب العقول وتزلزل النفوس هي الصوت الداخلي للشخصيات المعتركة في ذلك الميدان.

قصة قصيرة بلا صراع:

كتب نجيب محفوظ قصص دنيا الله الواقعية في بداية الستينيات، وفي نفس الفترة كان الياباني ياسوناري كاواباتا يكتب قصصا قصيرة (بحجم راحة اليد). تتميّز قصص كاواباتا بأنها تخلو من الصراع بمفهومه المادي الاجتماعي الطبقي، الذي ينشأ من تضارب المصالح بين الأشخاص كما في قصة دنيا الله، أو من انفجار المشاعر والرغبات وانفلاتها كما في قصة (همس الجنون). تبدأ القصة القصيرة عند كاواباتا من بعد الصراع، فهو لا ينكر الصراع، لكنه لا يرى أنه ميدان القصة القصيرة، تؤدي القصة القصيرة عند كاواباتا وظيفة المسعف الذي يتدخل لتطبيب الشخصيات المجروحة والمعطوبة، شخصيات كاواباتا القصصية تعترف بأخطائها دون مواربة، وبعض هذه الشخصيات يعود من الموت ليقرَّ بما ألحقه من أذى بالآخرين. تستفيد قصة كواباتا من فضيلة الزمن الذي يعطي لشخصياته حصانة من الخوف أو الخجل، ويستفيد من الطبيعة التي تقف شاهدا وحيدا صامتاً على الأخطاء، أشجار السنديان، ومياه الأنهار، وبياض الثلج، هذه العناصر كلها تشكل في قصص كاواباتا هيئة من القضاة المتسامحين مع أخطاء الإنسان لأنهم يدركون هشاشته وفسحته الزمنية القصيرة.

اللغة:

في لعبة (البَزِلْ) تقلُّ الاحتمالات والخيارات كلما وضعنا قطعة في مكانها الصحيح من الصورة الكلية، وفي نهاية اللعبة تتضح الصورة وتنتهي الاحتمالات. أما

في القصة القصيرة، فيحدث العكس، نختار كلمة، فتزداد الاحتمالات مع كل كلمة نضيفها، أما الصورة الكلية فنحن لا نبنيها، بل نهدمها. ينبغي في القصة القصيرة إهمال كل كلمة تبني الصورة المتوقعة. إذا رصفنا الكلمات كما تتبادر إلى الذهن، فلن نصنع إلا رصيفاً جديداً مثله كمثل آلاف الأرصفة التي يمرُّ عليها الناس دون أنْ يلاحظوها.

الذات والموضوع:

القصة القصيرة شديدة الذاتية من ناحية الرأي والموقف والرؤية والتجربة، إلا أنها تحتاج إلى وسيط غير القاص نفسه. ينبغي على القاص أن يكون ذكياً فيستعير صوتاً بارداً ليروي به تجربة ساخنة، وعليه أن يكون خفيفاً فلا يربض بثقله على صدر القصة فيخنقها، وعليه أن يكون بستانياً صبوراً فيسمح للقصة أنْ تنمو نمواً عضوياً طبيعياً، فلا يتجاوز دوره التقليم والتشذيب، ولا يستعجل الثمرة حتى تنضج، وأن يكون واسع الخيال فيسمح لأغصانها باختيار وجهتها، فلا يشدها شداً.

سُئلتُ عن الانتقال إلى كتابة الرواية، وهو سؤال كثيراً ما يوجّه للقاصين، استناداً إلى فكرة أنّ القصة مرحلة جنينية يمرُّ فيها القاص قبل أنْ تتطور أدواتُه الفنية فيغدو روائياً. ولعلَّ هذا الفهم يصِحُّ في مسيرة الروائيين الذين كتبوا القصة القصيرة في بداياتهم فلم تستهلك كلَّ نَفَسِهم، فراحوا يجرّبون الكتابة في مضمار النَّفَس الطويل. هذا النَّفَس الروائي المُمْتد لا أملكه. رئتاي لا تحتملان المسافات الطويلة، وعالم الرواية أوسع من إمكانياتي، وأبعد عن أدواتي الفنية.

شهادة إبداعيّة: أنا والكتابة.. تحوُّلاتٌ وأطوار

أ. مجدولين أبو الرُّب[1]

لا يستطيعُ المرءُ أنْ يجلسَ تحت الشجرة نفسها مرتين.. فغدًا لن تكون الشجرة هي ذاتُها شجرةَ الأمس، ولن أكونَ أنا ذاتي التي كانت بالأمس. مخزون التجارب، وتنامي الوعي، يظل ينحت فينا ويغيِّرنا؛ فنمضي وننظر إلينا وحولَنا.. لا أوراقُنا تبقى كما هي. ولا امتدادُ ظلالنا. ولا نكهةُ ثمارنا.

هذا القولُ أسقطُه على نفسي، وعلى كتابتي؛ فأنا وهي مررنا بتحوُّلات وأطوار، انطلقَتْ في البدء من نشأتي.

