بحوث قسم اللغة العربية وآدابها

اتجاهات القصة القصيرة في مصر في العقد الأخير من القرن العشرين

الباحثة/دعاء متولي الحناوي

الملخص:

يعالج البحث اتجاهات القصة القصيرة في مصر في العقد الأخير من القرن العشرين، ويتناول أنماط الكتابة القصصية في مصر في التسعينيات، وقسم البحث الاتجاهات إلى قسمين، الأول: اتجاهات موضوعية، تخص المضمون أو الموضوع المعالج، والتي فرضتها طبيعة المجتمع ومستجداته وهموم الكتابة السردية، وتعكس تحولات الوعي في العقلية والإبداع المصري، هذه الاتجاهات الموضوعية تمثلت في: الاشتباك مع الواقعي، والاشتباك مع السياسي، والاشتباك مع ذاتية الكاتب، والكتابة النسائية، والاشتباك مع اللاواقعي

أما الاتجاهات الشكلية وهي ما يتعلق بآليات الكتابة وتقنيات التجريب في البينة وتحولات الوعي والراوي، وهو ما منح الاتجاهات الموضوعية في القصة في التسعينيات خصوصيتها واختلافاتها عن الأجيال السابقة، وتمثلت هذه الاتجاهات الشكلية في: التجريب في اللغة الشعرية، ونص الحالة أو اللاحكي.

الملخص باللغة الإنجليزية:

The research deals with the trends of the short story in the last decade of the twentieth century, and it deals with the patterns of fiction writing in Egypt in the nineties, and the research section divided the trends into two parts, the first: objective trends, related to the content or the subject being treated, imposed by the nature of society and its developments and the concerns of narrative writing, and reflecting shifts of awareness In the Egyptian mentality and creativity, these objective trends were represented in: clashing

with the real, clashing with the politician, clashing with the writer's subjectivity, women's writing, and clashing with the unreal

As for the formal trends, which are related to the mechanisms of writing and techniques of experimentation in the evidence and the transformations of consciousness and the narrator, which gave the objective trends in the story in the nineties their privacy and differences from previous generations.

مقدمة

إن إطلاق مصطلح من قبيل:(جيل التسعينيات أو جيل الستينات) يستدعي بالضرورة أسسا زمنية للدراسة والبحث، والاستناد إلى معيار العمر أو تاريخ النشر أو التقسيم على أسس زمنية بحتة، وهي تعد بمثابة معايير شكلية لاتخاذها مرتكزا بشكل منهجي، ولذلك نحتاج بالإضافة إلى الحدود الزمنية المصطنعة معاييرا وأصولا موضوعية واضحة ومحددة، لتشكل منطلقا منهجيا للتعامل مع فكرة الجيل، هذه المعايير الموضوعية تتخذ من النصوص السردية ذاتها مرتكزا، لتبحث في التحولات والتجريب الذي أصاب السرد ومنحه اتجاهات مغايرة عما سبقها، لتصير مستحقة لإطلاق مصطلح "الجيل الأدبي" عليها، وإلا فإنها تكون محسوبة على ما سبقها من أجيال واتجاهات، وبالتالي لا تشكل محورا للدراسة والبحث وأصبحت من قبيل التكرار الذي لا قيمة له، فالجيل في إحدي تعريفاته أنه: "جماعة أو جماعات وضعت لنفسها أسسا ومعايير- وإن لم تلتزم بها حرفيا- واتخذت لها مسميات – دالة أو غير دالة – وكرست لذواتها سياسيا بما يشى للأجيال التالية بتشكل ملامح عامة واتفاقات جمالية وسمات خاصة بالنوع الأدبي على نحو ما تدل عليه ملامح الأجيال"(١).

وتكمن أهمية هذا العقد (التسعينيات)، والذي يمثل نهاية قرن وبداية آخر، في مرحلة زمنية محورية تتراكم فيها المؤثرات داخل الإنسان وخارجه، من متغيرات تكنولوجية وثقافية وفكرية وعلمية وفلسفية، والتي لحقت بالبنية الاجتماعية ذاتها، وما يرتبط بها من بنية القيم والتقاليد والهوية، وهو ما يجعل هذا العقد بداية التأسيس لوعي جديد غير منقطع عن القديم، وإن جاء مغايرا له في الخطاب والتقنيات وآليات الإنتاج والتلقي؛ ودراسته تصل الدراسات التي اهتمت بما قبله (أي التسعينيات) بما بعده، وليكتمل الخط الزمني في تتبع السرد، والتغيرات التي طرأت عليه، في قراءة بانورامية لبعض النصوص والتجارب التي يمكن أن يتم اتخاذها بوصفها النماذج الدالة والفارقة في هذه الفترة، خاصة أن بعض كتاب هذا العقد لم تكن لهم الفرصة ذاتها- لا على المستوى الأكاديمي ولا الثقافي- من الشهرة والانتشار والتقدير الكافي، فهي بمثابة قراءة للمشهد السردي في التسعينيات، ورصد شخصية الجيل الأدبي والحركة الثقافية ككل؛ لتشكل خلفية متماسكة للوعي بالماضي واستشراف المستقبل.

وكان إدوار الخراط قد أطلق على الرواية الجديدة مصطلح: "الحساسية الجديدة"، كرد فعل لموجة الواقعية التي استنفدت مسبباتها، وأصبحت لا تفي بمستحدثات الواقع من تغيرات الوعي والقيم بشكل متسارع ومحبط، "وهى تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد، لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وتشتمل على تيارات متعددة، مثل: تيار التغريب أو العبثية، والتيار الداخل، وتيار استيحاء التراث، وتيار الواقعية السحري والتيار الواقعي الجديد"(٢).

ودراسة القصة القصيرة في التسعينيات بمثابة إعادة اكتشاف لهذا العقد إبداعيا، وخاصة أن اتجاهات القصة في فترة التسعينيات والتي مر عليها ما يقرب من عشرين عاما مازالت ترمي بظلها على القصة المعاصرة، وتقدم إرهاصات التجريب الممتد والمستمر حتى الآن، وكذلك تكشف أشكال التجريب التي لم تأخذ حظا من التكرار والاستمرار في الألفية الثالثة، فهي إلى جوار الدراسة التطبيقية والتحليلية للقصة، تهدف أيضا إلى التأريخ والوصف لتقنيات الكتابة القصصية المنتمية إلى تلك الفترة، وانعكاس الأنساق الفكرية والاجتماعية والعلمية والفكرية والإنسانية فيها، وفهم القوانين التي تتحكم في مسارات التجريب والتطور.

اتجاهات القصة القصيرة في التسعينيات:

يمكن رصد اتجاهات القصة القصيرة في العقد الأخير من القرن العشرين –بشكل تقريبي– من خلال النماذج الإبداعية القصصية التي وافق تاريخ نشرها هذا العقد وعكست خصوصيته، وقد ضمت هذه النماذج معظم الأجيال والاتجاهات الأدبية السابقة لهذا العقد، وكذلك الاتجاهات والملامح التي تمثل خصوصية جيل التسعينيات، وقد لجأت الباحثة إلى طريقتين في اختيار النماذج التطبيقية:

الطريقة الأولى: اختيار القصص القصيرة التي تعود في نشرها إلى التسعينيات من الألفية الثانية سواء المنشورة في مجلدات "من عيون القصة المصرية القصيرة"(٣)، أو في الصحف والمجلات بين عامي ١٩٩٠ و٢٠٠٠.

الطريقة الثانية: بجمع بعض المجموعات القصصية المنشورة في العقد التسعيني لكتاب من الجنسين، مع الوضع في الاعتبار الجيل الذي كان نشأته وبدايته فى الثمانينات ووصل إلى مرحلة فنية أكثر رسوخا وثباتا في التسعينيات، من أمثال: سيد الوكيل، ومحمد المنسي قنديل، وإبراهيم عيسى، ومحمد المخزنجي، ومحمد مستجاب، ومحمد إبراهيم طه، وعزت القمحاوي، ويوسف أبو رية، وابتهال سالم، واعتدال عثمان، وسحر الموجي، وعفاف السيد، وعزة بدر، وعزة رشاد، وقد قامت الباحثة بالتواصل الشخصي مع معظم الكتاب، إضافة إلى جمع المقالات أو الدراسات التي تتعلق بالنصوص السردية المعالجة فى البحث.

ويمكن القول من خلال الدراسة: إن اتجاهات القصة القصيرة في العقد الأخير من القرن العشرين قد تنوعت وتداخلت بشكل كبير، بحيث لا تخلو قصة من أكثر من اتجاه، بعض هذه الاتجاهات كان امتدادا لاتجاهات سابقة بدأت واستمرت؛ لأنها اتجاهات تخص الموضوع أو القضايا المعالجة، منها الموضوعات التقليدية الممتدة من جيل لآخر، بالإضافة إلى الموضوعات التي فرضت وجودها في التسعينيات خاصة، وبالتالي صارت محورا للكتابة بأنواعها المختلفة.

وتتنوع الاتجاهات الموضوعية والشكلية في القصة الواحدة، فتتداخل الاتجاهات التي تخص الموضوع والقضايا المعالجة، والتي اشتبكت بين موضوعات اجتماعية وسياسية، وما بين فردية وجماعية، مع الاتجاهات الشكلية التي تخص آليات وتقنيات البنية السردية، هذا بخلاف القصة ذات الاتجاه الشكلي التي يغلب عليها الغموض والخلو من الحبكة والحكاية، في شكل تجريبي لا يمكن تحميله دلالات موضوعية محددة، "فقد اتسع المشهد القصصي، وبلغ حداً من التنوع غير مسبوق، بحيث تكاد كل تجربة تتحول إلى اتجاه فردي، لا يجمعه مع الآخر سوى الرغبة في الخروج عن السياق العام والبحث عن خصوصية ما، ونتيجة لهذا، ومع اقتراب نهاية عقد التسعينات، أنْ حدث الانفجار المثير لهذا الوعي الجديد، وأصبح لدينا مفهوم مرن وواسع للقص، يتزامن مع مقولات ما بعد الحداثة، التي طرحت نفسها على نحو جريء، وهى تقتحم مناطق كان ينظر إليها كمحظورات فنية، وموضوعية، كتلك التي ترتبط باستبدال العادي بالمقدس، واليومي بالتاريخي، والحقيقي بالمجازي والشخصي بالعام"(٤).

ويمكن تقسيم اتجاهات الكتابة القصصية في هذه المرحلة إلى اتجاهات شكلية تتعلق بالشكل والأسلوب والبنية واللغة والتقنيات والعناصر، واتجاهات موضوعية تتعلق بالموضوع والمضمون والأفكار والوعي، ونصوص تجريبية بينية جمعت بين الشكلي والموضوعي.

