

تجليات الحداثة في القصة العربية

د/ محمد نجم الحق الندوي

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية، شينغاونغ، بنغلاديش

إن مفهوم الحداثة ليس جديداً على حياتنا الثقافية، فقد شغل مثل هذا المفهوم عقول الكتاب والشعراء العرب منذ العصر العباسي، حين ثار بعضهم على أوزان العروض الخليلية، واتصلوا بأدب الأمم الأخرى، وعمل المفهوم على تطعيم الشعر بأفكار جديدة، نظراً لتلاقح الثقافات، والإطلاع على أدب الأمم الأخرى من يونان، وفارس وهنود. وفي العصر الحديث، نشأت في أحضان ثورة ١٩١٩ في مصر مدرسة حديثة في القصة على يد كل من "محمود تيمور، وعيسى عبيد، وظاهر لاشين" وقد أطلق "يحيى حقي" مصطلح "الحداثة" على القصة التي كتبها جيل العشرينات من القرن الماضي، وانتشرت التسمية، حتى ظلت تطلق على الكتابات اللاحقة. لكن النقد المعاصر يفرق بين حداثة وحداثة في المصطلح، بمعنى أنه توجد في العرف النقدي عدة حداثات، وأن ثمة ما هو مشترك بينها، إلا أن مصطلح الحداثة اتخذ سمته الواضحة لدى جيل الستينات من القصاصين العرب. مع أن النقاد المصريين لا يجمعون على ذلك، فحين وصف بعضهم التيارات الجديدة في القصة المصرية بـ "الحداثة" تردد نقاد آخرون في إطلاق هذا المصطلح، واستبدلوا به مصطلح "القصة الجديدة" لتمييز "القصة الجديدة" من "الاتجاهات الحديثة" التي شهدتها القصة المصرية قبل الستينات.

أما مصطلح (الحداثة) الذي أتى متأخراً نسبياً واستُخدم على نطاق واسع، فإنه يشير إلى تلك الأعمال الفنية، أو المبادئ التي تحكم عملية إبداعها، والتي أنتجت منذ نهاية القرن التاسع عشر، وترفض بصورة قطعية الأعراف الفنية للعصر السابق، وأول هذه الأعراف المرفوضة هي تلك التي صاحبت الواقعية، على وجه الخصوص، أعمال (حداثوية) (تميل لأن تكون وعياً ذاتياً بطرق متباينة، بحسب الجنس الأدبي والشكل الفني المقصود، إنها تذكر القارئ بترو بأنها أعمال فنية، أكثر منها أعمال تسعى نحو فتح نوافذ على الواقع، مع أنه يمكن للمرء أن ينسى أنه يقرأ رواية عندما يكون غارقاً في "الحرب والسلام" (١٨٦٥ - ١٨٦٨) مستجيباً للأحداث والشخصيات، كما لو كانت (واقعة) وهذا أمر يتذكره المرء على الدوام خلال قراءته لعمل حداثوي مثل "الأمواج" (١٩٣١) لـ "فرجينيا وولف" ومن هذا النحو كان رفض "بيكاسو" للفن التمثيلي representational ولأعراف المنظور في رسوماته المبكرة، والذي يمكن أن يقارن برفض طغيان الحبكة من قبل روائيين مثل "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف" و"مارسيل بروس" .

إن أفضل مثال على التحول في المواقف من (الواقعية) إلى (الحداثة) يمكن الوقوف عليه في روايات "جوزيف كونراد" وكتابات الأخرى، حيث تمثل بطرق عديدة الحقبة الانتقالية بين الأعراف الواقعية والأعراف الحداثوية، في عام ١٨٩٨ كتب "كونراد" لأحد أصدقائه: "يجب أن يكون لديك حبكة، إذا لم يكن لديك حبكة فسيأتي كل صحفي أحرق ويرفسك، لأنه لا يوجد أدب من دون حبكة" وبعد أربع سنوات، أي في عام ١٩٠٢ كتب إلى "أرنولد بينيت" - أحد مادي وولف - وبعيداً عما نسميه الآن (حداثة): "كنت على وشك أن تصبح واقعياً بالمطلق، لكنك امتنعت لأنك مخلص لمبادئك الواقعية، الآن لم يعد المذهب الواقعي في الفن يقترب من الواقع أبداً". إن ما نراه هنا هو (التيار الآخذ بالتحول) حيث يمثل الكاتب عدداً من الكتاب والفنانين الآخرين، بادئاً بمسألة مبادئ الواقعية والبحث عن البدائل: بدائل الحبكة المتقنة الصنع، والشخصية المدورة والناضجة بالحياة، والعالم القابل كلياً للمعرفة عن طريق البحث العقلاني والمنطقي.

تعرف الحداثة بصورة عامة بأنها "ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعقاد من هيمنة الأسلاف..."^(١) وهي مرحلة فنية تأتي معارضة لمرحلة فنية في حقبة ماضية من التاريخ، لذلك كان قوامها الاستمرار والتدفق والقوة والزخم.. وكما تمدّ العصاره الشجرة بأسباب الحياة والنمو، فإن هذه القوة والاستمرارية هي التي تمدّ الحداثة بأسباب انطلاقها لتعبّر عن روح العصر، وتطلّعات الشباب الذين ينظرون إلى الحياة نظرة مغايرة في أحوال وظروف مستجدة، تمكّنهم من رفض الواقع وتعريته، وتساعدهم على أن يعيشوا صراعاً لا يلين أمام معطيات العصر، تظهر فيه الأحاسيس التي تعبّر عن النقد والمراقبة الحية والمستمرة للأحداث.

لقد كانت (الحداثة) فعلاً ثقافياً غربي المنشأ، شغلت معظم المشتغلين بالثقافة والفنون في أوروبا، منذ عصر النهضة، لذلك تشكلت الجمعيات، والنوادي والصحف التي تبنت الحداثة، وما بعد الحداثة، وجعلت من ذلك هدفاً ومنطلقاً، وليس أدلّ على ذلك من (الإعلان المتعدد) الذي طرحته مجلة (اسكيرا) والذي جاء فيه: "نحن أبناء ما بعد الحداثة، نحب أن يكون لنا قصب السبق، ونأخذ حظنا في تجريب شيء مؤكد. نحن مروجي المعلومات السرية، نحب أن نضرب ضربتنا في الوقت الذي نكون فيه في المضمار.. علاوة على أننا نضع السمعة بدل الأصالة من دون أن نغامر بشعبيتنا، ومن ثم فعلينا أن نهني أنفسنا على تسامحنا الذي أوصل قصة (عشيق الليدي تشاترلي) إلى أن تكون من أفضل الكتب مبيعاً بعد منع دام ثلاثين سنة"^(٢).

انتقل مفهوم الحداثة الغربي إلى الأدب العربي الحديث، ولكن الملاحظ أن أولى سمات هذه العدوى انتقلت إلى الشعر في موضوعاته وأشكاله وتصلت على يد الرواد من أمثال "بدر شاكر السياب ونازك الملائكة عبد الوهاب البياتي" ومؤسسي مجلة (شعر) في ستينيات القرن الماضي، وإطلاقهم تسمية (الجيل الشعري) وكان المفهوم قد عُرف في القصة والنقد قبيل الخمسينيات من القرن الماضي، ولما كانت القصة لونا مستجداً في حياتنا الثقافية المعاصرة^(٣)، فقد بدأ وعي الكتاب المبكر بضرورة مسايرة تقنيات القصة الأوروبية التي وفدت إلينا من الكتاب الروس والفرنسيين والإنكليز، وفرضت التجربة القصصية الجديدة شكلها الفني تكتيكاً ولغة وأسلوباً ومواقف، فتمثلت الواقع السياسي القومي الاجتماعي، وظهرت أسماء أثبتت جدارتها في الميدان القصصي العربي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "زكريا تامر، هاني الراهب، حنا مينه، فاضل السباعي، غادة السمان، وليد إخلاصي، نجيب محفوظ، بهاء طاهر، غالب هلسا، جبرا إبراهيم جبرا، عبد الرحمن الربيعي، سهيل إدريس، يوسف إدريس، أبو المعاطي أبو النجا، صلاح حافظ، صبري موسى، يحيى الطاهر، زهير الشايب، إبراهيم أصلان، إدوار الخياط، عبد الرحمن الشرقاوي، ضياء قصبجي" وسواهم من الكتاب في الوطن العربي الذين ساهموا في تطوير القصة، وتجديدها.

لكن الحداثة بوصفها غريبة المنشأ، فإن عدداً من المثقفين العرب وقف منها موقفاً مريباً، لأنهم - بسبب السيطرة الاستعمارية على الوطن العربي - وجدوها تتعارض مع مبدأ "الهوية" الثقافية، وأنها نزوع إلى "التغريب" و"المتافقة" التي تعني الارتهان للغرب، وفي ذلك ابتعاد عن الأصالة القومية، التي يعمل الفكر السياسي على ترسيخها في الجيل الجديد. فربطوا بين الحداثة الثقافية والاستعمار العسكري، لذلك انطلقت بعض صرخات الرفض من مشرق الوطن العربي ومغربه تعلن أن: "واقعنا غير واقعهم، وشكلنا الفني غير شكلهم الفني.. نحن تلامذتهم في هذا المجال الفني الحديث، ولا نكران. لكن آن الأوان لنا أن نستقلّ عنهم، بعد أن جاريناهم - وعميقاً - في طريقهم من مطلع عهد النهضة إلى

١ الحداثة، د. عبد الله المهنا - مجلة عالم الفكر. العدد الثالث ١٩٨٨. ص ٦.

٢ المرجع السابق، ص ١٠.

٣ مع تجاوز القصص المعروفة في الأدب العربي القديم.

الخمسينيات تقريباً، وأن الأوان لأن نتبع مختلف "الموضات" الفكرية التي يبتدعونها لأنفسهم ولواقعهم، وألا نردد أصداً إيقاعاتهم ونغماتهم، ألا نسير في طريقهم، بل علينا أن نستفيد من هذه "الموضات" فنثري بها أعمالنا، فتكون لقاحاً لإنتاجنا" (١).

ومع تباين الآراء بين معارضي الحداثة ومؤيديها، فقد ترسخت الرؤية الفنية الحديثة للقصة، وقد تبنى عدد من المبدعين مبدأ التحديث من دون تحفظ، من أمثال "بهاء طاهر، ومحمد حافظ رجب، وإدوار الخياط، وإبراهيم أصلان، وزكريا تامر، ووليد إخلاصي" الذين تجاهلوا مقولات التأصيل والتراث، وجابوا آفاقاً جديدة، وجد فيها النقد نزوعاً نحو التغريب والاستلاب، والتجاهل المتعمد للموروث. كما برزت نزعة توفيقية بين معطيات الأصالة والحداثة، وأيقن الكتاب أنه لا تعارض بينهما، فلا حداثة بلا هوية، ولا أصالة بلا نزوع حضاري، وأن الحداثة بغير الهوية، هي ثقافة مستوردة دخيلة.

