

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 التصورات 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 تنظيراً وتطبيقاً على عدد كبير من الروايات العربية، لأنها تقنية استتبتت في الرواية، ودارت في فضائها، وتأمل النصوص القصصية القصيرة نلحظ تجليات ميتاقصية تكشف عن ممارسة هذه التقنية في فن القصة القصيرة، بيد أن البحث عنها وتقصي أشكالها لم ينل سهماً وافراً 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.

ليوتار، وجيرالد برنس، وليندا هيتشون، وباتريشيا واو، وديفيد لودج⁴. وتعزى بدايات استخدام هذا المصطلح في الدراسات النقدية إلى الناقد الروائي 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 عرفه غاس بقوله: "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة لي طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع"⁵.

والميتاقص بوصفه ملمحا من ملامح سرد ما بعد الحداثة يلتقي مع الرواية التجريبية في مخالفته لمواضع الرواية التقليدية، فبناء الروايات الميتاقصية ينحو نحو التجريب، وخرق المؤلف، 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 الحكيم كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكيم نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء؛ ولكنه أيضا من خلال إنتاجه إيها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكيم بصفة عامة.»⁶ ويحدد جميل حمداوي مجموعة من الوظائف والأدوار يؤديها الخطاب الميتاسردى أو الميتاقص داخل النص الإبداعي، ويتأمل هذه الوظائف نجدها تركز على ثلاث العملية الإبداعية (المؤلف-النص-القارئ) إذ يقدم الخطاب الميتاسردى للمؤلف نمطا جديدا غير مستهلك في الكتابة السردية، فيفتح له آفاق التجريب وتجديد طرائق السرد وأساليبه، وتقويض المواضع والأشكال القصصية المتوارثة بتقديم

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 التصورات النقدية حول السرد وبتعبير ديفيد لودج David Lodge "الميتاقص هو قص القص: أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصصية، وإجراءاتها 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: "ما وراء" و"fiction" الذي يعني: «السرد النثريّة المتخيلة (الروايات والقصص القصيرة) كنعيقض 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، ما وراء القص، ما وراء السرد، الرواية الضد، السرد المفتون بذاته.

والميتاقص متداول في الخطاب النقدي الغربي لدى عدد من النقاد الجماليين والفلاسفة الذين أثاروا المصطلح برؤاهم التأسيسية، وبنائهم لدلالاته ومفهومه أمثال: «جورج دوهاميل، وجيرار جينيت، ووليام غاس، وتزفيتان تودوروف، وفرانسوا

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 السردى الحديث المتمثل في انفتاح النص بتعدد الرواة وتداخل الحكى، وفتح عوالم سردية أخرى في ذهن القارئ،⁶ وتقديم صيغ فنية تتسم بسمات سرد ما بعد الحداثة على مستوى البناء، أو الخطاب، ولم يكن تيار الميتاقص غائباً 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 للمتلقى كما تحضر ميتا الكتابة وميتا النقد.

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

أولاً: 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

تجارب قصصية تتسم بالحدأة والطرافة، كما أن النص السردى نفسه يثرى من جراء تعدد الأصوات والأطروحات والأساليب، فالميتاقص يسعى لخلق نص سردى بوليفونى، ويستقطب الميتاقص القارئ في توجهه لمناقشة الكتابة الإبداعية، ورصد عوالمها التخيلية إذ يفضح اللعبة السردية أمام القارئ، ويشخص إشكالات نقدية، ويمارس النقد من خلال النص السردى فضلاً عن إشراك القارئ في بناء اللعبة السردية، من خلال تفاعله مع النص بملء الفراغات، وبذله نشاطاً قرائياً في فك شفرات النص.⁷

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

أو تشاركه في كتابتها، أو تقدم اقتراحات ونصائح في الكتابة السردية.

ومن القصص التي يتمظهر فيها جدل الشخصيات ووعيها بوجودها قصة (حبل لغسيل النص) 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 دمي 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 أي كانت؛ عروش السلطة أي كانت أيضاً، وسلب المراكز نفوذها، وسيطرتها، ولتأمل في قصة (حبل لغسيل النص) لمنصور المهوس زهو المؤلف ونرجسيته في مخاطبته للشخصية التي استتبتها في نصه، يقول: «شكَّلتُه على الورق جزءاً جزءاً، منعطفاً منعطفاً، أنسجةً وشرايين وأحاسيس،

سلطة نافذة تجاهها ويتحكم في مصائرهما، ويرسم لها وجودها، ويحملها أفكاره ورؤاه، فقد تحررت الشخصيات من هيمنته، وزعزت إرادته في التحكم بحياتها في النص الروائي.