أولا: الاتجاهات الموضوعية:

وهي اتجاهات تخص المضمون أو القضايا أو الرسالة أو الغاية أو الأفكار التي تناولتها القصة في عقد التسعينيات وفرضت ظلها على السرد، فهي الموضوعات التي فرضتها طبيعة المجتمع ومستجداته وهموم الكتابة المتعلقة بالكاتب من ناحية والقارئ من ناحية أخرى، موضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية وفكرية وغيرها، والتطورات القومية والعربية داخليا وخارجيا، هذا النوع من الموضوعات والقضايا المعالجة في القصة ليس جديدا عليها في كل المراحل والأجيال الأدبية السابقة، ولكن التحولات التي أصابت الوعي والعقلية المصرية والعربية، وبالتالي الكتاب والمبدعين أكثر من غيرهم، كان له أثره على القصة والسرد بأشكاله المختلفة، في الوعي بهذه الموضوعات وطريقة تناولها، فكان من الطبيعي أن تخطو القصة القصيرة نحو وعي جديد تحتمه الضرورة، "والقصة القصيرة بالذات شكل مخادع ومراوغ جدا من أشكال الفن، وهي في فترة

معينة، سرعان ما تصبح صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج ومحلا للطلب الجماهيري الواسع، هذا إلى أنها قد اتخذت مطية سهلة – فيما يبدو للوهلة الأولى – لأنواع من الخطابة بالمعنى الأصلي للكلمة، الخطابة الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية والشعرية وهكذا"(٥).

ويمكن تقسيم الاتجاهات الموضوعية إلى:

١- الاشتباك مع الواقعي: حيث يتم التعامل مع الموضوع من منطلق اصطدام الإنسان مع الواقع والحياة، وعلاقاته مع ذاته أو الآخر، تشتبك فيه الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، لتكون خلفية أساسية في تشكيل إنسانية الفرد ووضعه إزاء كل أشكال الواقع في مجتمعه وخارجه، ويتضمن هذا الاتجاه القصة التقليدية أو الممتدة من الأجيال السابقة، وكذلك القصة التجريبية، سواء على مستوى الموضوع والقضايا أو على مستوى التقنيات وآليات الحكي والخطاب.

٢- الاشتباك مع السياسي: وهي الموضوعات التي يفرزها اشتباك وعي الكاتب وعلاقته بالأنظمة السياسية الحاكمة، وأوضاع السلطة والقوانين التي تتحكم في سلوكه وحياته ومصيره. وهمومه الذاتية تجاه الوطن ومستقبله، وشعوره بالمسئولية والخوف تجاه المشهد السياسي ككل، وهو اتجاه ممتد وتقليدي من اتجاهات كتابة القصة القصيرة، ولكن طبيعة القصة القصيرة، وطبيعة القضايا السياسية والقومية التي سيطرت على زمنية القص، كان لها أثرها في غلبة الرمز والإسقاط، والاستعانة بآليات وتقنيات موضوعية وشكلية مختلفة تتسق وبنية القصة القصيرة من جهة، وتصل إلى الوعي بفلسفة الأبعاد السياسية التي يهدف إليه الكاتب دون مباشرة أو خطابية من جهة أخرى.

٣- الاشتباك مع الذاتي: تشتبك فيه القصة بذاتية الكاتب بشكل جزئي، منها ما يكون فيه تجربة ذاتية تخص الكاتب محورا للقصة، ومنها الذاتية الشكلية التي تكون فيه ذات الكاتب أداة أو تقنية فقط وليست موضوعا.

٤- الكتابة النسائية: سواء الصادرة عن كاتب أو كاتبة، وخاصة كتابات المرأة في هذه المرحلة والتي تناولت أبعادا وقضايا مختلفة، تجسد طموح المرأة ووعيها الجديد بذاتها وبالحياة، ولم تتوقف عند حقوق المرأة وعلاقتها بالرجل، ولكنها تناولت موضوعات تعكس الواقع بكافة مستوياته، فأصبحت الكتابة النسائية غير موجه إلى المرأة فقط، أو تتناول موضوعاتها فقط، ولكن اتجهت المرأة إلى الموضوعات الفلسفية والسياسية والاجتماعية وغيرها، مع اختلاف الوعي في تناول الموضوعات التي تخص المرأة من وجهة نظر إنسانية وفلسفية، والاهتمام بالبنية وجماليات السرد، وتنوع الأفكار والاتجاهات التي كتبت عنها المرأة في التسعينيات صنعت اتجاها مغايرا لما عهد عن السرد النسوي.

كما استمرت القضايا والموضوعات المتعلقة بالمرأة والممتدة عن أجيال سابقة لاستمرارية أسبابها وتماسها بها في كل زمان ومكان، وإن اختلف الوعي بها أيضا، مثل أوضاع المرأة كأم أو زوجة أو ما يخص التربية والأسرة والمجتمع والزواج والطلاق والختان والعمل وغيرها، وكذلك استمر الاتجاه العاطفي إلا أنه انطوى على اتجاهات تجريبية شكلية وموضوعية.

٥- الاشتباك مع الواقعية السحرية والعجائبي: وهو اتجاه تقليدي وممتد، ولكنه تطور إلى أكثر من اتجاه فرعي من واقعية سحرية تقليدية تخص المكان أو الشخصية، إلى الفانتازي أو فوق الطبيعي والأسطوري.

ثانيا: اتجاهات شكلية:

وهي الاتجاهات التي منحت القصة القصيرة في التسعينيات سماتها سواء التقليدية أو التجريبية، فمعظم الاتجاهات الموضوعية لولا تجليات الاتجاهات الشكلية لظلت في تقليديتها وكلاسيكيتها، وهي ترتكز إلى التجريب في البنية والتقنيات وطبيعة الراوي والوعي، وهذه الاتجاهات في معظمها تبرز في:

١- التجريب في اللغة الشعرية: وهي القصة التي تجمع بين الاحتفاء اللغوي والقصيدة الشعرية.

٢- نص الحالة أو اللاحكي: أي القصة التي تعالج أفكارا من منظور فلسفي أو تجريدي، دون حكاية أو حبكة.

أولا: الاتجاهات الموضوعية

١- الاشتباك مع الواقعي:

الاتجاه الواقعي يمثل اتجاها ممتدا وعريقا وأساسيا بين الاتجاهات في مراحلها المختلفة، على المستوى المحلي أو العالمي، وقد انطلق كتاب التسعينيات في كتابتهم عن الواقع ليس بنقله كما هو، وإنما يخلقون عالما من منظور ووعي بالذات واشتباكه مع الواقع، ليس في علاقة الفرد بالمجتمع بقدر ما هي علاقة الفرد بذاته واشتباكاته وصراعاته مع مفردات هذا العالم وأثره فيه وتأثره به، "فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلي للأديب ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية"(٦).

وكل الموضوعات تنطلق من الواقع في الأساس، فالاتجاه السياسي والاتجاه التاريخي والاجتماعي وغيرها من الاتجاهات الموضوعية كلها تخرج من عباءة الاتجاه الواقعي بشكل أو بآخر، فالاتجاه السياسي رافد من روافد الواقع وأبعاده العديدة، مع بقية التيارات التي تشكل الواقع من أبعاد اقتصادية وثقافية وصحية ودينية وغيرها، وكلها يؤثر في بعضها البعض، "وليست الواقعية في تقليد الواقع فغالبا ما يخضع هذا الواقع لعوامل كثيرة من المصادفة والفوضى، إنما الواقعية في محاكاة القوانين أو النواميس التي وفقا لها تسير الأشياء، وبناء عليه فإذا كان لأحد أن يقلد الآخر فالحياة هى التي تقلد الفن لا الفن الذي يقلد الحياة"(٧).

وفي سياق الواقعية، فإن القصة القصيرة في التسعينيات اكتسبت ملامحا وخلفيات متنوعة ومتداخلة، اجتماعية وسياسية وثقافية وفكرية، لكنها جميعا من منطلق إنساني، أي أنها لم تعد تتناول القيم الاجتماعية في جوهرها، أو على مستوى بنية المجتمع وطبقاته وشرائحه، ولكن من منظور إنساني أوسع وأشمل، ينطوي على خلفيات متنوعة، تبدأ من الفرد لتصب في الجماعة،

وتتعرض لصور ومشاهد من الحياة العامة التي تصور الواقع والمجتمع من زوايا مختلفة، يمكن من خلالها فهم وتوثيق عقد التسعينيات، وطبيعة قضاياه التي تشكل مجمل الحياة وممارستها، ومع الاتجاه إلى تمثيل الهامش والثانوي والعادي، كانت طبيعة الحكاية والأحداث والشخصيات تأخذ ذات الاتجاه، بتركيز على الوعي والتفكير والثقافة السائدة، وتصنع في كل مرة حالة –رغم عموميتها– خاصة.

فى قصة "شاب وفتاة" لآمال الميرغني، تعالج الكاتبة أحلاما بسيطة لشاب وفتاة، لم تمنح الكاتبة أيا منهما هوية خاصة أو اسما أو كينونة، بل مجرد شاب عادي وفتاة عادية من شباب المجتمع، يحلمان بأن يكونا وحدهما لبعض الوقت بعيدا عن الأرصفة والحدائق والملاهي ودور السنيما، ريثما يستعدان للزواج وتكاليفه، فيلتقيان لأول مرة في شقة خالية مملوكة لأخيها الذي يعمل بالخارج، ولكن يضيع المفتاح بعد إغلاق الباب من الداخل، وللمفارقة يفضلان الموت جوعا وعطشا على الفضيحة والاستنجاد أو الاستغاثة بالجيران حتى لا يفتضح أمرهما، فتحول الحلم إلى قبر مغلق من الداخل والخارج، فقد أيقنا سلفا أن الاصطدام بالمجتمع سيكون حتما لصالح عادات وتقاليد المجتمع الذي لن يسامح أو يتناسى، فعالجت القصة واقع الشباب من زوايا مختلفة في مقابل الواقع القاتل :

" ليذعنا أخيرا بأنه ليس ثمة شيء يمكنهما التعلق به. فعادا إلى الفراش، تعانقا، وأجهشا طويلا حتى أسلمتهما الدموع للنوم. مستسلمين بنومهما للغوص فى ذلك المجهول الذي ينتظرهما"(٨)

هذه القصة تمثل وضعا فرديا في تناوله، ولكنه جمعيا في تحققه وعموميته، والاستسلام أمام الواقع والقيم الاجتماعية كان خيار الشباب في مقتبل حياتهم، اختارا ذلك معا، ولم يختلفا حوله، وهو ما يكشف عن حقيقة هذا المجتمع وطبيعة ضغوطه ووضع الشباب ومصير أحلامهم البسيطة، في مقابل المادة والمواضعات والأعراف الاجتماعية.

ومن زاوية أخرى تأتي قصة "إغماض العين" للسيد زرد، لتتناول أيضا الاختيارات اليائسة أمام الضعف الإنساني وخواء الذات أمام الامتلاء بالمادة، فلا يحاول الكاتب إلقاء التهم على

الشخصيات رغم وقوعها جميعا في مستنقع الخطيئة والتواطؤ المعلن للخيانة، كان السرد في شكل اعتراف ذاتي اختياري، راوي يفصح عن كل شيء ولا ينتظر الرثاء أو ينفي مسئوليته أو يحاول تحميل المجتمع مصيره، ورغم أن الحكاية تمثل واقعا شاذا في ممارسته، ولكنه يمثل جزءا من الواقع في اهتراء نسيجه الخفي، فتمتزج الخلفية الاجتماعية والاقتصادية بالإنسانية.

