الميتاقص في القصة القصيرة السعودية

د. نوال بنت ناصر السويلم *
E.Mail: nawal_alswilm@hotmail.com

* قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن

الميتاقص في القصة القصيرة السعودية

د. نوال بنت ناصر السويلم

الملخص :

الميتاقص Metafiction نمط فني في الكتابة الروائية من آثار سرد ما بعد الحداثة الذي يتسم بالتجريب وكسر الأنماط المألوفة، وهو يعني حديث الرواية عن ذاتها، والتفاتها إلى وصف عالمها الداخلي، ومناقشة التصوّرات النقدية حول السرد. وتعزى بدايات استخدام هذا المصطلح في الدراسات النقدية إلى الناقد والروائي الأمريكي ويليام غاس William H.Gass، فهو أول من سكَّ هذا المصطلح بإجماع بين النقاد المشتغلين بالميتاقص.

وقد حظيت ظاهرة الميتاقص باهتمام الباحثين تنظيرا وتطبيقا على عدد كبير من الروايات العربية، لأنها تقنية استنبتت في الرواية، ودارت في فضائها، وبتأمل النصوص القصصية القصيرة نلحظ تجليات ميتاقصية تكشف عن ممارسة هذه التقنية في فن القصة القصيرة، بيد أن البحث عنها وتقصي أشكالها لم ينل سهما وافرا كما هو الحال في الرواية.

ومن هنا أتت فكرة هذا البحث في رصد ملامح وأشكال الميتاقص في فن القصة القصيرة السعودية.

مصطلحات أساسية: الميتاقص، ما وراء السرد، القصة القصيرة، التجريب، سرد ما بعد الحداثة.

The Metafiction in Saudi short story

Dr. Nawal Alswilm

Abstract:

Metafiction is a technical type in narrative writing from the effect of narrating Postmodernism which characterized by experimentation and breaking regular sorts, that means the speech of the novel to itself, and turning around describing its internal world, and discussing critical perceptions around narration. The very beginning of using this term in critical studies returns back to the American narrator and novelist William H.Gass, as he considered the first to use this idiom according to the points of view of all who have worked in the field of metafiction.

The phenomenon of metafiction has gained the interest of the theoretical researchers and implementers in a big amount of Arabic novels, because it is a technique that has grown up in the novel, and turned in its space.While contemplating the short story texts, we observe metafiction figures that reveals the practice of this technique in the art of short story, as searching about it and finding its forms doesn't take the enough interest like that in the novel.

From here the idea of that research comes to record the features and forms of metafiction in the art of Saudi short story.

Keywords: Metafiction, beyond narration, short story, experimentation, narrating Postmodernism.

الميتاقص Metafiction نمط فني في الكتابة الروائية من آثار سرد ما بعد الحداثة الذي يتسم بالتجريب وكسر الأنماط المألوفة، وهو يعني حديث الرواية عن ذاتها، والتفاتها إلى وصف عالمها الداخلي، ومناقشة التصوّرات النقدية حول السرد وبتعبير ديفيد لودج David Lodge "الميتاقص هو قص القص: أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصية، وإجراءتها التعبيرية."[1]

ولا ينجو المصطلح من إشكالية التلقي في النقد العربي، واستقباله بترجمات عدة، لعل أكثرها شيوعا وقبولا بعد رسوخ الظاهرة في الروايات، وتداولها في الدرس النقدي هو ترجمة مصطلح Metafiction بالميتاقص "إذ يتكوّن هذا المصطلح من جزأين: meta ويعني: "ماوراء" و[2] "fiction" الذي يعني: «السرود النثرية المتخيلة (الروايات والقصص القصيرة) كنقيض للشعر».[3]

وفي حقل الدراسات النقدية العربية، اشتغل عليه النقاد العرب تحت عدة تسميات منها: القص الشارح، الميتارواية، الرواية الشارحة، ما وراء الرواية، الرواية المغايرة، السرد النارسيسي، الميتاقص، ماوراء القص، ماوراء السرد، الرواية الضد، السرد المفتون بذاته.

والميتاقص متداول في الخطاب النقدي الغربي لدى عدد من النقاد الجماليين والفلاسفة الذين أثروا المصطلح برؤاهم التأسيسية، وببنائهم لدلالته ومفهومه أمثال: «جورج دوهاميل، وجيرار جينيت، ووليام غاس، وتزفيتان تودوروف، وفرانسوا ليوتار، وجيرالد برنس، وليندا هيتشون، وباتريشيا واو، وديفيد لودج»[4]. وتعزى بدايات استخدام هذا المصطلح في الدراسات النقدية إلى الناقد والروائي الأمريكي ويليام غاس William H.Gass، إذ يرى أحمد خريس أنه أول من سك هذا المصطلح بإجماع بين النقاد المشتغلين بالميتاقص؛ أي أن المصطلح نتاج أواخر عقد الستينيات، وقد عرّفه غاس بقوله: "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع".[5]

والميتاقص بوصفه ملمحا من ملامح سرد ما بعد الحداثة يلتقي مع الرواية التجريبية في مخالفته لمواضعات الرواية التقليدية، فبناءالروايات الميتاقصية ينحو نحو التجريب، وخرق المألوف، والثورة على الرؤى المتوارثة، بيد أنها تمتاز بشكل خاص «بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء؛ ولكنه أيضا من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة. «[6] ويحدد جميل حمداوي مجموعة من الوظائف والأدوار يؤديها الخطاب الميتاسردي أو الميتاقص داخل النص الإبداعي، وبتأمل هذه الوظائف نجدها تركز على ثالوث العملية الإبداعية (المؤلف–النص–القارئ) إذ يقدم الخطاب الميتاسردي للمؤلف نمطا جديدا غير مستهلك في الكتابة السردية، فيفتح له آفاق التجريب وتجديد طرائق السرد وأساليبه، وتقويض المواضعات والأشكال القصصية المتوارثة بتقديم

تجارب قصصية تتسم بالحداثة والطرافة، كما أن النص السردي نفسه يثرى من جراء تعدد الأصوات والأطروحات والأساليب، فالميتاقص يسعى لخلق نص سردي بوليفوني، ويستقطب الميتاقص القارئ في توجهه لمناقشة الكتابة الإبداعية، ورصد عوالمها التخييلية إذ يفضح اللعبة السردية أمام القارئ، ويشخص إشكالات نقدية، ويمارس النقد من خلال النص السردي فضلا عن إشراك القارئ في بناء اللعبة السردية، من خلال تفاعله مع النص بملء الفراغات، وبذله نشاطا قرائيا في فك شفرات النص.[7]

وقد حظي الميتاقص باهتمام بالغ في حقل الرواية لكونه مستنبتا من عالمها، فالمقاربات النقدية التطبيقية كشفت عن توجه كثير من النقاد إلى دراسة أشكال الميتاقص في الروايات، ولم تنل القصة القصيرة الاهتمام ذاته، وبحسب علمي فإن دراسة د.جميل حمداوي أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب واحدة من الدراسات الرائدة في مجال استكشاف تجليات الميتاقص في القصة القصيرة، ولفاضل ثامر أيضا دراسة جادّة لملامح الميتاقص في القصة القصيرة العراقية بعنوان: «تذييل اللعبة الميتاسردية بوصفها تجريبا» ذيّل بها كتابه «المبنى الميتاسردي في الرواية» وتحاول هذه الدراسة إضاءة تجليات الميتاقص في القصة القصيرة السعودية، ورصد ملامح وآليات اشتغال الخطاب الميتاقصي فيها.

أشكال الميتاقص في القصة القصيرة السعودية:

اتجهت القصة القصيرة السعودية وجهة نحو التجريب، وكسر القيم المتوارثة في السرد، وبخاصة في النتاجات الصادرة منذ مطلع الألفية، إذ ظهر ميل إلى» الشكل السردي الحديث المتمثل في انفتاح النص بتعدد الرواة وتداخل الحكي، وفتح عوالم سردية أخرى في ذهن القارئ،»[8] وتقديم صيغ فنية تتسم بسمات سرد ما بعد الحداثة على مستوى البناء، أو الخطاب، ولم يكن تيار الميتاقص غائبا في الممارسة القصصية، فثمة نصوص تشتغل على توظيف التاريخ، واستدعاء شخوصه في حفلة عابرة للتاريخ، والتعبير عن موقف معاصر من خلال قلب الحقائق التاريخية ومزاوجة الواقعي بالتخييل، والتفت آخرون إلى تشخيص الكتابة السردية، ووصف عالمها الداخلي ومناقشة قضايا نقدية تتصل بالفن الروائي، ومحاكمة الشخصيات القصصية لمؤلفيها، وكسر الإيهام بواقعية الحدث من خلال مخاطبة السارد للمتلقي كما تحضر ميتا الكتابة وميتا النقد.

تحاول هذه الدراسة رصد ملامح ميتاقصية في القصص القصيرة السعودية، ومن ذلك:

أولًا: الشخصيات تتمرد على المؤلف

ثمة اتجاه في كتابة الروايات يتمثل في أنسنة الشخصيات الروائية التي هي كائن من ورق، وتحويلها إلى كائنات إنسانية تخاطب المؤلف، أو تحاكمه، أو تناقشه، أو تبحث عنه، كل ذلك يعني تمرد الشخصيات على المؤلف، وأنه لم يعد يملك

سلطة نافذة تجاهها ويتحكم في مصائرها، ويرسم لها وجودها، ويحمّلها أفكاره ورؤاه، فقد تحررت الشخصيات من هيمنته، وزعزعت إرادته في التحكم بحياتها في النص الروائي.

وهذه الفكرة تعود إلى بيراندللو Luigi Pirandello الكاتب المسرحي الإيطالي صاحب مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ومضمون مسرحيته يدور حول "جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يتدربون على مسرحية جديدة لبيراندللو. وينقطع التدريب لحضور أسرة في حالة حزن عميق يرتدي أفرادها ثياب الحداد: أسرة من أم وأب، وبنت وابن كبيرين، وطفلين آخرين صغيرين، هذه الأسرة (هي الشخصيات) – خيالات من وهم مؤلف رفض أن يكتب قصتهم- وقد أتوا لتتحقق لهم قصتهم أو مسرحيتهم بطريقة ما فيسألون الممثلين أن يمثلوها بدلا من مسرحية بيراندللو التي بدأوا في التدرب عليها. ومن هذه البداية تأخذ المسرحية في التطور على مستويات مختلفة من الإيهام فهناك الصراع بين الشخصيات وبين الممثلين ومخرجهم."[9]

وتمرد الشخصيات على مؤلفها يمثل ملمحا من ملامح الميتاقص في سرد ما بعد الحداثة، يمكن التدليل عليه برواية «النجوم تحاكم القمر» لحنا مينة.

وفي مجال القصة القصيرة السعودية- موضع الدراسة- استثمرت هذه الفكرة في تشييد بناء سردي يعتمد على تقويض سلطة السارد، وبروز أبطاله في مواجهة معه تناقشه معترضة على خط سير القصة، أو تشاركه في كتابتها، أوتقدم اقتراحات ونصائح في الكتابة السردية.

ومن القصص التي يتمظهر فيها جدل الشخصيات ووعيها بوجودها قصة (حبل لغسيل النّص) لمنصور المهوس، وقصة (شرف طباعة الرواية) لهدى المعجل، و(الرقية المكية) لخالد الغامدي، وقصة (قصة الرواية رواية القصة) لظافر الجبيري. وهذه القصص رمزية في مضمونها، والغاية منها فلسفية، نستخلص منها مساءلة للواقع وللإبداع، وملامسة إشكالاتهما بطرح فلسفي جدلي.