وتعددت الرؤى الحداثيّة، فلم تكن واحدة متساوية بين أبناء الجيل الواحد، إذ اختلفت الأساليب والأدوات، ففي حين كانت السمات متقاربة لدى الجيل الأول - جيل محمود تيمور ويحيى حقي ونجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وسميرة عزام - محصورة في واقعية التناول، وكلاسيكية المذهب ومثانة السبك، تلوّنت لدى الجيل الثاني والثالث، بألوان الظروف السياسية والاجتماعية، وتميّزت الرؤية الفنية في كثير من الأحيان لدى الجيلين الأخيرين بالانطواء، وردات الفعل والسوداوية، بعد أن شهد الأديب المعاصر عدداً من النكسات والنكبات التي زلزلت كيانه، وأماتت الرغاب والآمال العريضة، التي كان يعلقها على المدّ الثوري، الذي تمثل في قيام الأحزاب السياسية، الاشتراكية والقومية والاجتماعية، فساعد ذلك على ظهور ألوان القتامة والانطواء النفسي على الذات، وفي رؤية العالم من الداخل، وليس في كثافة الواقع الخارجية، وانتشحت العديد من المجموعات القصصية بالسوداوية، مما أدى ذلك - بالضرورة - إلى ظهور روح الانطباعية والرومانسية والرمزية المفتعلة، وساد لمدة من الزمن، طابعُ الحزن المرير والرثاء والهجاء والندب، فكانت هذه الردة ثمرة طبيعية من ثمار عزلة الأديب الاجتماعية، وتألّمه من واقع لم يرض عنه.

لقد انشغل كثير من كتاب القصة في مصر "بتحديث تقنياتهم استناداً إلى رؤى سوداء قاتمة ما ورائية داخلية تجعل من الواقع أسطورة أخرى، واستعارة أخرى، واقعاً منكسراً مهاناً قاسياً غامضاً، ثم يمتزج الواقع بصورة النفس بأنماط خرافية ما ورائية سوريقالية صوفية على سبيل تجسيد الواقع، أو تشييء النفس، أو الاغتراب عن التاريخ من أجل نقده أو التعمية عليه، ونؤكد في هذا المجال، على أن غالبية ممثلي هذه الدائرة في مصر يمتحون من وجودية ضالة، أو رؤية سوداء منغلقة وعدمية" (٢). إن الأديب فنان مرهف الإحساس، شديد التأثير، بحكم اهتماماته ومعارفاته، ومداومة التأمل في العالم المحيط به أولاً، وفي عالمه الخارجي البعيد ثانياً، وهذا ما أدى به إلى النكوص والإحباط، بسبب معاناته من وقع النكبات التي تُمنى بها الأمة، فليس ثمة قاص أو أديب عربي عاش أحداث نكبة عام ١٩٤٨ أو هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ إلا اختار زاوية أدبية، صبّ عليها وفيها جميع عوامل الإحباط التي اختزنتها نفسه وطوّرها خياله.

لقد تطورت القصة، وتمكّن الفن القصصي الحديث من نفوس كتابه، لأنهم وجدوا فيه وعياً جديداً للذات، وأكثر قرباً من الواقع، بل أكثر صدقاً في رؤيتهم له، وانتقلت القصص عبر الحدود، فتأثّر القارئ في مصر ولبنان، بكتابات حنا مينه وزكريا تامر، كما تابع المثقف روايات الحداثة التي تصدّت للطغيان الداخلي من جهة، والتي تصدّت للمواجهة الحضارية مع الآخر من جهة ثانية، فطالع "العسكري الأسود، وقنديل أم هاشم، وأصابنا التي تحترق، وعصفور من الشرق، وثلاثية نجيب محفوظ" وغير ذلك من القصص والروايات المتألّقة التي استلهمت مرحلة النضال الوطني والبناء

١ عز الدين المدني. الأدب التجريبي. الشركة التونسية للتوزيع. تونس. ١٩٧٢ ص ١٨.

٢ إدوار الخراط. على سبيل التقديم. مجلة الكرمل. العدد ١٤. نيقوسيا ١٩٨٤ ص ١١.

الاجتماعي، التي لم يشهد الأدب العربي مثيلاً لها من قبل، والتي شكلت علامات بارزة للآتين فيما بعد. ولكن القصة - بسبب طبيعتها الفنية - لم تصل آفاقها الفكرية إلى ما وصلت إليه الرواية التي ارتادت آفاقاً كونية ومعرفية عالية، وكان التجريب الفني في الرواية مرتبطاً بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية، لذلك كان أكثر استشرافاً للمستقبل، وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلاق فيها. "لقد كان العامل الرئيسي في تطور القصة العربية الحديثة، هو أن القاصين ربطوا فنهم بحاجات مجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأبسط إلى الأعقد ومن التقرير إلى المباشرة، إلى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القاصون إنتاجهم القصصي بتحولات مجتمعهم الكبرى من الشيخ علي مبارك إلى عبد الرحمن منيف..."(١).

لقد حاولت القصة القصيرة - بصورة عامة - مسابقة الأشكال العالمية الجديدة، الأوروبية والروسية التي كتبها تشيخوف وبلزاك وموباسان، فعمد بعض كتاب القصة من الرواد والشباب إلى إبداع أشكال فنية يمكن أن نقف عند البارز منها في الأنماط التالية:

(١) لجأ عدد من كتاب القصة - ومنهم نجيب محفوظ ويوسف إدريس - في كتابة (القصة والرواية) إلى تقنيات جديدة، لمسيرة الحداثة، وخوفاً من اتهام الجيل الناشئ لهما بالتقليدية والمراوحة بل والجمود، فانساقا مع غيرهما من الكتاب إلى ركوب الموجة، فقال عنهما بعض النقاد إنهما لم يوفقا فيها، لأنهما ابتعدا عن الواقع، مما دعا أحدهم إلى القول: "إن بعضاً من قصصنا تكتب العربي بطريقة أجنبية". إن فاضل السباعي - على سبيل المثال - الذي تألق في معظم أعماله القصصية لجأ إلى أسلوب مغاير لما عهد عنه في الأسلوب والمضمون، فأصدر مجموعة "حزن حتى الموت" بأسلوب التجريب التعبيري، ومن حسن الحظ أنه لم يستمر في هذا اللون الفني، فعاد إلى أسلوبه العذب، في "اعترافات ناس طبيين" الأسلوب الذي قرأناه في "ضيف من الشرق، ونجوم لا تحصى".

(٢) لجأ بعض كتاب القصة إلى التجريب والتعبيرية والرمزية المغلفة وعالم الأحلام، والتداخل الزمني بمسوغ ومن دون مسوغ، بغية مسابقة موجة التجديد، وقد نجح يوسف إدريس وزكريا تامر وحيدر حيدر وغادة السمان ووليد إخلاصي وعبد الرحمن الربيعي وعبد الستار ناصر - على سبيل المثال - في معظم مجموعاتهم، بينما قصر عنهم آخرون. وقد برز في التجربة القصصية المحدث لوان من التجريب: الأول: تجريب محض شخصي يستجيب لحاجات ذاتية تختلف دوافعها، كحب الانفراد والتفرد، والثاني: تجريب مهارة من المهارات الكتابية الجديدة المستوحاة من الآخر.

وسادت لدى بعضهم لغة شعرية "حاولت أن توجد علاقات جديدة بين الكلمات، لأن التعبير المنطقي يسهم في نقل أشياء واقعية، أما التعبير عن خيبات الأمل، واللاشعور والحالات النفسية والبطالة، وحالات فقدان الثقة، والتوتر النفسي والقلق، يحتاج إلى علاقات لغوية جديدة تخلق أجواءها الخاصة، وهذا بدا جلياً في تجارب "زكريا تامر - حيدر حيدر". كما يرى "أحمد جاسم الحسين" في كتابه "القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين" ص (١٨٣) وإن الحديث عن حالات نفسية، وعوالم لا شعورية، والإحساس بعدم جدوى كثير من الأمور، استدعى إسقاطات للحوادث المتتالية، فخف وهج الحكائية، وصارت قصص كثيرة معنية بنقل جو معين أكثر من نقل أحداث متتالية مقتعة، ومثل هذه الحالات تطلب الحديث عن شخصيات تمر عليها مجموعة من الحالات والأوضاع النفسية، ونجد هذا في قصص "وليد مدفعي - جورج سالم - محمد حيدر - زكريا تامر - وليد إخلاصي". و"ليلي صايا" و"عدنان كنفاني" الذي تبرز في قصصه ملامح الشخصية الإشكالية، بسبب معاناة الكاتب الفلسطيني في الشتات من الغربة الجسدية والاغتراب النفسي،

١ د. عبد الله أبو هيف. إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة. مجلة عالم الفكر. ص ٢٥٣ العدد ٣، ١٩٩٣.

لذلك كثيراً ما يسيطر على السرد جو سوداوي حادّ الوقع على الروح، يرهص ببؤس الواقع على الرغم من ظهور إرهافات مضينة، لكنها خافتة. وأعلن الترميز نفسه واحداً من التقنيات الرئيسية التي وسمت هذا النمط من القصص، لأن ما يشعر به المرء لا يمكن أن يعبر عنه مباشرة، وإنما بإيجاد مجموعة من الحالات المعادلة، والرموز التي قد توحى به، لأنه هو غير واضح المعالم تماماً، هو يتشكل أحياناً من خلال مجموعة إحساسات وضغوطات، وليس من خلال معطيات محسوبة ومكتشفة وواضحة، نعثر على هذا لدى "ناشد سعيد - وليد إخلاصي - جورج سالم".

وقد نزع بعضهم إلى التغريب والإيهام لتجسيد الواقع، لكن ذلك لم يلاق هوى لدى بعض النقاد، فعّد القاص المصري "إدوار الخراط" ما في قصص "يحيى الطاهر عبد الله" من نزوع إلى التحديث تغريباً، وعدّ هذا التغريب نايباً و يجور على أثنى ما في موهبة القاص. إلا أن القصص الواقعي حافل بالإيهام والواقعية، ويكفي أن نقرأ أي قصة من قصص "يوسف إدريس" لنرى كيف تتحوّل إلى دراسة تشريحية لجسد الشخصية، دراسة سيكولوجية للنفس البشرية. إذ يعمد القاص إلى تأكيد الإيهام لا نفيه، كما هو الأمر في قصة (أكان لا بدّ يا لي لي أن تضئ النور) ولكنه لا يلبث أن يخبرنا بأن النكتة (واقعة حدثت) ليعيدنا إلى الإيهام بالواقع بعد أن أبعدنا عنه، يقول الراوي: "في البدء كانت النكتة وفي النهاية ربما أيضاً تكون. والنكتة في النكتة أنها ليست نكتة، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صنّاعها المهرة، رواها العتاة". ومن المعروف أن القصص التقليدية الكلاسيكي يلجأ إلى تأكيد الإيهام بوسائل كهذه، إذ يخبرنا الراوي بأنه سمع ما يقصه علينا من راو آخر، أو إنه وجد ما يقصه علينا في مذكرات خاصة لشخص ما.