الراوي شخص عادي ترك عمله وحبيبته وأصدقاءه، وسافر لجمع المال ولما عاد لم يبق معه سوى ما جمعه –وهو نمط كان شائعا في التسعينيات– وحدث نوع من إغماض للعين عن علاقة آثمة بينه وبين جارته بعلم الزوج والابنة مقابل المشاركة في المال، وكانت النهاية الحتمية:

"تكسرت قشرة التواطؤ الرقيقة، فبانت حقيقتنا البشعة.. وكانت المواجهة الدامية، التي تركت آثارها على جسدي وملابسي، وجعلتني أقع على الأرض جوار ثلاث جثث مسجاة، أحاول إغماض العين، في انتظار مجيء من يقبض علي"(٩).

السقوط والموت هنا لا يفرضه الواقع أو طبيعة التقاليد الاجتماعية، ولكن الإنسان الذي يشكل هذا الواقع بممارساته واختياراته؛ "ويرجع ذلك إلى أن الكاتب يدرك بوعى لأن الفساد الاجتماعي والتناقضات، لا توجد في الخارج فحسب، بل إنها جزء من الذات، بوصفها ذاتا منخرطة في هذا العالم، بحدوده الزمانية والمكانية وقيمه السائدة، مهما كان فسادها، بمعنى أنه لا يعفي نفسه من المسئولية تجاه هذا العالم ذاته"(١٠)

ومن خلال الموضوعات المطروحة تتحول القصة إلى سجل تأريخي وتوثيقي للواقع والإنسان، فتعري الجوانب التي لا يمكن أن تتناولها سجلات التاريخ، فتعد كل قصة منها صورة فوتوغرافية تلتقط زاوية من زوايا الواقع والمجتمع، ولم يكن الاهتمام الحقيقي للقصص بالقضايا الكبري من حيث أهميتها في صناعة المستقبل وتشكيل الحاضر، أو من حيث كونها موضوعات جوهرية في حياة الإنسان، وإنما غالبا ما تناولت موضوعات عادية وحياتيه بسيطة، موضوعات تخص الإنسان في فرديته وخصوصيته، وفي نفس الوقت تعبر عن عمومية الإنسان العادي في تلك الفترة، فتعكس حقيقة الواقع في بنيته العميقة والإنسانية، ويعقد القارئ مقارنة تلقائية بين

موضوعات وقضايا تلك الفترة وبين موضوعات وقضايا الواقع الحالي، فيتلمس مسارات الواقع في زمنيته، ومن خلالها يمكنه استشراف المستقبل والوعي به.

ومن جانب آخر لا تنفصل في هذه القصص التفاصيل البسيطة المتعلقة بالحياة المعاشة والعادية، بالقضايا الكبرى المتعلقة بالسياسة والنظم الاقتصادية والمتغيرات الاجتماعية والقيمية، القصص تحاول التقاط تصادم أو اشتباك الكثير من المتغيرات والعادات والتقاليد أو الثقافة التي أفرزتها الطبيعة المتغيرة للواقع والمجتمع، من خلال علاقة شخص بآخر أو بآخرين، مما يشكل صراعا أو موقفا دراميا، يخلق حدثا أو موقفا أو حتى مشهدا يميل إلى الوعي بالذات والعالم في اشتباكه مع الحس الإنساني التلقائي والبسيط، أكثر مما يميل إلى الحقائق والنقد، "أما بالنسبة لشباب التسعينيات من الكتاب والكاتبات فكل شيء في عيونهم وحولهم موحل ومربك، ولا أفق له إلى الحد الذي لا يسمح لهم بامتلاك رؤية خاصة بحياتهم، ناهيك عن رؤيتهم لمجتمعهم وأوطانهم"(١١)، مما جعلهم في حالة من الشك في كل شيء، واليقين أصبح رفاهية لا يملكونها، ولا يجمعهم هدف قومي كما حدث في العقود السابقة، حيث توقفت الأحلام الكبرى والحروب الخارجية والداخلية، ولم يعد يشغلهم سوي البقاء على قيد الحياة بلا خوف من غد.

٢- الاشتباك مع السياسي:

في التسعينيات وبعد انهيار معسكر الاتحاد السوفيتي وسيادة القطب الواحد بثقافته وسياسته وأمواله وعولمته، وانقسام الصف العربي وتصادمه في حروب ونزاعات مؤلمة، وانتشار تيار الإرهاب علي أسس عقائدية دينية، والحضور المتزايد للكيان الصهيوني المستفز والمستنزف للقوى العربية، وسياسة الانفتاح الاقتصادي والخصخصة وثقافة السلع الاستهلاكية، وتهميش دور المثقفين والمفكرين والعلماء، وتفريغ الأحزاب من حقيقتها ودورها السياسي، ووقوفها عند حد القشرة الخارجية للحرية والديمقراطية، "وبدأ مسلسل التنازلات السياسية، وانعكس ذلك سلبا على مستوى الأفراد، فتراجعت العزيمة والهمة في طبقات الأمة، واكتفى الجميع بالبحث عن لقمة العيش والمأوى والرعاية الصحية والتعليم، وما لبث كل ذلك الطموح أن ضعف وتراجعت أدواره شيئا فشيئا بسبب ضعف الاقتصاد وغياب الرقابة وتوقف النمو الطبقي وانحسر في مستويات إنتاجية تكنولوجية لا تواكب طبيعة الحياة المصرية"(١٢).

أثر كل ذلك وغيره على الاتجاه السياسي في القصة القصيرة في العقد الأخير من القرن العشرين، والتي عولجت في غالبيتها في شكل حدث أو خلفية في القصة في تقاطع مع هموم لا تنفصل عنها، بل جزء لا يتجزأ في منظومة كبرى محبطة ومهزومة، وطبيعة القصة القصيرة أن تلمح ولا تصرح، فتحولت إلى فلسفة أو رؤية، لا تحاول نقاش قضية أو إثبات وجهة نظر، بل تعبر عن أفكار في زحام من أفكار أخرى تضغط جميعا على الكاتب بما لا ينتج عنه رفاهية الرفض أو التمرد والمعارضة، بل الشعور بالاستسلام لما هو راسخ وواقع.

القصة القصيرة في التسعينيات تشتبك مع خيط سياسي رفيع يفرض وجوده على الكاتب –وحتى على الفرد العادي– بالحتمية لا بالاختيار، "فحياة الفرد داخل نسق اجتماعي أصبحت حياة (مسيسة) على المستويات كافة، بل إن بعض المجالات التي تبدو –في الظاهر– بعيدة عن دائرة البناء السياسي، هي —في حقيقة الأمر– خاضعة لقرار سياسي، مثل طريقة توزيع الثروة الاقتصادية، ونظام التعليم، وحركة القوى العاملة، وقوانين الإسكان، والتوجه نحو الصناعة، أو الزراعة.."[١٣].

والرمزية سمة أساسية من سمات القصة القصيرة في التسعينيات خاصة المتعلق بالسياسي منها، وهو أيضا من مظاهر الكتابة في عهود القهر والتشديد الأمني والديكتاتوري بشكل عام، "فالظروف الاجتماعية والفكرية والفنية في الواقع، هي التي تساعد على نشأة مذهب أدبي بعينه، وهي التي تحافظ أيضا على استمراره، لأنه يلبي حاجات حقيقية –مادية وروحية– على أرض الواقع، ويجيب عن كثير من الأسئلة الفكرية المطروحة، ويعبر عن كثير من الأشواق الوجدانية المثارة"[١٤]، أما الكتابة في قضية تمس النظام الحاكم بشكل مباشر ومقصود تكون في الكتابة عن عهود سياسية انقضت وحل محلها نظم سياسية جديدة، مثلما حدث في الكتابات سواء التاريخية أو السردية أو الفنية عن العهد الملكي لأسرة محمد علي بعد نهايتها وفي أثناء الحكم الجمهوري، والكتابة عن العهد الناصري خلال عهد السادات وهكذا، أما في التسعينيات لم تعد القضية قضية نظام سياسي بعينه بقدر ما هي مسألة تخص فلسفة الحكم ونظمها المستمرة التي أدت إلى الأوضاع المتردية من سيىء إلى أسوأ فيما يتعلق بالتعليم والصحة والخدمات والتشريع والأمن القومي والسياسات الداخلية والخارجية وغيرها، لم تكن القصة تهتم بالمقاومة والسجون أو

المعتقلات وتعذيب المناضلين والمعارضين والقرارات والقضايا الكبرى للنظام السياسي، فهذه الموضوعات تنتمي أكثر للرواية كنوع سردي أكثر قدرة على معالجة هذا النوع من الموضوعات السياسية، بل اهتمت القصة بالتقاط الوعي بأسباب ونتائج نظم الحكم وتداعياتها على كل أشكال الحياة بتفاصيلها البسيطة والحياتية على المواطن العادي الذي لا يحلم بأكثر من قوت يومه وبعض الكرامة.

في قصة "الدليل" من مجموعة "البستان" لمحمد المخزنجي، يتناول بالتضمين أو الكناية والرمز شكل من أشكال السياسة في التضليل والسيطرة على الجماهير بالخدعة وغفلة القائد أو الدليل، فيصيد الصياد كل البط في البحيرة اعتمادا على دليلهم أو قائدهم الذي لا يهتم سوى بنفسه ولا ينتبه للسرب من حوله مدام السرب مبقيا عليه كقائد أو دليل، ومادام هناك من يتبعه باستسلام، رغم أن هذا الرمز يصلح على الكثير من النواحي الاجتماعية والإنسانية، لكن حضور الجانب السياسي مع مفردات القتل والدم والسيطرة وغفلة القائد، وفي مجتمعات تعاني السياسات التي تنتهج الاستسلام والرضوخ لهيمنة السلطة ورأس الحكم، والخارج ومؤامراته، وتنطلي عليه ألاعيبه، تحيل ببساطة إلى الرمز السياسي بشكل أكبر:

"**وضح أن الصياد تعمد إبقاء الدليل إلى النهاية، وكانت الطيور كلما تناقصت تتجه بشكل آلي إلى التراص من جديد، مبقية على شكل المثلث والدليل على رأسه، ورجح لى أنها في رحلة طيرانها الطويلة ولحظات عومها لم تكن تتلفت حولها قط، كانت تكتفى بأن يتابع كل منها وجود الدليل، ويتبعه**"(١٥).