وهذه الفكرة تعود إلى بيراندلو صاحب مسرحية ”ست شخصيات تبحث عن مؤلف“، ومضمون مسرحيته يدور حول ”جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يتدربون على مسرحية جديدة لبيراندلو. وينقطع التدريب لحضور أسرة في حالة حزن عميق يرتدي أفرادها ثياب الحداد: أسرة من أم وأب، و بنت 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 بيراندلو التي بدأوا في التدريب 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 تفويض سلطة السارد، وبروز أبطاله في مواجهة معه تناقشه معترضة على خط سير القصة،

«أقترح عليك أن تمنحني مساحة ممتدة في نصك لأوجه رسائل لهؤلاء العزيمين جداً علي». 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 فعلت؟! لا بد أن أُلغيك، لا بد أن أخرجك من النص فأنت خَطِرٌ عليّ. ضحكك بآلم: يا صاحبي صحيح أنت استبتتني في نصك، لكنك علمتني كيف أصنع زجاج ندمي من خيِّباتِ رملِ الشاطئ»،¹⁷ وقد يرد على المؤلف بفعل مضاد لرغبته: «سحبتُ ورقةَ النصِ أريدُ تمزيقها، فاستلها مني: خلاص خرج الأمر عن السيطرة»،¹⁸ أو فعل عدائي عنيف: «سحبتُ الحبلَ من يدهِ ودفعتُ الكرسيَّ فاستدارَ دورةً كاملةً، فدفعني بقوة أوقعني، هنا شعرتُ بتمردِهِ الحقيقيِّ عليّ وأنه سيخرج عن سيطرتي». 19

وفي قصة (شرف طباعة الرواية) لهدى المعجل، تبدو العلاقة بين المؤلف والبطل علاقة حميمة فالمؤلف يعامله بوصفه صديقاً يهرع إليه في الملمات، ويبادل 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، فهذا هو المؤلف يعلن افتقاره للبطل: «لم أتمنَّ منقذاً - يختم فصول الرواية - سواه»، ويتبادل معه مناقشة النهاية:

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

ثم نثرته على أرضية مكتبي حتى استقامَ واقفاً يتلو نشيده الجديد، أذنتُ له أن يختارَ مصيره، مذكراً له بأنَّ نهايةَ مصيره ستكونُ في نهايةِ النصِّ،¹⁰ فالمؤلف منذ السطور الأولى يعلن هيمنته على مجريات السرد حتى في منحه حرية اختيار المصير لبطله، يتم ذلك بمحض اختياره، ويقول أيضاً: «ابتسمتُ بغيظٍ مفاجئٍ لفرطِ ثقتهِ بأنه هو المسيطرُ داخلَ النصِّ، نسي أنني أنا الكاتبُ والراويُّ العليمُ بما تقدّم من أمره وما تأخر، وإن تَقَمَّصَ ظلَّ غيمة (فلن) يُودِّعهُ غيري، وإن عادَ فلنَ يستقبله سواي!»¹¹ ويقول: «هزرتُ القلمَ في وجهه أذكِّره 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 عباؤها. وفي المقابل يتمرد البطل على هذا النسق السلطوي، مانحاً لنفسه حرية التدخل في كتابة النص وتوجيه المؤلف وجهة يرتضيها هو، فخيار النهاية انتحاراً من اقتراحه يقول للمؤلف في اعتداد بذكائه في فكرة الانتحار: «طبعاً لأمارس المغادرة انتحاراً، لكن ليس الآن، بل في نهاية النص كما اتفقنا؛ حتى أمنحك فكرة متفردة تتوج نصك بوهج جديد»،¹⁴ ولنتأمل هذه العبارات التي توضح تحول المركز إلى هامش، فالبطل الآن ذو إرادة، يفرض رأيه وشخصيته على المؤلف ولا يستسلم له، يقول: «أعلم أن هذه المغادرة تجرح كثيرين لم أعتد على جرحهم ولو على حساب مزاجي وظروفي؛ لذا فكرتُ بأنَّ استبتت لي أظافر حادة لتُقشّر قناعي عن جِلدةِ وجهي قبل أن يقشّره مَغسل الموتى»،¹⁵ ويقول:

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، لتأمل هذا الحوار بين المؤلف وبطله حسن في قصة (الرقية المكية) لخالد الغامدي:

- سأشكلك يا حسن.
- جسدا دون روح شكلكني.
- لكنك بطلي.
- قلمك رصاص سأمحو نفسي.
- سأمنحك البوح عبر نصي.
- من تكون لتخترقتني.

- ... 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 تبعد وتتألق، وتعب عن نفسها بصورة أصدق من قلم المؤلف نفسه الذي يمارس سلطة وتدخل 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 إن حطت الطائرة، حتى بحث (م.ع) عن مرافقيه- أبطال الرواية الجديدة الذين وجدهم بدؤوا يخرجون عن وصايته، رآهم قد سبقوه إلى تبديل ملابسهم،

- اتفقنا .. فقط أمهلني ساعة ريثما أرجع»²⁰. فالمؤلف يتخلى عن مركزيته مختاراً، 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، رافضاً تشكيله في النص مفضلاً عزله وهروبه، ولكن المؤلف يحكم قبضته رغماً عن حسن تعاطفاً مع مأساته التي لا يجذب حسن الحديث عنها، ويصر المؤلف على البوح بها، لتأمل عبارات المؤلف: «انتزعت حسن من عمق التوحد... قاومني، جحظت عيناه... محمرتان، قاسيتان، حاول أن يتكسر حروفها مبعثرة ن...ح...س، سلم حسن مكرها بعد أن وقع أسيراً في قيدي»²¹. وقوله أيضاً: «حاورت حسن كثيراً، قسوت عليه ليكتمل معمار نصي بناءً، ضحيتي أنا أيضاً، 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، ويدوب حسن كقطعة سكر في الرقية المكية (قصيدة شعرية لمحمد الثبيتي)، أي أنه خرج من النص لآفاق أرحب تتقبله يقول: «شعرت بدوار وغثيان بينما أطلع 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 والهوامش بدا هنا مقلوباً، فالمؤلف يسترضي ويستعطف ويأمل، والبطل يرفض ويتمسك برأيه، وتأتي إرادته نافذة.