ومن الغايات الميتاقصية التي يمكن استنباطها: صراع السلطة بين المركز والهامش فالمؤلف مبدع النص، وهو يمثل المركز وصاحب سلطة وهيمنة مشروعة وبديهية، وفي المقابل لا تملك شخصياته إرادة فهي دمى يحركها كما يشاء ويختار لها حياتها ونهايتها فهي بداهة في الظل والهامش. فبعد أن كان المؤلف هو المركز، ومالك زمام السلطة ينازعه بطله عرش الكتابة، ويقاسمه مسؤولية إنجاز النص. واصطدام البطل الشخصية الوهمية مع المؤلف مبدعها الذي شكلها، ومنحها تفاصيل وجودها يرمز إلى خلخلة فكرة المركز، وانتقادها، ويفتح نوافذ لقبول فكرة التغيير ونبذ المسلمات، وتقبل فكرة اعتلاء الهوامش أيا كانت؛ عروش السلطة أيا كانت أيضا، وسلب المراكز نفوذها، وسيطرتها. ولنتأمل في قصة (حبل لغسيل النص) لمنصور المهوس زهو المؤلف ونرجسيته في مخاطبته للشخصية التي استنبتها في نصه، يقول: «شكَّلتُه على الورقِ جزءًا جزءًا، منعطفًا منعطفًا، أنسجةً وشرايينَ وأحاسيس،

ثم نثرتُهُ على أرضيةِ مكتبي حتى استقامَ واقفًا يتلو نشيدَه الجديد، أذنتُ له أنْ يختارَ مصيرَه، مذكرًا له بأنَّ نهايةَ مصيرِه ستكونُ في نهايةِ النِّص، «[10] فالمؤلف منذ السطور الأولى يعلن هيمنته على مجريات السرد حتى في منحه حرية اختيار المصير لبطله، يتم ذلك بمحض اختياره، ويقول أيضا: «ابتسمتُ بغيظٍ مفاجئ لفرطِ ثقتِه بأنَّه هو المسيطرُ داخلَ النَّص، نسي أنَّي أنا الكاتبُ والراويُّ العليمُ بما تقدَّمَ مِنْ أمْرِه وما تأخَّر، وإنْ تقمَّصَ ظلَّ غيمةٍ (فلنْ) يُودِّعَهُ غيري، وإنْ عادَ فلنْ يستقبلَه سواي!" [11]ويقول: «هززتُ القلمَ في وجهِهِ أذكِّرُهُ بأنِّي أنا الحاكمُ بأمرِ الكلماتِ هنا وليس هو،»[12] ويقول: «سأسمح له بالانتحار في نهاية النص، قلت له إن القلم بيدي أنا وليس بيده لكنه مخلوق متمرد». [13] فالأنا هنا مركزية، مطمئنة إلى خضوع بطلها لإرادتها ساخرة من عبثه التمرد عليها، والخروج من عباءتها. وفي المقابل يتمرد البطل على هذا النسق السلطوي، مانحا لنفسه حرية التدخل في كتابة النص وتوجيه المؤلف وجهة يرتضيها هو، فخيار النهاية انتحارا من اقتراحه يقول للمؤلف في اعتداد بذكائه في فكرة الانتحار: «طبعًا لأمارسَ المغادرةَ انتحارًا، لكنْ ليسَ الآن، بل في نهايةِ النَّص كما اتفقنا؛ حتى أمنحَكَ فكرةً متفردةً تُتَوِّجُ نصَّكَ بوهجٍ جديد،»[14] ولنتأمل هذه العبارات التي توضح تحولَ المركزِ إلى هامش، فالبطل الآن ذو إرادة، يفرض رأيه وشخصيته على المؤلف ولا يستسلم له، يقول: «أعلمُ أنَّ هذه المغادرةِ تجرحُ كثيرين لم أعتدْ على جرحِهم ولو على حسابِ مزاجي وظروفي؛ لذا فكرتُ بأنْ أستنبتَ لي أظافرَ حادةً لتُقَشِّر قناعي عن جِلدةِ وجهي قبلَ أنْ يقشِّره مُغسِّل الموتى،» [15]ويقول: «أقترحُ عليك أنْ تمنَحَني مساحةً ممتدةً في نصِّكَ لأُوجِّه رسائلَ لهؤلاءِ العزيزين جدًا عليَّ». [16] هذه الثقة بالنفس تنمو في النص، لتصل إلى نزاع بين المؤلف والبطل، هو ما نعنيه بالتمرد، نلمح هذا في ردود أفعال البطل على المؤلف، وما دار بينهما كهذا التراشق بالكلمات: «صرختُ به: يا غبي ماذا فعلتَ؟! لابدَ أنْ أُلغيَكَ، لابدَ أنْ أخرجَكَ مِنْ النِّص فأنتَ خَطَرٌ عليّ. ضحكَ بألم: يا صاحبي صحيحٌ أنتَ استنبتَّني في نَصِّكَ، لكنَّكَ علمْتَني كيفَ أصْنعُ زُجاجَ ندَمَي مِنْ خَيْباتِ رملِ الشاطئ»،[17] وقد يرد على المؤلف بفعل مضاد لرغبته: «سحبتُ ورقةَ النِّص أريدُ تمزيقَها، فاستلّها منِّي: خلاص خرجَ الأمرُ عن السَّيْطرة»،[18] أو فعل عدائي عنيف: «سحبتُ الحبلَ مِنْ يدِه ودفعتُ الكرسيَّ فاستدارَ دورةً كاملةً، فدفعني بقوةٍ أوقعتْني، هنا شعرتُ بتمردِهِ الحقيقيِّ عليّ وأنَّه سيخرجُ عَنْ سيطرتي».[19]

وفي قصة (شرف طباعة الرواية) لهدى المعجل، تبدو العلاقة بين المؤلف والبطل علاقة حميمة فالمؤلف يعامله بوصفه صديقا يهرع إليه في الملمات، ويبادله البطل الوفاء لواجبات الصداقة في محض النصح له، ومشاركته الوجدانية، ففكرة المركز والهامش هنا متناظرة لا أحد يعلو على أحد، قد ترمز إلى تشجيع التكامل والتلاقح بين القوى، فها هو المؤلف يعلن افتقاره للبطل: «لم أتمنَّ منقذا – يختم فصول الرواية – سواه»، ويتبادل معه مناقشة النهاية:

«ولكن لا أريد لك هذه النهاية، لنبحث عن علاج لمصيبتك.

– اتفقنا .. فقط أمهلني ساعة ريثما أرجع».[20] فالمؤلف يتخلى عن مركزيته مختارا، ويأنس ببطله، وبالحوار معه، مما يعني الثقة بالهوامش وبأن لديها ما يفيد.

وفي قصة (الرقية المكية) لخالد الغامدي، يشاكس البطل حسن المؤلف في وجوده منذ البدء، رافضا تشكيله في النص مفضلا عزلته وهروبه، ولكن المؤلف يحكم قبضته رغما عن حسن تعاطفا مع مأساته التي لا يحبذ حسن الحديث عنها، ويصر المؤلف على البوح بها، لنتأمل عبارات المؤلف: «انتزعت حسن من عمق التوحد... قاومني، جحظت عيناه... محمرتان، قاسيتان، حاول أن يتكسر حروفا مبعثرة ن...ح...س، سلم حسن مكرها بعد أن وقع أسيرا في قيدي».[21] وقوله أيضا: «حاورت حسن كثيرا، قسوت عليه ليكتمل معمار نصي بناءً، ضحيتي أنا أيضا، تسلقته لأمنح نفسي شغف الكتابة،» [22] ويلوذ حسن بالصمت، ولا يتجاوب مع المؤلف وتنتصر إرادة البطل في الغياب وإيثار الصمت، إذ يفشل المؤلف في إقناعه فينشر نصه بلا بطله، ويذوب حسن كقطعة سكر في الرقية المكية (قصيدة شعرية لمحمد الثبيتي)، أي أنه خرج من النص لآفاق أرحب تتقبله يقول: «شعرت بدوار وغشيان بينما أطالع نصي عبر صحيفتي، هرب حسن من قيدي، كان نصي مبتورا، جسدا بلا روح، انسكب حسن كقطعة سكر تذوب وتذوب في الرقية المكية، ها هو يطير كحمام الحرم يغتسل من أدران التوحد والانكسارات المتعاقبة».[23] فصراع السلطة والهامش بدا هنا مقلوبا، فالمؤلف يسترضي ويستعطف ويأمل، والبطل يرفض ويتمسك برأيه، وتأتي إرادته نافذة.

ومن الوظائف التي يؤديها الخطاب الميتاسردي في تمرد الشخصيات على المؤلف، الإيمان بحرية الإنسان في حياته الخاصة، وألا أحد يملك الحق في تقرير مصير الآخرين، والتدخل في شؤونهم، وإعلاء من قيمة الفرد، وذاتيته فالشخصيات في تمردها تعبر عن قيمة الحرية، ورفض وصاية الآخرين، لنتأمل هذا الحوار بين المؤلف وبطله حسن في قصة (الرقية المكية) لخالد الغامدي:

– سأشكلك يا حسن.
– جسدا دون روح شكلني.
– لكنك بطلي.
– قلمك رصاص سأمحو نفسي.
– سأمنحك البوح عبر نصي.
– من تكون لتخترقني.
– ... [24]

وفي قصة (قصة الرواية رواية القصة) لظافر الجبيري، يطرح المؤلف فكرة تحرر الشخصيات من وصاية المؤلف، وأنها حين تتمرد على معماره الروائي الذي صممها فيه تبدع وتتألق، وتعبر عن نفسها بصورة أصدق من قلم المؤلف نفسه الذي يمارس سلطة وتدخلا في تفاصيلها، ويكتب الجبيري قصته بأسلوب ضمير الغائب، يخبرنا السارد عن فكرة ومضت في ذهن المؤلف وهي أن يخرج في نزهة سفر مع شخصيات روايته، ويكمل الأحداث هناك، ويسرد ما حدث للمؤلف الذي يسميه(م . ع) وشخصياته في هذه الرحلة التي جمعتهم أصدقاء سفر، يقول: «ما إنْ حطت الطائرة، حتى بحث (م ع) عن مرافقيه– أبطال الرواية الجديدة الذين وجدهم بدؤوا يخرجون عن وصايته، رآهم قد سبقوه إلى تبديل ملابسهم،

البطلة وصديقتها، مثلًا كانتا قد تصرفتا في العباءة وتوابعها عند أول خطوة على أرض الطائرة المحايدة، وقبل الجلوس على المقعد المخصص لكلتيهما..ولم تقلع الطائرة، وتغادر ساحة المطار بحرّية، حتى كان (م ع) يشاهد الرؤوس تعانق الهواء بانتشاء تهتز معه الهاماتُ، فتتحرك خصلات شَعر عانت الجمود والثبات طويلًا.. ورأى الجميع يرتشفون هواءً جديدًا خارج صحراء الحبر والأوراق وسط اندهاش الكاتب الذي تسلل إليه شعور مفاجئ في صعوبة إعادة تجميع هؤلاء لإكمال العمل، وسيكون الموقف الأصعب عند العودة إلى أرض الوطن! عاود الكاتب لملمة أوراقه وشخوص عمله الجديد، وأعطى أوقاتًا للنزهة على البحر، وخصص وقتًا للسهرات في أماكنها المعتادة، ونظم جلسات المسبح والمطعم وغيرها. الكاتب نفسُه وَجَد قلمه يتنفس بعمق، ويعيش أجمل لحظات الكتابة أَلَقًا وصفاءً .. أوقات من البهجة والهناء لم يعرفها من قبل بهذا العمق ..مرت الأيام سريعًا، وكأنه ساعات...! عندما قرر العودة إلى أرض الوطن، وجد أبطاله وشخوص عمله الروائي موزعين بين البحر والملهى والمسبح وغرف الفندق وشوارع المدينة الحية البعيدة ..جلس وحيدًا في المطار حتى أفاق على النداء الأخير لرحلته التي سيعود فيها وحيدًا مخلفًا وراءه توقًا جديدًا للحياة، وروايةً قد تطول».[25]

فالشخصيات الروائية حين خرجت من سلطة المؤلف عبرت عن ذواتها بعمق، ومارست حريتها الشخصية في ارتياد الأماكن التي تريدها، لا التي يضعها لها المؤلف، والمؤلف نفسه حين فك أسرهم وأطلق سراحهم، وتجنب التدخل في حياة الآخرين وملاحقتهم، تنفس بعمق.