البُذور الأولى:

طفولتي وذكرياتي مرتبطة بمدينة الزرقاء (مدينة العسكر والعمال)، التي استقرَّت فيها العائلة منذ العام 1966، في «حيّ الحسين» جنوب غرب المدينة. كان والدي «أحمد» جنديّا في الجيش العربي (الجيش الأردني)، فتنقّلت العائلة حيث المعسكرات في مدن ضفتي نهر الأردن، فأنجَبَت أمي «أمينة» أبناءها وبناتها بحسب مكان المعسكر، أحدهم وُلد في جنين، وأخرى في خوّ، وفي الزرقاء، أمّا أنا فكان ميلادي في نابلس في الحادي عشر من كانون الأول 1962.

في الزرقاء تفتَّحت دهشاتي الأولى؛ ابتداءً باكتشافي لنهر الزرقاء؛ الذي كان يختبئ خلف منزلنا، ويحجِبُه عَنّا جبلٌ أجرَد، مرورًا بمشهد الباص الكبير الذي توقَّف

(1) قاصة أردنية.

أمام منزلنا في نكسة حزيران 1967، ليتكدَّس المنزلُ بعشرات الأشخاص الذين مكثوا عندنا، وتحدّثوا بأحاديث لم أفهمها، ولم أفهم لماذا يبكون. جرحني بكاء أمي التي لم أشاهد دمعتها من قبل، لكن فهمت فقط أنهم بانتظار العودة إلى فلسطين.

في تلك المرحلة المبكرة من حياتي، عشتُ ما أسمّيه «متعة الحكاية»، وهي ما ورّطني بعالم القراءة والكتابة فيما بعد. أذكر في طفولتي صوت الجدَّة أو العمّة الساردة، يتدفَّق بالحكايات في فضاء الليل الساكن، كنتُ أستسلم لهذا التلقّي السَّاحر الذي يأخذني إلى عوالم خياليّة مفعمة بالتشويق.

وفي الزرقاء، في سبعينيات القرن الماضي، كانت أمي والجارات يصطحبن الأبناء والبنات إلى قاعات السينما، حيث حكايات جديدة، وبأجواءَ ساحرةٍ أخرى؛ ظلمةٌ حالكةٌ تتَّحد فيها حدقة العيْن مع الأضواء الصادرة عن الشاشة الكبيرة التي كانت تدهشني. تعزلني العتمة فيبدو هذا العالم لي وحدي، لدرجة أنْ أفقد توازني لدقائق عند إنارة أضواء الصّالة.. ثمّة مَشاهدُ ولقطاتٌ لم أفهمها إلّا بعد أن كبرت.

كانت طفولتي بذرة التكوين الإبداعي خاصّتي. فعندما أعيد تأمُّل تلك الاشتباكات والتفاصيل، والأحاسيس، وتشكُّل الوعي، ومخزون اللاوعي، أجدها تصوغ كينونتي في بدائيَّتها؛ فالانطباعات الأولى عن العالم كانت دهشاتٍ أصيلة، حتى أمام أدقّ التفاصيل وأكثرها بساطة، سواء بساطة الحَدَث أم بدائيّة التلقي. وما زلتُ، حتى خارج لحظات الكتابة، أفتِّش في الروائح والأماكن والوجوه، أبحث عن لحظاتٍ ملتبسة من الماضي، ألقي القبضَ عليها لأتقمَّص شعورًا مضى، عندما كان الهواء يلفُّنا بأذرعه المجنونة، حين نمسك بخيوط الطائرات الورقيّة ونجري. أو عندما تعبق بأنفي رائحة الرياحين في أصصِ ربّات البيوت اللواتي يخلقن الجمال من المُحال، فيجترحنَ من شريان الحياة قطراتِ نبضٍ، يفيض عبقُها من تنكاتٍ معدنيّة مصفوفة على سلاسل البيوت في الزرقاء، يرششنها برذاذ ماء في غفلة الصحراء عنّا.. وكم أجد نفسي الآن حريصة على أن أمسك بتلك البدائيّة، كي تتولّد الدهشة من جديد، وتنفلت الكلمات مني، هاتفةً: «يا اللـــــه!!!».

غواية الحروف:

في صيف العام 1968 وقبل دوام المدارس، أرسلني والدي مع أخي وأختي وأبناء خالي إلى شيخٍ في الحيّ، يعلِّم الأطفال في منزله قراءة القرآن، وبعض الحسابات والأرقام. كانت أوقاتٌ قاسيةٌ وثقيلة على نفسي؛ فكنّا نجلس على حصير على الأرض، ويجلس الشيخ أمامنا وبيده عصا طويلة تطال آخر طالب في الغرفة، وكانت روائح بعض الأطفال كريهة، والحر شديد، والكلام ممنوع.. لم نستعمل الأوراق والأقلام، وأحزنني ذلك كثيرًا، وخنقني الوقت بدبقه الثقيل.