في قصة "طارق ليل الظلمات" لمحمد حافظ رجب، تناولت استفحال الفساد في ظل غياب الأمن الذي لم يكن يكترث سوى لحماية النظام الحاكم، فيتحول العيد لزوجين بسيطين طامحين في أحلام عيد بسيطة، إلى كارثة؛ بعد اقتحام ثلاثة من طارقي الليل، سرقوا المال واغتصبوا الزوجة أمام زوجها وأكلوا مأدبة العيد، في رمزية للبسطاء المغصوبين على أمرهم في ظل القهر والخوف والقمع وانهيار الأمان والحلم في لحظة، موظفا اللغة الشعرية بمفردات تجمع بين الحسي والفلسفي، واستخدام التوقفات والنقاط الأفقية المتتابعة في السطر الواحد كنوع من التسريع للصور والأحداث والأفكار والرموز بشكل أقرب إلى القصيدة النثرية:

" فتحت أحلام ثدييها

صرخت:

– مات العيد..

مات جسدي وجسدها..

مات البيت.. ماتت النوبارية.. ماتت (البحيرة) والأرض المروية.. فاض النيل على الجانبين منكسر القلب .. متشحا بالسواد.. المائدة حافلة أمامهم.. برقت عيونهم.. جلسوا حولها.. مضغت أنيابهم.. ما فوقها..

اللعاب يسيل تجشأوا.. بصقوا على الأبسطة.. نهض أحدهم تبول فوقها..

قاهر: الألم حزين..

القيود مشدودة.. الجرح في رأسي ذهول.."(١٦).

اللغة محملة بدلالات وتأويل أكبر من مجرد حادثة سطو واغتصاب فردية، بل حادث اغتصاب وموت لوطن يموت ويغتصب مع كل فرد قد يهان ويقتل ويغتصب على أرضه بلا سبب.

ومن هذا نرى أن الاشتباك مع السياسي في القصة القصيرة في التسعينيات كان اتجاها حاضرا في العديد من القصص إن لم يكن أغلبها، لا يمكن تجاهل حضوره واشتباكه بجميع الاتجاهات، سواء خلفية حتمية لها، أو موضوعا مؤرقا لا يمكن تجاهله، لكن القصص التي تناولت السياسي موضوعا رئيسيا شكل سمة في مجموعات قصصية بعينها، مثل: مجموعة "البستان" لمحمد المخزنجي ومجموعة "حدث في بلاد التراب والطين" لعزت القمحاوي و"دنيا صغيرة" لابتهال سالم و"الحزن يميل للممازحة" لمحمد مستجاب وغيرها، فكانت طرق معالجتها والوعي بفلسفة الأبعاد السياسية، أو تناول ما وراء السياسات القائمة بالفعل، وتداعياتها على مستوى الفرد العادي ومعاناته مع مفردات الحياة اليومية، أو على مستوى القضايا الكبرى التي تصل إلى حد الهوية

والتاريخ والإنسانية، مع وضوح نبرة اليأس والانهزام والألم في السرد بوجه عام والقصة المشتبكة بالسياسي بشكل خاص، مع توظيف التقنيات التجريبية في المعالجة التي أضافت أبعادا دلالية من ظلال تراثية أو تاريخية، ورموزا تستدعي تأويلات لا نهائية تنفتح على الكثير من الإسقاطات، منها السياسي والاجتماعي والفكري.

كما يمكن رصد الاتجاه الرمزي في معالجة الموضوع السياسي بشكل واضح، والذي اتخذ أنماطا وأشكالا مختلفة، ما بين الأسطوري والتراثي والفلسفي والسخرية، كلها يصب في رؤية الكاتب للوضع السياسي المأزوم وربطه بأوضاع سياسية سابقة مصرية وعربية، واشتباكها مع مفردات الواقع المختلفة، في رؤية جزئية أو شمولية، واختصار تلك الأوضاع في حكايات مكثفة برموز معبرة عن وعي وثقافة وقدرة على التمثيل والتصوير، والوصول إلى التيمة الأساسية في القصة من زوايا مختلفة، مما جعل اتجاه القصة ذات البعد السياسي أمرا جديرا بالانتباه والدراسة.

٣- الاشتباك مع ذاتية الكاتب:

الحكي الذاتي في القصة القصيرة في التسعينيات ليس أكثر من اتجاه شكلي أو تقنية، اتخذ الكاتب من اسمه أو من شيء متعلق به قناعا أو تورية لمعالجة فكرة أو تقديم حدث أو تناول تاريخ، لكن ذاتية الكاتب أو الشخصية أو ما يخصها لم تكن الغرض أو الموضوع، فالقصة القصيرة وطبيعتها الفنية قد تصلح لتقديم تجربة أو موقف ولكنها لا تصلح لتناول سيرة ذاتية، وبما أنها لا تعالج التاريخ الشخصي والخاص للكاتب بشكل أكيد، فثمة مخاطرة في التعويل الكامل على حقيقة كون الحكي ذاتيا يخص الكاتب أم متخيلا فقط، لكن بمجرد ذكر اسم الكاتب أو أحد خصائصه الملتصقة به أو الشهيرة عنه يتحول الحكي بشكل تلقائي إلى حكي ذاتي، "و اقتراب الكاتب من تجربته الشخصية وعمق إحساسه بها يجعله أقرب إلى المصداقية، غير أن هذه الميزة يمكن أن تنقلب إلى نقيضها حين يعجز الكاتب عن تعميم الخاص، فتتحول التجربة العامة إلى تجربة خاصة، وتزال الحدود بين القصة والسيرة، فيحل التقرير محل التصوير والحادث محل الإيهام، وهو ما يؤثر على ما يمكن تسميته بالصدق العيني محل الصدق أو الخلق الفني"(١٧).

والحكي الذاتي فى القصة القصيرة في عقد التسعينيات أكثر وضوحا فى المتتاليات القصصية، وهي شكل قصصي له قوانينه الخاصة التي تتقاطع مع القصة القصيرة في البنية العامة

والاعتماد على الحكاية والعناصر السردية، بحيث يمكن أن تستقل كل واحدة منها ببنيتها مثل أية مجموعة قصصية، ولكن يجمع بينها وحدة الموضوع أو الراوي أو الشخصية الرئيسة، بنية تتجاوز بنية القصة الواحدة إلى بنية أكبر، تقدم انطباعا عاما، وتتحول الشخصية الرئيسة أو الراوي إلى علامة أو دال من دوال زمان أو مكان ما، قد يكون بسبب عمومية تلك المشاعر والأوضاع الإنسانية التي لا تخص شخصيا بعينه، إلا في التفاصيل الصغيرة الحميمة، "وغلبة ضمير المتكلم تعكس رغبة الكاتب في الحضور كراو، وعندئذ نتوقع لغة قص، فهذا راو يروي لنا ما حدث ونتوقع أيضا إلى جانب حضور الشخصية والحدث . حضور المكان والزمان حضوراً متعيناً وصريحاً"(١٨).

الحكي الذاتي في القصة القصيرة اتخذ من القراءة الثقافية للعصر موضوعا أساسيا، تناولت العادات والطقوس وتفاصيل الحياة البسيطة واليومية، والتي تعبر عن ثقافة شعب أو جماعة، من ذلك متتالية إبراهيم عيسى "صار بعيدا"، والتي عالجت أحداثا عادية وبسيطة مرت بالأسرة المصرية، حكايات نمطية تميل إلى المذكرات أو كتابة الذكريات، فيما يخص السفر للحج أو العمرة أو الأفراح وتجمعات العائلة وطقوسها، وطقوس مشاهدة مباريات كرة القدم وما يصاحبها من مشاكسات، وعادات الأسرة في شهر رمضان، واستقبال الأمطار في الشتاء، والاحتفال بالأعياد، ومواجهة حدث وفاة أحد أفراد العائلة، وغيرها، وهي تشكل النسيج البسيط والعميق للحياة في المجتمع، من خلال أسرة الكاتب وتجربته الشخصية، وما منحها الوعي الذاتي هو حضور اسم الكاتب "إبراهيم" بشكل متكرر، وكذلك تفاصيل تخص مكان نشأته وأسرته.

من ذلك قصة "الفرح" لإبراهيم عيسى، والتي تصور احتفال العائلة بزواج أحد أفرادها، مما استلزم اجتماعهم في بيت أهل العروس، وما يترتب عليه من التعرض لتفاصيل ذاتية للكاتب كونه نسبها إلى اسمه وأسرته، وذاتيه من زاوية أخرى كونها تفاصيل تخص المجتمع بشكل عام، ويجد فيها القارئ ذاته وأسرته وكأنها تخصه هو وليس الكاتب، فانطلق الكاتب من الذات لينتهي إلى العام والجماعة:

"كلما خطوت تعثرت فى ساق ممدودة من أسفل أريكة أو كف مفرودة فوق مقعد أو جسد متقلب يحوي داخله جسدا صغيرا لطفل يغطس في أحلامه، تتحاشي قدمي الضغط علي جسد أو دوس طرف فأتحسس بنظري الضعيف مساحة فراغ أو مسافة فاصلة بين جسدين، أمر عابرا الصالة التي كسيت بالأغطية والمفارش والأجساد المبعثرة والأصوات الناعسة وفواح الدفء، من غرفة الجلوس تبدو أجساد أخري تنام علي السجادة ملتحفة بغطاء خفيف لا يكفي احتواء الأطراف كلها علي قصرها، وفوق الأريكة ينام عضو هام في عائلة تتوسد الأرض، وفى غرفتي عدد من شباب القادمين"(١٩).

وهو ما ظهر أيضا في المتتالية القصصية "أمواج الليالي" لإدوار الخراط، شخصية واحدة رئيسة تتكرر في فترات زمنية ومكانية مختلفة، الشخصية السردية أو الراوي يتشارك مع الكاتب فى في ديانته المسيحية والنشأة في مدينة الإسكندرية وكذلك كونه كاتبا ومثقفا، فضلا عن الراوي المتكلم المشارك التي رسخت الذاتية أكثر، ولكن لا تصريح مباشر بأنه الكاتب، نوع من الذاتية الضمنية أو الافتراضية، يقول فى أحد قصص متوالية "الرملة البيضا"، عن استدعائه للخدمة في الجيش وقت النكسة، حين قتل أحد الضباط المرافقين له أثناء هروبهم من مطاردة العدو في الصحراء:

" كنا الآن ثلاثة، صول واثنين دفعة، ماذا كنا نستطيع أن نفعل؟ كل شيء كان مهجورا حولنا، وصامتا ومهددا فى صمته. حفرنا معا حفرة مناسبة بما وجدنا من حديد، وكنا قد أرهقنا تماما من الحفر عندما قرأ زميلاي الفاتحة وقرأت ما أذكر من " أبانا الذي .." بالكاد، أفلتت منها عدة كلمات ولكني ذكرت معظمها ولم يكن مهما أنني نسيت بضع كلمات، ولم يكن مهما أننى تلوتها دون إمان. كنا فقط نودعه ونكرمه، وليس هو وحده."(٢٠).