في القصة السورية، يعترف النقد بريادة "فؤاد الشايب" في إيجاد قصة جديدة، في مجموعته الأولى "تاريخ جرح" حيث شدّ عن النمط التقليدي، وأرسى ملامح فن مستحدث تجاوز المسموح به، خارج معايير الفنتازيا الخلقية، وتوجّه بأفكاره إلى النخبة على الرغم من تصوير الواقع الاجتماعي المتردي.. كما يعدّ "علي خلقي" من أوائل الرعيل الذي حاول كتابة القصة القصيرة التي تصوّر البيئة الشامية، في مجموعته القصصية الأولى "ربيع وخريف" سنة ١٩٣١، بروية تقديمية، ولكنه لم يترك ظلالاً مؤثرة في الفن، على الرغم من تجربته الخصبة، وانتقاله من (الرومانسية) إلى (الواقعية). وتجلّت (الرومانسية الاجتماعية) في قصص كل من "ألفت الإدلبي، وأم عصام/ خديجة الجراح النشواتي" وكانت رائدة هذا الاتجاه "وداد سكاكيني" التي انتزعت الكأس الذهبية في مسابقة مجلة "المكتشف" البيروتية عام ١٩٣٩، التي ضمت هيئة تحكيمها كلاً من "فؤاد إفرايم البستاني، و خليل تقي الدين، وعمر فاخوري، ويوسف غصوب، وبطرس البستاني، وتوفيق عواد، وفؤاد حبش"، وقد بشرت "وداد" في كتاباتها الأولى بأساليب جديدة في كتابة القصة.

كما تجلّت نزعة (الواقعية النقدية) لدى "عادل أبو شنب" ونزعة (الواقعية والاشتراكية) في كتابات "سعيد حورانية" و"عبد الله عبد" و"عبد السلام العجيلي" الذي تطلّع إلى أبعد من حدود الواقع الذي تحركت فوقه شخصيات قصصه الواقعية، فنزع نزوعاً فنياً جرد فيه العلاقات الخلقية من فحواها البشري، وأضفى عليها صبغة ميتافيزيقية، ولكنها لم تخرج عن نطاق المنطق، وبخاصة في مجموعته "بنت الساحرة". وتجلّت (الواقعية الريبورتاجية) لدى كل من "وليد نجم، وعبد الإله الرحيل" و(الاشتراكية الواقعية، والرومانسية الثورية) عند "حسن م. يوسف، ومحسن يوسف" ومن بعدُ عند "غسان كامل ونوس" الذي تعامل مع الترميز على الرغم من واقعيته، وأثار مسائل شديدة الحساسية في العمالة الوطنية واستغلالها، والعلاقة بين الذكورة والأنوثة، والوقوف على معايير مجتمع الذكورة المتحكمة في المجتمع الأبوي ونظام القيمة السائدة فيه، و(الفوتوغرافية) في كتابات "صميم الشريف وألفة الإدلبي وحسيب كيالي" ومن ثم في قصص "مالك صقور" و"وهيب سراي الدين" و"سجيع قرقماز" و"محمود حسن" و"عبد الباقي يوسف" و"د.أحمد زياد محبك" الذي يُجلى أبعاد العلاقة بين الذكورة والأنوثة، بوصفها مدار الاهتمام على مرّ العصور، ومهما بلغ الإنسان من الحضارة والرفق فإن هذه العلاقة تظل تلقي شباكه على حياته وأفكاره.

ووقف" باسم عبدو" كتاباته على القضايا المنتزعة من الواقع الاجتماعي، وكشف زيف العلاقات السائدة، ولكنه تمرّد في عدد من قصصه على الأسلوب التقليدي والنزعة الواقعية، فكتب قصصاً بأسلوب القطع السينمائي، وركب موجة الحداثة، وجنح إلى (الغرائبية) كما في قصة "الذاكرة المفقودة" الموقف الأدبي. العدد ٣٨٨ لشهر آب ٢٠٠٣، من دون أن تفقد القصة منطقها الواقعي، فحرصت على تسلسل الحدث الذي يضم مجموعة من اللوحات الذاتية، تتتابع إثر بعضها، لتبلور الحدث، ولترسم في النهاية فكرة القصة العامة التي تبدو أشبه بلوحة تشكيلية مؤلفة من قصاصات (كولاج) ينتظمها خط فني. وقد جمع الكاتب شوارده ورموزه من الواقع، وربطها بخيطه الغرائبي، ليشكل منها نسيجاً لحمته المعاناة، وسداه ذاكرة هاربة، وتدايعات تبهت، ثم تتوضّح منها التماعات يعمل فيها القاص على بعث الحياة في الأب الميت، في رؤية حداثيّة، وجدنا مثيلاً لها لدى "ماركيز" وسواه من أدباء أمريكا اللاتينية. ليعمل على تصعيد الخط الدرامي للقصة، ومن ثم للخروج من الترميز بشيء من الوضوح ينهي به تجميع أجزاء كولاج قصته.

وتركزت معظم كتابات "عوض سعود عوض" حول العلاقة بين الذكورة والأنوثة في المجتمع المعاصر، معرّياً الطبقة المتخمة، ومنتقداً استغلال الجسد الأنثوي الذي تحوّل إلى سلعة في الزمن الاستهلاكي. ولكن الكاتب قد يلجأ إلى تحديث الشكل بما يتناسب مع المضمون، فيعمد إلى تقنية القطع السينمائي - كما في قصة "لا يكتمل الزواج إلا بأربع" الموقف الأدبي. العدد ٣٩٣ الشهر الأول من عام ٢٠٠٤ - لتشكيل ملامح الصورة البانورامية لفئة العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، التي انكشفت ملامحها عن مؤشرات غريبة في التحلل والإباحية، وتخلخل القيم الاجتماعية، وتصم هذا المجتمع الاستهلاكي باللامبالاة بالمعايير الخلقية والدينية في المجتمع العربي الذي يتمتع بخصوصياته الإسلامية، فالفتيات ومن خلفهن أهلن، يقبلن الزفاف ممن يدفع لهن المال، ويتغاضين عن فروقات العمر والثقافة، وتظهر لديهن استعدادات مشبوبة للتعرّ، لم تشذ واحدة عن ذلك، كما أن (الشيخ متعب) الخليجي، رمز الثروة والرغبة، والذي يدفعه المال إلى غريزة التملك للأجساد الأنثوية الشابة، يغطي عمله بغطاء شرعي، وذلك بما يبيحه في قناعته من زواج المتعة، مع امتناعه عن الزواج القطعي، لأنه يريد أن يُبقي الباب مفتوحاً على عالم الجسد...

وتجلت (الانطباعية) لدى "غادة السمان" ومن بعدُ لدى "خليل جاسم الحميدي" الذي مازج بين الانطباعية والتعبيرية، مأخوذاً بهاجس الحداثة، ومتعة التجريب، معتمداً على مجموعة من التقنيات التي تعبّر عن الوعي بالكتابة والشغل الفني عليها، والتي قادته إلى العجائبية والأسطورة والرميز والسيناريو وتيار الوعي، وإدخال تجديدات في البناء ظهرت عبر تقنية القطع السينمائي، والمتواليّة القصصية. وقد مزجت قصة "من سيرة الدم والخراب.." الموقف الأدبي. العدد ٣٩٤ لشهر شباط ٢٠٠٤ بتحليقاتها الشاعرية الفنتازية وأسلوبها الحدائي بين حاضر مأساوي/ دموي، وماض متأصل في أغوار النفس المبدعة، حتى ليخال القارئ نفسه أمام قصة تعبّر عن رؤية حلمية، ذاخرة بترميزات واقعية اجتماعية/ سياسية، تثبت إطاراً حكاياً حديثاً يمتدّ بجذوره إلى الخطاب الحكائي القديم، أو هو بلغة النقد البنيوي، تداخل سياقات، أو تعديّات نصية تضع النص القصصي في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، أو هو أيضاً "عمل تحويل وتمثّل لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بجوهر القصة" وحسب "تودوروف": "طبقات من النصوص السابقة تتسع وتتكامل مع اللاحقة" وهذا ما جعل القصة ترفل بحلة من الرموز والإشارات أوضحها إسقاط الواقع السياسي على الاجتماعي/ من خلال العلاقة بين الذكورة والأنوثة، واقتتال الرجلين كي يحظى أحدهما بالمرأة، رمز العلاقة الأزلية للخصب، وبروز غريزة التملك في المجتمع الأبوي، وما اقتتال الرجلين سوى ترميز آخر لاقتتال الأشقاء سياسياً، سواء على المستوى الوطني أو القومي، وهو ما ترجمه بقية الترميزات التي كانت عابرة، لكنها تحمل مدلولاتها الكبيرة على المستوى الثقافي، وتخدم الحدث العام، فاصطبغ مياه النهر يعيد إلى الأذهان اجتياح هولوكو لبغداد، وحرّق مكتباتها، واتشاح نهر دجلة بالسواد، وصراخه واستغاثته لعله يُسمع من يخفّ لوقف الموت عنه. إن هاجس الكاتب غالباً ما انصب

على الأنوثة الخالدة التي تجذبنا إليها، وكثيراً ما تغدو في القصة رمزاً للجمال والتوق والتلاشي، والرجل رمز للفحولة، ومن لقاء الأنوثة والذكورة يتحقق الخصب، وما العلاقة بينهما سوى لقاء النصف بالنصف، لأن العلاقة بينهما علاقة تكامل وتواشج.

في النقد القصصي، أثار "رياض عصمت" عدداً من القضايا التي تخص الإبداع والواقعية من مثل (جوهر الإبداع، وعناصر الرؤية الإبداعية، والفن في أنابيب الاختبار، والواقعية المحنطة، والواقعية الجديدة، وملامح القصة الحديثة) ليعرج بعد ذلك على التجارب التي سماها (ما قبل السبعينيات وأواخر السبعينات) وهي لكل من "زكريا شريقي، سحبان سواح، رياض خليل، وليد معماري، محمد خالد رمضان". ثم توقف تحت عنوان من (الفانتازيا إلى الواقعية التسجيلية) عند كل من "محمد كامل الخطيب وتوفيق الأسدي" وتحت عناوانات أخرى تناول تجارب كل من: "نبيل جديد - سميرة بريك - نيروز مالك - إبراهيم خليل - محمود عبد الواحد - خليل الجاسم الحميدي - عادل محمود - وديع اسمندر - عبد الله أبو هيف - هدى الفيل..". ويختم ذلك كله بحديث عن قصة الخيال العلمي لدى "طالب عمران".