ومن الوظائف التي يؤديها الخطاب الميتاسردي في تمرد الشخصيات على المؤلف وظيفة التعبير عن رؤى المؤلف، فهي أكثر صراحة من المؤلف نفسه، وتحدث 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 أقتعة يعبر بها المؤلف عن أفكاره، ويحملها 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 حسنها، فيظهر بطله في حوار معه منجزا ما عجز المؤلف عنه، أي أن القاص يضع أمامنا نفسه في صورتين، نتأمل هذا المقطع: «ماذا يفعل هذا المجنون! إنه يفتحُ إيميلي ويكتبُ رسالةً لحبيبتي: مُنذُ أَنْ نَسَجَنِي صَوْتُكَ بحريه ثم باح لي: في قعر المحيط، داخل فقاقيع الرغبة لي جسدٌ لك، كم لي معك (غدا وأبدا). منذ ذلك وأنا أتَهَجَا النَّذْر، ولا أتقن سوى إطفاء مصابيح كل غسق وأتذكرُك، لكن غيَابك القَسْرِيَّ عَذْبِي فسمحتُ لأخرى بأنْ تخترقتني فاعذُريني، ثم ضغطتُ على (Delete) لحذف كل رسائلها.»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

البطلة وصديقتها، مثلاً كانتا قد تصرفتا في العباءة وتوابعها عند أول خطوة على أرض الطائرة المحايدة، وقبل الجلوس على المقعد المخصص لكليهما.. ولم تقلع الطائرة، وتغادر ساحة المطار بحرية، حتى كان (م ع) يشاهد الرؤوس تعانق الهواء بانتشاء تهتز معه الهامات، فتتحرك خصلات شعر عانت الجمود والثبات طويلاً.. ورأى الجميع يرتشفون هواءً جديداً 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 للممة أوراقه وشخص عمله الجديد، وأعطى أوقاتاً للنزهة على البحر، وخصص وقتاً للسهرات في أماكن المعتادة، ونظم جلسات المسبح والمطعم وغيرها. الكاتب نفسه وجد قلمه يتنفس بعمق، ويعيش أجمل لحظات الكتابة ألقاً وصفاءً.. أوقات من البهجة والهناء لم يعرفها من قبل بهذا العمق.. مرت الأيام سريعاً، وكأنه ساعات...! عندما قرر العودة إلى أرض الوطن، وجد أبطاله وشخص عمله الروائي موزعين بين البحر والملى والمسيح وغرف الفندق وشوارع المدينة الحية البعيدة.. جلس وحيداً في المطار حتى أفاق على النداء الأخير لرحلته التي سيعود فيها وحيداً مخلفاً وراءه توفاً جديداً 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 وملاحظتهم، تنفس بعمق.

تركه أبواب المصانع وكراسي الدوائر الحكومية، هذه 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 الأرصنة، سلق 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 أذان 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.

ثانياً: المبتا قص 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 ميّنة قصصية هدفها نفي الإيهام بالواقع، وتنبية المتلقي إلى التخيل، وأن ما يقرؤه هو محض قصة.

واستحضار المتلقي في النص يتصل بنظريات

المهزلة العاطفية بحذف الرسائل. وحين أنس المؤلف من بطله هذه الجرأة التي أعجبت له 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 يملئها عليه فالمؤلف الآن تحت سيطرته وراويها يقول له: «أيها الراوي اكتب لهذه الأخيرة: سأخرجُ منك بالمعروف كما دخلتُ معك بالمعروف، أنت شهيةٌ جداً لكن هذا لا يكفي، كما أن بقائي معك لا يكفيك، سنظلُّ أصدقاءً نمشي على جداول الطاولات وباسمين الوجع اليناع.

اضطربَ حبرُ قلمي في قصبته وهمستُ: والله خطيرٌ أنت، من أين بزغت عليّ؟!»

واكتبَ لرئيس تحرير الجريدة التي أتعاونُ معها: عذراً، فقد أردتُ بالتواصل معكم استعراض قدراتي الفكرية والإبداعية على مربعات بساط المبدأ والرؤية النضالية الوطنية، مجرد حضور واسم متواجد في المشهد الثقافي، ومآرب أخرى أنت لا تعلمها الله يعلمها، ولأني استبطلت الوصول إلى ما أريد فقد تعبتُ، وها أنا أغادر»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 متعاطفاً 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،

بطل بالمعنى الملحمي للكلمة. هو بطل بالمعنى الذي يقصده الناس»³³. وتمضي القستان في سرد متواتر لا يتدخل فيه بعد أن نبه القارئ باستهلال ذي سمة ميتاقصية.