بعد يومين أو ثلاثة، لا أذكر، صرنا أنا وأختي نتظاهر أننا ذهبنا إلى بيت الشيخ، ونهرب إلى ظل شجرة في منتصف الطريق، نظل نلهو ونلعب حتى يمر بنا أخي وأبناء خالي أثناء عودتهم من بيت الشيخ الذي أسمّيه الآن «الكُتّاب البائس»، فنعود إلى بيتنا دون أن نخبر أبي وأمي بقصة هروبنا.. عندما علم والدي بالأمر ضحك، وكان قد سجّلنا في روضة الروم الكاثوليك.

وأخيرًا، استعملتُ هناك الأقلام والورق، فكانت الكتابة بحدِّ ذاتها قصّة؛ كان كل حرف عبارة عن حكاية، لكلِّ حرفٍ شكلٌ أحببتُ انحناءاتِه وزواياه، وأمتَعَني رسمُه بيدي. كانت الحروف مفاتيحَ لغرفٍ سريّةٍ من التشكيلِ الغرائبيّ؛ بهذه الحروف أصوغ الكلمات، وبالكلمات أصوغ الجُمَل.. لا أنسى متعة تلك العلاقة، التي أخذتني إلى القراءة وأشبَعَت شغفي فيما بعد بالكشف عن الأسرار، والافتتان بفتح أبواب الكتب لأعبُرَ منها نحو حكاياتٍ جديدة.

شغلتني متعةُ الإمساك بالأقلام والأوراق البيضاء وخوض مغامراتٍ أتمتَّع فيها بقدرتي على إشادة عوالم من الحكايات على الورق. كنتُ أقلّد قصص «مكتبة سمير» فأمسك الصفحة البيضاء وأكتب قصة؛ في أسفل الصفحة أضع جانبًا من الحكاية، وفي أعلى الصفحة أتمتع بأقلامي الملوّنة لأرسم لوحة تعبِّر عن المشهد الذي أكتبه، كان رسمًا رديئًا.

تلك البدايات البسيطة في حكايات الجدّة والعمّة والسينما... كانت بمثابة البذور والموحيات الأولى للقَصّ. لكن بدايتي الفعليّة كانت بعد تخرُّجي في الجامعة

الأردنيّة. كنتُ أشعر بشحنات انفعالية وتوتر تجاه قضايا اجتماعيّة وإنسانيّة ووطنيّة، ومررتُ بمواقف حياتيّة وخبرات ولّدت عندي الفضول والرغبة في تشخيص السلوك البشري، وإضاءة الزوايا المعتمة من النفس البشريّة لنماذج تصادفها في الشارع والبقالة ومكان العمل، ربَّما دون أن تستوقف أحدًا ليتأمَّل في أعماقها.. وتيقّنتُ في تلك المرحلة أنني أستطيع أن أصوغ كل ما أجابهه، وأشعر به، في قصص.

وفي كل الأحوال لا أكتب القصة كما التقاط الصورة الفوتوغرافية، وأحاول أن لا أتدخل في لغة شخوصي وتلقائيّة حركتهم وخصوصية كل واحد منهم، بل أترك لهم الحرية، لذلك أحرص على تنوُّع مستويات الخطاب، وانسيابية حياة الشخوص التي أتقمَّصها حدّ التعب.

تشعُّباتٌ ودروب:

عندما أنهيتُ الثانوية العامة، كنتُ في حيرة تجاه اختيار ما سأدرسه في الجامعة، كان يتجاذبني كَشْفان؛ الكشْف عن دواخل النَّفس الإنسانيّة ومحاولة تفسير السلوك البشري، فأميلُ لدراسة «علم النفس»، والكشْف الثاني هو كشف أسرار الكون والمادة بدقائق تفاصيلها وكيميائها، فتنازعتني من جانب آخر الرّغبة في دراسة الكيمياء. حسمتُ أمري؛ الكيمياء لن أستطيع تعلُّمها ما لم تُشرح وتُطبّق في المختبرات، فاخترتُها على أنْ أشبع جانبًا من رغبتي في الكشف الآخر بقراءة أدبيّات علم النفس.

وما كان هذا ولا ذاك شغفي الأخير.. أدركتُ متأخرة، وبعد تورطي بالكيمياء، أنّ خياري كان ينبغي أن يكون دراسة اللغة العربية والآداب، فهي الشغف الذي صار يلحُّ عليّ في الجامعة.. وظَلَّ بكالوريوس اللغة العربية، وما زال، حسرةً في قلبي، أتمنّى لو كان خيارًا حاضرًا بعد حصولي على شهادة التوجيهي. كم ضيَّعتُ على نفسي من فرص الغوص في بحور الأدب العربي، ومدارسه، واستقاء معجمه اللغوي، والبقاء على احتكاك يومي معه.. كان التعويض الذي أسعفني بالدرجة الأولى القراءة... ولا أنسى أيضًا قراءة القرآن، ودائمًا تستوقفني التراكيب اللغوية والاشتقاقات، أستمتع بها حتى لو لم أوظفها في كتابتي.