ومن الوظائف التي يؤديها الخطاب الميتاسردي في تمرد الشخصيات على المؤلف وظيفة التعبير عن رؤى المؤلف، فهي أكثر صراحة من المؤلف نفسه، وتتحدث عما يتوجس منه المؤلف، فهي تترجم عن أعماقه ومشاعره التي يصرخ بها. من المتفق عليه في النقد السردي ولدى المشتغلين به، أن الشخصيات السردية هي أقنعة يعبر بها المؤلف عن أفكاره، ويحمّلها رؤاه، وحين تقف في مواجهة المؤلف تجادله فهي صرخاته المكبوتة التي يطلقها بصوت عال، وبتعبير آخر صراع المؤلف مع نفسه وحيرته واضطرابه بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون فيصبح المؤلف صورة فوتوغرافية من الواقع، وبطله الوهمي صورة لطموحاته وما يرتضيه.

ففي قصة (حبل لغسيل النص) لمنصور المهوس، يبدو المؤلف ضجرا من عدة أمور لا يحسن حسمها، فيظهر بطله في حوار معه منجزا ما عجز المؤلف عنه، أي أن القاص يضع أمامنا نفسه في صورتين، لنتأمل هذا المقطع: «ماذا يفعلُ هذا المجنون! إنّه يفتحُ إيميلي ويكتبُ رسالةً لحبيبتي: مُنْذُ أنْ نَسَجَني صوتُك بحريرِه ثم باح لي: في قعرِ المحيط، داخل فقاقيعِ الرغبةِ لي جسدٌ لكَ، كمْ لي معكَ (غَدا وأَبَدا). منذ ذلك وأنا أتهَجّا النَّذْر، ولا أتقن سوى إطْفاءِ مصابيحي كلَّ غَسقٍ وأتذكَرُك، لكنَّ غيابَكِ القَسْرِيّ عذَّبَني فسمحتُ لأخرى بأنْ تختَرقَني فاعذُريني، ثم ضغطَ على (Delete) لحذفِ كلِّ رسائلِها. "[26] إن المؤلف عابث في علاقاته العاطفية لا يستقر على واحدة، هو نموذج من الواقع، حين يمسك البطل بزمام القصة ويكتب بدلا من المؤلف يفضحه، ويدين سلوكه المشين وكلماته المعسولة، وينهي هذه

المهزلة العاطفية بحذف الرسائل. وحين آنس المؤلف من بطله هذه الجرأة التي أعجبته لم يخف أمنيته من أن يكون هو البطل: «اكتويت بتلميحه بأني أرغب بأن أكون هو ذاته، وليس مجرد كاتب نص مستقل وخالق شخصية»[27] فهو يغبط بطله لإيجابيته ويتمنى أن يكون هو! ويستصدر البطل أوامر بأن يكتب المؤلف عدة رسائل يمليها عليه فالمؤلف الآن تحت سيطرته وراويه يقول له: «أيها الراوي اكتبْ لهذهِ الأخيرة: سأخرجُ منكَ بالمعروفِ كما دخلتُ معكَ بالمعروفِ، أنتِ شهيةٌ جدًا لكنَّ هذا لا يكفي، كما أنَّ بقائي معكِ لا يكفيكِ، سنظلُ أصدقاءً نمشي على جداولِ الطاولاتِ وياسمين الوجعِ اليانعِ.

اضطربَ حبرُ قلمي في قصبتِهِ وهمستُ: واللهِ خطيرٌ أنتَ، مِنْ أينَ بزغتَ عليّ ؟!!

واكتبْ لرئيسِ تحريرِ الجريدةِ التي أتعاونُ معها: عذرًا، فقدْ أردتُّ بالتواصلِ معكم استعراضَ قدراتي الفكريةِ والإبداعيةِ على مربعاتِ بساطِ المبدأ والرؤيةِ النِّضَاليةِ الوطنيةِ، مجردَ حضورٍ واسمٍ متواجدٍ في المشهدِ الثقافيِّ، ومآربَ أخرى أنتَ لاً تعلمُها اللهُ يعلمها، ولأني استبطأتُ الوصولَ إلى ما أريدُ فقدْ تعبْتُ، وها أنا أغادرُ.»[28] إن ما يفعله البطل هو رغبات المؤلف الدفينة التي تزعجه، ويتهرب من مواجهتها، وكان البطل أكثر صراحة منه في حسم أموره المعلقة.

وفي (الرقية المكية) لخالد الغامدي يظهر المؤلف متعاطفا مع بطله فيدون مأساة بطله، وهو بذلك يرسم صورة من الواقع لشاب عاطل يبحث عن عمل ويجر أذيال الخيبة يقول عنه: «ونقشت على ورقتي، حسن يذرع الشوارع، يتأبط ملفه الأخضر، تركله أبواب المصانع وكراسي الدوائر الحكومية، هدّه التنقل، تخطفه سيارات الأجرة صباحا على عزف أغان آسيوية، تلفظه ظهرا من عمق الزحام مهزوما، مدحورا، ملّ حسن من الاخضرار، من الشوارع، وأبواب المصانع، تعلم الهروب إلى الشوارع الخلفية، تورمت قدماه من انتعال الأرصفة، سلقت الشمس ملفه الأخضر فغدا كورقة خريف يابسة».[29] إن صوت المؤلف هو صوت عاطفي لمناقشة قضية اجتماعية، فالواقع متخم بالحديث عن البطالة، ومعاناة الباحثين عن عمل بصورة باتت من فضول القول، يتخذ البطل موقفا مضادا لصوت المؤلف هو الصمت، وهو صمت بليغ يعبر عن يأس وملل ولا جدوى من الحديث دون آذان تسمع، فيفضل الخروج من النص إلى ساحة تعبق بالروحانية إلى مكة حيث قداسة الحرم وطهر الأرض وهي ما رمز إليه القاص (بالرقية المكية)، فالمؤلف في النص يعبر عن الواقع والبطل عن مجابهة هذا الواقع البائس.

فتمرد الشخصيات حيلة فنية للتعبير عن رؤى المؤلف الخفية بانكشاف يضعنا أمام تأرجحه بين الواقع وموقفه منه.

ثانيًا: الميتاقص والمتلقي

يتجه بعض كتاب القصة إلى المتلقي، فيستحضره في القصة، ويخاطبه بأسلوب مباشر وصريح وعلامات لسانية دالة عليه نحو: عزيزي القارئ، أو صديقي، وهذا التوجه سمة ميتا قصية هدفها نفي الإيهام بالواقع، وتنبيه المتلقي إلى التخييل، وأن ما يقرؤه هو محض قصة.

واستحضار المتلقي في النص يتصل بنظريات

ومفاهيم نقدية متداولة في جماليات التلقي ونظرية استجابة القارئ، ومفهوم التغريب في المسرح. ولعل أقرب المفاهيم لهذا القارئ الذي يحضر في النص هو «المروي عليه» ويعرّفه جيرالد برنس بأنه: «شخص ما يخاطبه الراوي».[30] وتبرز القصة القصيرة نصا يتمظهر فيه الوعي الذاتي للمؤلف بوصفه ساردا له، ويعقد فيه ميثاقا مع قارئه من أن ما يقرؤه هو قصة، فيمحو عنه الاستلاب، ويضعه في مواجهة مع النص تاركا له حرية التأويل والقراءة.

ومن الوظائف الميتاقصية التي يؤديها خطاب القارئ في النص هو أن يجعله محايدا في مشاعره، فمن «طبيعة الأعمال الواقعية أنها تشد القارئ، وتبدد من موضوعيته في النظر إلى الأحداث، وتجعله ذاتيا وانطباعيا، الكاتب بمخاطبته للقارئ يجعله أكثر عقلانية، وهذا يسهم على المدى البعيد في التقاطع مع الواقع بصورة أكثر التحاما وترابطا، في حين أن القارئ العاطفي يتقاطع مع النص الواقعي بصورة قوية على المدى القريب، لكن تخفت قوة هذا التقاطع على المستوى البعيد»[31].

في مجموعة (حكاية الصبي الذي رأى النوم) لعدي الحربش حفاوة بتقنية السارد المتطفل الذي يظهر في النص موجها لقارئه، ونافيا بهذا الظهور الإيهام بالواقع، فيحرص على التنويه بالتخييل بعبارات صريحة تصف العمل بأنه قصة متخيلة كقوله في قصة (المكتباتي) محددا للقراء مكان القصة: «قصتي يا سادة، تبدأ في أكثر الأماكن قدما، في رحم الكون، في المكان الأول، في المكتبة».[32] وفي قصة» بيت الساحرة» يفتتحها معّرفا بالبطل الذي سيروي عنه: «بطل قصتي يدعى أحمد، وهو بطل بالمعنى الملحمي للكلمة. هو بطل بالمعنى الذي يقصده الناس».[33] وتمضي القصتان في سرد متواتر لا يتدخل فيه بعد أن نبه القارئ باستهلال ذي سمة ميتاقصية.

وفي قصة «الإسطرلاب» يظهر المؤلف مستنكرا اللمحة السردية البانورامية التي افتتح بها النص، فيستدرك بقوله: «لكن ما بالي أستبقُ الأحداث، وأروي لك نهايتَها قبلَ أن أخبركَ عن البداية؟ دعني أرجعُ بكَ ثلاثينَ يومًا إلى الوراء، إلى تلك الليلة الرمضانية الباردة التي أخذت رياحُها تقرعُ الدرفاتِ وتصفقُ بالأبواب. تبدأُ هذه القصة بالتحديد في محلٍ لصنع الإسطرلابات، وتنتهي في الجنة، وبين ذاك وتلك تفاصيلُ أحكيها هُنا. يبدو أنَّ إبراهيمَ التنوخي منشغلٌ عن مقدمنا بتفحص إسطرلابه الكروي الجديد الذي يحاولُ الانتهاء منه. حاذرْ كي لا تطأَ على إحدى القطع النُحاسية المنتثرة في فضاءِ الغرفة، فأنتَ أحوجُ ما يكون إلى سلامة قدميك، وخصوصًا عندما تبدأ أحداث هذه القصة بالتلاحق».[34] يدخل الحربش القارئ إلى جو القصة ومناخها، ويجعله شاهدا على وقائعها وكأنها تتجسد أمامه مرئية لا مقروءة، فالقارئ هنا يلج مكان الحدث (دار الإسطرلابي إبراهيم التنوخي) ثم يتابع السرد في فضائه الوهمي، وهذا الأسلوب يتكرر أيضا في قصة (حكاية الصبي الذي رأى النوم)، إذ يستحضر المؤلف القارئ إلى القصة بوصفه ناظرا ومشاهدا ومستمعا لا قارئا، لنتأمل استهلال القصة على هذا النحو: «هاكَ يدي، وتعالَ معي.. فسوفَ آخذكَ إلى مكانٍ لم ترَه من قبل. سوفَ أذهبُ معكَ إلى بغداد -حاضرةِ الخلافة- لأجوسَ

بكَ أزّقتها العتيقةَ حتى نصلَ إلى ذاك البيمارستان الضخم، الذي يقومُ على الضفةِ الشرقية من نهرِ دجلةَ الأزرق. هل ترى ذاك الرجلَ المربوعَ القامةِ ذا اللحيةِ القصيرةِ والنظرةِ الساهمة؟ ذاك الذي يمشي بخطىً متعبة داخل البيمارستان؟ هل عرفته؟ إنه الشيخُ الرئيس حجةُ الطبِ أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا. أنا متأكدٌ أنكّ سمعتَ به من قبل. هو لا يزالُ في منتصفِ العمرِ-آنذاك-، ولكنّ صيته قد شاعَ وذاع، حتى ترأسَ بيمارستانَ بغدادَ الكبير، وأصبحَ قبلةً لطلاب الطبِ والمرضى المكروبين. لم أمشِ بك كل هذه المسافة، وأعبر بك حدودَ المعقولِ لمجردِ أن ترى الشيخ الرئيسَ في شبابهِ في بغداد، وإنما أريدُ أن أريكَ ذاك الصبيَّ الصغير الذي التقى به ابنُ سينا ذاتَ صباح وتحدثَ معَه. اتبعني.».[35]

فالقاص يرسم مشهدا دراميا حيا ويحضر المتلقي إلى مسرح الحدث متفرجا، وفي هذا تعزيز لدور المتلقي في العملية الإبداعية.