وفي قصة «الإسطرلاب» يظهر المؤلف مستكرا للمحة السردية البانورامية التي افتتح بها النص، فيستدرك بقوله: «لكن ما بالي أستبق الأحداث، وأروي لك نهايتها قبل أن أخبرك عن البداية؟ دعني أرجع بك ثلاثين يوماً إلى الوراء، إلى تلك الليلة الرمضانية الباردة التي أخذت رباحها تفرع الدرفات وتصفق بالأبواب. تبدأ هذه القصة بالتحديد في محل لصنع الإسطرلابات، وتنتهي في الجنة، وبين ذاك وتلك تفاصيل أحكيها هنا. يبدو أن إبراهيم التنوخي منشغل عن مقدمنا بتفحص إسطرلابه الكروي الجديد الذي يحاول الانتهاء منه. حاذر كي لا تطأ على إحدى القطع النحاسية المنتشرة في فضاء الغرفة، فأنت أحوج ما يكون إلى سلامة قدميك، وخصوصاً عندما تبدأ أحداث هذه القصة بالتلاحق»³⁴. يدخل الحريش القارئ إلى جو القصة ومناخها، ويجعله شاهداً 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 أيضاً في قصة (حكاية الصبي الذي رأى النوم)، إذ يستحضر المؤلف القارئ إلى القصة بوصفه ناظراً ومشاهداً ومستمعاً لا قارئاً، لتأمل استهلال القصة على هذا النحو: «هاك يدي، وتعال معي.. فسوف آخذك إلى مكان لم تره من قبل. سوف أذهب معك إلى بغداد -حاضرة الخلافة- لأجوس

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» ويعرفه جيرالد برنس بأنه: «شخص ما يخاطبه الراوي»³⁰. وتبرز القصة القصيرة نصاً يتمظهر فيه الوعي الذاتي للمؤلف بوصفه سارداً له، ويعقد فيه ميثاقاً مع قارئه من أن ما يقرؤه هو قصة، فيمحو عنه الاستلاب، ويضعه في مواجهة مع النص تاركاً له حرية التأويل والقراءة.

ومن الوظائف الميتاقصية التي يؤديها خطاب القارئ في النص هو أن يجعله محايداً في مشاعره، فمن «طبيعة الأعمال الواقعية أنها تشد القارئ، وتبدد من موضوعيته في النظر إلى الأحداث، وتجعله ذاتياً وانطباعياً، الكاتب بمخاطبته للقارئ يجعله أكثر عقلانية، وهذا يسهم على المدى البعيد في التقاطع مع الواقع بصورة أكثر التحاماً وترابطاً، 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 الحريش حفاوة بتقنية السارد المتطفل الذي يظهر في النص موجهاً لقارئه، ونافياً بهذا الظهور الإيهام بالواقع، فيحرص على التنويه بالتخييل بعبارات صريحة تصف العمل بأنه قصة متخيلة كقوله في قصة (المكتباتي) محمداً للقراء مكان القصة: «قصتي يا سادة، تبدأ في أكثر الأماكن قدماً، في رحم الكون، في المكان الأول، في المكتبة»³². وفي قصة «بيت الساحرة» يفتتحها معرّفاً بالبطل الذي سيروي عنه: «بطل قصتي يدعى أحمد، وهو

لك عنها، إلا أن اللعنة التي لحقتها مختلفة، مختلفة تماماً³⁶ وبأسطورة 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 رآته 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 بدلاً من الحواس في حل كل المعضلات ويشرح للأميرة هذا بقوله: «عندما تفكرين تمارسين وجودك كما هي مفكرة. أنت عندما تشكين بوجودك تمارسين التفكير، ولذا يكون شكك في هذا الوجود تأكيداً لحقيقته»³⁷. ويطول الجدل الفلسفي بين ديكارت والأميرة الذي زادها حيرة وارتياحاً جعلها تطلب منه أن يختفي الآن إن كان حلماً، فالأميرة تطمئن إلى الحواس في الاهتداء بوضوح لعالم الحلم والحقيقة، ويغضب منها ديكارت مفتاضاً 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 أعمال الشك تحقق منذ طلب الأميرة من ديكارت أن يختفي، ولكن المؤلف يتطفل على النص مضيئاً للقارئ مساحة أخرى هي أهم من القصة نفسها من منظوره، وبعلامة سيميائية هي فاصل نجمي يوحي بنهاية النص يبدأ مقطعا موجهاً للقارئ يقول

بك أزلتها العتيقة حتى نصل إلى ذاك البيمارستان الضخم، الذي يقوم على الضفة الشرقية من نهر دجلة الأزرق. هل ترى ذاك الرجل المربع القائم ذا اللحية القصيرة والنظرة الساهمة؟ ذاك الذي يمشي بخطى متعبة داخل البيمارستان؟ هل عرفته؟ إنه الشيخ الرئيس حجة الطب أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا. أنا متأكد أنك سمعت به من قبل. هو لا يزال في منتصف العمر -آنذاك-، ولكن صيته قد شاع وذاع، حتى ترأس بيمارستان بغداد الكبير، وأصبح قبلة لطلاب الطب والمرضى المكرويين. لم أمش بك كل هذه المسافة، وأعبر بك حدود المعقول لمجرد أن ترى الشيخ الرئيس في شبابه في بغداد، وإنما أريد أن أريك ذاك الصبي الصغير الذي التقى به ابن سينا ذات صباح وتحدث معه. اتبعني»³⁵.

فالقاص يرسم مشهداً درامياً حياً ويحضر المتلقي إلى مسرح الحدث متفرجاً، وفي هذا تعزيز لدور المتلقي في العملية الإبداعية.