هذه العناصر الثلاثة (الكيمياء، علم النفس، اللغة العربية) تفسِّر التركيبة

المتشعبة في اتجاهاتي نحو الكتابة، ففي البداية، كتبتُ قصصًا للكبار، وصدرت مجموعتي القصصية الأولى «تشرين لم يزل» عام 1994، وما كنتُ أجرؤ على الاقتراب من منطقة الكتابة للطفل، حيث تصيبني رهبة من ذكاء ورهافة هذا الكائن الصغير الذي سأزِن الكلمة في قصَّته بميزان الذَّهَب، وخشيتُ، وابتعدت.

لكن، عبر مسيرتي كمعلمة للكيمياء (1سنة)، لاحظتُ أنَّ هناك مفاهيم علميّة لم تكن الطالبات قد تأسَّسن فيها تمامًا، وأنَّ ثمّة وسيلة يمكنني فيها مساعدة الناشئة كي يتهيأوا لتلك المفاهيم ويتمثلوها كما ينبغي، فكان مشروعي الكتابي للطفل يتَّجه بمنحى قسري لم أقاومه؛ القصص العلميّة للفتيان والفتيات. كتبتُ قصة «مغامرات جزيء ماء» في مزاوجة بين الإبداع الأدبي والخيال العلمي لإيصال مفاهيم علميّة للناشئة. كتبتها عام 1995، ولم أنشرها، لم أكن راضية، ثمّة خلل لم أدركه حينها، وبعد سنوات من تركي مهنة التدريس، عدتُ للمشروع في العام 2009، واستطعتُ أن أضع يدي على الخلل، لقد كان يطغى أسلوب التعليم على مواضع كثيرة من القصة. احتفظتُ بهيكلها الذي كنتُ راضية عنه، وأعدتُ صياغتها، وصَدَرَت القصة، لتتلوها قصص أخرى.

وأودُّ أن أشير في هذا المقام إلى تجربة اطلعتُ عليها، أعجبتني وتأثرتُ بها، وهي سلسلة من القصص العلمية للناشئة، كتبها الروائي المصري صنع الله إبراهيم، وصدرت عن دار الفتى العربي.

ولم تتوقف النزعة العلمية عندي على السرد، فعندما استوقفني موضوع التفكير العلمي عند علماء الكيمياء في التراث العلمي العربي الإسلامي، بما فيه من موضوعيّة ودقة وانفتاح، قمتُ بتأليف كتاب «التفكير العلمي عند علماء العرب والمسلمين» الذي صدر عن وزارة الثقافة الأردنية عام 2017 ضمن منشورات عمّان عاصمة الثقافة الإسلامية.

تجارب ومفردات جديدة:

في الجامعة كنتُ لا أرتوي من اكتشاف العالم؛ والانخراط في مسالك ودروب جديدة، فكنتُ أخالط الطالبات والطلاب من مختلف الأطياف والاتجاهات الفكرية،

والحزبية أيضًا. كنتُ أقرأ صحف وأدبيّات الأحزاب السرية، التي كانت محظورة آنذاك، بينما عقلي يعمل تحليلًا ومقارنة بينها.

هؤلاء الطلبة «النُّشطاء» جذبوني لأنَّ عندهم شيئًا مختلفًا، كنّا نتبادل الكتب، وأُسرعُ لقراءة كتاب يتحدَّثون عنه، وأحضرُ ندوات وأمسيات شعرية وحفلات فنية ملتزمة يرتِّبون لها من خلال الجمعيّات الطلابية، وكان الحدث الأكثر متعةً وتأثيرًا تواصلهم مع الفنان الراحل ناجي العلي، حيث رتَّبوا معرضًا لرسومه الكاريكاتيرية في الجامعة الأردنية.

كنتُ ألتزم بحضور محاضراتي في كلية العلوم، وأسرع بعدها وفي أوقات الفراغ إلى كفتيريا كلية التجارة وكلية الآداب، حيث أصدقائي الطلبة والأجواء التي أحبُّها. كنتُ أغار من طريقة تعامل مدرِّسيهم معهم، على عكس ما أراه في كلية العلوم، فالدكتور خالد الكركي، وغيره، كان باب مكتبه مفتوحًا للطلاب والطالبات، وكان مهتمًّا جدًا بأشعار صديقي الطالب حبيب الزيودي. وكنتُ أحبُّ منظر الأساتذة الثلاثة خالد الكركي وصلاح جرار وسمير قطامي في ذهابهم وإيابهم بين مبنى الكلية ومطعم الجامعة في ساعة الغداء، يمشون معًا ويتحدَّث الطلبة معهم بأريحيّة.

شهدتُ تجارب جديدة، ونقاشات فكريّة، وسمعتُ مفردات غريبة لم آلفها من قبل، فكان بعضُ الطلاب يُعتقلون لأسباب سياسية، ويُطلقون على الذي انكشف أمرُه وانتماؤه لقب «محروق»، ومَن يشي برفاقه يسمّونه «متساقط». أمّا «المحروق» فكان السَّير أو الحديث معه علنًا أمرٌ يجلب الشبهة لك، حيث ستُحسَب على الحزب نفسه، وأمّا «المتساقط» فكان يُنظر له باحتقار.