وتتوالى حلقات الحداثة من جيل إلى آخر، فينزِع "نضال الصالح" في قصصه القصيرة والقصيرة جداً نحو (تقنية الحلم) وذلك بالدخول إلى عالم الافتراض، وتحول الشخصية القصصية للإقامة في اللاوعي؛ في العالم الثالث للذات المفترضة. فالأحداث تمرّ، سواء أوقعت في الواقع أم لم تقع، وسواء أكانت مادية ظاهرة للعيان أم متخيلة، لأنها من دون شك، قد وقعت في داخل النفس الإنسانية؛ في الحلم. وهل الحلم إلا واقع افتراضي بمقاسات الحلم وخصائصه. أساسه المنسيات المدفونة التي لا يمكن تحقيقها. وكم تحقق من المرتدات إلى النفس التي لم تجد طريقها إلى التحقق في الواقع الصلب اليوم، الواقع الذي لا يوافق فكر المثقف الجامح الحر.

يجمع الكاتب لحدث قصته كل ما من شأنه أن يصل به في النهاية إلى ذروة الصدمة، معتمداً على محرضات مقنعة، تسوّغ للشخصية حلمها، وقد يلجأ الكاتب إلى تحديث القصة، بالعودة إلى شخصيات تاريخية، في مجموعة "الأفعال الناقصة"، ورموز وطنية معاصرة، من أمثال "الجندي سليمان خاطر" كاستخدام تقنية (تعدد الأصوات وتداخلها) المعروفة في الرواية والمسرح. والكاتب يجتهد في التلوين والتنويع، بمعنى أنه يغامر في صياغة قصة جديدة، ويجرب تجريباً إبداعياً تستدعيه شروط موضوعية، لأن قدر الإبداع عموماً، والقصصي خصوصاً، أن يخوض المغامرة متجاوزاً مخاطرها ومخترقاً آفاقها المعتمة. فالإبداع بركان موارٍ، لا يهدم. وطبيعته هذه، يستمدّها من غانيته. وغايته متصلة صلة وثيقة بالحياة والإنسان والوجود من جهة، وباللغة من جهة أخرى. تلك الأداة المفكرة التي تهب الحياة وتجدها كلما استدعى الأمر/ التاريخ ذلك، ويبدو أثر ثقافة الكاتب النقدية العالية جلياً في صياغة قصصه.

وعُرف "محمد أبو معتوق" بأسلوبه الغرائبي الذي ينم عن رغبته في تغيير العالم، ومن ثم تشكيله حسب رؤية جديدة، وأدواته إلى ذلك التكتيف والكشف والتعرية التي تخص المسؤول، كما تخص المواطن العادي المسحوق، ويجسد ذلك من خلال شخصيات مسحوقة ينتزعها من القاع الاجتماعي، غالباً ما تنصبّ عليها لعنات السلطة، فتصل بها المعاناة إلى درجة يتخلّى فيها الرجل عن رجولته وإنسانيته، فيلجأ - وهو حر طريق - إلى أسلوب الضرب والظلم بغية الوصول إلى ملاذ في سجن آمن يؤويه، ويوفر له لقمة خبز. وتنزع "ضياء قصبجي" نحو التجريب، متخذة - في الآونة الأخيرة - من القصة القصيرة جداً مجالاً رحباً للتعبير عن طبيعة عصرها المتمسم بالسرعة والفوضى، فصاغت معظم قصصها بعبارات شاعرية، من دون أن يؤثر ذلك على الحكائية، وقد طغت جزالة اللغة، وساد الاقتصاد في السرد والتركيز والإيحاء في الفكرة وشموليتها، وحفلت بعض القصص بالعرشات والانفجارات، والاعترافات. فكان ذلك ضرورياً لإبراز الجوانب المشرقة في العمل الإبداعي، وتصوير حالة إنسانية، كاللوحه... ترصد دقائق الحياة الإنسانية في ضربة سريعة خاطفة،

إنها الومضة التي تشبه (فن التوقيعات) المعروف في أدبنا العربي، والذي ازدهر في العهدين الأموي والعباسي، والومضات التي عرفتها قصيدة (الهايكو) اليابانية.

ومن الأصوات السورية اللاحقة، الكاتب الشاب "محمد الخلف" صاحب قصة بعنوان "الحذاء" الموقف الأدبي. العدد (٤٠٦) لشهر شباط ٢٠٠٥ التي تحمل نزوعاً حدائياً راقياً في فن القص، وقد تواعم هذا النزوع غير التقليدي مع رسم الأبعاد النفسية للشخصية الرئيسية في القصة، والتي بدت من خلال الحدث، والمنولوج الداخلي القائم على استرجاع ذكريات الطفولة، بدت شخصية متفردة في سلوكها المتمرد على نظام المدرسة المتخلف، والناشر عن توصيات الأب السكير، ليشرق الشاب لنفسه طريقاً جديداً، غدا فيه رسماً يعيش مما تدره عليه لوحاته التي يعرضها ويبيعها بصمت..

هذا التمرد والنشاز جعل من الفنان شخصية غير نمطية، اقتربت كثيراً من شخصيات "زكريا تامر" التعبيرية، وشخصيات "وليد إخلاصي" السريالية، إذ غدت مسكونة بحب الحياة بقدر ما غدت مسكونة بالخوف، ولعل حب الحياة متأث له بسبب ما يزرع به الشارع من حيوية وحركة يمكن أن تمدّ الفنان بمادة حية لا تتوقف، أما خوفه فلم تلمح إليه القصة، ولكن القارئ الحاذق لا بد من أن يكتشفه بنفسه، ويرى أنه كفنان سيكون فنه مؤثراً في الآخرين، وهذا ما أثار الجهاز الأمني ضده، فألقى عليه القبض، وجعل منه كرة تتقاذفها أحذية الأقدام، وهدده بقطع لسانه إن رهاقه مشاعر الفنان هي التي جعلت الخوف يسكن جوارحه، وقد عبر عنه رمزياً بأسلوب شاعري، لكنه ظل يحتفظ بوعي نام، ويؤمن برسالة الفن، ورؤيا الفنان في تأدية هذه الرسالة، على الرغم من أنه كلما همّ بالتحرك من الخوف، عاد الخوف وبسط سلطته عليه، مما يدفعه للتفكير والتأمل فيما حدث معه، سواء في المدرسة والمنزل أو في المنتجع الأمني، فيوظف تقنية (المرآة) يجرّ خطواته إليها، يستنطقها عن حقيقته، وحين تتضح له ملامحه، يذهل عن نفسه، ويوقن بأن مبعث نظرة الازدراء والتفزز التي كانوا يرمونه بها في القبو، كانت بسبب سحنه البانسة المخيفة، ثم يمد لسانه الذي وصفوه بأنه طويل "تفحصه ملياً. حركه يمنة ويسرة وإلى أعلى وإلى أسفل، فلم يلحظ فيه طولاً قط. دفعه إلى الأمام. تلمسه بأصابعه مدققاً النظر، مدانياً صفرة وجهه من المرأة، عندئذ خامره شعور بالرضى والامتنان لأن لسانه لم يقص".

ولكن مثل هذه النزعات التحديثية، قد تتفق مع منهج "زكريا تامر" الفني وقد تختلف معه، فالقصة التامرية (التعبيرية) ظاهرة فريدة في تاريخ القصة العربية بصورة عامة، والسورية بصورة خاصة، أبطالها يلهثون دائماً خلف لقمة الخبز والمرأة، وهم ملاحقون مضطهدون، يسكنون أقبية رطبة في قاع المدينة، تلهبهم الرغبة في الحصول على رغيف خبز يسكت معداتهم الخاوية، ويهيمنون خلف نساء، ملامحهم تكاد تكون واحدة لا تتغير، بيض الوجوه، سود الشعر، خضر العيون. تمارس الشخصية في قصص "زكريا تامر" جميع وسائل الهروب من واقع خائق، عبر أحلام النوم وأحلام اليقظة، والسكر، والإغماء، والموت، والحوار الصامت مع الذات، وكثيراً ما نرى الشخصية نفسها تنقسم إلى قسمين، يتمنى الشطر الأول الخروج إلى العالم الفسيح الواسع بحاراً، يرتاد كل يوم ميناء لا يعرفه، ويجلس في حانة لم يرها، يحتسي خمراً لا ذعاً، ويصغي إلى موسيقا لم يسمعها من قبل تعيد له طفولته الضائعة "وربما رقص مع فتاة عيناها كبيرتان تصهل في أغوارهما شهوة مجنونة". ويذهب أحد النقاد إلى أن: "الإجماع العام على أن "زكريا تامر" هو أهم كتاب الستينات، ليس في سورية فحسب، بل في العالم العربي" أما أسباب ذلك فتعود إلى "فراة البناء القصصي القائم على دمج العقلاني باللاعقلاني، والشعور باللاشعور، اليقظة بالحلم، المعيش بالمتخيل" إضافة إلى "هيمنة عنصر

التخييل البلاغي القائم على الصورة والمجاز، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية البنائية، وعناصر الواقع الذي يؤدي إلى هيمنة الانفعال على حساب صرامة المنطق العقلاني" (١).

وتجلت الحداثة بأبهى صورها لدى "وليد إخلاصي" وقد رأى المستشرق الإنكليزي "لويس يونج" رئيس قسم الدراسات السامية في جامعة (ليدز) أن قصص "وليد إخلاصي": "تتميز بتنوع واسع في معالجتها الفنية، وتندرج من السرد القصصي السريالي/ الانطباعي إلى الواقعي المباشر، حتى إنها - أي القصص - تتضمن الحكايات بلسان الحيوان. وهذا التنوع في التعبير الأدبي ظهر منذ مجموعته الأولى "قصص" دار مجلة شعر ١٩٦٣ ثم عمل على تطوير فنه، فالتفت إلى الواقعية والرمزية المتأخرة.

إن هذه الملاحظات تنطبق إلى حد ما على معظم أعمال إخلاصي، وبخاصة على قصصه السريالية المحضة، التي قد تفقد فنية القصة وتتحول إلى استكشافات انطباعية، على الرغم من أنه يحاول تجنب هذا الأسلوب في بعض الأحيان، ليستعير عنه بالأسلوب الرمزي أو المجازي" (٢). ولعل حادثة "وليد إخلاصي" تمتد بصلات وطيدة إلى القصة الأجنبية، التي تأثر بها في بداياته، فأعرض عن الصيغ التقليدية السائدة، منذ كتب قصته القصيرة الأولى "الديك" عام ١٩٥٣، إذ ألغى الحوار، وأنسن الحيوان وحمله إسقاطاته المعاصرة، وانتقل بطل قصة "الكابوس" من الحالة (الإنسانية) إلى الحالة (الحيوانية) في صورة تقترب من شخصية "غويغور سامسا" في رواية "التغيير" لـ "كافكا" إذ يستيقظ البطل من كابوسه ذات صباح، فيجد نفسه قد تحول إلى حشرة ضخمة، كما تحول مسخ "كافكا" إلى صرصار.. ويجد بطل "إخلاصي" شعر رأسه متسماً على الوسادة، كما تتصلب قضبان باب غرفته، والنوافذ، فيفقد إنسانيته، وينتابه شعور بأن وجوده لم يعد له معنى.