وفي قصة: «عندما أفاقت الجميلة النائمة» يفتتحها مشوقاً للقارئ بطرافة وخرابة 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 شائبة حكاية أحرقت الكتب التي تناول نصها الأصلي، أو طمرت تحت أقبية الكنائس العتيقة، وأضرحة المقابر المهجورة. هل سمعت بالجميلة النائمة؟ تلك الأميرة الصغيرة ذات الخمسة عشر ربيعاً، والتي لحقتها لعنة تحتم عليها أن تنام مئة عام متواصلة دون أن تستيقظ؟ هذه الأميرة هي نفس الأميرة التي سأحكي

الخلود، تحاول أن تتسامى لنيل هذه الصفة الإلهية الفريدة، ولكن سيف الموت، يأبى في النهاية إلا أن يذكرها، أنها أوضع من أن تطمح إلى قبس من نور الدائم. هل قرأت عن الرجل الذي رمى نفسه تحت حوافر حصان الإسكندر كي تدهسه؟ هل قرأت عن ضابط الجمارك الذي ضايق الفيلسوف الشهير فولتير حتى صفعه على خده؟ هل تساءلت عن السبب الذي يدفع هؤلاء الأشخاص كي يتصرفوا بمثل هذه التصرفات الغريبة؟ إنه الخلود، طموحهم البشري الذي ينزع بغير وعي إلى الخلود، حتى وإن كان خلوداً في قصة، المهم، أن يبقى بعد الموت».³⁹ ويسترسل المؤلف في مقالة فلسفية تشرح فكرة الخلود متخذاً من قصة أصحاب الكهف نموذجاً، ومن الكلب المهمل في النص المسيحي، والمذكور في القرآن الكريم رمزاً 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 خطأ سردياً، 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

فيه: «والآن يا قارئ العزيز، لا أملك إلا أن أتحنى جانباً لأشاركك الضحك على غرور السيد ديكارت. لقد كان يتربع فوق كرسيه بكل ثقة ويقول مخاطباً الأميرة: «أنا أفكر، إذن أنا موجود». فيما أنت وأنا، نعرف (كلينا) أن السيد ديكارت لا يعدو أن يكون شخصيةً خياليةً أتحممُ بها في قصتي كيف شئت، وأطرح الأسئلة على لسانها، وأجعلها تفكر. لقد قال السيد ديكارت بكل ثقة "إنَّ الشئ الوحيد الذي هو متأكدٌ منه هو وجوده" ولكنه مع الأسف، وكما نعلم (كلينا)، لم يكن موجوداً. لقد غابَ عن بال السيد ديكارت أن وجوده مرهون بالقصة، والتي ليس لها وجودٌ ماديٌّ أصلاً، ولكنني أعذرُ السيد ديكارت عندما غابت عن باله هذه الفكرة، إذ إنني كمؤلف أردت لها أن تغيب عن باله. والآن يا قارئ العزيز.. أريدك أن تنظرَ إلى عيني في شجاعةٍ وتجبب على سؤالي: «هل أنت 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 متيقناً من وجوده، غير موجود أصلاً لكونه من صنع خيال المؤلف، يعيد المؤلف هيئته في سيطرته على شخصياته التي صنعها دمي كما يشاء تاركا سؤالا مفتوحاً 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 يتحنى ويترك له مساحة للتفكير.

وفي قصة «كلب مدينة إفسس» لعدي الحربش، يعلو صوت المؤلف في شرح فكرة النص وتقريرها للقارئ منذ الاستهلال، يقول: «كل الأشياء تنزع إلى

والوحد 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 المراجعة تحت أسنتكم،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 شيئاً من التطفل المباشر في قفلة النص، ولكن تغتفر هذه الخطائية السافرة لكونها أسلوباً واعياً 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 السردى بتلميح أو وصف أو تنبيه للمتلقي بجمل هي بنية نصية موجهة للمروري 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 تماماً عن لغتكم وتصوري للكلمات يأخذ شكلاً 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 يوماً، وأمل أن ينشرها كاملة!»⁴³ وفي مخاطبة القراء (يا أصدقاء) توددٌ يوحي بحميمية العلاقة بين

مخاطبها قارئه: «اليوم، لن أحكي لكم حكاية كما جرت العادة. اليوم سأحضر لكم لوحة وأدعها تحكي بدلا عني»،⁴⁰ وبسرد مثقل بالتفاصيل يقدم المؤلف تحليلاً 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 المفردات اللسانية، كقوله: «من أين وكيف أبدأ قراءة القصة؟ ما رأيكم أن نبدأ بالكلب؟ أشعر أن قراءة القصة ستكون أسهل إذا بدأنا بالكلب. فوق الأرضية الخشبية يقف كلبٌ بني صغير. أريدكم أن تتأملوا النظرة التي ارتسمت على وجه الكلب، وأن تخبروني عن الوضعية التي اتخذتها قوائمه القصيرة. لا يبدو الكلب سعيداً على الإطلاق. بل أنا أجزؤ على القول أن الكلب لو كان أكبر جرمًا لهجم على الشخص الذي أمامه ومزقه إرباً. ولكن لماذا وممن هو غاضب؟ اقلبوا الصفحة 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 بصرياً 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 وعظمية تنبئه مغزى القصة، تقول: «إذا رأيتم التشققات تغزو وجوهكم