كان سجن المحطة مكانًا لبعض المعتقلين السياسيين من الطلبة، أشاهدُه عند دخولي عمّان قادمة من الزرقاء، فتصيبُني غُمّة. وكان الطلاب الحزبيون آنذاك يشيرون بإعجاب إلى طالب غاب سنوات في السجن وها هو بيننا في الحرم الجامعي جاء ليكمل دراسته، وأثار فضولي وإعجابي عندما علمتُ أنه أديب وقاص، واسمه سعود قبيلات، ولم أجرؤ حينها على الاقتراب منه أو التعرف عليه، لكني قرأتُ له.

كان هذا في ثمانينيات القرن الماضي، وقبل إلغاء الأحكام العرفية، وإعادة الحياة النيابية، وقبل السماح بترخيص أحزاب سياسية. وكان أنْ كتبتُ قصصًا تحكي

عن ذلك في فترة الحظر تلك، وتحديدًا في السنتين 1986–1987، وكي أحتال على مقص الرقيب، وكي أضمن سلامتي شخصيًا من أيِّ استجواب أمني عن علاقتي بهذا كلِّه، فقد جاءت تلك القصص مُغرقة في الرمزية حدّ الإبهام أحيانًا، وعلى سبيل المثال لم أجرؤ على كتابة كلمة «السجن» وكتبت «القفص». نشرتُ تلك القصص ضمن مجموعتي الأولى «تشرين لم يزل»، التي قدَّمتها لوزارة الثقافة الأردنية في تشرين الأول 1991، فأجازتها وطبعتها ضمن منشورات الوزارة عام 1994.

في سنتي الجامعية الأخيرة 1985، صرت من روّاد الأمسيات الثقافية في ثلاث مؤسسات أغنت مسيرتي في كتابة القصة، وهي رابطة الكتاب الأردنيين في اللويبدة، ومؤسسة شومان التي كانت آنذاك في الشميساني، ونادي أسرة القلم في الزرقاء.

مع مرور الوقت، نضَجَتْ تجربتي في الكتابة أكثر، وصرتُ أرى رحابة ميدان الإبداع، فجاءت بعض قصص مجموعتي الثانية «لوحات فسيفسائية»، ومنها قصة «دعوة مبتورة»، لتعيد تجارب إنسانيَّة فلتت من قوالب الأحزاب السياسية، ولم تقع في أسر الرمزية القسرية، ولم تخضع لرؤية أيديولوجية يمكن أن تقيِّد التعبير القصصي، ورسمْتُ شخصيات القصص بقلمٍ أكثرَ حيوية وإنسانية.

القصة القصيرة جدًا:

كنتُ أرتبك عندما تراودُني فكرة قصة وأكتبُها، لأجدَ أنَّها اكتملت ببضعة أسطر، فأخفيها بخجل، ولا أستطيع الدفاع عن حقي بالكتابة بهذا الشكل. يحيِّرني شعوري أنَّ القصة اكتملت، لكنَّ الاكتمال في القصة القصيرة، كما تعوَّدتُ وقرأتُ وكتبتُ، لا يكون بهذا الشكل الذي لا يمكن أن أقول عنه «مُبتسرًا»، ففي ذلك ظلم لأنَّ النص قصير، نعم، لكنَّ القصة اكتملت.

وفي أواخر تسعينيات القرن الماضي قرأتُ نمطًا جديدًا في القصة القصيرة، في الملاحق الثقافية للصحف، قصص قصيرة جدًا نشرها محمود شقير، ولم أكن قد قرأتُ قصصًا ضمن هذا الأسلوب أو القالب.

بعد أن قرأتُ شقير تجرَّأت، فتركت لنفسي حرية الكتابة دون أن أفكر بالشكل أو الجنس الأدبي، وكانت أربع قصص قصيرة جدًا ضمّنتُها في مجموعتي القصصية

«لوحات فسيفسائية» (2003)، وصرتُ أترك لثوب القصة حريَّتَه الذاتيّة في تفصيل مقاسِه، دون إعمالِ سوطِ الجبرِ فيه، ودون الخجل من قِصَرِه.

قرأتُ قصصي القصيرة جدًا في الأمسيات، وفضّلتُها على القصص القصيرة حتى لا يملَّ المستمعون. كنتُ مُقلّة في كتابة هذا النمط من القصص، ولم أتخيَّل أنْ تمُرَّ عشرُ سنوات ليصير عندي كَمٌّ من تلك القصص القصيرة جدًا يمكن أن أطبعها في كتاب، ولكني لم أتشجَّع لكثرة الآراء المتضاربة حول هذا الجنس الأدبي، وحول تحديد تعريف دقيق له، ففضّلتُ أنْ أسمّيها «أقاصيص» بدل «قصص قصيرة جدًا». اخترتُ وصف «أقاصيص»، وهو جمع «أقصوصة» التي تعني «القصة الصغيرة»، حيث ينصرف المعنى إلى الحجم لا إلى الجنس.