وفي قصة "ذكريات مدرسة الحقاظ" يعكس أسلوب رواية "الجريمة والعقاب" لـ "دستوفسكي" ويمثل في قصة "أموات شارع فيضي باشا" أجواء قصة "الوسيرن" لـ "تولستوي" حيث يروي سيرة رجل يسير في جنازة أرملة كان يعزها كثيراً، وقد تركت له ميدالية ذهبية كانت لزوجها، وبعد الجنازة يجلس مكتئباً، يعتزل الناس، لكنه يتعرف إلى صبي، فتزول الكآبة عن بطل القصة، وحين تمرض أم الصبي، يهدي الميدالية الذهبية إليه، ويرحل. ويبدو أثر شعر "جون دوي" في قصة "التشيع" السريالية، فلا تحاول شخصية القصة معرفة سبب قرع الأجراس. وفي قصة "الوجه المطموس إلى أين؟" يبدو تأثره بقصص "مونتياغو رودس جيمس" المرعبة، حيث يتناول مسألة الحرية التي تبدو كالسراب، من خلال تلبية شخصية القصة لنداء عاجل، فيستقل سيارة أجرة، لكنها تسير بطيئة، وحين يحث سائقها على السرعة، يراه بلا وجه. لقد أوغل "وليد إخلاصي" في سيريالية القصة، ففي قصة "السعادة" يروي السارد "أنه يقرأ الإعلانات العامة، فيلمح نعيًا لفداني، ويمضي في القراءة، فيكتشف أن الشخص المعني في النعي ليس إلا السارد نفسه، فيمضي في طريقه مسروراً" (٣).

وتتجلب عدد من كُتاب القصة العرب الذين طمحووا في التجريب طريق القصة التامرية، عن قصد منهم، أو بغير قصد، مع أن بعضهم قد جعل منها أنموذجاً جديراً بالاحتذاء، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يمكن إيجاز المستوى الحكائي في قصة "تيمور الحزين" للقص العراقي "أحمد خلف" من المجموعة التي تحمل عنوانها، إلى أن أديباً روائياً شاباً يحيا حياة

١ لويس يونج. فن القصة القصيرة عند وليد إخلاصي. ترجمة ميشيل أزرق. مجلة الموقف الأدبي. العدد ١٠٦ - ١٠٧ دمشق ١٩٨٠.

٢ المرجع السابق، ومنه استقينا المؤثرات الأجنبية.

٣ عبد الرزاق عيد. العالم القصصي لذكريا تامر. ص ٧. بيروت. دار الفارابي.

مضطربة غر مقتعة له، حيث تسيطر عليه الرتابة، ولا يجد في الحياة ما يقوّي عزمته على المواصلة، ويحدث أن تنكسر حالة الرتابة هذه بأن تسلمه أمه رزمة من الأوراق العتيقة من مخلفات الأب المتوفى الذي وجدها في بلاد الترك واحتفظ بها، فيجد الابن في هذه الأوراق قصة مذهلة تتحدث عن "تيمورلنك" وعواطفه وصراعاته ومعاركه وشؤون بلاطه، عن طريق مؤرخ يدعى "عباس الجويني" الذي يعدّ شاهد عيان على غزو بغداد وتدميرها على يد التتار، يسرد في الأوراق القديمة تفاصيل ذلك الغزو الذي ينتهي بصراع "تيمورلنك" مع خصمه "حسين الصوفي" صراعاً دمويّاً حاداً يُقتل فيه "تيمورلنك" عندئذ يرى في الأوراق وجهاً آخر لـ "تيمورلنك" وجوانب جديدة في شخصيته وصراعاته وتاريخه لم تكن معروفة عنه، لذا جعل عنوان القصة "تيمور الحزين" والعنوان نفسه يعبر عن مرافقة مهمة لها دلالاتها، ويمثل مكوناً مهماً في السرد، لأنه يتوفر على قيمة تأويلية عالية تخلق سياقاً مختلفاً مع قناعات المتلقي، على الرغم من اشتراكهما فيها، فالجميع توفّر على مرجعية ثقافية/ تاريخية حول شخصية "تيمورلنك" ذلك القائد التتري الشرس الهمجي البدائي عدو الحضارة ومدمر الشعوب، وسوى ذلك من الصفات التي أسست صورةً وتصوراً ثابت الملامح عن شخصية "تيمورلنك" فتأتي القصة بوصفها الأدبي الإبداعي الجمالي الخلفي - لتعطي تصوراً آخر، ومسوغات قد تكون واقعية أو غير واقعية، فـ "تيمور" العدوانى البدائي صار (حزيناً) والحنن أعلى درجات الحس الإنساني، فأين الحزن من العدوانية..؟ ومن هنا حدث التماس، بل الصراع والمفارقة بين مرجعيات المتلقي ومنطوق القصة، وهذا أول منبه أسلوبى على نجاح العمل الأدبي، حيث يحمل بذرة (الإدهاش) من عنوانه، فضلاً عن بقية التفاصيل، وحين نتفحص مجمل أحداث القصة، سنجد أن أزمة القصة كلها هي أزمة تاريخية منعكسة صورتها في هموم الإنسان المعاصر، فيصير التاريخ والحاضر كلاهما صورة عن الآخر، وكلاهما يشكل الأزمة التاريخية الاجتماعية التي من حوله.

إن تطلعات الحداثة القصصية لم تتوقف، وبدءاً من بيان تأسيس (رابطة الكتاب العرب) في دمشق، في بدايات النصف الأول من القرن الماضي، تجلت نزعات الحداثة المعاصرة فكرياً وفنياً في بيانات أصدرتها جماعات من كتاب القصة في شتى أصقاع الوطن العربي، وكان لـ (البيان الشعري) الذي ظهر في مجلة (شعر) في ستينيات القرن الماضي، وإطلاق تسمية (الجيل الشعري) الجديد على مبدعي تلك المرحلة، أثر كبير على كتاب القصة من أبناء ذاك الجيل، في الوقوف على الظروف الموضوعية الخاصة، والتعبير عن الأفكار الجديدة، وتنمية الإحساس والوعي، والافتتاع "بأنهم جيلٌ مختلفٌ يجترح مفهوماته ويجسدها في منجز شعري، والانتماء إلى حساسيته ومفهوماته" (١).

حاولت الحداثة رصد تحولات الوقائع بأشكال تعبيرية جديدة، تُعدّ مرجعاً لقياس درجة استيعاب هذه التحولات، ودرجة الترابط بين النص القصصي والمرجع الخارجي. من خلال الأهداف الإجرائية التي حددتها، والصادرة عن مواقف من العالم والذات والنص والمرجع الثقافي والسياق الفكري والسياسي، ففي المغرب العربي - على سبيل المثال - أصدر "محمد أمصور" سنة ١٩٩٢ بياناً تضمن (الكوليزيوم القصصي) الذي أورده في نهاية مجموعته "القيامة الآن" الصادرة عام ٢٠٠٢ كما دّيج كل من "أنيس الرافعي" و"شكيب عبد الحميد" و"محمد عيا" بيان "الرماديون" ونادى بعضهم بشعار "الغاضبون الجدد" والهدف الاستراتيجي من البيانات، الذي قامت عليه (جماعة الكوليزيوم) يقول: "تهدف الجماعة إلى تجاوز الذوق القديم، والدفاع عن جماليات القصة القصيرة التجريبية في المغرب، وفي الأقطار العربية الأخرى".

١ د. ناهضة ستار عبيد. أسلوبية السرد القصصي. تيمور الحزين أنموذجاً. دار الشؤون الثقافية. بغداد/ ٢٠٠٠. ص ١٢٥.

وما دامت الآفاق مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالأهداف والغايات، ولا تتغير إلا وهي متأثرة بالمستجدات الطارئة، فإن تحديد الجماعة لأهدافها يكون قد وضع نصب عينيه الغايات، ومن ثم استحضار الآفاق الممكنة. وقد نشر "محمد عزيز المصباحي" على موقعه في الإنترنت الرؤى الدالة على تطلعات الحداثة وما بعد الحداثة، والتي يستخلص منها المواقف الآتية: (١) تجاوز الذوق القديم، (٢) الدفاع عن جماليات القصة القصيرة التجريبية، (٣) تعميم ذلك في المغرب وفي الأقطار العربية الأخرى.

وقد عدّ تجاوز الذوق القديم هدفاً يتوجّه نحو فئة القراء والمتلقين. لكنه يحتاج إلى إجراءات تفعيلية تقوم بتفعيله، وإبراز آليات الاشتغال على تفكيك منظومة الذوق القديم، وطرح البديل الجديد المتمثل في التجريب القصصي. وهذا ما تكشف عنه النصوص القصصية ويستخلصه الإجراء النقدي.

ومن تقنيات الجماعة وطرائقها كذلك - كما يرى الناقد المغربي محمد معتصم - المزوجة بين الإبداع القصصي والنقد الأدبي (التحليل والتنظير). كما يتجلى في منشورات جماعة الكوليزيوم القصصي) والذي تناول العديد من الآراء والمواقف التي يمكن مناقشتها وعرضها، وأهمها التداخل والالتباس والغموض. لأن توظيف هذه المبادئ جاء على درجات متفاوتة في بعض قصص المجموعة. فبعضها اعتمد على التداخل كإجراء كتابي تتداخل فيه مستويات الحكاية، ومستويات اللغة القصصية. وهي الأهم في ترسيخ نموذج قصصي تجريبي محدد. وبعضه الآخر جاء على لسان الكاتب في محاولة لإشراك المتلقي رغبة في تفسير تدفق الحكاية وانسجامها. وهنا يبدو أن مجابهة الواقع القصصي، أي الإجراء التطبيقي للتصورات النظرية، كانت قوية. فتداخل المستويات لكي يكون وظيفياً وجمالياً لا بد له من أن ينسجم مع النص. أي أن يكون هناك توافق بين النص ومفهوم النص، وبين القصة ومفهوم القص التجريبي. والمواجهة الحقيقية تبدأ مع (الحكاية). وكيف يمكن بناء حكاية فيها من التشويش ما يسمح بخلخلة الارتياح عند المتلقي. ذلك الارتياح والاطمئنان عند القاص التقليدي وعند قارئه.

وفي (كليشيهات اختزالية) لـ "أنيس الرفاعي" تصوّر للقصة التجريبية، لكنه خال من الآراء النقدية التنظيرية، وقد عرض "محمد اشويكة" مجموعته القصصية على عدد من القراء والمبدعين لإبداء الآراء حول تجريبيتها. وهذا الإجراء مهم جداً وجديد - حسب رأي محمد معتصم - لأنه يُخرج المبدع من حال العزلة، ويزجّ به في خضم بناء تصوّر مستقبلي للقصة القصيرة التجريبية المشتركة.