وإلى جانب القراءة الثقافية لمفردات العصر الذي يتناوله، يحكي عن مشاهد من حياته أو مواقف أو تجربة قد يكون مر بها الكاتب/الراوي، والتي شكلت أفكاره وأيديولوجياته والبنية العميقة لمشواره الفكري والحياتي، "ويمكن لهذا النوع من السرد الذاتي أو الواقعية الذاتية أن يكون متخيلا نفسيا، يقدم الشخصية من عدة بناءات تمثل تطورا عاما للحياة والمجتمع وأنماطه، وعوامل

انتقاله وتطوره المصاحب لنمو وتطور الشخصية، وهنا يكون البناء الفني ناتجا عن البناء الموضوعي، ويكون الواقع الذاتي عملية بناء متدرجة نحو تحقيق الشخصية، وهذا يتطلب وعيا كبيرا باللغة وقيمها التعبيرية ويتطلب حركة بناء متصاعدة"(٢١).

النمط الأول – صار بعيدا– نمط سردي تقليدي بسيط في البنية والحكي والموضوع وتقليدية القص، تميل إلى المذكرات، أما النمط الثاني –أمواج الليالي– فهي بنية أكثر فنية وتجريب، لا تمنح عناصرها وخلاصتها بلا جهد، بنية فنية جمالية من تداخل الأزمنة ومفارقاتها، وراوي متحول باستمرار بين الغائب والذاتي والمخاطب، مع توظيف تقنية الحلم أو الرؤيا، وتوظيف الاشتباك مع التاريخ والرسائل والتناص من الشعر والجرائد والأغاني، بالإضافة إلى جانب تسجيلي وتقريري، ويميل السرد إلى الوصف التفصيلي الذي يتسم بالغموض وتيار الوعي المتدفق أحيانا بلا علامات ترقيم، حتى تتحول القصة إلى سرد تجريبي بلا حبكة أو دلالة واضحة، وتكرار ذلك في المجموعة القصصية أدى إلى الشعور بالتشابه الكبير بين قصة وأخرى:

"أقلب في ذهني مشروعات آخر بعد الظهر، دون أن أتحرك بعد من تحت ملاية السرير التي تغضنت والتفت علي: أذهب إلى التيرو، في السلسلة، أضرب الحمام، أو سبورتنج ألحق بآخر شوط، يمكن، وأتفرج على السبق. أو، ربما، أسكر في أتينيوس. وحدي؟ لعلني أجد هناك –في أي مكان– أنطوان؟ أو فيليب نخلة؟ أو فتوح القفاص؟ أو أذهب أولا للمنشية الصغيرة، ولعلني آخذ أوديت، ويمكن آرليت أيضا، إلى حفلة الساعة ٦ في سينما فؤاد. فيها ايه؟ فيلم اسمه ماري شابيدلين، سمعت أنه كويس.."(٢٢)

ومن سمات إدوار الخراط السردية عموما، وفي هذه المجموعة خصوصا: اللغة الشعرية المجازية، والانزياح الدلالي مع مسحة صوفية، والتنوع بين الفصحى والعامية، وتزاحم الأفكار الفلسفية والتاريخية والمعرفية والفكرية الكبيرة، بطريقة الخواطر وتيار الوعي، وتداخل الأنواع الأدبية، فيتحول النص إلى ما يشبه القصيدة الشعرية النثرية.

ولا يخفى أن كتابات المبدعين السردية هى مشاهد وقضايا وأحداث وأفكار تحمل جزءا من ذاتيتهم، ولكن البعض يقرر ألا يتستر وراء راوي متخيل ويكشفوا عن ذاتهم بجرأة، خاصة فى

موقف يتسم بالدهشة أو المفارقة، أو موقف أدي إلى تأثير فارق فى مسيرته الفكرية أو الإنسانية، أو لإضفاء مصداقية وتأثير، أو نوع من الفضفضة والتنفيس، أيا كانت الأسباب فهى فى النهاية نوع من أنواع البوح بطريقة الحكي الذاتي، "وإيثار التجربة الذاتية أو التي تقع فى نطاق الذات تصيب التجربة بالنمطية أو يهددها بذلك على الأقل، لاسيما وهى تصاغ بآليات متكررة ومتشابهة إلى حد بعيد، ومن ثم فالمغامرة الإبداعية فيها محدودة، وربما كانت محافظة"(٢٣).

أما محمد مستجاب فاستخدم النمط الذاتي في بعض قصصه بأشكال وتقنيات مختلفة عن متتالية إدوار الخراط، وإن اتفقا في أن حضوره الذاتي كان من خلال التفاصيل وليس بالتصريح، وهو ما يجمع بين الحكي الذاتي –انطباق التفاصيل على الكاتب– والحكي الموضوعي الذي يصلح أن ينسحب على أي كاتب، يوظف التداعي والخواطر والوعي الذاتي بالحياة والأحداث، كما يتسم النص بالغموض بتأثير الانقطاع عن الحدث الأساسي فجأة إلى أفكار مجردة أو فلسفية غير مرتبطة بالموضوع ثم العودة إليه مرة أخرى، والذي غالبا ما ينتهى بمفارقة أو دهشة، أو نوع من أنواع الانفعال المتعاطف أو الغاضب، فتبدو بنية غير تقليدية للحكي الذاتي تجمع بين الغموض والشعرية والمفارقة والسخرية.

في قصة "القلش" لمحمد مستجاب، تمثل حكاية عن كاتب تلقي بشري بمبلغ من المال فأصبح يفكر في كيفية إنفاقه، ويتضح من التفاصيل أنه في أزمة مالية، فيسترسل في أفكاره بلا رابط، يجمع بين التشظي والرمز والسخرية:

" **القلب الواجف لا يجيد الكتابة وهناك قصة تنقر جدار العقل تود الانطلاق على الورق، لكن، والكوليسترول يترسب علي حوائط الفؤاد، وتغيير النظارة التي يهاجمها الإعتام، ما رأيك فى وزير الثقافة الجديد؟ ولماذا رأيي الآن؟ لا يمكن أن يكون صحيحا أن الأكسجين يساوي خمس الهواء، الجو جميل وشجرة المانجو تتراقص فى نسيم الخريف**"(٢٤).

٤– الكتابة النسائية:

في التسعينيات لم تعد طبيعة القضايا التي تهم المرأة هي محاولات المساواة والمقارنة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات، أو قضايا التعليم والصحة والانتخاب والعمل وغيرها من

القضايا الأساسية والكبرى التي نادت بها الكاتبات في عقود سابقة، فقد كانت، "أهم محاور الكتابة التي تنتجها المرأة لاسيما في عالمنا العربي هي علاقتها بالجنس الآخر، الرجل، وكيف أنه مفضل ومخير، ومدلل بسبب جنسه أو عنصره... بينما هى تعاني من الكبح والقهر، وتضيق في وجهها مساحات الاختيار.. وكلها أسباب تدفعها للرفض والتمرد والتناقض"(٢٥).

قد يرجع ذلك إلي الاختلاف الكبير في وضع المرأة في نهاية الألفية الثانية، رغم أنها مازالت تعاني علي المستوى الاجتماعي خاصة، أو على مستوى الأنثى، لارتباط ذلك بالعادات والتقاليد والدين، وهى جوانب تتسم بالثبات والتقديس بشكل كبير وشبه دائم، أما القوانين والدستور والتشريعات العليا والقضايا الكبرى فقد يمسها التحولات تبعا لتحولات العصر، ومن المفترض أن المرأة حصلت علي كل ما قد يجعلها مساوية للرجل. فقد أدركت المرأة في تلك الحقبة أن "حرية الرجل والمرأة لا تتجزأ لذلك لا نجد في كتابات هذا الجيل المشكلات التقليدية الممثلة عن صراع الرجل مع المرأة والحب الرومانسي والهجران والشبق الجنسي، والزواج والطلاق، بل نجد أعماقا غائرة لهموم الحياة العادية الخاصة السرية وصراعاتها اليومية، والرغبة الحميمة في التواصل والاكتمال والتحقق وتمجيد الحياة وبهجتها، غير أنها كتابات محورها حضور ساطع للأنثى بخصوصيتها ولغتها وإحساسها بلغة الجسد ورهافة وحساسية المشاعر والعواطف والغرائز التي هي نبع الحياة والخصوبة والتجدد والاستمرارية الخلاقة أبدا"(٢٦).

في قصة "مرايا الرمال" من مجموعة "وشم الشمس" لاعتدال عثمان كانت المرأة بمثابة مرايا ينعكس من خلالها المجتمع بمتغيراته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في العقود التي تلت النكسة والحرب ثم الانفتاح الاقتصادي ومعاهدة السلام وظهور البترول في دول الخليج، وما تبعه من تحولات في الطبقات الاجتماعية والاقتصادية علي مستوى الوطن العربي، مما يجعلها الآن تدخل في نطاق القصة التي تشتبك والتاريخي، فانطوت على أكثر من اتجاه.

في قصة "مرايا الرمال" ثلاثة نماذج من النساء مثلت كل واحدة منهن عاملا من العوامل الفاعلة في هذه الحقبة، العلم والمال والدين، لكنها كانت بمثابة سلع استهلاكية للسيطرة على الوعي العام وليس النهوض به أو معالجته، وهي شكل تجريبي في القصة القصيرة التي تنقسم بنيتها

إلى ثلاثة أقسام، كلها تحت عنوان "مرايا الرمال"، كل قصة تصلح أن تكون نصا مستقلا، يصنع مع بقية القصص نصا متعدد الأصوات ووجهات النظر والزوايا، تمثل مرايا متقابلة تعكس الواقع والأوضاع الاجتماعية ومستوى القيم وانهيار الإنسان أمام سطوة المادة والسلطة، وبسبب الطول النوعي للقصة وتعدد الأصوات قد تدخل في نطاق النوفيلا الصغيرة، إلا أنها تتسم بوحدة الموضوع والدلالة:

"ترقب الأحداث عن بعد، العبور، المعاهدة، لم تعترض، لم تبال، عبور الشرخ لم تستطعه والشظايا في روحك ساخت في الرمال، رمالنا ثم رمالهم، وأنا تتحاشى نظراتي المتطلعة إليك، عاتبة في صمت، وأمي تغرق في قطع الحرير المستورد ومواعيد الخياطة ومصفف الشعر وأصناف الطعام ومجاراة الأصدقاء الجدد، عالم غريب لا موضع لقدمي فيه"[٢٧].

لم تتخل المرأة في التسعينيات عن الكتابة النسوية بشكل تام، ولكن برؤية ووعي مختلف، فعالجت "موقف تقوم فيه المرأة بإنتاج ما نسميه (الأنثى الثقافية) ونعني بذلك: الأنثى التي شكلتها الثقافة بكل مكوناتها المادية والروحية، حيث تتدخل – في هذا التشكيل – العادات والتقاليد والأعراف والتنشئة البيئية والأسرية، أى أن الأنثى في هذا السياق تصبح منتجا اجتماعيا قابلا لأن تتسلط عليه عوامل الإضافة والحذف، وعوامل التهميش، وعندها يصمت الصوت الأنثوي المتمرد، ويغيب الصوت (البيولوجي) المحايد، ويعلو الصوت الثقافي بمخزونه التراكمي."[٢٨].

ففي قصة "أكياس الحلوى" لابتهال سالم، والتي وظفت التشكيل البصري والتوزيع غير النمطي لشكل الحوار، وتعالج موضوع الخوف والتشويه والعنف الأسري في تربية البنات، في مقابل كبت الجمال والفن والمتعة البريئة، تقول:

" أفاقت علي صوت والدها يهزها بعنف:

– انطقي.