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 معاشة 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 المصباح، يقول فيها: «حين تداهمه حالة الكتابة، يتحول بيته إلى سجن، تُخرس فيه الكلمات، وحده القلم يجوس الوجوه والجدران، يقرأ عليها صمت القبور، فتعدو الورقة أنثى مهزومة، ينثر عليها سطوراً لا تخلو من ارتعاشات الهيبة، في لحظة تجل، تحيله كائنًا بدائيًا، يضحك.. يبكي.. يزعق، وأحياناً يحدث نفسه بكلام مبهم، فتلبس البيت موجة رعب، يغلقون الأبواب، ويوصدون النوافذ، حبساً لهذيانه الذي انطلق من قمم الكتابة، وهو يُحدّق في كل شيء، يريد أن يمحو النور، ليظل مع قلمه، وفضلة عقل لم تهرب من صندوق رأسه العظمي، منهمكاً في عوالمه، وعيناه على الورقة، تُحاول الفرار من سلطته، يلحق بها، ويُشعل فيها النار، ثم يغفو على استنشاقها، ويده قابضة بقوة

البطل السارد والقراء، وأنه ينزلهم منزلة الصديق أنسا بهم، ليكسب تعاطفهم مع تجربته، ويظفر بمشاركاتهم 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، لتأمل هذه الوحدات اللغوية «دعوني أترف، لكم، معكم، أنكم، تساءلتم، لغتكم، تصوركم، أخبركم، أحدثكم، لعرفتكم، كنتم، لمستم، أخبرتكم، دعوني أكمل» فضمير المخاطبين يحضر في وحدات لغوية متنوعة متصلًا بالأفعال والأسماء والحروف، وكلها تستحضر قارئاً يحيل إليه الخطاب، ويتوجه له البطل سارداً، 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 السردية الذي يسرد له.

ثالثاً: 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 وظواهر تنتهك شرف الكتابة.

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

ينشغل القاص بوصف لحظة شعورية، وقراءة العالم الداخلي للبطل حين تداهم 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 تزاخم الأفكار وتدفقها، والعنوان «مداهمة» يحيل إلى معجم حربي، فنحن بإزاء معركة شرسة مبالغتها 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 ويحدث 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 تحتل هيئة القلم، وحين تنفجر الأزمة، ويحطم البطل القلم الذي أنهكه تعود الحياة إلى البيت.

وقريب 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 يللمها، 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 شبأكه، 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 بحياتهم 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، لا يختلف 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 صمت مطبق؛ فإن أفكاره لا تزال حبيسة

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 سراً 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 كثيراً ما كانت في السابق تشعرك بالإحراج إزاء عدم رضاها عن كل من تصافح. مثلاً، 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 عداً أو ضغينة؟ .. ولتدفع عن نفسك هذه التهمة الخطيرة، كنت تسارع إلى القول بأن تصوراتك 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 لقيمتها في الكشف عن الذات، وعوالمها النفسية والفكرية، فالقلم هومبغ الرسالة وهو أصدق شاهد على صاحبه، لقد فضح القلم البطل وعراً، وتتبع المسار السردى 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 مواربة المجتمع ممثلاً في البطل ومديره وزواره وأقاربه والعابرين في طريقه،

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 وأسأل قلمه. فمناظر العصافير المتطفلة على شبابه سرّه وأنسه، 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 تقديراً 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 عليها 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 ملمحاً ميتاقصياً لكونه التفاتاً إلى الحكى 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

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 سياقاً نقدياً 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 وارتياحها من رواياته، وتدور حول شخصيتين رئيسيتين 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 تفسيراً مضاداً لأدبيته، والعنوان مجرد نص تلخيص لفكرة القصة من أن النص في منطق السلطة وثيقة سياسية لا يلتفت إلى مضامينه الإنسانية، لتأمل هذا المقطع من الاستجواب بينهما: «اقرأ من هنا...»

نقلت بصري على الصفحة بحثاً عن بداية المقطع، قرأت ورحت أحز على نهاية الكلمات بأسناني. (تذكرت أن جيكور تدثرت بالضجر، لملت 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 عائداً إلى المدينة)

- باغتني بسؤال: ما الذي تعنيه بهذه القصيدة؟

- تصنعت الهدوء، قلت: لم أقصد شيئاً سيدي هذا يحدث كثيراً مع الناس.

- قال بسخرية: وما الذي يحدث كثيراً مع الناس يا سيدي.

- الحديث عن الجوع

وأضفت بلغة مستجدية وبارتباك ظاهر: لا توغلي سيدي في التأويل، وشعرت أنني عاجز عن وقف خياله الجموح الذي سيطوح به بعيداً.

- يبدو أنك تمارس الهرطقة.

- 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 أنني أشك في صحته.

- القصيدة للسياب وليست لي. لم يعلق وأشار لي أن أكمل⁴⁷.