وفي 10--6 2014 حدثت معي مصادفة زادت من اقتناعي بهذا الشكل الأدبي الجديد، في ذلك اليوم كانت لي قراءة قصصية في ملتقى غالب هلسا الأول للقصة في مادبا، وكان ضيف شرف الملتقى آنذاك الكاتب والقاص المصري سعيد الكفراوي رحمه الله، قرأتُ بعضًا من الأقاصيص، ولاحظتُ أنَّ الكفراوي يستمع باهتمام، وعندما انتهت القراءات ذهبتُ لأسلِّم عليه، فقال لي باللَّهجة المصرية معلِّقًا على ما سمعه: «بصراحة شكل الكتابة دَه أنا مُش مُقتنع بيه، لكن اللّي سمعتُه النَّهاردَه كان شيء جميل فعلًا»، أسعدتني كلماتُه كثيرًا، وأزاحت جانبًا كبيرًا من تردُّدي أمام إصدار تلك الأقاصيص في كتاب. ولكن، بقي طيفٌ من التردُّد موجودًا، حتى جمعتُها كلها بعد سنوات، ووضعتُها بين يدي الأستاذ الشاعر حميد سعيد، الذي شجَّعني وشرَّفني بكتابة تقديم لها، وصدرَت تحت عنوان «كان ثمّة عتبة».

وحتى تعلموا حقيقةً مقدار هيبتي وتردُّدي، فإنني نشرتُ ثمانية كتب دون أن يقدّم لي أحدٌ أيًّا منها، ولكن الأمر مع الأقاصيص كان مختلفًا. وكأني كنتُ بحاجة إلى شهادة ومُباركة تجعلني مطمئنة إلى شرعيّة هذا المولود.

الكتابة في ظِلّ الثورة الرقميّة:

الخطاب الأدبي ليس مجرَّد بنية لسانيّة فنيّة، بل هو بنية اجتماعية وتاريخية وسيكولوجية، وفي الوقت ذاته يحمل وشم العصر والواقع الاجتماعي، ويحمل رؤية مؤلِّفه.

ولعلَّ الوشم الأبرز لعصرنا، ونحن في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، هو الثورة الرقمية التي -مثل غيري- تأثَّرتُ بمعطياتها وما تحدثُه من آثار تغلغلت إلى قيم المجتمع وحركيّته، وراحت تتغلغل إلى نواحي حياتنا المختلفة، وبوتيرة غير مسبوقة.

وانعكس ذلك التأثر في مجموعتي القصصية الأخيرة «أطلس وتحوُّل الكائنات» عبر قصتين.

في هذه المجموعة كان معول الكشف يعمل ليحفر عميقًا في نوازع ومعاناة ورغبات النفس البشرية لدى عدة نماذج من المجتمع، فتترسَّم حيوات الأشخاص الظاهرة والباطنة، وتتشخّص العلاقات بين الشخصية وماضيها، وبين الشخصية والآخرين، ليضيء السَّردُ عوالم الشخصية في دهاليزها الباطنة والظاهرة، ويَشي بطبيعة نظرتها وتفاعلها مع بيئتها وعصرها.

ففي قصة «أطلس وتحوُّل الكائنات»، التي حملت المجموعة عنوانها، نجد صدمة التكنولوجيا الرقمية لدى جيل لا يعرفها، فالأستاذ «عبد العليم» يَرى أنَّ العالَمَ مع بداية هذا القرن صار عالمَيْن، وأنَّ لكلِّ عالَمٍ منهما شعبَه ومكانَه، ومع أنَّ المكانين يتداخلان، إلّا أنّهُما يختلفان؛ ثمّة عالم فيه المُواطنون الذين وُلدوا مع طفرة التكنولوجيا، وجاءوا من رحمِها في مخاضٍ ناعمٍ، تمخَّض عنه طفلٌ بشريٌّ حَبا ثم راح يركض في عالمٍ تُشيِّده التقنيات الرقميّة، التي تغلغلت في كل مفصل من مفاصل الحياة اليوميّة. أمّا الجيل الأقدم، بمن فيهم «عبد العليم»، فلم يستوعبوا هذا العالم، منهم مَن التزَمَ الحياد، ومنهم مَن لعَنَ هذا العالم الجديد، ومنهم من آمن به مع أنه لا يُتقنُ مُفرداتِه، لكنَّه رأى فيه دربًا للمستقبل.

وفي قصة «مغامرات فتاة السيلفي» نموذج لفتاة تدمن التعاطي مع وسائل التواصل الاجتماعي، ويظهر فيها خضوع الإنسان المعاصر لقيم الاستهلاك وهَجْرِه للتواصل الوجاهيّ.

تمثِّل هذه الفتاة نموذجًا لشخصية تعبِّر عن إدمان عالم الإنترنت؛ ثمّة صوت في رأسها يظلُّ يأمرها: «تفقَّدي البريد الإلكتروني»، وإذا أنجَبَتْ أختها، أو خطَّط أهلها لرحلةٍ ما فإنه يقول: «غرِّدي على تويتر»، وإذا اشترت خاتمًا فإنه يهمس: «صوِّري

الخاتم في أصبعك وانشري الصورة على أنستجرام»، وأمام أيّ كتابة أو صورة على «فيسبوك» يأمرها: «انشري تعليقًا»، وبمجرَّد حيرتها في أمرٍ يلمعُ الصوت في رأسها: «ابحثي على جوجل»، «اجْرِ مكالمة على واتساب»... فتشعر أنّها ترتمي في شِباكٍ لا نهاية لها، وباتت مقاومة عالم الإنترنت أمرًا مستحيلًا بالنسبة لها.