وفي قصة: «عندما أفاقت الجميلة النائمة» يفتتحها مشوقا للقارئ بطرافة وغرابة قصته: «سأحكي لك اليوم حكاية شريرة حكاية قد تخال أنك سمعت بها، أو بما يشابهها، ولكني أؤكد لك أنك لم تفعل، هي حكاية تحامى الآباء أن يقصوها على أبنائهم، وإن فعلوا، حكوها هجينة شائهة حكاية أُحرقت الكتب التي تتناول نصها الأصلي، أو طمرت تحت أقبية الكنائس العتيقة، وأضرحة المقابر المهجورة. هل سمعت بالجميلة النائمة؟ تلك الأميرة الصغيرة ذات الخمسة عشر ربيعا، والتي لحقتها لعنةٌ تحتّم عليها أن تنام مئة عام متواصلة دون أن تستيقظ؟ هذه الأميرة هي نفس الأميرة التي سأحكي لك عنها، إلا أن اللعنة التي لحقتها مختلفة، مختلفة تماما!»[36] وبأسطرة جديدة لقصة الأميرة النائمة مغايرة في تفاصيلها للقصة المتوارثة، يبتكر المؤلف شخصية خيالية هي ديكارت الذي أتى ليعالج الأميرة من اللعنة التي حلت بها وهي هنا فقدانها الوعي بما حولها من أحداث بعد الاستيقاظ من نومها، وعدم قدرتها على التمييز بين الحلم والحقيقة فيما رأته من أحداث، ويرشدها إلى حل لمعضلتها يمكنها من حسم حيرتها بين اليقظة والحلم وهي قاعدته الشهيرة «أنا أفكر إذن أنا موجود» فالعقل هو الوسيلة التي لا تخدعنا ويمكن الاعتماد عليها بدلا من الحواس في حل كل المعضلات ويشرح للأميرة هذا بقوله: «عندما تفكرين تمارسين وجودك كماهيةٍ مفكرة. أنت عندما تشكين بوجودك تمارسين التفكير، ولذا يكون شكك في هذا الوجود تأكيدٌ لحقيقته».[37] ويطول الجدل الفلسفي بين ديكارت والأميرة الذي زادها حيرة وارتيابا جعلاها تطلب منه أن يختفي الآن إن كان حلما، فالأميرة تطمئن إلى الحواس في الاهتداء بوضوح لعالم الحلم والحقيقة، ويغضب منها ديكارت مغتاظا من هذا الطلب بعد هذا النقاش الطويل الذي ظن منه اقتناعها بأفكاره، ويشق طريقه بين الأثاث باتجاه الباب الذي صفعه بعنف بعد خروجه.

كان من الممكن أن تنتهي القصة بهذه الخاتمة الطبيعية، فنقض فلسفة ديكارت ومبدأ إعمال الشك تحقق منذ طلب الأميرة من ديكارت أن يختفي، ولكن المؤلف يتطفل على النص مضيئا للقارئ مساحة أخرى هي أهم من القصة نفسها من منظوره، وبعلامة سيميائية هي فاصل نجمي يوحي بنهاية النص يبدأ مقطعا موجها للقارئ يقول

فيه: «والآن يا قارئي العزيز، لا أملكُ إلا أن أتنحى جانبًا لأشاركَكَ الضحكَ على غرور السيد ديكارت. لقد كان يتربعُ فوقَ كرسيه بكل ثقة ويقولُ مخاطبًا الأميرة: «أنا أفكر، إذن أنا موجود». فيما أنتَ وأنا، نعرفُ (كلينا) أن السيد ديكارت لا يعدو أن يكونَ شخصيةً خياليةً أتحكمُ بها في قصتي كيفَ شئت، وَأطرحُ الأسئلة على لسانها، وأجعلها تفكر. لقد قال السيد ديكارت بكل ثقة "إنَّ الشئ الوحيد الذي هو متأكدٌ منه هو وجوده" ولكنه مع الأسف، وكما نعلمُ (كلينا)، لم يكنْ موجودًا. لقد غابَ عن بالِ السيدِ ديكارت أنَّ وجوده مرهون بالقصة، والتي ليسَ لها وجودٌ ماديٌّ أصلًا، ولكني أعذرُ السيد ديكارت عندما غابت عن باله هذه الفكرة، إذ إني كمؤلف أردت لها أن تغيب عن باله. والآن يا قارئي العزيز.. أريدكَ أن تنظرَ إلى عينيَّ في شجاعةٍ وتجيب على سؤالي: «هل أنتَ موجود؟»[38]

هذه المفارقة الساخرة تعزز من نفي الإيهام بالواقع، وتشوش على القارئ من أن يندمج مع سياقها وعالمها السحري، ويتعاطف مع ديكارت، فهو وإن كان في النص متيقنا من وجوده، غير موجود أصلا لكونه من صنع خيال المؤلف، يعيد المؤلف هيبته في سيطرته على شخصياته التي صنعها دمى كما يشاء تاركا سؤالا مفتوحا يجيب عنه القارئ وفق منطق القراءة الذي يرتضيه، وأن عليه فقه هذا الجدل الفلسفي وبناء معرفته الخاصة به دون وسيط وحتى المؤلف نفسه عليه أن يتنحى ويترك له مساحة للتفكير.

وفي قصة «كلبُ مدينةِ إفسس» لعدي الحربش، يعلو صوت المؤلف في شرح فكرة النص وتقريرها للقارئ منذ الاستهلال، يقول: «كلُ الأشياء تنزعُ إلى الخلود، تحاولُ أن تتسامى لنيلِ هذه الصفة الإلهية الفريدة، ولكنّ سيف الموت، يأبى في النهايةِ إلا أن يذكّرَها، أنها أوضعُ من أن تطمحَ إلى قَبسٍ من نورِ الدائم. هل قرأتَ عن الرجلِ الذي رمى نفسَه تحتَ حوافرِ حصان الإسكندر كي تدهسَه؟ هل قرأتَ عن ضابط الجمارك الذي ضايقَ الفيلسوف الشهير فولتير حتى صَفَعهُ على خدِه؟ هل تساءلت عن السبب الذي يدفع هؤلاء الأشخاص كي يتصرفوا بمثلِ هذه التصرفات الغريبة؟ إنه الخلود، طموحهم البشري الذي ينزعُ بغير وعي إلى الخلود، حتى وإن كانَ خلودًا في قصة، المهم، أن يبقَى بعد الموت».[39]ويسترسل المؤلف في مقالة فلسفية تشرح فكرة الخلود متخذا من قصة أصحاب الكهف نموذجا، ومن الكلب المهمل في النص المسيحي، والمذكور في القرآن الكريم رمزا على التناقض الذي يزرع الفقد والضياع وفقدان الهوية، فالكلب قلق من وجوده في القصة! لعدم اكتمال فكرة الخلود وثباتها في النصوص، هو يدرك أهمية هذه المزية، ويتمنى أن يحظى بشرف الخلود، ولكنه يشعر بالضياع وفقدان الهوية لاختلاف النصوص حول وجوده. القصة برمتها لا تتضمن خطا سرديا، سوى فيض فلسفي وتعليق وتحليل لشخصية الكلب وإحساسه، من قبل الراوي العليم بكل شيء، وتبدو أطروحة للقارئ ودرسا عليه أن يتأمله.

وبأسلوب يوظف تقنية الصورة في الكتابة السردية، يشرك عدي الحربش القارئ في بناء المعنى من خلال تأمل لوحة فنية، وذلك في قصة «أرنولفيني»، وهي قصة من نوع قراءة في لوحة، واللوحة الفنية هي: «بورتريه أرنولفيني» للفنان الهولندي جان فان إيك في عام 1434م، يقول المؤلف

مخاطبا قارئه: «اليوم، لن أحكي لكم حكاية كما جرت العادة. اليوم سأحضر لكم لوحة وأدعها تحكي بدلا عني،» [40] وبسرد مثقل بالتفاصيل يقدم المؤلف تحليلا لمفردات الصورة، يتطلب من القارئ العودة للصورة والنظر فيها وتأملها ثم قراءة التحليل الفني لرموزها، فإدراك النص يعتمد على شحذ طاقة بصرية تتمثل في الصورة وطاقة ذهنية تتمثل في الملفوظات اللسانية ، كقوله: «من أينَ و كيفَ أبدأُ قراءةَ القصة؟ ما رأيكم أن نبدأ بالكلب؟ أشعرُ أنَّ قراءةَ القصة ستكونُ أسهل إذا بدأنا بالكلب. فوقَ الأرضيّة الخشبية يقفُ كلبٌ بنيٌّ صغير. أريدكم أن تتأملوا النظرة التي ارتسمت على وجه الكلب، وأن تخبروني عن الوضعية التي اتخذتها قوائمه القصيرة. لا يبدو الكلبُ سعيدًا على الإطلاق. بل أنا أجرؤ على القولِ أنَّ الكلبَ لو كان أكبرَ جُرمًا لهجمَ على الشخص الذي أمامه ومزقهُ إربًا. ولكن لماذا ومِمَن هو غاضب؟ اقلبوا الصفحةَ الأولى،» [41] فالقارئ يحتاج إلى إمعان نظره في اللوحة وتأمل نظرة الكلب وقوائمه القصيرة، والتفرس في وجهه ، ثم قراءة المعادل النصي الذي يشرحها وهكذا تتحقق جماليات التلقي ونشاط القراءة من خلال التفاعل بين الكلمة وفنية الصورة، وذلك بإثارة القارئ بصريا وتحريضه على قراءة تفاصيل اللوحة ومكوناتها وإيحاءاتها اللونية، وإعادة بناء المعنى من خلال اللغة .

وتهتم مي العتيبي باستحضار المتلقي وغرسه في نسيج النص، ففي خاتمة قصة (حمأ) تتجه للمتلقي في نبرة خطابية صريحة وعظية تنبهه لمغزى القصة، تقول: «إذا رأيتم التشققات تغزو وجوهكم والوحل ينسرب مع الماء في المغسلة بين أيديكم، إذا أصّر البائع في المتجر أو الصيدلية أن يبيعكم كريم مرطب تظهر على غلافه ممثلة حسناء وأخبركم أن هذا الكريم أقوى منتج لمقاومة التشققات الطينية، فاعلموا أنه جاء الوقت الذي طالما هربتم منه، جاء الوقت الذي يجب أن تتصالحوا فيه مع طينيتكم وخسائركم ومع المرارة تحت ألسنتكم،» [42] فضمير الجمع هنا يمثل جماعة المتلقين للنص في كل زمان ومكان، تدعوهم بأن يتأملوا ذواتهم، كيف ينفرط العمر، وتنسرب لحظاته وهم في عطاء ومنح للآخرين بتفانٍ ينسيهم ذواتهم!