ويرى الناقد "محمد معتصم" أن "هشام الدحماني" في مجموعته الأولى، قد أثبت قصصه بمستجدات العصر، من خلال الوسائل التقنية والمعلوماتية الحديثة. وهي التفاتة إلى نوع جديد من الخطابات القصيرة والسريعة في التواصل. سردها على الناس الأدوات الحديثة كالهواتف المحمولة، والحواسيب المكتبية والمحمولة كذلك، وبرامج التراسل الفوري على شبكة الإنترنت. ولا يعتبر هذا التغيير عرضاً، بل له تأثير كبير جداً على الشخصية وسلوك الناس. ومن ثم له تأثير كبير على مستوى الوعي. وقصة "إميلز": تبرز السلوكيات الحديثة في التواصل والتعارف ومدى ارتفاع منسوب الشك والزيغ في العواطف الإنسانية التي تستغل خفاءها وراء شاشة الحاسوب وبُعدها لتفتري وتخلق وتسرد معطيات مغلوطة من أجل الاستخفاف بالآخر وبالذات وبالحب وبالحس الإنساني، الذي تأثر كثيراً بالأدوات الجديدة التي تُستغل أسوأ استغلال.

(٣) لجأ عدد من القصاصين إلى الأسلوب الشعري، فاختلطت التجربة الشعرية بالتجربة القصصية حتى غدت بعض التجارب الشعرية قصصاً تعبيرية، لا تملك في كيانها خصائص الفن القصصي القائم على القص، المبني على حكاية حدث، وإن حاولت اللجوء إلى لغة القص في أعلى درجاتها الشعرية، ففقدت بذلك إقناعها القصصي الخاص، وإقناعها

الشعري أيضاً. وهذا ما حدا بـ "رياض عصمت" إلى القول في كتابه "الصوت والصدى": "ولكي لا نظلم هذه القصة الجيدة، علينا أن ننظر إليها كقصيدة نثرية وملحمية، فهي فعلاً أقرب للقصيدة بصورها وتداخلها وجوهاً وإيقاعها" ص (٢٤٧).

وبدت بعض النصوص فنية أشبه بقصائد في قصة، أو مقاطع قصصية غير مترابطة عضوياً في قصيدة، وقد تتحول إلى مشاهد، أو لوحات، كما في نصوص "نجاح إبراهيم" القصصية، ففي نص "حزم الناردين" القصصي (١) يعتمد النص على التجريب، إذ يستدعي لغة تشخيص جديدة، نصية، لغوية ورمزية، تعكس أزمة القص العربي في تعامله مع الواقع الجديد المتغير بسرعة مذهلة منذ نهاية الثمانينات في القرن العشرين. فالسحري في القصة "الفينيق" على سبيل المثال، ظاهرة حديثة في القصة العربية، تتجلى جماليته في صلاحيته للتجريب الرمزي في التعامل مع العجيب، وولوج غير المحتمل في العالم الواقعي. شأنه في ذلك شأن تقنية (الأقنعة) المولجة في العالم الواقعي الذي نعيش فيه بصورة عجائبية داخل حكاية. وغير ذلك مما يظهر في عالم السرد التراثي كعالم "شهرزاد" و"السندباد وطائر الرخ في بغداد" الذي أوجد له الخطاب الحدائي حيزاً في رحابه، وأقام معه علاقة حوار يستعيد بها الذاكرة والتاريخ الحضاري، عبر العجائبي السحري المغلف بغموض يكتنف المشاهد، لأسباب فنية لا يحدد النص فيها هوية بعض رموزه، حيث يفتح السرد الشعري الأفق على أكثر من دلالة رمزية، لذلك يظل الالتباس قائماً للشخصية والقارئ معاً.

إن النص الحدائي، نص إشكالي فني، قوامه الرمز الذي لا يكون بديلاً عن واقع، نخشى معه من تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية، بل هو سعي فني إلى تخلص هذا الواقع من آنيته والارتقاء به إلى عالم التخيل، ذلك العالم القادر على التعبير عن جوهر الواقع وآلية حركته.

يشتغل نص "نجاح إبراهيم" القصصي على مستوى التجريب ضمن بنية إيقاعية، سوداوية في البداية، اعتمدت أسلوب النقطي المشهدي، والحوار الدرامي المسرحي، وتعدد الأصوات، في صيغة الراوي الحاضر والغائب، والتراكم المركب من خلال استخدام الأساطير وصور الطبيعة البدائية التي ترمز إلى الفطرة والعفوية والبساطة والحرية المطلقة، كما يلجأ إلى استخدام الألوان وتوظيف دلالاتها الرمزية الموحية مثل: "فرغت النار وسط الأزرق المشع" و"ترفع الراية البيضاء" ويظهر التناسل بإحالات مرجعية قليلة، كاستدعاء مشهد "طارق بن زياد وحرقت السفن" الذي اشتغل عليه "زكريا تامر" بغرانبية سحرية متميزة.

إن هذا الاقتراب أو الابتعاد عن الحقيقة، قد يمكّن الكاتب من استجلاء ما لم يكن ظاهراً. فعملية الخلق لا يمكن لها أن تتم إلا بتمكّن الأديب من إدراك ما حوله إدراكاً تاماً، لأنه مع هذا الاتكاء الواقعي على التاريخ، لا بدّ له من وجود رؤية استشرافية للمستقبل، وقد تطلع إليها الكاتب، إذ منحوا الواقع حيوية ودفعاً إلى الأمام، وهذا يذكرنا بقول "جورج غوردون": "إنك لترا مريضة... وعلى الأدب الإنكليزي أن ينقذها. والعلاج الاجتماعي بطيء، والأدب الإنكليزي له الآن وظيفة ثلاثية. اعتقد بأنه كان يبهجنا ويعلمنا" وإنتاج شخصيات خيالية مثالية، مبني على إدراك الفنان والكاتب جملة علاقات متفرقة في الطبيعة في كثير من الأشخاص، ولا وجود لها مجتمعة إلا في النموذج الذي يصوره.

لكن "القصة القصيرة، غدت لدى بعضهم في فترة ما، أشبه بالقصيدة في مستوى التعبير ونوع التصوير والسياق العام، وهي بذلك تفقد خصائصها التي تكفل لها استقلاليتها" (٢) وقد تراجع عدد من الكتاب عن هذا اللون أمام نقادات النقاد،

١ ألقى هذا النص في مهرجان القصة القصيرة السنوي لجمعية القصة والرواية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٥ - ٦/٧/٢٠٠٥.
٢ سامي مهدي. الموجة الصاخبة. عرض أمال الزهاوي. مجلة الموقف الأدبي العدد ٣٤٧ - دمشق. أيار ١٩٩٩.

وقلما نجح قاص، كما نجح - مثلاً - "نجيب محفوظ" في رواية (الشحاذ) (١) حيث صيغت الرواية بطابع تعبيرى شعري، مزج فيه الحاضر بالماضي، وأزال العقبات الفارقة بين الواقع والحلم، بين الحقيقة والوهم، وحقق بذلك تداخلاً بين أنات الزمان، وأنات الوجدان.. بين الإنسان والكون الكبير، لذا غدت الرواية (قصيدة درامية بالغة العمق) وإن غلبة الطابع الشعري في هذه (الرواية = القصيدة) إنما هو صدى لطبيعة الموضوع، وتعبير عميق لمضمونه، وقد وهب الرواية دلالتها الفلسفية المتميزة، وقد سلك "وليد إخلاصي" مثل هذا المسلك الفني في عدد من قصصه، إذ مزج مزجاً جمالياً بين القصة والشعر، في تشبيهات الإنسان بالطبيعة، باستخدام واع للرموز، وغدت بعض نصوصه القصصية شعراً منثوراً، كما في قصة "اللوز في تشرين" التي يدور موضوعها حول تجربة حب ينعدم فيها الحوار، ليعلو بدلاً عنه إيقاع متكرر، يحول النص إلى قصيدة تتهاذى على أنغام سمفونية موسيقية..

٤) وجد بعض كتاب القصة أن التجديد لا يعني إلغاء القديم - إذ لولا القديم ما كان في الوجود جديداً - وأن الأصالة هي أصالة الوجود الإنساني في سياق حضاري محدد تلمّ بنكهة خاصة، وبتجديدات وإرهاصات لا تحدّ، وهو بعد كل ذلك واقع إنساني، ينبغي انتقاده وتطويره. لقد استلهم بعض الكتاب أحداثاً وأبطالاً من التاريخ العربي، وجربوا فيهم أفكارهم وأساليبهم الفنية، وتعاملوا مع الأحداث على ضوء المعطيات الحديثة، لكن "زكريا تامر" حمل مشعل الرفض والصدام في مواجهة الأحداث والشخصيات التاريخية، فاستحضر - مثلاً - شخصية (طارق بن زياد) ونتيجة لظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، جعل المحققين وبرفقتهم رجال الشرطة يلقون القبض على فاتح الأندلس، ويحكمونه لأنه أحرق السفن من دون إذن، وحين ردّ على معتقله بأنه انتصر، قالوا له إن هذا لا علاقة له بالتهمة الموجهة إليه.. وحين يتعرّض الكاتب لشخصية (عمر الخيام) نراه ينبشه من قبره، ويخرج جثته لحماً مهترناً، ويقدمه للمحاكمة بتهمة أنه يكتب شعراً يمجّد فيه الخمر، ويحرّض على استيراد البضائع الأجنبية، وحين ينكر الخيام الاتهامات الموجهة إليه، يواجه بالشهود، وهم بائع كتب يشهد بأنه كان يهتم بقصص الحب والقصص الجنسية كما يؤكد القاضي، وتشهد امرأة عجوز بأن الخيام اعترف لامرأة كان يهواها بأنه يحب الكلمات أكثر من أي شيء آخر، ويشهد صحفي آخر بأن شعر الخيام يخلو من مدح محاسن الحكومة، كما يشهد رجل ملتجأ بأنه سمع المتهم يقول إن الخمر تذهب الحزن، والحزن يقوم بنشاط هدام كما يؤكد بقية الشهود، فهو الذي حرّضهم على طلب الحرية، وشتم الحكومة، والاشتراك في المظاهرات، والهرب من السجون، وكراهية رجال الشرطة، الأمر الذي يؤكد للقاضي أن الخيام جاسوس يعمل لحساب العدو، فيحكم عليه بالامتناع عن كتابة الشعر، ثم "تولّى رجال الشرطة نقل عمر الخيام إلى حفرته، وأهالوا عليه التراب بعد أن أتلفوا ما يملك من أوراق وأقلام، غير أن الحزن ظل طليقاً يمارس نشاطه الهدام". ومثل هذه المحاكمة نراها تحدث لـ (سليمان الحلبي) الذي توقفه الشرطة بتهمة أنه يحلم بقتل الجنرال (كلبير) ويحكم لأنه أطلق العصافير، وتطلع يوماً إلى القمر...