ارتعدت، رددت متلعثمة بعض ما أنشدت، علقها في كفه، ساحبا إياها إلي الداخل تناثرت حبات الحلوى علي الأرض، زعق في أرجاء المنزل، هرولت الأم علي صياحه تضم ابنتها.

انكمشت الصغيرة، دفست رأسها في صدر أمها المرتعش، بينما صوت البيانو يمتزج بصوت الوالد:

– أين الحزام؟"[٢٩].

هذا الموضوع ليس جديدا على القصة أو السرد بشكل عام وخاصة النسوي منها، التربية التي تخلق من المرأة ذلك الكائن المعقد المحمل منذ الصغر بالخوف والضغط والقيود التي تسلبها أبسط حقوقها في الحياة، وتقتل الحلم والشعور بالأمان، فبينما البنت تحلم بالبيانو والذي يحيل إلى الجمال والفن والإحساس المرهف، يطاردها صوت الأب بالعنف والقسوة وفرض السلطة المستمدة من ميراث قديم هدفه تدجين المرأة وتحطيم كينونتها كإنسان حقيقي.

وهي في قصة "الرحلة" لابتهال سالم، الكائن المرفوض الخائف حتى قبل أن يولد، فتذهب الكاتبة إلى مرحلة الجنين الذي لم يعرف مصيره بعد، ولكن يمكنه الشعور بما هو قادم، يقف على الحافة بين الحياة ومحاولة الهرب قبل فوات الأوان:

" **فتحت الكيس المائي، غصت داخله، ترجرجت أمي وصرخت، خبطت علي صدرها شاهقة خالتي، وضغطت القابلة حتي يأتي الولد بعد البنات الخمس، ضغطت انكمش جسدي، صار عقلي كعصفور يرفرف، انتفضت خارج الكيس ولذت بالفرار**"[٣٠].

ولن تتوقف هذه الموضوعات عن الحضور في القصة والرواية، لأن هذا الواقع لم يتوقف عن التكرار والاستمرار ولكن بأشكال وأنماط مختلفة، مع تغير أنماط الواقع وتفاصيله، ووضع المرأة وطبيعة مشاكلها، كما أن الوعي بها أصبح مختلفا، واحتياجات المرأة ومطالبها في تغير دائم.

فتبرز قصة "الواجب اليومي" لابتهال سالم المشاكل الأسرية أو الاجتماعية المعتادة لكن بجرأة أكبر في التناول، تمس الموضوعات الشائكة ولا تنزعها عن سياق الحياة والواقع بمفرداته وتفاصيله اليومية والبسيطة، تربطه بها فتمنحه أبعادا متنوعة، وتصل إلى الرسالة والتأويل بتكثيف دلالي كبير في استخدام اللغة والحدث والشخصيات، فتتناول واقعية المرأة في كينونتها الجديدة، الأعباء التي كانت تنادي بها في يوم من الأيام كحقوق أساسية تتساوى فيها مع الرجل، فإذا بها تتحول إلى واجبات إضافية إلى جانب الواجب اليومي الذي فقد معناه هو الآخر:

"جاوزت الساعة منتصف الليل، تذكرت أنها لم تبتع لبنا منذ أيام مضت، وأن جامع القمامة سيظل يطرق الباب حتى يزهق وأنها ليست واثقة من ملء المنبه في ميعاد ذهابها إلى العمل.

استدارت نحوه، عيناها في عينيه والنظرات متباعدة، استقلت على ظهرها، أمسكت بكفيه تجذبه نحوها، تنقلت عيناها بين صدره العاري وعنقوده الراقد بين الأعشاب. عاودت المحاولة، ظلت عيناه ترقبها وجسده جمادا.."[٣١].

تكرر ذلك في كثير من القصص مثل: "خلف الأبواب" لابتهال سالم، و"الوقائع غير الشهيرة في حياة امرأة" لعزت القمحاوي، و"الذراعان" و"احتفالية ذات الوجه الجميل" لمحمد مستجاب، و"عينا أمي" و"رؤية" و"منتصف أغسطس" و"عند التواءات الطريق" لعزة رشاد، و"زينة الحياة" لأهداف سويف، و"دنيا وآخرة" عزة بدر، و"نقطة تلاقي" لبهاء عبد المجيد، و"لا تطفئي النار يا جدتي" راضية أحمد، وغيرها مما عالج الموضوعات الممتدة والمتكررة للمرأة بتقنيات وأبعاد ووعي جديد.

٥- الاشتباك مع اللاواقعي:

كانت المنطلقات التي تعامل منها الكتاب في التسعينيات مع اللاوقعي متعددة، في محاولة لتصوير الحياة بتناقضاتها حتى على المستوى غير الواقعي، وليس فقط تصوير الواقعي بمتغيراته وتفاصيله، من هذه المنطلقات: الواقعية السحرية التي تنتمي إلى الأفكار الشعبية الموروثة في التعامل مع بعض جوانب الحياة التي لا يمكن تفسيرها بالعلم أو بالعقل المجرد، تعالج الأمور الغيبية

أو غير المرئية أو السحرية والروحانية، فتمثل تراثا شعبيا تراكميا من الحكايات والقصص والأخبار، وهو نمط قديم ومتوارث عند العرب، وتسجيل لبعض القصص التي تنتمي إلى العجائبي أو الخرافي، والتي تعد بمثابة مادة لها نشأتها وتاريخيتها الخاصة، واستمراريتها المتعلقة بطبيعة البيئة ومكانة العلم والتعليم فيها، "وتطرح نفسها كنموذج ناضج لكتابة المكان الذي يراهن على تأبيد خصوصياته المحلية، وينطلق من روابط ثقافية مميزة لبيئته المهمشة، وتجسد وعيه بواقعه الحي والمعاش، عبر الممارسات اليومية البسيطة، والتفاعل الإنساني مع المكان ومعطياته الثقافية من خبرات إنسانية وعادات وتقاليد ولغة، فضلاً عن المعطيات الحسية من كائنات وجوامد"(٣٢).

ولكن في التسعينيات كان الاتجاه إلى موضوعات لا تتعلق بالبيئة أو المكان أو الموروثات المحدودة بحدود العقلية النمطية فقط، بل تتجاوزه إلى خلق عالما سرديا لا ينتمي إلى بيئة أو ثقافة بعينها، بقدر ما ينتمي إلى العصر وعمومية الفكرة وانفتاح العالم، واهتمام العلم بالتفسير المنطقي للامنطقي والاعتراف به، "لكن ليس معنى ذلك أن يتخيل المرء أو يخترع كل ما يعن له بدون ضوابط. لأن المسألة عند إذن تتحول إلى نوع من الأكاذيب . والأكاذيب في الأدب أكثر خطورة منها في الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز في ذلك: " إن الأشياء الأكثر دخولا في حالة الاعتساف الظاهري تحكمها قوانين، والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع في الفوضى، أي في اللاعقلانية المطلقة"(٣٣).

اللاواقعي في التسعينيات تنوعت اتجاهاته إلى:

١- الواقعية السحرية: وهو اتجاه ممتد ينتمي إلى بيئات مغلقة، من حكايات تقليدية وموروثات شعبية من أمثال الحكايات القديمة المتعلقة بالتمائم والتعاويذ وظهور نفس الشخص في أكثر من مكان في وقت واحد، أو اختفاء شخص دون مقدمات، وظهور آخر فجأة، بالإضافة إلى بعض حكايات الجن والعفاريت والأشباح والتي لها مسميات خاصة حسب الثقافة أو البيئة المنتمية لها.

في المجموعة القصصية "توتة مائلة عي نهر" لمحمد إبراهيم طه، تركز على هذا النوع من القصص التي تميل إلي الواقعية السحرية، منها قصة "الواد الجديد" و"عقد عقيق" و"توتة مائلة علي

نهر" و"مقام الغريب". فمثلا في قصة "عقد عقيق" تحكي عن طبيب يموت أولاده الرضع قبل السبوع بلا سبب منطقي، ويجف صدر زوجته فلا تتمكن من رضاعتهم، ولكن عقدا من العقيق الأحمر البسيط يطرد تلك اللعنة ويمنحه الدواء، فتتشكل قصة الواقعية السحرية من خيوط اجتماعية وثقافية شعبية وإنسانية متعارف عليها في بيئتها فقط غالبا، وكذلك تصور المفارقات التي تحدث عند اصطدام العلم والعقل بالتمائم والبركات، وهي تمثل نمطا سرديا مناسبا للقراءة الثقافية للبيئة واللهجة والمصطلحات والعادات الشعبية والمعتقدات العجائبية الموروثة حتي فى أكثر الأسر علما وثقافة:

"**للمرة الثالثة يجف اللبن من ثدي زوجتي ويموت أطفالي قبل السبوع لسبب لا أعرفه، وكنت صغيرا حين كانت تقابلني في نهايات الشوارع المسدودة والحارات، فتفتح ذراعيها وتأخذني لدارها في الخلاء. وأستسلم لحكاياتها عن الحيض والحسد والنفاس وأماكن اختباء العفاريت**"(٣٤)

١- الأسطوري أو العجائبي: وهي حكايات وأيقونات وشخصيات أكثر عمومية واتساعا من الواقعية السحرية، تنتمي إلى الموروث العربي أو الشرقي والتي لها أصل واقعي ونسج حوله الكثير من الخرافات والتهاويل، مثل أساطير حكايات ألف ليلة وليلة والآلهة القديمة والكائنات الخرافية والشخصيات الخارقة للبشري والواقعي.

والشخصية العجائبية في قصص الواقعية السحرية أو الفانتازية أو الفوق طبيعية غالبا ما تتسم بنفس الصفات الخارجية والنفسية، وغالبا ما تكون أنثى، وفي ذات الوقت تبدو الشخصيات بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم، لكنها هنا في قصة "السلطانة" لاعتدال عثمان تحمل جينات شهرزاد:

"**العمة سلطانة أغرب امرأة في العالم. في الصباح إنسية وفي الليل كأنها من بنات الجان. تسكن طرف البلدة ناحية الغيطان. العمة سلطانة لا عمر لها، ولا حساب عندها للزمان. وإنما طلعنا نحن لنجدها عمة لنا جميعا، وهكذا كانت لصبيان قبلنا وبنات. لا تتبدل ولا تتغير، ولا تخلف عادة لها. ولا تنفد حكاياتها في كل مساء.**"(٣٥).

"وعناصر القص التي تجمع في موازنة دقيقة ومحسوبة بين الواقعي والسحري، يجب أن ننتبه إلى أن الواقعية السحرية لا تتحقق باللجوء إلى عوالم عجائبية أو أسطورية أو سيريالية فقط، وإنما لابد أن يقوم كل هذا على أساس متين من الصياغة الشكلية التي تظهر فيها أحدث ما تم من إنجازات في مجال القص، وذلك باستخدام تقنيات حداثية فيها براعة ومهارة وقدرة على الإبهار"(٣٦).