قد نلمح شيئا من التطفل المباشر في قفلة النص، و لكن تغتفر هذه الخطابية السافرة لكونها أسلوبا واعيا في الكتابة السردية، يهدف إلى تحريض عقل المتلقي على التفكير، ولفت انتباهه لموعظة النص.

وتميل القاصة مي العتيبي إلى استحضار المتلقي في مفاصل النص، فيقطع السارد الخط السردي بتلميح أو وصف أو تنبيه للمتلقي بجمل هي بنية نصية موجهة للمروي عليه ففي قصة «يوميات رجل حر» تقول بعد مضي مقطعين مستدركة ما قد يطرأ على ذهن القارئ من استفسار، فتبادره بإزالة الحيرة «لابد أنكم تساءلتم كيف أكتب لكم يومياتي بينما لغتي مختلفة تمامًا عن لغتكم وتصوري للكلمات يأخذ شكلًا أكثر بساطة من تصوركم لها. يومياتي أسجلها على آلة تسجيل صغيرة. يومياتي التي تقرؤونها الآن يا أصدقاء لا تعدو بعض الصراخ المتقطع، أعرف أن أحدهم سيفك شفرة صراخي يومًا، وآمل أن ينشرها كاملة!» [43] وفي مخاطبة القراء (يا أصدقاء) تودُّدٌ يوحي بحميمية العلاقة بين

البطل السارد والقراء، وأنه ينزلهم منزلة الصديق أنسا بهم، ليكسب تعاطفهم مع تجربته، ويظفر بمشاركتهم الوجدانية لمعاناته.

وتمضي اليوميات في القصة بأسلوب ضمير المتكلم الذي لا يتخلص من استحضار متلقٍ يخاطبه، ومن علامات حضوره اللافتة استخدام ضمير المخاطبين بكثافة عالية تكشف عن سلطة المروي عليه في القصة، واستحواذه على اهتمام البطل، لنتأمل هذه الوحدات اللغوية «دعوني أعترف، لكم، معكم، أنكم، تساءلتم، لغتكم، تصوركم، أخبركم، أحدثكم، لعرفتم، كنتم ، لمستم، أخبرتكم، دعوني أكمل» فضمير المخاطبين يحضر في وحدات لغوية متنوعة متصلا بالأفعال والأسماء والحروف، وكلها تستحضر قارئا يحيل إليه الخطاب، ويتوجه له البطل ساردا، ويتحقق البعد التداولي للخطاب من خلال هذه الضمائر التي تحيل إلى مرجعها وهي هنا المتلقين أي المروي عليهم هذا النص، فالبطل بهذه العناصر اللغوية يربط المتلقي بالنص، إذ تبدو مثيرات لسانية تنبه المتلقي للتأمل والتفكير في المسار السردي الذي يسرد له.

ثالثًا: ميتاقص الكتابة

ينشغل بعض من كتاب القصة القصيرة بمعالجة موضوع يتصل بفن الكتابة ، وتجسيد الهم الإبداعي الذي يحاصر الكاتب لإنجاز فعل الكتابة، وصراعه مع القبض على الكلمة، وطقوسه في استحضارها، ومناقشة عالم الكتابة وما يستوجبه من أدبيات وأخلاقيات، وما يكتنفه من سلبيات و ظواهر تنتهك شرف الكتابة.

قد يستحوذ هذا الموضوع على بناء القصة، بحيث يشكل موضوعها الرئيس، والثيمة العامة التي نلتقطها منه، وقد يرد في مقطع سردي من النص على لسان الشخصية، وهو في كليهما ملمح من ملامح الميتاسرد، لكونه يلتفت إلى الممارسة والحكي عن الكتابة.

إن موضوع التجربة الشعرية، ومعاناة الشاعر في معايشة إحساس ما، تحدث عنه النقاد محاولين تفسير البعد النفسي الذي يكتنف عملية الكتابة، ويحيلها إلى طقس خاص لدى بعض المبدعين، كما أحس الشعراء أنفسهم بهذا الهم الذي يتلبسهم لحظة ميلاد القصيدة، فعبروا في قصائدهم عن حالاتهم الشعورية حين تداهمهم نشوة القريض.

وفي السرد أيضا التفت كتاب القصة إلى تجسيد لحظة المخاض، ووصف معاناة الكتابة، ومن ذلك: قصة مداهمة لفهد المصبح، يقول فيها: «حين تُداهمه حالة الكتابة، يتحول بيته إلى سجن، تُخرس فيه الكلمات، وحده القلم يجوس الوجوه والجدران، يقرأ عليها صمت القبور، فتغدو الورقة أنثى مهزومة، ينثر عليها سطورًا لا تخلو من ارتعاشات الهيبة، في لحظة تجل، تحيله كائنًا بدائيًا، يضحك.. يبكي.. يزعق، وأحيانًا يحادث نفسه بكلام مبهم، فتتلبس البيت موجة رعب، يغلقون الأبواب، ويوصدون النوافذ، حبسًا لهذيانه الذي انطلق من قمقم الكتابة، وهو يُحدّق في كل شيء، يريد أن يمحو النور، ليظلّ مع قلمه، وفضلة عقل لم تهرب من صندوق رأسه العظمي، منهمكًا في عوالمه، وعيناه على الورقة، تُحاول الفرار من سلطته، يَلحق بها، ويُشعل فيها النار، ثم يغفو على استنشاقها، ويده قابضةٌ بقوة

الجنون على القلم حتى يحطمه، فتعود الحياة إلى البيت».[44]

ينشغل القاص بوصف لحظة شعورية، وقراءة العالم الداخلي للبطل حين تداهمه الكتابة، فالبعد النفسي والحالة الذهنية للبطل هو ما حرص النص على رسمه ورصد تفاصيله، إذ يغفل القاص اسم بطله، وبعده الجسمي والاجتماعي، مركزا على موقف محدد هو صورة الكاتب وهو يكابد تزاحم الأفكار وتدفقها، والعنوان» مداهمة» يحيل إلى معجم حربي، فنحن بإزاء معركة شرسة مباغتة وغير متوقعة مما يوحي بسلطة الكتابة، فهي هجوم وفرض سيطرة، ويتتبع القاص الحالة النفسية لبطله الكاتب في خطاطة سردية تبدأ ببداية دينامية تدخلنا للأزمة مباشرة فالبطل يخوض صراعا داخليا مع نفسه وخارجيا مع من حوله (البيت – القلم – الورقة) فهو مع نفسه في حالة هذيان ولا وعي ولا يملك السيطرة على سلوكه فيضحك ويزعق ويحادث نفسه، هذا الاضطراب النفسي ينعكس على البيت الذي يقابل موجة التوتر بالصمت وغلق الأبواب والنوافذ ويتحول إلى سجن لا إرادي، وعلى الورقة التي تتحول إلى أنثى مهزومة تحتمل هيبة القلم، وحين تنفرج الأزمة، ويحطم البطل القلم الذي أنهكه تعود الحياة إلى البيت.

و قريب منها قصة «رعشة قلم» لكميل السلطان فموضوعها طقوس الكتابة وإرهاصات الإبداع يقول: «تحت الأضواء الخافتة، وبين تلك الكتب العتيقة والقراطيس الممزقة، وعلى ذرات الغبار فوق سطح مكتبه، يضع أوراقه يسطرها يلملمها، يمسك بقلمه، يحكم قبضته عليه، يضيق الخناق على عنقه، صرير أبواب النوافذ المشرعة تقتحم أذنيه ورقصات الستائر على أنغام الرياح الخجولة تخطف بصره، وقع خطى الأقدام في السكك تزعجه، صيحات الأطفال، سعال الكهول، قهقهات المراهقين، ثرثرة النساء في الأزقة توتر أعصابه، حكايته لم تبدأ بعد وقلمه يظل معلقا من عنقه بين أنامله. نامت مصابيح غرفته، وخمدت الأصوات وهو مسجى على أوراقه، متوسدا صفحاتها البيضاء، يتلصص إليه شعاع من نور الشمس، يخرق عتمة غرفته، يبحث عنه حتى يجده بين تلك الأوراق، يتعامد عليه، يحرك إحساسه عله يستفيق، يداعب قلبه، يقرع جفونه. يستفيق على ذلك الشعاع المتسلل، أحس بجمود كل شيء، فالعيون نامت، والخطى تلاشت، يهرع إلى قلمه يبحث عنه يجده بين أصابعه، يلقي به على تلك الصفحة البيضاء، تزوره تلك العصافير المتطفلة على شبَّاكه، تتحدث إلى بعضها، كان يصغي إليها، أنس بهم، ألف حديثهم، أحب تطفلهم، عمد إليهم يدعوهم لزيارته في كل حين، اعتراهم الخجل حين أحسوا به، حلقوا بحيائهم بعيدا، نظر إليهم بحسرة، تواروا عن نظره، فعاد ليكمل حكايته التي لم تبدأ، استطاع أن يكتبها فكانت قصيرة جدا: عصفور على الشجرة خير من عشرة في اليد».[45]

يرصد القاص لحظات ميلاد الإبداع، كيف؟ ومتى؟ وأين؟ فالجو النفسي الذي تولد فيه القصة يحتاج إلى طقس خاص، لايختلف عن القصة السالفة في رسم الفضاء المشحون بالتوتر، وسعي البطل إلى إسكات الموجودات حوله لخلق حالة هدوء نفسي تتقد فيه شعلة الإبداع، ومع تهيئة هذا الجو، وركون الحياة من حوله إلى صمتٍ مطبق؛ فإن أفكاره لا تزال حبيسة

عقله، ومشاعره لم تبرح صدره، والقاص يعالج بهذا تمنع النص والفتور الذي قد يعتري المبدع فيلجمه، على الرغم من محفزات الإبداع، وتوفر المناخ الإبداعي المحرض على الكتابة، ويفسره من خلال المثير غير المتوقع الذي ألهم البطل وأسال قلمه. فمنظر العصافير المتطفلة على شباكه سرّه وآنسه، وفتح له نافذة يمكن أن يلج منها للكتابة فجاءت حكايته التي لم تولد بعد في ثوب القصة القصيرة جدا» عصفور على الشجرة خير من عشرة في اليد» وهذه العبارة هي عنوان نص للأديبة السورية غادة السمّان ترفض فيه فلسفة المثل الشعبي عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة، وتقلب منطق النص وفق ما تؤمن به تقديرا منها لقيمة الحرية والانطلاق إلى عوالم حقيقة الذات، والقاص يتعالق مع فلسفة النص بالإحالة إلى عنوانه رامزا بذلك لحالته مع مكابدة الكتابة، وحشد بواعث عدة علها تعينه عليها، ولكن جذوة الإبداع لم تكن في القلم الذي بين يديه، بل في رؤية العصفور الطليق على الشجرة ، فالإلهام لحظة يستدعيها الزمان والمكان ولا يعتسفها المبدع.