لقد نظر "زكريا تامر" و"جمال الغيطاني" - كل بمنظاره - إلى الشخصيات التاريخية من زاوية معاصرة حين اكسبها ملامح جديدة تعكس رؤية الكاتبين للعصر، فأسقطا عليها هموم الواقع التي تحاصر الإنسان من جميع الجهات. لكن كتاباً آخرين، وجدوا التجديد والتحديث في تسليط الضوء على ترسبات الماضي التي لا تزال تحفر في عقولنا - نحن شهود الألفية الثالثة - فنزلوا إلى القاع الاجتماعي يكشفون سخافات أهله، بـ (حدثية) هي بنت (الواقعية) تعامل معها "محمد جاسم الحميدي" - على سبيل المثال - بحساسية خاصة، فاستدعى من الخطاب القصصي عدداً من الرموز الشعبية ذات البعد الديني التي لا علاقة لها بالدين، وتعامل معها - كما يعتقد العامة، بشيء من الغرانبية، عبّرت عن اغتراب الإنسان المعاصر عن عالمه الواقعي العلمي، بسبب الأحداث الساحقة التي تدور من حوله، وقد أكثر الكاتب من التهويمات الغرانبية نظراً لكثرتها في الواقع الذي يزخر بمخازي السياسة والجنس والقتل والغناء والحياة الفطرية، فجسدها

١ أخذنا مثالا من الرواية نظراً لغنى تجربة نجيب محفوظ الفنية.

بمفردات حادة، وصور غزيرة، معتمداً على استذكار أحداث من ماضي العرب في جاهليتهم، وجعل بعض هذه الأحداث يقترب من حدود الحكايات الغرائبية، أو الأساطير التي لا تتطابق في سردية وقائعها مع المنطق المعاصر. وقد أدان التعلق الغيبي بالمجاذيب والمجانين؛ سمة الشرق المتخلف، والتي تنطوي على الصورة المضادة للغرب، الذي يتعلق برموزه الإنسانية من الفنانين والأدباء والعلماء والمخترعين. إن مشهديات المجاذيب وكراماتهم الماثلة للعيان في الحياة وبعد الموت، تعيد إلى الأذهان صوراً ومشهديات أدبية أخرى تُحكى على أرض الشرق، وقد جسدها "يحيى حقي" في وقت مبكر في رواية "قنديل أم هاشم" و"الطيب صالح" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حيث انتقدت الرواية الثانية الثقافة السائدة والتقاليد المهيمنة في بلدة "ود حامد" في الجنوب السوداني، التي تعد الموت مظهراً آخر من مظاهر الحياة، وتتبرك بكرامات أوليائها أحياء وأمواتاً، وتواصل الحياة على إيقاعات ماضيها المنقطع عن معطيات العصر وعلومه.

٥) وبعيداً عن التعبيرية والشاعرية والتجريب، نجد شريحة عريضة من القصاصين قد عمدت إلى الواقعية التي تتطابق مع السرد القصصي مطابقة تكاد تكون حرفية بحيث تصبح القصة تجسيدا لواقعية الواقع، ومن شدة التشبث بصلابة الواقع نجد شخصيات قصص "حسيب كيالي" و"غسان كنفاني" و"سعيد حورانية" و"عادل أبو شنب" وبعض قصص "ياسين رفاعية" أشبه بنماذج حية تتحرك بيننا بكل أبعادها وحضورها الإنساني، وليست (أم سعد) سوى المثال الصادق للشخصية القصصية الواقعية التي تمثلها المرأة الفلسطينية التي تندفع بابنها سعد إلى صفوف الفدائيين، وتعتمد إلى إيصال (الزودة) له في أكنة التدريب، على الرغم من أن المخيم الذي تبيت فيه كان يغرق في الوحل، بعد أن أرسلت السماء مطراً غزيراً في الأيام الماضية. وقد مزج "حسيب كيالي" و"أميل حبيبي" الواقعية بالنقد، وبأسلوب السخرية الحادة، حين انتقدا - وأمثالهما - المثالب الاجتماعية والإدارية، بفن كتابي لاذع، قوامه تجسيم العيوب، اقتربا فيه من فن الكاريكاتير، الذي برع فيه "مارون عبود" و"والكاتب الفلسطيني" يوسف جاد الحق..

إن القصة الواقعية الساخرة، لم تتخل عن الحداثة، ف"حسيب كيالي" في معظم قصصه يقدم في كثير من المواقف الساخرة التي تعكس لحظات دالة تكشف عن رغبة في نقد الذهنات السائدة في زمن كتابة القصة، وما قبله بقليل، و"أميل حبيبي" يقدم معظم قصصه ورواياته المواقف الساخرة التي تعكس لحظات دالة تكشف عن رغبة في نقد الذهنات التراثية المشهورة في التاريخ العربي، التي ينبشها من بين كتابات "الجاحظ" و"الطبري" و"المسعودي" وسواها، ويسقطها على الذهنات الاجتماعية والسياسية المعاصرة، ففي "سداسية الأيام الستة" الصادرة بعد هزيمة ١٩٦٧، والتي تم من خلالها توظيف حرب الأيام الستة من خلال أضلاع وزوايا النجمة السداسية للعدو الصهيوني تناول حدثاً بسيطاً لا يتجاوز زمناً قصيراً محدداً، كان سبباً في تفجير العديد من المواقف في الماضي والحاضر، وسبباً في استدعاء التاريخ، تاريخ فلسطين، العملي والوطني والجهوي والإنساني، وكان سبباً في تحويل هذه البرهة الزمنية الوجيزة إلى سرد يقوم على (التداعي) والاستذكار لهذا التاريخ، من خلال استحضار لحظات القوة ولحظات الضعف أيضاً، إلى حد تحويل النص إلى سرد أولاً، وبحث في هذا السرد ثانياً. فقدّم تجربة في القصة، أو الرواية - على حد رأي بعض النقاد - تبحث في عمق التراث السردية، من دون إلغاء عنصر التفاعل الذي لا مناص منه - في حداثية إسقاطية، لم يتردد في السخرية منها داخل نصوصه، وهو يحكي عن مساكين يستحقون الرثاء. مصداقاً لمقولة "لوكاتش" في كتابه المعنون بـ "نظرية الرواية": "إن السخرية محاولة لتجاوز "تعاستنا الحاضرة" السخرية نوع من التسامي لمعرفة الواقع أولاً، وتجاوزه ثانياً".

٦) انطلق عدد لا بأس به من كتاب القصة العربية من إطار تجاربهم الذاتية الخاصة، ورويتهم الثقافية لهذا الجنس الأدبي "ولكي نفهم محاولات تحديث القصة العربية حق فهمها ينبغي أن نتطرق من اعتبارات تنامي هذه التجربة، ليس

في تقليد الغرب، وإنما في فهم الغرب نفسه ضمن وعي القاص العربي الحديث لتراثه.. إن حالة زكريا تامر وحنا مينه وحيدر حيدر وعبد الرحمن منيف [وعبد الستار ناصر، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ووليد إخلاصي] وسواهم تعني أمراً واحداً هو الاعتراف بهذا الجنس الأدبي على أنه صوت خاص يميّز صاحبه ومبدعه، والإقرار بمكانته الثقافية العربية، ويفترق هذا الحال كثيراً من أمثال المازني وطه حسين والعقاد وهيكل والحكيم وسواهم ممن تواضعوا على تسمية القصة بغير أسمائها..^(١)

لقد تشبث "حسن حميد" بالماضي، واتخذ من ثيمة (السفر) مركباً إلى الحداثة، وتحوّلت شخصياته الفلسطينية الموزعة في الشتات إلى رموز حضارية تتفاعل مع الآخر، وتدخل معه في عالم المثاقفة، وقد تمخضت عن هذا السفر نتائج إيجابية سارة جملة وتفصيلاً. فكثيراً ما تعود شخصية القصة إلى وطنها مسلحة بالشهادة العلمية تعبيراً عن مرحلة نهوض وطني، تثمر فيها العلاقة تواصلًا مع الخارج والداخل على السواء، ولم يكن شأنها في الغربية، وعلاقتها بالآخر المونث ذا بال، على عكس كثير من شخصيات اللقاء الحضاري، كالتّي جسدها "مصطفى سعيد" - على سبيل المثال - في رائعة "الطيب صالح" في "موسم الهجرة إلى الشمال" الذي غادر وطنه الأم، والتقى في الغرب بالحسناء الفاتنة "جين موريس" فارتبط معها بعلاقة شرعية، لكنه ما لبث أن قتلها لنزعها الفوقية، وقد وجد فيها امتداداً لجيوش بلدها التي تحتل وطنه.

وركز الكاتب في عدد من قصصه على دور (الأم) الفلسطينية التي تجسّد الصورة المثال، عبر رؤية إنسانية، يستمدّ منه الشاب ما يعينه على مواجهة مستقبل رمادي. فأحاطها بهالة من التقدير بلغت حدّ التقديس، الذي تجاوز قدرَ الجلال الذي تحتله الأم في واقع الحياة، وقد صور السرد جانباً من واقعها اليومي في المجتمع الفلسطيني، في المخيم، وفي مجتمع الأرض المحتلة، ومعاناتها الشديدة، التي تنعكس على الأسرة الفلسطينية وعصبها الرئيسي (الأم) التي كان لحضورها المكثف في الأدبيات الفلسطينية القدرة على طمس صورة الأب، بوصفها مجموعة قيم اجتماعية ونفسية وأخلاقية وتربوية ووطنية تترسخ في عقلية الإنسان العربي، وتتطوي على قدرة غير محدودة على العطاء والتفاني. إلى جانب كونها رمزاً للوطن والأرض والخصب. لذلك حملت صورتها ثقافة الوجود الفلسطيني على المستوى الوطني، ودلالة البعد الطفولي على المستوى الشخصي، الذي يذكّر بالبراءة المسروقة من أرض الوطن، وينم عن التعلّق الأمومي الذي يحقق التماهي بين كل من الأم والأرض، ويتمثل في شخصيتها الموروث الحضاري، من عقيدة، وعادات، وتقاليده، ومخزون وطني، وقد برزت المسألة الثقافية جوهرية في تحديد الهوية من خلال ارتباطها بجزئيات البيت الذي لم تتغيّر ألوانه على الرغم من بُعد العهد بها، وغدت حائلاً - في الغربية - دون الذوبان في المجتمع الآخر، مما جعل الهوية والانتماء يفجران في نفس المغترب في النهاية جميع الموروثات الموارّة في الذاكرة دفعة واحدة عند لحظة العودة؛ حلم كل فلسطيني.