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

ومما يدخل في دائرة ميتاالكتابة ونقدها، الاهتمام بالنقد النسوي إلى الحد الذي جعل منه ظاهرة مقبولة تروج للأدب بقلم الأنثى، وتفتح له المنابر والصحافة، وتجسد قصة (الشهرة تحت أقدام النقاد) لخالد المجدد⁴⁸، قسوة الناقد الكبير في التعبير عن رأيه في كتابات القاص سعد في أمسية قصصية، الأمر الذي أصابه بخيبة وإحباط، وفي

الوقت نفسه يكبل ثنائه وإعجابه بالشاعرة سلافة، حتى أنه وصفها بقديسة الشعر تعظيماً لشاعريتها الفذة! تثبت فكرة في ذهن سعد تكشف عن زيف النقاد، وتختبر موضوعيتهم، بأن يتقمص شخصية أنثى فيسمى نفسه بأمل العلي، ويتراسل إلكترونياً مع الناقد الكبير الذي لم يخف إعجابه بقصصها، وأن بداخلها قبيلة من القصاصين! القصة تدين النقاد والمشهد الثقافى، 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 محبطاً: «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 مناجياً نفسه بحثاً 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 واصفاً ما حدث في أمسية الشاعرة سلافة: «جمعت كل التعابير الراضة لهذا التسويق المجاني، ورفعت يدي للمداخلة ولكن لم يسمح لي، فالقدم 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 عرضاً وأنا أصف ما حدث لصديق في الهاتف.

- كان عليك أن تكون امرأة حتى تمدح ويكتب عنك شيئاً مفيداً». ومن انتقاده للنقاد قوله: «كم

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

ومن جماليات تقنية الميثاقص في قصة «اسمي وضاح» تجاوز القاص الإرث السردي المؤلف في اصطناع المخطوط والوثائق التي يعثر عليها السارد، وينهض بعبء سردها وتضيقها، إذ يحل وضاح نفسه ساردا شفها 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 والموجود خلفه، تماماً كما كنتُ أفعلُ مع أشجار الغاف. ما الذي دفعني إلى ذلك؟ لا أدري! ربما هي غريزة السلامة التي أشارت عليّ بعدم الوثوق لا بالبعد ولا بزوجة الخليفة نفسها! ربما هي طفولتي، ووجه ابنة عمي التي أخذتُ أتذكرُ صورتها طوال الليل وأنا أختبئُ في ذلك الصندوق الصغير! عندما أذن للفجر، سمعتُ صوتَ زوجة الخليفة، وهي تغادر الغرفة، وعندها غادرت الصندوق بحذر،

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

رابعاً: 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 التخيلية 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، أبطالاً أو مؤسسات، وهذا الوعي بالتاريخ هو الذي نفسر به رجوع الروائي إليه؛ ليكشف عن متغيرات مرحلة راهنة يقرأ بها أصداء ماضٍ بعيد ويكشف عن دلالاته.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 لميثاقص التاريخ نصيباً محدوداً من مدونة القصة القصيرة السعودية.

بن سعد بن مردانيس الزعيم الأندلسي وأمير بلنسية ومرسية، من أنه تزوج أرملة شابة وحرّمها من رعاية طفلها اليتيم واصطحابه إلى القصر فمات كمدا على فراق والدته، وفي قصة «الجارية ذات الشعر الطويل» يخلق أسطورة تدور حول قبيحة جارية الخليفة المتوكل وشعرها المفرط في طوله.

يمكن أن نوجز ميتاقص كتابة التاريخ لدى الحريش باستثمار القصص التاريخية وإعادة صياغتها في معمار قصصي يعبث بتفاصيلها، وأستدعاء شخوصها محتفظا باسمها فقط ثم يضيف 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 وتتكبر برؤية معاصرة، وتتحقق جماليات التلقي في تشييط فاعلية القراءة.

وعلاوة على توظيف التاريخ في السرد ثمة ملمح آخر في الروايات التي تتكئ على ميتاقص كتابة التاريخ إذ لا تكفي 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

وتدليت من النافذة، و من ثمّ قفزت فوق السور، ونفذت بجلدي وأنا أحمدُ لربي الحياة الجديدة التي كتبها لي».⁵¹ يهدف الميتاقص من نسج قصة متخيلة لنهاية وضاح لفت الانتباه إلى عدم الوثوق بالروايات الأدبية، فالقصة التي تحاك حولها أسطورة، هي حبكة يمكن أن تتوالد منها أساطير بلا نهاية! كما أن الصورة النمطية للعاشق في كتب التراث، رسخت قالباً قصصياً مألوفاً لا ينتصر فيه العاشق لنفسه، ويبقى ضحية لإرادة قوى متسلطة تملك حق تقرير مصيره، ومستسلماً يلقي حتفه دون غايته ومراده، بيد أن وضاحاً هنا ذو إرادة فاعلة، وعقل لا تغيبه العاطفة، وعاطفة لا يجني عليها العقل، فخفقة الحب الأول لابنة عمه في اليمن، وارتياحه من غدر أم البنين التي ربما لم تحبه لذاته بل أحبته لذاتها كونه شاعراً متغزلاً 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، والصببي 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 أحياناً في الأسطورة، 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

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 إنساناً يخرج من التراب. فأوهم نفسه بأنه أحد ضحايا التفجيرات. قد دفن تحت الثرى. فأخذ يصرخ طالبا للمعونة والنجدة:

- «يا جماعة لحقوا عليّ. فيه زلّة 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 شأبيب 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 الحُكم. لكن

الحفلة العابرة للتاريخ في نسج حيكته، 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 الحكمة 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، لتأمل افتتاحية القصة في وصف انبعاث أبي العلاء من قبره: « انبثقت أصابعه من تحت التراب، ورويدا بدأت الأصابع تظهر للعيان، دويّ الطائرات ومقدوفاتها 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

من أنت يا عم؟

- حرب الحكم!!