ويحضر القلم في القصص القصيرة لأن القلم وسيلة الكتابة، والمنفذ الذي تعبر منه الكلمات، ويعد توظيفه ملمحا ميتاقصيا لكونه التفاتا إلى الحكي عن وسيلة الكتابة، ومن حضوره المعبر، منحه سلطة السارد ففي قصة «عدوى «لعواض العصيمي يتحمّل القلم الرصاص عبء السرد، وكأنه الراوي العليم بكل شيء الذي يروي القصة بأسلوب ضمير المخاطب، والمخاطب هنا ليس المتلقي أو القراء، بل هو البطل عينه فالنص مبني على الترميز براحة اليد، فبطل القصة يعاني من يده التي تحرجه في المصافحة للعابرين والمارين في طريقه، وفي الوقت ذاته لا تمتد لتصافح مديره وزواره المهمين، فثمة انجذاب لأيدٍ بعينها لا يتحكم فيه ولا يعرف أسبابه، ويكتب القلم الرصاص على راحة يده القصة التي تقلقه، ولنتأمل القلم ساردا:» لا أفشي سرًّا إذا ما قلتُ إنك تكن عدم ارتياح لراحة يدك الصغيرة طوال الوقت. فهي إضافة إلى كونها صغيرة، وهذا معناه أن فرص الحياة أمامها ضيقة في كسب الوقت والظفر بالامتيازات التي يتطلبها المجتمع العصري، فإنها كثيرًا ما كانت في السابق تشعرك بالإحراج إزاء عدم رضاها عن كل من تصافح. مثلًا، لم تكن تسمح لك بوقت أطول كي تبقيها ملتصقة براحة يد مدير القسم. بل كانت بالكاد تلامس باطن كفه. ولقد حدث أكثر من مرة، أن دعاك إلى مكتبه وسألك عما إذا كنت تشعر تجاهه بأي عداء أو ضغينة؟ .. ولتدفع عن نفسك هذه التهمة الخطيرة، كنت تسارع إلى القول بأن تصوراته تلك لم تخطر على بالك البتة. ثم تعتذر له وتضيف أنه ربما فهم الأمر بصورة أخرى».[46]

ويمضي القلم الرصاص ساردا القصة، وفي هذا إعلاء لقيمته في الكشف عن الذات، وعوالمها النفسية والفكرية، فالقلم هومبلّغ الرسالة وهو أصدق شاهد على صاحبه، لقد فضح القلم البطل وعرّاه، وتتبع المسار السردي لهذه اليد الغريبة حتى النهاية حين خانت وسرقت فلم تعد تشعر بالحرج من مصافحة يد المدير. فالوظيفة الميتاقصية في استخدام القلم ساردا، كشفت بعمق وبلا موارية المجتمع ممثلا في البطل ومديره وزواره وأقاربه والعابرين في طريقه،

فاليد التي كانت تصافح الأنقياء فقط هي ذاتها اليد التي سرقت، وصارت تصافح بعد ذلك المدير!

ويعتني كتاب القصة القصيرة بمعالجة إشكالات الكتابة، وتتخذ القصة سياقا نقديا لقضايا تتصل بالكتابة نحو: الرقابة والخوف من السلطة، المتاجرة بالكتابة واتخاذها مهنة للربح، ذوق القراء، واختلاف مستوى التلقي لديهم، تضليل النقاد ومجاملاتهم، النقد النسوي، النشر وعقباته، فالقاص يلتفت إلى ذاته وفنه، ويستلهم منهما موضوعات قصته.

ومن الوظائف الميتاسردية لموضوع الكتابة علاقة المثقف بالسلطة المستبدة، إذ يلجأ لأسلوب الرمز والقناع ويتوارى خلف الكنايات للتعبير عن رأيه، وفي قصة (مجرد نص) لمطلق المرزوقي لامس الكاتب هموم المبدع وقلقه من توجس السلطة وارتيابها من رواياته، وتدور حول شخصيتين رئيستين هما مبدع روائي لا يملك سوى الكلمات، ورجل أمن موكل بمهمة التحقيق والاستجواب معه، والقصة إدانة لأسلوب المخابرات الذي يقرأ الأدب قراءة سياسية ويفسر ما وراء السطور تفسيرا مضادا لأدبيته، والعنوان مجرد نص تلخيص لفكرة القصة من أن النص في منطق السلطة وثيقة سياسية لا يُلتفت إلى مضامينه الإنسانية، لنتأمل هذا المقطع من الاستجواب بينهما: «اقرأ من هنا...

نقلت بصري على الصفحة بحثا عن بداية المقطع، قرأت ورحت أحز على نهاية الكلمات بأسناني.(تذكرت أن جيكور تدثرت بالضجر، لملمت جدائلها وجلست على ضفة النهر، مدت قدميها الداميتين إلى حضن الشاعر الذي راح ينسل الشوك من قدمها بتؤدة)

– قال بهدوء مخيف : من هي جيكور؟

– مدينة، عفوا قرية الشاعر السياب. وأشار بيده أن أكمل

– (حاصره الوجع وراح يرقص على قدم واحدة)

– قف. قالها بصرامة، وتابع لماذا قفزت بعض السطور؟ أعد..أعد..

–عدت لقراءة المقطع الذي تركته عمدا

(أخذ الشاعر يضرب جذع النخلة التي أمامه وعبأ فمه بالنشيد:

مطر مطر مطر

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مر عام و العراق ليس فيه جوع

حين فرغ من النشيد حاصره الوجع فراح يرقص على قدم واحدة حتى أوجعه التعب، انسل عائدا إلى المدينة)

– باغتني بسؤال: ما الذي تعنيه بهذه القصيدة؟

–تصنعت الهدوء، قلت: لم أقصد شيئا سيدي هذا يحدث كثيرا مع الناس.

– قال بسخرية: وما الذي يحدث كثيرا مع الناس يا سيدي.

– الحديث عن الجوع

وأضفت بلغة مستجدية وبارتباك ظاهر: لا توغل سيدي في التأويل، وشعرت أني عاجز عن وقف خياله الجموح الذي سيطوح به بعيدا.

– يبدو أنك تمارس الهرطقه.

– قلت بصوت تنقصه الثقة: لا والله يا سيدي أنا مواطن صالح لكن التأويل يحمل الكتابة أكثر مما تحتمل.

– قال بلغة ساخرة دون أن تظهر ملامح الابتسامة على محياه:

كلام معقول رغم أني أشك في صحته.

– القصيدة للسياب وليست لي. لم يعلق وأشار لي أن أكمل».[47]

الحديث عن الجوع هو في منطق السلطة ليس تعبيرا عن قضية اجتماعية، بل اتهام لها وتعريض بسياستها، الأمر الذي توجس منه المبدع نفسه فتجاوز قراءة أبيات السياب خوفا من التأويل الذي يحمّل النص فوق ما يحتمله، ولم يخب ظنه من ارتياب المحقق وتوقفه للاستجواب حول الغاية من الأبيات. الغاية من القصة مساءلة لهموم الكتابة التي تلاحق المبدع، وقد ينال في سبيلها أذى يجعله ضحية لكلماته، وهذا الموضوع من الوظائف التي يؤديها الخطاب الميتاسردي كونه التفاتا للحكي عن القصة.

ومما يدخل في دائرة ميتاالكتابة ونقدها، الاهتمام بالنقد النسوي إلى الحد الذي جعل منه ظاهرة مقيتة تروّج للأدب بقلم الأنثى، وتفتح له المنابر والصحافة، وتجسّد قصة (الشهرة تحت أقدام النقاد) لخالد المجحد[48]، قسوة الناقد الكبير في التعبير عن رأيه في كتابات القاص سعد في أمسية قصصية، الأمر الذي أصابه بخيبة وإحباط، وفي الوقت نفسه يكبل ثناءه وإعجابه بالشاعرة سلافة، حتى أنه وصفها بقديسة الشعر تعظيما لشاعريتها الفذّة! تنبت فكرة في ذهن سعد تكشف عن زيف النقاد، وتختبر موضوعيتهم، بأن يتقمص شخصية أنثى فيسمي نفسه بأمل العلي، ويتراسل إلكترونيا مع الناقد الكبير الذي لم يخف إعجابه بقصصها، وأن بداخلها قبيلة من القصاصين! القصة تدين النقاد والمشهد الثقافي، ويمكن التقاط عبارات من المتن السردي صريحة في تشخيص ضبابية النقد، والصخب والضجيج في الحفاوة بميلاد قاصة أو شاعرة لا تحمل من مؤهلات الأدب الرفيع سوى أنوثتها! يقول القاص محبطا: «أن تتجول وأنت تحمل قصصك في الهامش فأنت شخص تحل لك الصدقة، وأن تحاول الخروج من متاهة الهوامش، وتتواطأ عليك فأنت كفلسطيني ينظر إلى عشيقته خلف النهر». ويقول مناجيا نفسه بحثا عن حل: «ليس من الصعب تحويل تاريخي القصصي من تاريخ ذكوري لا يلتفت إليه أحد إلى تاريخ أنثوي ناعم التقاطيع في زمن الاهتمام بالحركة النسوية الثقافية» ويقول واصفا ما حدث في أمسية الشاعرة سلافة: «جمعت كل التعابير الرافضة لهذا التسويق المجاني، ورفعت يدي للمداخلة ولكن لم يسمح لي، فالمقدم يختار خاصته ومن هم في الصف الأمامي. خرجت وأنا ألعن معشر النقاد ومعشر النساء ... علقت زوجتي على ما حدث في أمسية سلافة ليس لأنها تحب الاستماع إلي بل لأن ذلك جاء عرضًا وأنا أصف ما حدث لصديق في الهاتف.

– كان عليك أن تكون امرأة حتى تمدح ويكتب عنك شيئًا مفيدًا». ومن انتقاده للنقاد قوله: «كم

كان سهلًا الوصول للكبار، ولكن القدرة على الإيهام تتطلب خبثا لا تمتلكه إلا النساء». وقوله:» في الوسط الثقافي تحتاج إلى علاقات، وواسطة ونفاق اجتماعي حتى تصل إلى ما تريد». لم يتوسل القاص بالرمز والكنايات في إيصال فكرته، وعبر بأسلوب واضح كاشف لا يحتمل التأويل، لا يخلو من سخرية لاذعة لواقع الشأن الثقافي وما فيه من رداءة.

رابعًا: ما وراء قص كتابة التاريخ

يقصد بمصطلح ما وراء قص كتابة التاريخ ذلك السرد الذي «يقوم على وقائع تاريخية واجتماعية وسياسية، فهو سرد يلفت الانتباه إلى طبيعته التخييلية والتاريخية معا،»[49] فاللجوء للتاريخ واستلهامه وفق ما يسمى بالتخييل التاريخي يختلف عن الرواية التاريخية في الرؤية والتعبير، وفيه لم يعد» التاريخ مجرد وقائع تنتمي إلى سياق زمني يفصلنا عنه اختلاف الأزمنة بقدر ما يدل على وعي الروائي بالانعطافات الحادة في مجرى الحركة المغيرة للظواهر، أفرادا وجماعات، أبطالا أو مؤسسات، وهذا الوعي بالتاريخ هو الذي نفسر به رجوع الروائي إليه؛ ليكشف عن متغيرات مرحلة راهنة يقرأ بها أصداء ماض بعيد ويكشف عن دلالته».[50]

وقد تكون الرواية – بحكم اتساعها – الميدان الأكثر رحابة في استنطاق التاريخ والوعي به من القصة القصيرة ، وقد انشغلت القصة القصيرة السعودية بالواقع الاجتماعي والسياسي، مع نزوع نحو التجريب في فضاءات الحلم والأسطورة والرمز والواقعية السحرية، وكان لميتاقص التاريخ نصيبا محدودا من مدونة القصة القصيرة السعودية.

ويمكن التمثيل بمجموعة «حكاية الصبي الذي رأى النوم» لعدي الحربش في الاتكاء على التاريخ، ومن نماذجها قصة «اسمي وضاح»، وفيها يعمد الحربش إلى إعادة صياغة أسطورة وضاح اليمن وحكايته مع أم البنين بنت عبدالعزيز زوج الخليفة الوليد بن عبدالملك بصنع أسطورة متخيلة تناقض المرويات الأدبية، فإن كانت القصة في مرجعيتها التاريخية تنتهي نهاية مأساوية بدفن وضاح حيا في صندوقه الذي اختبأ فيه، فإنها لدى عدي الحربش تأخذ مسارا أكثر تفاؤلا في اختتام نهايات العشاق المألوفة في التراث بنجاة وضاح بأعجوبة لا تقل دهشة عن مصرعه المختلف فيه تاريخيا!