إن حداثّة القص تجلّت في النزوع (الرومانسي الصوفي) الذي يحفر في الروح والذاكرة العربية، ليحمل معه الاستمرارية، كتعويدة فلسطينية خالصة، لها طعم السحر ومفعوله. انتهت إلى حالة صوفية حلمية من التداخي، وتمركزت في بؤرة الإحياءات النفسية والحسية والتعبيرية، التي جعلت الماضي رهن الحاضر مشتغلاً زاهياً، وهو ما حول الأفق السوري إلى ترجيعات تكثفت في الوطن المحمول في الجوارح، حيث تتشظى الصورة المركزية تنويعاتٍ تلتحم بالمكونات التخيلية والأبعاد الرمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف بما يخرجها من حسيّة (الإمكان) وعقلانيته إلى رمزية (المحتمل) ومفارقاته، واستقطاب الوقائع الحكائية إلى مركز درامي يشكل محور اللعبة السردية المتواترة، ويغدو المكان مصدر إحياءات غير متناهية، ولعل هذه الإحياءات تدخل في صلب الكتابة من المعيش، لتنتقل إلى مجال التخيل والتخييل،

١ عبد الله أبو هيف. القصة العربية الحديثة والغرب. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٤. ص ٩٨.

فالفضاء الرومانسي والحدائي لا يكون له سحره الخاص إلا عندما يصبح حيّزاً لبناء عالم من الأحداث والتفاصيل الواقعية والمتخيلة، وجاذبية المكان تتشابه فيها مجموعة من المكونات الكتابية؛ حكاية، لغوية، تخيلية، تشكيلية، بصرية، صوتية.. وداخل هذا التصور ينقل "حسن حميد" جزيئات من سيرة المكان الفلسطيني وجمالياته المعركة في خصوصياتها السردية بلغة شاعرية، لغة الداخل التي تجسّد عوالم الأعماق بكل صراعاتها، وهي ردود فعل ملتصقة بالنفس، ما تلبث أن تتداح في أي موقف، وأي حالة إنسانية تذكر بضياح الوطن وفقدان الأحبة.

وفي المحصلة:

وليست الكتابة القصصية المحدثّة طارئة أو موجة انفعال، وقد تكون بدأت كذلك، لكنها حركة شاملة عززت وجودها إبداعاً ونقداً وتنظيراً وإنتاجاً مقاولاتياً. من خلال إنتاج المجاميع القصصية، وتأسيس دور نشر خاصة، ومساندة الأخوة القصصية، وقرابة التجريب القصصي، وهم المأساة، والفاجعة، وغربة الذات في عالم الافتراض. عالم الوجود الاستعاري للكانن البشري..^(١) ولقد وجدت فئة قليلة من المبدعين أنفسهم أمام معادلة صعبة؛ هي تحقيق التوازن بين الواقع والتعبير عنه بحرية مطلقة، في شكل فني يبدأ من الواقع ويسير في حركة صادقة ليصل بطريق غير مباشر إلى تكثيف فكري لهذا الواقع، قد لا يشار إليه بكلمة واحدة، ومن خلال الحياة القصصية المستقاة من الواقع تكتشف حركته وتطلعاته، وقد يتم ذلك من خلال حكاية ما حدث في زمان ومكان معينين، وكيفية حدوثه بروية خاصة تستبطن الواقع وتختار التجربة الخصبة، موقفاً ولحظة وأنموذجاً إنسانياً، وتنتخب معها جزيئاتها وشكلها وإيقاعها.

لقد فهم عددٌ من المبدعين أن مهمتهم في الحياة لا تكون في الكتابة بقصد التعبير والسرد فحسب، بل بقصد الخلق الفني، وليس دورهم دور المعلم المرشد، وإنما دور الموقظ للأفكار والمثير للانفعالات، دور من يثير الدهشة ويلفت الذهن والعواطف إلى حقائقها الباطنية، ولو كان ذلك عن طريق الصدمة المزعجة المؤلمة، فالجمال الحق هو الذي يفتح أمام مخيلة القارئ سبلاً جديدة، ويكشف من خلال الواقع الجامد عما هو ممكن، وعن هذا الطريق الفني توسع القصة تجربة الحياة الإنسانية، وتعدّ الإنسان لتصور عالم يختلف عن حاضره الواقعي. عالم جديد متغير ومتطور يحمل في طياته المعاني الإنسانية النبيلة في الحق والخير والجمال.

والتدقيق في النتاج القصصي العربي الحديث يؤكد على أن الكتابة التقليدية قد خفت صوت كتابها، ولم تعد تُسمع أصوات تعارض الحداثة منذ ما قبل عقد التسعينيات من القرن المنصرم، وهذا يضع يدنا - في الكتابات المعاصرة - على معادلة التوفيق بين استلهاهم الحداثة من (الغرب) واستمداد التقاليد من (التراث) وأن "غالبية القاصيين كانت تمتح من معين الحداثة على أنها إثبات للتفوق الفني، وتوكيد للحضور الإبداعي، ولأن جهد القاص في استعادته للتراث هو الأكثر فعالية في التركيب القصصي المنشود علامة على الهوية القومية. ولا شك في أن استلهاهم الموروث السرد العربي واستعادته لم يكن بمعزل عن جهود التحديث الدائبة التي تمثلت في انبثاق هذه الاستعادة من ممارسة القاص العربي لأحدث التقنيات، فقد جاوز القصاصون العرب تلك المرحلة التي كانوا فيها يعيدون الأشكال السردية الموروثة، يرفضون فيها الحداثة برمتها من منظورات مختلفة، ولعل النتائج [ربما أرهصت] بأن هذا البحث إشكالي، قابل لزوايا نظر أخرى، ومعالجات أخرى، لصلته الشديدة بوعي الذات والآخر، في معركة التقدم وانتصار الحضارة، فالمسألة ليست تأصيل جنس أدبي حديث فحسب، بل تتعداه إلى أن الأصالة، تعني فيما تعنيه، الوجود الذي يتيح للنموذج الأصلي الفريد [بروز] خصائصه المميزة وروحه. إن نزعات الهوية والحداثة قائمة ومستمرة، فقد انتقلت من نشدان الوعي الذاتي المطلق الذي

١ محمد معتصم. الشبكة الفضائية. نقلاً عن موقع "محمد عزيز المصباحي".

رافق مراحل سابقة، إلى عمليات مشروطة يتفاعل مع الحداثة على أنها تدعم أبحاث الهوية القومية لهذا الموقف في ممارسة القصصين والباحثين، بما يفيد في فهم حركة تطور الأدب العربي الحديث في إحدى قضاياها الضاغطة.."(١).

لكن المتغيرات الاجتماعية الجديدة كانت كاسحة، وقد رافقتها متغيرات فنية مضطربة، ولعل في انهيار العديد من المنظومات السياسية والاقتصادية واختلال العديد من التوازنات الفكرية السابقة برهان على حاجة الكتاب الجدد إلى صيغ جديدة، تحتوي هذا الزخم من التحولات والانهيئات وسقوط القيم والأقطاب. إنها لحظة العراء المطلق التي تم فيها التخلي عن الكاتب "لسان حال القبيلة" والمناداة بالكاتب الذي يعري الزيف ويصدم القارئ، وإن العالم المرجعي الواقعي بات افتراضياً متخيلاً. لأن الإبداع هو خروج عن اللغة داخل اللغة، وأن الحداثة تنتج عن مضمون النص الأدبي "بأن يخرق الأديب العرف السائد في توظيف الفن القولي، بأن يحمله رسالة لم تعهد بها إليه السنن القائمة، فيتحدى النص على القيود المهيمنة على دلالة الأدب، فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة؛ هو إبداع في الفن بوصفه قولاً، وهو إبداع في الحداثة بوصفه عدولاً عن المطرد وكسراً للنمط السائد"(٢). وعلى الرغم من تعدد الاتجاهات الحداثية ومدارسها، وأمكنتها، وأزمنتها، فإن معظم كتاب القصة على اختلاف مشاربهم، اتجهوا إلى الحداثة والتجريب، ولكن بعضهم لم ترق حداثته عن مجرد الرويا، فظل تقليدياً، في حين قفز بعضهم الآخر قفزات نوعية، مع أن الجميع "اتفقوا في المفهوم العريض الذي يتفق عليه الحداثيون، بغض النظر عن تبايناتهم الكبيرة أو الصغيرة، وهو "الثورة على التقليد". وإذ يتسع التباين ويمتد ويتعمق في هذا الخصوص، فهو يستقر - في النهاية - في تلك المسافة الكائنة بين استقطابين، يتأسس أولهما على القطع والقطيعة مع ما مضى بكل معطياته، ويتأسس ثانيهما على التجاوز الجدلي لما مضى "للتعبير عن روح العصر"(٣).

وقد عانى النص الحداثي "وهو يخوض مغامرته الحداثية، مستجيباً أو مبتكراً لدعوات "أدب اللانوع"، أو "الكتابة عبر النوعية" - وهو التحوير المحلي للروائي المصري إدوار الخراط للمصطلح نفسه - أو "النص"، أو "النص المفتوح" أو "ما وراء النص" أو "الكتابة"، أو "الرواية الجديدة"، أو "الرواية الجديدة الجديدة"... إلى آخر ما يوجد به الخطاب النقدي الروائي الأوروبي - الغربي أولاً، والشرقي ثانياً، ثم الأمريكي اللاتيني في الحقبة الأخيرة - من تنويعات في حقل مصطلحات الحداثة و"ما بعد الحداثة" حول الأفاق التي فتحتها العصر أمام الممارسة الروائية، على الرغم مما في مصطلح "ما بعد الحداثة" نفسه من إشكالات. هذه المغامرة التي تدفع النص الروائي [والقصصي] العربي في عقوده الأخيرة، وهو لا يزال يضطرب في كثير من نماذج المتطرفة حداثياً، عند التخوم الحرجة لسن الرشد، باتجاه هوة إبداعية حقيقية، يبدو فيها مصير ذلك "المنبّت الذي لا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى" يتهدده فعلاً"(٤).

ومع نقلات التقنية الإلكترونية، أضحت إمكانات الكتابة واسعة بلا حدود. وهذه الوضعية الافتراضية الجديدة خلقت جيلاً مختلفاً من الكتاب؛ في تصوراتهم وتطلعاتهم، وفي غاياتهم من الكتابة. فإذا كان الواقع المادي والمرجع قد ضاقت به فإن العالم المتخيل والافتراضي قذف به في التيه. وقذف به مرة واحدة في كل الاتجاهات. ووصله بتلك الزمرة المتعطشة للحرية من الكتاب الجدد. ثم وجد في (الشبكة العنكبوتية) ضالته، يسرح في فيافيها كما يشاء، ويصرخ فيأتيه الصدى قوياً من كل جانب. إنه جيل بنى آفاقه بجهد ومعاناة. فهل تبقى القصة القصيرة الجديدة بعيدة عن التأثير بهذه التحولات والمتغيرات التي بدأت آثارها تظهر مع الألفية الثالثة، وقد أصبحت واقعا ملموساً على صفحات المجاميع القصصية الشبابية؟.

١ المرجع السابق. ص ٢٤٦.

٢ عبد السلام المسدي. النقد والحداثة. ص ٢٣ ط ١. دار الطليعة. بيروت ١٩٨٣.

٣ د. جهاد عطا نعيمة. في مشكلات السرد الروائي. قراءة خلافة. ص ٧٦. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١.

٤ المرجع السابق. ص ٢٩.