عملي في مجلة «أفكار»:

أذكر عندما كان عمري 8 سنوات أجريتُ مبادلة مهمّة مع ابنة الجيران؛ أعطيتُها حقيبة مزركشة، وأخذتُ منها نسخة من مجلة «العربي» كانت تقلِّبُها بين يديها وتلهو بها، والمضحك أنَّ هذه المبادلة جَرَت في الأعالي، حيث رميتُ لها الحقيبة عن سطح منزلنا، ورَمَت لي المجلة من سطح منزلهم المجاور.. غنمتُ مجلة العربي التي أبهرتني، ولم أتخيَّل أنني سأصبح يومًا مديرة تحرير مجلة عربية مرموقة مثل مجلة «أفكار».

في أيار من العام 2013، وبعد أن تنقّلتُ في أكثر من عمل ومهنة، وتركتُ ورائي خمسين عامًا، حظيتُ بأكثر عمل أحببتُه؛ إدارة تحرير مجلة «أفكار» الشهرية التي تصدر عن وزارة الثقافة الأردنية، وكنتُ أوّل امرأة تتقلد هذا المنصب الذي انغمستُ فيه بشغف، لمدة تسع سنوات استمرت حتى نيسان 2022، على الرغم من المسؤولية الكبيرة والجهد الكبير الذي يتطلّبه.

على المستوى الفكري والأدبي والثقافي واللغوي، أضافت لي المجلة الكثير، وتطوَّرت لغتي وتقنياتي في كتابة القصة القصيرة، ففي تلك الفترة أصدرتُ مع زملائي في هيئة التحرير 106 أعداد من المجلة، وهذا يعني أنني قمتُ بتدقيق وتحرير أكثر من 3000 مادة ما بين مقالة ودراسة وقصيدة وقصة، وبذلتُ -إضافة إلى ذلك- جهودًا إدارية وإعلامية، وكان العمل على بريد المجلة يستغرق مني ساعة يوميًا، باختصار كنت أعمل للمجلة ما معدله 10 ساعات يوميًا. وفي الوقت نفسه أنا ربة منزل وأم لثلاثة أبناء وبنات، وكنت أعتني بوالدتي المسنّة رحمها الله.

وفي تلك الفترة كنت لا أتوقف عند شعور بتعب أو إجهاد، كان استمتاعي بما أعمل وما أقرأ وأتعلّم يمحو أي تعب، بل كان في داخلي شعور بالفخر، وهذا الفخر

ليس لكوني أوّل امرأة تتقلّد هذا المنصب منذ صدور العدد الأوّل من المجلة في حزيران 1966، لكنني أزهو بـ«أفكار» نفسها، ولي أسبابي.

فإذا استثنينا توقُّف المجلة عن الصدور عند نشوب حرب حزيران 1967 ولمدة عامين تقريبًا، إلا أنها استمرَّت في الصدور بانتظام مذاك وإلى يومنا هذا دون أن ينال الزَّمن من صباها، محتفظةً ببصمتها الفكريّة الثقافية الجادّة، على الرغم ممّا شهدته من تجريب وتجديد في الشكل والمضمون، وكان ديدنها التنوير والمحاولات الدائمة للارتقاء بمضامينها وجماليّات شكلها، كان لها حضور متميز في الساحة العربية، بما تقدمه من مواد ثقافية وفكرية وملفات متخصصة، وهي المركب الذي يجمع الحروف العربيّة المسافرة، فمن الأسماء العربية التي نشرت في أفكار في ستينات القرن الماضي: أدونيس، بلند الحيدري، زكي نجيب محمود، صلاح عبدالصبور، فاخر عاقل، بنت الشاطئ... وفي العدد 15 نيسان 197قال نجيب محفوظ في مقابلة للمجلة: «أعجبتني مجلة أفكار، ولا اقتراح لي عليها إلا مزيدًا من النقد».

وهي سجلّ للتراث الأدبي المحلي، وثَّقت للتجربة الفكريّة والأدبيّة في الأردن، ومعظم الكتاب الأردنيين مرّوا بها. ومن الروّاد الذين نشروا في «أفكار» عيسى الناعوري، ويعقوب العودات، وروكس العزيزي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وحسني فريز، وإحسان عباس، ومحمود السمرة، وحيدر محمود، وخيري منصور، ومؤنس الرزاز، وعبد الله رضوان... وكان للمجلة مراسلون في لندن، وباريس، والمغرب، وفلسطين، والعراق... وكانت تنشر رسائلهم الثقافية الشهرية.