ومن جماليات تقنية الميتاقص في قصة «اسمي وضاح» تجاوز القاص الإرث السردي المألوف في اصطناع المخطوط والوثائق التي يعثر عليها السارد، وينهض بعبء سردها وتنضيدها، إذ يحل وضاح نفسه ساردا شفهيا لحفيده تفاصيل القصة مصححا الوهم التاريخي الذي تناقله الرواة بإزاء مصرعه، بقوله: «في تلك اللحظة التي سمعتُ فيها قرع الباب، لا أدري ما الذي طرأ عليّ، ولكني بدل أن أقفز وسط الصندوق المذهب الكبير، قفزت إلى الصندوق الأصغر والموجودِ خلفَه، تمامًا كما كنتُ أفعلُ مع أشجار الغاف. ما الذي دفعني إلى ذلك؟ لا أدري! ربما هي غريزة السلامة التي أشارت علي بعدم الوثوق لا بالعبد ولا بزوجة الخليفة نفسها! ربما هي طفولتي، ووجه ابنة عمي التي أخذتُ أتذكرُ صورتَها طوال الليل وأنا أختبئُ في ذلك الصندوق الصغير! عندما أذن للفجر، سمعتُ صوتَ زوجة الخليفة، وهي تغادر الغرفة، وعندها غادرت الصندوق بحذر،

وتدليت من النافذة، و من ثمَّ قفزتُ فوقَ السور، ونفذتُ بجلدي وأنا أحمدُ لربي الحياة الجديدة التي كتبها لي».[51] يهدف الميتاقص من نسج قصة متخيلة لنهاية وضاح لفت الانتباه إلى عدم الوثوق بالمرويات الأدبية، فالقصة التي تحاك حولها أسطورة، هي حبكة يمكن أن تتوالد منها أساطير بلا نهاية! كما أن الصورة النمطية للعاشق في كتب التراث، رسخت قالبا قصصيا مألوفا لا ينتصر فيه العاشق لنفسه، ويبقى ضحية لإرادة قوى متسلطة تملك حق تقرير مصيره، ومستسلما يلقى حتفه دون غايته ومراده، بيد أن وضاحا هنا ذو إرادة فاعلة، وعقل لا تغيبه العاطفة، وعاطفة لا يجني عليها العقل، فخفقة الحب الأول لابنة عمه في اليمن، وارتيابه من غدر أم البنين التي ربما لم تحبه لذاته بل أحبته لذاتها كونه شاعرا متغزلا بها، ذهنية العاشق البصير لا الأعمى كتبت له حياة جديدة.

وفي قصص أخرى في المجموعة ذاتها نحو قصص» طاووس ملك، والإسطرلاب، والجارية ذات الشعر الطويل، والصبي الذي استطاع أن يرى النوم، ومن قتل الواقدي؟» ينشغل القاص بمعالجة التاريخ بمبدأ استدعاء شخصياته التراثية، ونسج قصة متخيلة مغايرة في تفاصيلها للمرجعية التاريخية التي روتها كتب التراث. ويوغل أحيانا في الأسطرة، بصنع حبكة قصصية لم ترد في التراث، ولا تستند إلى حقيقة تاريخية، فقصة» من قتل الواقدي؟» يبتكر المؤلف فيها حدث مقتل الواقدي صاحب المغازي الشهير، وعثور العسس على جثته في ساعة متأخرة من الليل وهذا لم يرد في كتب التراجم عنه، وفي قصة الإسطرلاب ينسج قصة متخيلة عن محمد بن سعد بن مردانيش الزعيم الأندلسي وأمير بلنسية ومرسية، من أنه تزوج أرملة شابة وحرمها من رعاية طفلها اليتيم واصطحابه إلى القصر فمات كمدا على فراق والدته، وفي قصة «الجارية ذات الشعر الطويل» يختلق أسطورة تدور حول قبيحة جارية الخليفة المتوكل وشعرها المفرط في طوله.

يمكن أن نوجز ميتاقص كتابة التاريخ لدى الحربش باستثمار القصص التاريخية وإعادة صياغتها في معمار قصصي يعبث بتفاصيلها، أواستدعاء شخوصها محتفظا باسمها فقط ثم يضفي عليها لبوس التاريخ برسم بيئة زمانية ومكانية وإشارات دالة على الماضي في سرد يختلط فيه الخيال بالحقيقة والأسطورة بالواقع، فيلتبس على القارئ ماهية ما يقرأ، إذ يتماهى مع هذا السرد الذي يمتاح من الماضي شخصياته التي تتحرك وتفكر برؤية معاصرة، وتتحقق جماليات التلقي في تنشيط فاعلية القراءة.

وعلاوة على توظيف التاريخ في السرد ثمة ملمح آخر في الروايات التي تتكئ على ميتاقص كتابة التاريخ إذ» لا تكتفي رواية «ميتاقص كتابة التاريخ» بإظهار القدرة على نقل الأجواء والشخصيات التاريخية إلى الحاضر، فهي تبعث الحاضر في الماضي، معززة الإحساس بموتيف» الحفلة العابرة للتاريخ» Transhistorical Party حيث تجتمع الشخصيات المنتمية إلى حقب متباعدة في الزمان والمكان نفسيهما.»[52]

وفي مجال القصة القصيرة السعودية أمكن رصد بعض التجارب القصصية التي توظف أسلوب

الحفلة العابرة للتاريخ في نسج حبكتها، ويقصد بالحفلة العابرة للتاريخ أن تجتمع شخصيات معاصرة وتاريخية في بناء سردي متخيل يعبر من خلاله السارد عن قضايا الواقع، ويلمس تجارب الحاضر من منظور الماضي.

يبدو التاريخ قنديلا مضيئا يمد الحاضر بمواقف ودروس صالحة لأن تكون عبرة وشخصيات نموذجية صالحة لأن تكون قدوة، لذا يفر إليه المبدع مستنهضا الهمم لتأمله، والتعبير بالموروث على هذا النحو أسلوب مألوف في الشعر والسرد والمسرح، بيد أن الحفلة العابرة للتاريخ نمط سردي مدهش في فكرة بعث شخصية تراثية تنجز مع الشخصيات المعاصرة الحبكة القصصية.

نمثل على هذا النمط بقصة:» يظهر في معرّة النعمان» لمحمد إبراهيم الشريف، وفيها يلتقي أبو العلاء المعري بشاب سوري في معرّة النعمان بعد سنتين من نشوب الثورة على نظام بشار الأسد. لا يتوسل القاص بحيلة فنية تسوّغ لقاءهما كالحلم مثلا، ويتجاوز المعقول وأسوار الواقعية إلى رحابة الخيال واللامنطقي والمستحيل، متأثرا بالاتجاه العجائبي في السرد وما يمنحه من خوارق، لنتأمل افتتاحية القصة في وصف انبعاث أبي العلاء من قبره :» انبثقت أصابعه من تحت التراب، ورويدا بدأت الأصابع تظهر للعيان، دويّ الطائرات ومقذوفاتها لم يتوقف، وظهرت اليد كاملة لتشير إلى أن أحدا يخرج من الأرض. سقطت قذيفة بالقرب من اليد الصاعدة فأحرقتها الحرارة. الأجواء مكتظة بأدخنة النيران. وحول هذه المقبرة بيوت (تحيط بها). لكن هذه البيوت قد سقط أحد جوانبها من قصف الطائرات. وقذف المدافع البعيدة. لكن رحمة من الله غمرت السماء بسحب تمنع الطائرات من التحليق. إلا أن البرد القارس لم يحجبه (شيء) عن جلود الهاربين. وهو نفس الصقيع الذي يخفف حرارة الانفجارات على اليد المتحررة من الأرض . خصوصا وأن بروزها الآن وصل الكتف. وواضح أنها يد رجل. وأصبحت تحثو التراب عن بقية الجسد. لكنها تتحرك بلا تناسق. شاهد حركتها أحد المارة حول المقبرة. فاقترب ليتأكد. وإذا به يذهل بأن إنسانًا يخرج من التراب. فأوهم نفسه بأنه أحد ضحايا التفجيرات. قد دفن تحت الثرى. فأخذ يصرخ طالبا للمعونة والنجدة:

– «ياجماعة لحقوا عليّ. فيه زلمة اندفن تحت التراب»[53] ويخرج أبو العلاء من قبره في زمن ليس زمانه، وفي المعرة التي يقض مضجع ساكنيها قذائف الصواريخ والطائرات الحربية، ويندهش أبو العلاء مما يرى ويدور حوار بينه وبين شاب سوري وهما يختبئان خلف حائط المقبرة هربا من جحيم الطائرات العشوائي، أجتزئ منه هذا المقطع: انقبضت شآبيب وجهه. واعتراه حزن دفين وقال للرجل:

– هل نقض صالح بن مرداس عهده معي؟ وأغدى يقذف البلدة بالمنجنيق؟

نظر الرجل إليه وابتعد قليلا فقد أحس بأن هذا الشيخ مخبول. لكنه تذكر عماه واعتقد بأنه خرف أرذل العمر فقال له:

– مرداس من يا عم! إنها حرب الحُكّم . لكن

من أنت يا عم؟

- حرب الحكم!!

- نعم إنه رئيس البلاد الديكتاتوري (بشار الأسد). لقد ثار الشعب عليه ليقتلعوه. لكنه أمعن في قتل الناس وتشبث بكرسي الحكم. وساندته بلدان خارجية». يستغل القاص بذكاء حادثة تاريخية تكشف عن دور بطولي ينسب لأبي العلاء المعري في وقف حرب شرسة تعرضت لها المعرة فقد» حكي أن صالح بن مرداس صاحب حلب نزل على معرّة النعمان محاصرا ونصب عليها المناجيق، واشتدّ في الحصار لأهلها، فجاء أهل المدينة إلى الشيخ أبي العلاء لعجزهم عن مقاومته، لأنه جاءهم بما لا قبل لهم به، وسألوا أبا العلاء تلافي الأمر بالخروج إليه بنفسه، وتدبير الأمر برأيه، إما بأموال يبذلونها أو طاعة يعطونها، فخرج ويده في يد قائده، وفتح له بابا من أبواب معرّة النعمان وخرج منه شيخ قصير يقوده رجل، فقال صالح: هو أبو العلاء فجيئوني به، فلما مثل بين يديه سلّم عليه ثم قال: الأمير أطال الله بقاءه كالنهار الماتع قاظ وسطه وطاب أبرداه، وكالسيف القاطع لان متنه وخشن حدّاه، خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجاهِلِينَ (الأعراف: 199) فقال صالح (لا تثريب عليكم اليوم) قد وهبت لك المعرة وأهلها وأمر بتقويض الخيام والمناجيق فنقضت ورحل».[54] هذه الفاجعة في سوريا بعثت أبا العلاء من قبره مستنكرا ما حدث متوهما أن ابن مرداس نكث عهده معه وعاد للحرب! الموتى لايبعثون إلا يوم القيامة يوم الهول الأكبر لكأن ما يجري حدثٌ لهوله يوشك أن يكون يوم القيامة! وفي القصة إسقاط على الواقع المعاصر فالمعرة الآن لم تعد معرّة أبي العلاء المعري، والزمن الآن ينتظر المخلص، رجلا من طراز أبي العلاء يوقف نزيف الحرب والدماء، ويكرّس النص الخيبة من مرارة الواقع وضراوته فعودة أبي العلاء لم تكن فاعلة إذ لا يملك سوى الدهشة واستنكار ما يجري من قتل للشيوخ والصغار، ثم تباغته قذيفة قوية تتصاعد أبخرتها السامة ويموت مختنقا مع الشاب على إثرها.