٢- الفانتازي: وهو ما طرأ على الحياة نتيجة الاصطدام بين العلم والنظريات العلمية والتكنولوجية التي وقفت عاجزة عن تفسير بعض الظواهر التي قد يتعرض لها البعض، أو تحدث نتيجة توحش استخدام العلم والتجارب غير المحسوبة والتي ينتج عنها نتائج غير محسوبة، أو اختلاق قصص لا جذور تاريخية أو شعبية لها، يختلقها الكاتب في عالم متخيل في تجربة سردية خاصة به، وهو يقع بين أدب الرعب والعجائبي.

محمد المخزنجى في قسم خاص من ثلاثة أقسام في مجموعة "البستان" يتعامل فيها مع موضوعات غير نمطية ولكن بفلسفة ووعي عقلي مجرد، ويسمح لما وراء العقل بمساحة من الظهور والتجلي، مثل قصة "ذئاب"، وهي قصة مفتوحة على كثير من التأويلات، وخاصة مع خلفية الكاتب كطبيب للمخ والأعصاب، وصحفي مسئول عن بعض الموضوعات الهامة مثل انفجار تشرنوبل في روسيا، وهو ما يظهر في طبيعة الأفكار العلمية والخلفية المعرفية وأحيانا التقريرية حول الموضوعات التي يتناولها.

ثانيا: الاتجاهات الشكلية:

كان للتحولات الشكلية في القصة في التسعينيات حضور كبير فرض نفسه في معظم القصص المتناولة، هذه الأشكال تنوعت تنوعا كبيرا منها: استخدام اللغة الشعرية بتنويعات مختلفة، وتوظيف التناص بمستويات متعددة، والتجريب الذي يجمع بين الاتجاهات الموضوعية والشكلية، وتوظيف التشكيلات البصرية، وكذلك الغموض واللاحبكة الذي أثر في الشكل القصصي بشكل كبير، مع اختلافات المساحة النصية والتقنيات وآليات القص والكتابة.

أولا:القصة الشعرية أو القصة الحالة:

طبيعة الشعرية وطرق توظيفها في القصة في التسعينيات تختلف من نص إلى آخر، منها نص ينطوي على شعرية بسيطة كلاسيكية، بلغة موحية أو معبرة عن انفعال ما، لا تحتاج إلي تأويل أو جهد في استيعابها وتلقيها، تجمع بين توصيل فكرة أو موضوع، وبين التعبير الانفعالي بالموقف أو المشهد، لغة منسابة ورقيقة ويتوافر هذا النوع من الشعرية في القصة التي تعالج موضوعات رومانسية أو رمزية أو القصة الحالة، وهي تميل في معظمها إلى التجريبية والتي تجمع بين الشكلية والموضوعية.

في قصة "جروح قديمة" لعفاف السيد، نموذجا للشعرية البسيطة، حكي ذاتي بضمير المتكلم المنفعل بالحدث والموضوع، ووصف تفاصيل المكان بلغة شعرية معبرة عن الحالة، بحيث تعالج موضوعا وتحقق رسالة وانفعال في نفس الوقت، تهتم باللغة بقدر ما تهتم بالحدث:

"أفك حزم الوقت وأصنع طريقا للسويس، على المشارف ألمح كتلة اللهب ساكنة في الفراغ، وعيونك هناك منطفئة وعالقة بروحي، وشظايا قلبي تحوم في الخلاء، وألمح رءوس النخلات المجهولة تهرب من عيوني السائلة عنك، أعلم أن جذورها ضاربة في رفاتك وأن جذوعها نثرت آثارنا المرحة، وأنها ملت بصماتنا الطرية، هي النخلات نفسها يا صلاح التي استرحنا تحتها"(٣٧).

بعض المجموعات يغلب عليها النص الشعري السردي مثل مجموعات "هالة القمر النصفي" لمصطفي الضبع، ومتتالية "أمواج الليالي" لإدوار الخراط، و"الحزن يميل للممازحة" لمحمد مستجاب، و"نخب اكتمال القمر" و"دنيا صغيرة" لابتهال سالم، معظمها قصص تميل إلي الحالة الانفعالية الشعرية، ففي مجموعة نخب اكتمال القمر لابتهال سالم: منها ما يكون مبهما ولحظة عابرة، "الرقص دمي"، "ترقب"، "حنين"، "الوخز"، "إيقاع وحيد"، ومنه ما يكون مرتكزا إلى منطلقات اجتماعية، منها قصص"فبراير"، و"الجرح المفتوح" لابتهال سالم، ومنها ما يلعب علي الوتر الرومانسي أو العاطفي تجاه حبيب إما في حالة انتظار وترقب له، أو في حالة نشوى معه، أو في حالة عشق وهيام به، مثل: " قلب القمر"، "شاي بارد،" "الغناء في أصل الشجرة".

في قصة "الجرح المفتوح" لابتهال سالم:

"انقضت عليها الحوائط، سدت منافذ القلب.

صرخت: من يفتح مزاد الدم، من سيكون عليه الدور في رشق السكين.

ألم أحدثك يا حبي الحزين عن العيون المترقبة خلف الشبابيك والأبواب الموصدة والقطط المتربصة.

أدار ظهره مخلفا فراغا مبهما.

تشبثت عيناها بالأفق

خرج النفس الواهن من صدرها، تحرك في حيز ضيق، حفر بأظافره ممرا، ربما تحمل الرياح سنوات عشق مقبلة"(٣٨).

ويظهر من تقطيع الأسطر استغلالها في توزيع الجمل بتقطيع جمل شعرية، جمل قصيرة محملة بشحنة انفعالية، وطاقة لغوية، "لكن الملحوظ أن السرد عندما يتجاوز الظاهر إلى الباطن، يتخلى عن لغته الشفافة التي تكشف عما وراءها من وقائع وأحداث، ويتجه إلى التكثيف الذي يحتاج إلى مجاهدة لاختراقه والوصول إلى ما وراءه من وقائع، ويميل السرد حينئذ إلى تصعيد لغته إلى أفق الشعرية الجمالية"[٣٩].

وأضاف بعض التجريب في التشكيل البصري بالتقطيع والتوزيع غير المنتظم للسطور بتوسيط السطر مثلا؛ إلي إضفاء شكل تجريبى وشعري أيضا، ومن التجريب في الشكل أيضا استخدام علامات ترقيم بشكل مغاير مثل: استخدام علامات التنصيص لبعض السطور أو الجمل؛ لكسر الخط الزمني أو تغيير الراوى، واستخدام الشرطة المائلة بين مفردات دالة علي تعدد الصفات التي قد تتضاد أو تسارع في وتيرة الحدث وتواليه أو ترتيبه، كما في قصة "الوخز" لابتهال سالم:

" أتاها الخبر/ كذبته أسرعت، احتجزتها الآلة الحديدية، دفعت الورقة الصغيرة داخلها، دارت الآلة ودارت معها متتبعة صفارة المترو القريبة "الشوارع تتسع وتضيق وأنت وأنا نتوسط الناس، نهتف، تتوهج قلوبنا الصغيرة/ الجريئة، تتشابك أيدينا على الأسوار الفاصلة بيننا، نحلم بغد أفضل". قذفتها عربة المترو إلى منزله الجديد."(٤٠).

هذا النوع من القصص الشعرية الحالة يمكن الخروج منها ببعض الانفعالات والدلالات والمعنى الضمني، وكذلك استنتاج الفكرة العامة أو الخلفية الموضوعية التي ترمي لها القصة، وإن كانت الرمزية والفلسفية تغلب عليها، وتفرض على القارئ مجهودا في إدراك المعنى أو الغاية، فالقصة تحولت إلى خواطر شعرية يجمعها انفعال تجاه حدث أو فكرة، ولكن تجمعها وحدة الشعور والانطباع والحالة واللغة، وشذرات من وحدات حكائية تظهر وتختفي.

ثانيا: قصة اللاحكي:

من أهم ملامح قصة اللاحكي أنها لا تتضمن رسالة يمكن الجزم بها، ليس من قبيل القصة ذات التأويل المفتوح مثل قصة الحالة الشعرية السابقة، ولكن قصدية الغموض والمعنى الضبابي، لا يمكن تلخيصها بأي شكل، أو حتى منحها عنوانا فاضحا، ويمكن إعادة ترتيب وحداتها بشكل عشوائي، مفتوحة الأثر غالبا، جملها قصيرة انزياحية الدلالة والتركيب، كل جملة تركيب مستقل لا تشكل معنى مع ما قبلها أو بعدها إلا بصعوبة، لا تصنع صورا ذهنية مكتملة، بقدر ما هي صورا متسارعة، تنطوي على سلسلة من الرموز مفتوحة الدلالة، صور متجاورة لا تقدم لوحة متكاملة ذات معنى، ومضات لغوية، لا تنتمي إلى اتجاه موضوعي اجتماعي أو فكرى أو إنساني أو تاريخي واضح، ولكنها قد تولد معاني فلسفية نفسية أو تأملية "شأن الأحلام القلقة المتوترة، حين تتوالى أحداث منفصلة، وشذرات من أزمنة وأمكنة ولمحات من شخصيات عابرة أو رئيسية، تظهر كي تختفي، ثم تعاود الظهور والاختفاء. ولا للمنطق السببي المتعارف عليه، وإنما نجد دفقا مندفعا لذاكرة الحواس اللاهثة بفعل المطاردة والبحث المتواصل عن معنى غائب أو حقيقة غائبة، في الوقت الذي يبدو فيه كل شيء وقد فقد هويته الأصلية ودلالته المختزنة في الذاكرة"(٤١)

هي قصة أشبه باستعارة بلاغية، حذف منها المشبه أو المشبه به أو وجه الشبه، رغم الإسهاب في الوصف التفصيلي الخارجي، لا حكاية لها بنية البداية والوسط والنهاية، إلا أن الحذف أو الانقطاع فى المعنى يجعلها بنية استعارية منقوصة الأركان، يكملها القارئ المتورط بفعل القراءة والجهد في محاولة إكمال المعنى، تتضمن شخصيات قليلة بلا ملامح، قصة إذا طالت لأكثر من صفحة واحدة أو مشهد صغير فمن الصعوبة الاستمرار فيها للقارئ العادي، هذه القصة للنقد والتجريب وليس للقراءة الجماهيرية، لأن القارئ العادي قد يقع فريسة الشعور بنقص ذكاء أو ثقافة أو قدرة على الإحاطة بالمعنى فيشعر بالفشل والإحباط، وكأنه في تحدي الكراسي الموسيقية الوهمية.

فى قصة "بحر النيل" لإبراهيم فهمى من مجموعة "بحر النيل" ١٩٩٠، راوي غامض يحكي عن بحر النيل، أشياء وأسماء كثيرة لكنها لا تمثل حكاية، وحدات من حكايات قصيرة مبثوثة هنا وهناك يقصد بها إلى تغييب للمعنى أكثر مما تمنحه وضوحا ووعيا:

" تقول: .. بحر النيل حولنا، نغسل فيه الذنب، والكذب، الساعة لا تحتك ولا فى يدك، البحر، يا عثمان، لكن غرام هانم، وغرامك فى الخلف السعيد غرامان، عندك ولد يا عثمان، بشورى، والخلفة على الدنيا، ولدان، وها البلاد، لا يرقص لها القلب، فيسكت، وتخاف لو سكت قلبك، قبل أن تنام معك هانم ليلة فى غرام على سرير عنجريب واحد."(٤٢).