تعلمتُ من «أفكار» درسي، فاستمراريّتها دليل انتصار على روح اليأس، في زمن تهيمن فيه اقتصاديات السوق التي تراهن على القضاء على كل ما لا يُنتِج قيمة ماديّة. فكانت ثمرة كتابتي للقصة القصيرة في تلك الفترة مجموعتين قصصيتين، «الرجوع الأخير» 2015، و«أطلس وتحوُّل الكائنات» 2022.

تحوُّلاتٌ مُشتهاة:

في هذا السياق من تحوُّلات وأطوار مسيرتي في كتابة القصة، فإنني أشعر، كما شعرتُ دائمًا، أنَّ القصة التي أريد لم أكتبها بعد، وأتخيَّلها قصةً حُرّة شكلًا ومضمونًا،

لا يكبِّلها وَهْمُ الاستكانة والتدجين، بل تحرِّرها رياح الشكّ التي تهزُّني أمام تجربة العيش الصاخبة، والمُلتبَسة، والمُبهَمة.. قصة تعبِّر عني وعن كل إنسان ينهشه القهر أمام خراب ميزان الحق والعدل، في عالم يدَّعي التحضُّر، فيما يكيل بمكيالين ويوغل في التوحُّش.

المحتويات

المشاركون في الكتاب 5

تقديم ..... أ. د. محمد عبيد الله 7

التمثّلات الفنيّة للمواجهة النسقيّة
في القصّة القصيرة..... أ. د. شهلا العجيلي 21

القصة النسائية: مجموعة (جوار الماء)
لأماني سليمان داود نموذجا ..... د. حفيظة محمود 35

من دحنون ديرتنا: خطاب الهُويّة
وتمثيلات الأرشيف الشعبيّ ..... أ. عامر أبو محارب 41

التراث وأشكاله في القصة القصيرة الأردنية ..... أ. د. منتهى الحراحشة 63

حضور الموروث الأردنيّ في القصة القصيرة:
التمثّلات والإشكاليات..... د. ربيع محمود ربيع 89

القصة القصيرة من منظور الأنواع الفرعية ..... أ. د. محمد عبيدالله 101

التراسل الأنواعيّ بين القصة القصيرة والشعر
في الأردن..... أ. د. مصلح النجار..... 119

القصة القصيرة الرقمية وواقعها وآفاقها في الأردن... أ. د. أحمد رحاحلة..... 133

ما مستقبل الأدب عموما والقصة خصوصا
في ظل الثورة الصناعية الرابعة؟ ..... أ. محمد سناجلة..... 149

علاقة القصة القصيرة الأردنية بالسرد البصري..... د. زياد أبو لبن 153

تداخل الأجناس الأدبية والقصة القصيرة:
التأثر والتأثير .....د. لينداء عبيد.....165
بنية الشخصية القصصية
في القصّة القصيرة الأردنية .....أ. د. حنان إبراهيم العمايرة. 173
اللون رمزا وقضية في نماذج
من القصة القصيرة الأردنية .....أ.د. ريم خليف المرايات .. 193
التجريب في قصة ما بعد الحداثة .....د. أماني سليمان داود 213
شهادة: السعيُ لكتابة تُشبه صاحبها .....أ. محمود الريماوي..... 231
لم أكن شاعراً، ولن أكون روائياً .....أ. نبيل عبد الكريم 235
شهادة إبداعيّة: أنا والكتابة.. تحوُّلاتٌ وأطوار .....أ. مجدولين أبو الرُّب 241

الخطاب الثقافيّ والجماليّ في القصّة الأردنيّة (2001–2024)

مرت القصة القصيرة الحديثة –كغيرها من الأنواع والأجناس– بمراحل وأطوار متتابعة في المائة عام الأخيرة، استفادت من تطور الصحافة أوائل القرن العشرين، ما دفعها إلى تحرير لغتها والميل إلى لغة مبسطة منطلقة ترتفع عن العامية ولا تبلغ ارتفاع لغة الشعر، ثم انتقلت القصة إلى مرحلة رسوخ النوع في مرحلة الحداثة في الستينات من القرن الماضي، وقد ظلت تلك المرحلة الحداثية بتنويعاتها المختلفة: الواقعية والتعبيرية مسيطرة حتى بداية التسعينات على وجه التقريب.

وتتسم تلك المرحلة بالحرص على عناصر القصة القصيرة وعلى تنظيمها، وعلى بناء القصة بناء دقيقا يذكّرنا بالوعي الحداثي المنظّم الذي يستند إلى مبدأ البنية والنظام والاتساق والتناغم والإيقاع وسائر معايير الجمال الحداثي. أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة إعادة النظر في حدود الجنس والتشكّك في خصائصه، مما قد يؤدّي إلى تغييرات جوهرية وحاسمة في مسيرة النوع القصصي برمّته.

ISBN 978-9957-19-095-8

الأردن، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34
ص. ب 7855 هاتف 4638688 6 00962
فاكس 4657445 6 00962 ◆ منشورات 2025

البنك العربي
ARAB BANK

مؤسسة عبد الحميد شومان
ABDUL HAMEED SHOMAN FOUNDATION
البنك العربي • ARAB BANK