ونموذج آخر لكتابة ميتاقص التاريخ بأسلوب الحفلة العابرة له: قصة «عنترة وحصانه» لجمعان الكرت، وفيها يفتتح السارد بضمير المتكلم قصة مشاهدته لعنترة في شارع التحلية، ويرصد تحركاته وسلوكه بوصفه مشاركا فيها،» أثناء سيري في شارع التحلية التقيت بفارس ملثم يمتطي صهوة حصان أشهب، وحين اقتربت منه عرفت أنه عنترة بن شداد العبسي! قلت: أما تزيح اللثام يا عنترة؟ ظهر وجهه عابسا مكفهرا، أصبت بالرعب خشية أن تمتد يده إلى سيفه الصقيل، إذ قال صديقه لي: إذا شاهدت الشرر تقدح من عيني عنترة، فابتعد. إلا أن شيئا من ذلك لم يحدث، الحصان يسير بتراخ شديد، يبدو أنه أنهك حين قطع الصحاري الواسعة، كما أن عنترة نفسه أصابه التعب الشديد والجوع الذي يجعله يفكر في ملء بطنه، أزاح عنترة جسده الضخم من على صهوة حصانه الذي انقاد معه ليربط خطامه في عمود إشارة المرور»[55] واستدعاء عنترة له حمولة دلالية فهو في الذاكرة العربية يعد رمزا للشجاعة والفروسية والنجدة، وإثبات الذات بعزة وشموخ، بيد أنه يحضر في النص فاقدا هذه الكاريزما، ويستدعيه القاص بوصفه رمزا للإنسان الفطري حين يجابه الحياة المدنية، اندهش عنترة أمام وجه

الحضارة فبهرته لوحات النيون، والشاشات الملونة، وطفل يلتقط صورة له بكاميرا هاتفه النقال، ترك سيفه الصقيل، وحمل مسدسا صغيرا التقطه من محلات بيع الأسلحة بدون مجادلة في الشراء، حتى حصانه لم يألف هذا الشارع ففقد حذوته المعدنية المثبتة في قدمه اليمنى وصار سيره مختلا، ودخل حديقة ليتلهم أكمام ورد وزهور نضرة، هذه التفاصيل الصغيرة التي يقصها السارد عن عنترة في شارع التحلية المعروف بمظاهره الحضارية تعبر عن صدمة القروي في المدينة، وتفاعله مع معطياتها المادية باستغراب ودهشة، وإحساسه بالغربة حيالها، فلم يندمج عنترة مع هذه الحياة، والجمل الفعلية المسندة إليه تنبئ عن انفصال شعوري بينه وبين المكان وعدم اكتراث لنتأمل هذه العبارات» لم يبال عنترة بصفير السيارات التي مرت بجواره «وفي ردّة فعله على وجبة ساندوتش بالروبيان التي قدمها له النادل» رمى به بعد أن تذوقه، زاد عبوسه وغضبه، وقبض على سيفه وهزّه عدّة هزّات مسببا صلصلة ... خرج عنترة من باب المطعم وكان لسانه يرشق بعبارات الشتم لصاحب المطعم» وردّة فعله حين حُررت باسمه مخالفة قيمتها 500 ريال» أخذ عنترة الورقة ببرود ووضعها في جيبه ولم تمتد أصابعه إلى زناد المسدس؛ فقط قفز على ظهر حصانه ليواصل سيره» وأيضا من إحساس اللامبالاة : «وفوجئ عنترة بعدة كاميرات لقنوات فضائية إلا أنه لم يلق لها بالا». وتنتهي القصة باستمرار الحصان يسير بعنترة إلى أن يدخل سردابا ضيقا وصدى صوت جهوري يردد هل غادر الشعراء من متردم؟ عاد عنترة بروحه البدوية الصافية التي جاء بها زائرا لشارع التحلية لم تغتل بهرجة الحضارة بساطته، ولم يخرج منها سوى دهشة واستغراب ولامبالاة وعدم اكتراث.

نخلص مما سبق إلى حضور الميتاقص في تجربة القصة القصيرة السعودية، وأبرز تجلياته تظهر فيما يأتي:

- حضور المؤلف في النص، وتدخله في التأويل والتفسير والتعليق، وإضاءة غايات عمله الخفية التي قد تغيب عن ذهن القارئ، فيسلط الضوء عليها.
- التعبير عن مرحلة مابعد الحداثة وتجلياتها المختلفة في التجريب والخروج على مواضعات الأشكال القصصية التقليدية، فالميتاقص واحد من فتوحاتها ومظاهرها.
- إشراك القارئ في البناء السردي، وتفعيل نشاطه القرائي للوصول إلى المعنى.
- التوجه نحو النص نفسه والتعبير من خلاله عن مقاصد وأفكار وغايات، ولعل النقد، ومشكلات الكتابة، وتشخيص عوالم السرد أبرز الموضوعات التي عُني بها الخطاب الميتاسردي.
- استثمار تقنيات معروفة في الرواية كتمرد الشخصيات على المؤلف، والحفلة العابرة للتاريخ، وميتاقص التاريخ، مما يعني طواعية الميتاقص، وإمكانية توظيفه في القصة القصيرة بوصفة وسيلة فنية مستعارة من الرواية.

الهوامش

1. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، بيروت - دار الفارابي، عمّان- دار أزمنة، ط1، 2001م، ص 37.
2. فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، بيروت- دمشق- بغداد، دار المدى، ط1، 2013م، ص 16.
3. أحمد خريس، مرجع سابق، ص 25.
4. رسول محمد رسول، السرد المفتون بذاته من الكينونة إلى الوجود، الرياض، المجلة العربية، 1436هـ، ص25.
5. أحمد خريس، مرجع سابق.
6. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، بيروت- الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر- منشورات الاختلاف، ط1، 1433هـ- 2012م، ص124.
7. انظر: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، نسخة إلكترونية منشورة في موقع الألوكة. على الرابط http://www.alukah.net/literature_language/0/40481/
8. مها سعيد الأسمري، آليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة 1420هـ - 1430هـ ، نادي حائل الأدبي، ط1، 1436هـ، ص 228.
9. فرنسيس فرجسون، فكرة المسرح، ترجمة وتعليق: جلال العشري، مراجعة وتصدير: دريني خشبة، القاهرة- دار النهضة العربية، بالاشتراك نيويورك - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، يونيو 1964م، ص316.
10. الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد 16 صفر 1427هـ- مارس2006، ص68.
11. السابق، ص69. ومابين القوسين لعله سقط طباعيا وهو مثبت في النسخة الإلكترونية على الرابط: http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7428
12. السابق.
13. السابق، ص71.
14. السابق، ص68.
15. السابق، ص69.
16. السابق.
17. السابق، ص70.
18. السابق.
19. السابق، ص72.

20. هدى المعجل، بقعة حمراء، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ – 2008م، ص 18.
21. خالد المرضي الغامدي، ضيف العتمة، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1431هـ– 2010م، ص 35.
22. السابق، ص 37.
23. السابق.
24. السابق، ص35.
25. موقع القصة العربية على الرابط : http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=8855
26. الراوي، مرجع سابق، ومابين القوسين ورد في النص(غدٍ وأبدٍ) والصواب ما أثبته.
27. السابق، ص70.
28. السابق.
29. خالد الغامدي، مرجع سابق، ص 35.
30. مقدمة لدراسة المروي عليه، دراسة منشورة في : جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم– علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص 51.
31. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي(ج.م)– كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ط1، 2011م، ص 123.
32. عدي الحربش، حكاية الصبي الذي رأى النوم، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1429هـ– 2008م، ص13.
33. السابق، ص 85.
34. السابق، ص 69.
35. السابق، ص 47.
36. السابق، ص169.
37. السابق، ص180.
38. السابق، ص 184. وفي النص ورد مابين الأقواس (كلانا).
39. السابق، ص163.
40. السابق، ص189.
41. السابق.
42. مي العتيبي، حمأ، النادي الأدبي بالرياض ط1، 1430هـ– 2009م، ص10.
43. السابق، ص31.
44. فهد المصبح، جدران باردة، النادي الأدبي بالرياض، 1431هـ– 2010م، ص13.
45. قصة منشورة في موقع القصة العربية على الرابط http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=17014

46. عواض العصيمي، ما من أثر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2007م، ص 23.
47. موقع القصة العربية على الرابط . http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5361
48. موقع القصة العربية على الرابط: http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=13241
49. حسن مجّاد، ماوراء القص في رواية مابعد الحداثة أفق الرؤية وأوهام التجديد، دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص 90، نقلا عن الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، م2006، ص129.
50. حسن مجاد، السابق، ص89.
51. حكاية الصبي الذي رأى النوم، ص 205.
52. أحمد خريس، ص119.
53. موقع القصة العربية. على الرابط http://www.arabicstory.net/index.php?p=print&tid=19139
ومابين الأقواس ورد في الأصل (تحيطها) و(شيئا) والصواب ما أثبته.
54. شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1414هـ - 1993م، 1/355.
55. جمعان الكرت،سطور سروية، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1430 هـ- 2009م، ص47.

المصادر والمراجع

1. الأسمري، مها سعيد، آليات التجريب في القصة القصيرة السعودية المعاصرة 1420هـ- 1430هـ، ط1، نادي حائل الأدبي، 1436هـ.
2. ثامر، فاضل، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى، بيروت- دمشق- بغداد، ط1، 2013م.
3. الجبيري، ظافر ، قصة الرواية رواية القصة موقع القصة العربية على الرابط :
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=8855
4. جين ب. تومبكنز، جين ب ، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم- علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.
5. الحربش، عدي، حكاية الصبي الذي رأى النوم ، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1429هـ- 2008م.
6. حمداوي، جميل، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، نسخة إلكترونية منشورة في موقع الألوكة على الرابط: http://www.alukah.net/literature_language/0/40481/
7. حمد، محمد، الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجسي ، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي(ج.م)- كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية،ط1، 2011م.
8. الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي ، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1414هـ- 1993م.
9. خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي- بيروت، دار أزمنة- عمّان، ط1، 2001م.
10. رسول، رسول محمد، السرد المفتون بذاته من الكينونة إلى الوجود، المجلة العربية، الرياض، 1436ه.
11. السلطان، كميل، رعشة قلم ، قصة منشورة في موقع القصة العربية على الرابط:
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=17014
12. الشريف، محمد إبراهيم، قصة يظهر في معرّة النعمان، موقع القصة العربية. على الرابط:
http://www.arabicstory.net/index.php?p=print&tid=19139
13. العتيبي، مي ، حمأ، النادي الأدبي بالرياض ط1، ،1430هـ- 2009م.
14. العصيمي، عواض، مامن أثر،مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2007م.
15. الغامدي، خالد المرضي، ضيف العتمة، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1431هـ- 2010م.
16. فرجسون، فرنسيس، فكرة المسرح، ترجمة وتعليق: جلال العشري، مراجعة وتصدير: دريني خشبة، دار النهضة العربية، القاهرة – بالاشتراك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، يونيو 1964م.

17. الكرت، جمعان، سطور سروية، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1430 هـ- 2009م.
18. مجّاد، حسن، ماوراء القص في رواية مابعد الحداثة أفق الرؤية وأوهام التجديد،تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013م .
19. المجحد، خالد، قصة الشهرة تحت أقدام النقاد، موقع القصة العربية على الرابط:
http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=13241
20. المرزوقي، مطلق، قصة مجرد نص موقع القصة العربية على الرابط:
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5361
21. المصبح، فهد، جدران باردة، النادي الأدبي بالرياض، 1431 هـ- 2010م.
22. المعجل، هدى، بقعة حمراء، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1429هـ- 2008م.
23. النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلة الراوي ، العدد 16 صفر 1427هـ- مارس2006م.
24. يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ- 2012م.