جمل قصيرة لا تشكل قصة أو حكاية بقدر ما تصنع شبكة من المعاني الاستعارية، والانزياح اللغوي، تخلط بين الشفهي والكتابي، بين اللغة الشعبية التراثية وبين الفصحى الشعرية، تفكيكها وإعادة ترتيبها بأي شكل لن يشكل فارقا كبيرا في المعنى، لأن هدفها ليس إيصال معنى ولكن هدفها العصف الفكري والفوضى الرمزية، وهو اتجاه يجمع بين الرمزية والأفكار التجريدية، "والرمزية طريقة فنية خاصة للتعبير عن مجموعة من الأفكار الانفعالية في الفنان. مستخدمة الإيحاء والتلميح والإشارة . وهي قد ترتفع بالعمل الفني إلى مستوى تجريدي وفي الوقت نفسه تصور الجزء الغائم من النفس الإنسانية. أي أن الرمزية تمنح الأفكار الباطنية شكلا خارجيا"(٤٣)

فى مجموعة "هالة القمر النصفي" لمصطفى الضبع، القصة تأخذ منحى مختلفا بشكل تجريبي، يجمع بين الفكرة الفلسفية والرمز والغموض، حكاية غير مكتملة أو مبتورة لا تعتمد الحقيقة أو الواقع بقدر ما تنطلق منه وتكفر به، الصورة الواضحة بشخصيات سيريالية وأحداث عبثية أحيانا، في ومضات قوية تنطلق وتخفت لتترك الأعين متوهجة برؤية تهاويم مشوشة، ولكن حقيقية في بعد آخر:

" **فجأة يرتفع صوت قارئ النشرة الأخبار(وقد أعلنت منظمة الدفاع عن الماضي مسئوليتها عن حادث تفجير المستشفى)** .

تحشرج صوتها: اخفض المذياع.. أو أغلقه!(ومن ناحية أخرى ...) واصلت العجوز فى تلذذ: ينام الماء وعلامة ذلك مجئ عصفور أبيض ويحط على النبع ومن يشرب من المياه عند نومها يطول عمره"(٤٤).

الكثير من المجموعات القصصية لا تخلو من هذا الاتجاه، بأنماط وتقنيات متعددة، منها: مجموعة "الحزن يميل للممازحة" لمحمد مستجاب التي تتضمن قصصا تأخذ هذا الاتجاه مثل "الملطوع" و"القلش" و"يوم للذبح" و"المجادلة" و"الارتباط" و"الخروج" و"الحزن يميل للممازحة"، ومجموعة "سيدة المنام" لسحر الموجي، مثل قصص: "هـ..و" و"سيدة المنام" و"ذراعها" و"بيجاسوس"، ومجموعة "دنيا صغيرة" ومجموعة "نخب اكتمال القمر" لابتهال سالم، مثل قصص: "الرحلة"، "النخيل والبحر"، و"السجن فى الحروف" و"الرقص دمى" و"شاى بارد" و"الغناء فى أصل الشجرة" و"حنين".

من خلال النماذج السابقة نلحظ التداخل الكبير بين الاتجاهات الشكلية التي يكمل بعضها بعضا، وتصنع حالة مختلفة باختلاف التقنيات والأدوات واللغة، بحيث تجمع القصة الواحدة بين أكثر من تقنية شكلية، بين التناص واللغة الشعرية والغموض والتقطيع واللاحبكة وتوالد الحكايات، والتداخل بين التراثي والتاريخي والمعاصر، والرموز التي تحيل لاتجاهات موضوعية مختلفة، منها السياسي والنفسي والإنساني والفلسفي والواقعي.

والتجريب لم يتوقف عند الأنماط الشكلية ولكن في الوعي بالموضوع والفكرة، فهذه الأنماط الشكلية تتسق والحالة التي تتصارع داخل الكاتب، في فوضويتها وغموضها وضبابيتها، لتخرج في النهاية على ذات الوتيرة والتشظي، وحالة الانهزام واليأس في فهم العالم بكل صخبه وتعقيداته، ليكون الغموض والضبابية متسقة والعالم الداخلي للكاتب ورؤيته للعالم من حوله

الهوامش:

١) محمود الضبع: تقرير حالة الأدب في مصر ٢٠١٤-٢٠١٥، شرفات٢، مكتبة الإسكندرية، وحدة الدراسات المستقبلية، مصر، ٢٠١٦، ص١٧٤.

٢) يوسف موسى رزقة: تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٦، ص١٣٠.

(٣) وهو مشروع نشر تابع للمجلس الأعلى للثقافة، جمع فيه مجموعة منتقاة من القصص القصيرة التي قد تشكل تمثيلا لأصحابها من الكتاب والكاتبات، وتمثل كذلك القصة القصيرة المصرية في تطوراتها وتحولاتها ومستواها الذي وصلت إليه في نشأتها وتطورها، وهو ما تكشف عنه المقدمة في المجلد الأول: " كتاب يضم هذه المجموعة من القصص التي تمثل أصحابها خير تمثيل، وفى نفس الوقت تمثل محطات مهمة جدا على طريق صعود القصة القصيرة فى الأدب المصري، من يقرؤها يلم بالمسيرة الفنية التي قطعتها القصة القصيرة حتى تأسس هذا الفن في الأدب العربي الحديث ثم المعاصر".

يمكن العودة إلى: حسين حمودة (إعداد وتحرير): من عيون القصة المصرية القصيرة، المجلد الأول، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٩، ص٥

(٤) سيد الوكيل: أفضية الذات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٢٨.

٥) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص١٢٥.

(٦)صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٥٩.

(٧)رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٤، ص٣١.

(٨)آمال الميرغني: شاب وفتاة، من عيون القصة المصرية، المجلد الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٢٨.

(٩)السيد زرد: إغماض العين، من عيون القصة المصرية، المجلد الأول، ص٦٨٨.

(٢١) اعتدال عثمان: عين الكتابة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨، ص١٤١.

(١١) خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، يناير ٢٠٠٣، ص٥٠.

(١٢) نادر عبد الخالق: القصة القصيرة قضايا واتجاهات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، ص ٥٢.

(١٣) طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ٣٧.

(١٤) المرجع السابق: ص٤٣.

(١٥) محمد المخزنجي: البستان، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص١٠.

(١٦) محمد حافظ رجب: طارق ليل الظلمات، من عيون القصة المصرية، المجلد الثالث، ص١٠.

(١٧) سمير عبد الفتاح: القصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٥، ص٣٨.

(١٨) سيد الوكيل: أفضية الذات، ص١٦٤.

(١٩) إبراهيم عيسى: صار بعيدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص٢٧.

(٢٠) إدوار الخراط: أمواج الليالي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص٤٦.

(٢١) نادر عبد الخالق: القصة القصيرة قضايا واتجاهات، ص٤٧.

(٢٢) إدوار الخراط: أمواج الليالي، ص١١٦.

(٢٣) سمير عبد الفتاح: القصة القصيرة في مصر، ص٣٩.

(٢٤) محمد مستجاب: الحزن يميل للممازحة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص١٢٧.

(٢٥) سمير عبد الفتاح: القصة القصيرة في مصر، ص٩٣.

(٢٦) عبد الرحمن أبو عوف: دراسات في القصة القصيرة المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠١١،ص١٣٦.

(٢٧) اعتدال عثمان: وشم الشمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ص١٠٦.

(٢٨) محمد عبد المطلب: قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠١٤، ص٣٢.

(٢٩) ابتهال سالم: نخب اكتمال القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى، ١٩٩٧،ص٣٤.

(٣٠) ابتهال سالم: دنيا صغيرة، ص٦.

(٣١) المصدر السابق، ص٤٢.

(٣٢) سيد الوكيل: أفضية الذات، ص٥٩

(٣٣) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص٢٩٢.

(٣٤) محمد إبراهيم طه: توتة مائلة على نهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص٥٩

(٣٥) اعتدال عثمان: وشم الشمس، ص٢٥.

(٣٦) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص٢٨٤.

(٣٧) عفاف السيد: جروح قديمة، من عيون القصة المصرية، المجلد الثاني، ص٣٣٦.

(٣٨) ابتهال سالم: نخب اكتمال القمر، ص٥٥.

(٣٩) محمد عبد المطلب: قراءة السرد النسوي، ص١٠٣.

(٤٠) ابتهال سالم: نخب اكتمال القمر، ص٦٠.

(٤١) اعتدال عثمان: عين الكتابة، ص١٨٤

(٤٢)إبراهيم فهمي: بحر النيل، من عيون القصة القصيرة المصرية، المجلد الأول، ص٦٧.

(٤٣)فاطمة الزهراء محمد: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، رسالة دكتوراة، إشراف عبد القادر القط، جامعة عين شمس،١٩٨٣، ١٤.

(٤٤) مصطفى الضبع: هالة القمر النصفي، نصوص ٩٠، القاهرة، الطبعة، ١٩٩٢، ص٧

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١. ابتهال سالم: نخب اكتمال القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

٢. إدوار الخراط: أمواج الليالي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

٣. إبراهيم عيسى: صار بعيدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

٤. اعتدال عثمان: وشم الشمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٥. حسين حمودة (إعداد وتحرير): من عيون القصة المصرية القصيرة، المجلد الأول، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٩.

٦. محمد إبراهيم طه: توتة مائلة على نهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩٨

٧. محمد المخزنجي: البستان، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٨. محمد مستجاب: الحزن يميل للممازحة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

٩. مصطفى الضبع: هالة القمر النصفي، نصوص ٩٠، القاهرة، الطبعة، ١٩٩٢.

ثانيا: المراجع:

١٠. إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

١١. اعتدال عثمان: عين الكتابة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨.

١٢. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦.

١٣. خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، يناير ٢٠٠٣

١٤. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٤.

١٥. سمير عبد الفتاح: القصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٥.

١٦. سيد الوكيل: أفضية الذات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٧. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٨. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.

١٩. عبد الرحمن أبو عوف: دراسات في القصة القصيرة المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١

٢٠. فاطمة الزهراء محمد: العناصر الرمزية في القصة القصيرة، رسالة دكتوراة، إشراف عبد القادر القط، جامعة عين شمس،١٩٨٣

٢١. محمود الضبع: تقرير حالة الأدب في مصر ٢٠١٤-٢٠١٥، شرفات٢، مكتبة الإسكندرية، وحدة الدراسات المستقبلية، مصر، ٢٠١٦.

٢٢. نادر عبد الخالق: القصة القصيرة قضايا واتجاهات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧

٢٣. يوسف موسى رزقة: تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٦.