- نعم إنه رئيس البلاد الديكتاتوري (بشار الأسد). لقد ثار الشعب عليه ليقتلوه. 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 معرة النعمان محاصرا ونصب عليها المناجيق، واشتد في الحصار لأهلها، فجاء أهل المدينة إلى الشيخ أبي العلاء لعجزهم عن مقاومته، لأنه جاءهم بما لا قبل لهم به، وسألوا أبا العلاء تلا في الأمر بالخروج إليه بنفسه، وتديبر الأمر برأيه، إما بأموال يبذلونها أو طاعة يعطونها، فخرج ويده في يد قائده، وفتح له بابا من أبواب معرة النعمان وخرج منه شيخ قصير يقوده رجل، فقال صالح: هو أبو العلاء فجيئوني به، فلما مثل بين يديه سلم عليه ثم قال: الأمير أطال الله بقاءه كالنهار الماتع قاط ووسطه وطاب أبرداه، وكالسيف القاطع لان منته وخشن حداه، خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلین (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 مستكرا ما حدث متوهما أن ابن مرداس نكث عهده معه وعاد للحرب! الموتى لا يبعثون إلا يوم القيامة يوم الهول الأكبر لكأن ما يجري حدث لهوله يوشك أن يكون يوم القيامة! وفي القصة إسقاط على الواقع المعاصر فالمعرة الآن لم تعد معرة أبي العلاء المعري،

والزمن الآن ينتظر المخلص، رجلا من طراز أبي العلاء يوقف نزيه الحرب والدماء، ويكرس 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 «عنتره وحصانه» لجمعان الكرت، وفيها يفتح السارد بضمير المتكلم قصة مشاهدته لعنتره 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 عنتره بن شداد العبسي! قلت: أما تزيح اللثام يا عنتره؟ ظهر وجهه عابسا مكفهرًا، أصبت بالرعب خشية أن تمتد يده إلى سيفه الصقيل، إذ قال صديقه لي: إذا شاهدت الشرر تقدح من عيني عنتره، فابتعد. إلا أن شيئاً من ذلك لم يحدث، الحصان يسير بتراخ شديد، يبدو أنه أنهك حين قطع الصحاري الواسعة، كما أن عنتره نفسه أصابه التعب الشديد والجوع الذي يجعله يفكر في ملء بطنه، أزاح عنتره جسده الضخم من على صهوة حصانه الذي انقاد معه ليربط خطامه في عمود إشارة المرون»⁵⁵ واستدعاء عنتره له حمولة دلالية فهو في الذاكرة العربية يعد رمزا للشجاعة والفروسية والنجدة، وإثبات الذات بعزة وشموخ، بيد أنه يحضر في النص فاقدًا هذه الكاريزما، ويستدعيه القاص بوصفه رمزا للإنسان الفطري حين يجابه الحياة المدنية، اندهش عنتره أمام وجه

أن يدخل سردابا ضيقا وصدى صوت جهوري يردد هل غادر الشعراء من متردم؟ عاد عنتره بروحه البدوية الصافية التي جاء بها زائرا لشارع التحلية لم تغفل بهرجة الحضارة بساطته، ولم يخرج منها سوى دهشة واستغراب ولا مبالاة وعدم اكتراث.

نخلص مما سبق إلى حضور الميثاقص 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 ما بعد الحداثة وتجلياتها المختلفة في التجريب والخروج على مواضع الأشكال القصصية التقليدية، فالميثاقص 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 عني بها الخطاب الميثاقصي.
- استثمار تقنيات معروفة في الرواية كتمرد الشخصيات على المؤلف، والحفلة العابرة للتاريخ، وميثاقص التاريخ، مما يعني طواعية الميثاقص، وإمكانية توظيفه في القصة القصيرة بوصفه وسيلة فنية مستعارة من الرواية.

الحضارة فبهرتة 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 حدوته المعدنية المثبتة في قدمه اليمنى وصار سيره مختلا، ودخل حديقة ليتلهم أكام ورد وزهور نضرة، هذه التفاصيل الصغيرة التي يقصها السارد عن عنتره في شارع التحلية المعروف بمظاهره الحضارية تعبر عن صدمة القروي في المدينة، وتفاعله مع معطياتها المادية باستغراب ودهشة، وإحساسه بالغربة حيالها، فلم يندمج عنتره مع هذه الحياة، والجمل الفعلية المسندة إليه تنبئ عن انفصال شعوري بينه وبين المكان وعدم اكتراث لتأمل هذه العبارات» لم ييال عنتره بصفير السيارات التي مرت بجواره «وفي ردة فعله على وجبة ساندوتش بالروبيان التي قدمها له النادل» رمى به بعد أن تذوقه، زاد عبوسه وغضبه، وقبض على سيفه وهزه عدة هزات مسببا صلصلة ... خرج عنتره من باب المطعم وكان لسانه يرشق بعبارات الشتم لصاحب المطعم» وردة فعله حين حُررت باسمه مخالفة قيمتها 500 ريال» أخذ عنتره الورقة ببرود ووضعها في جيبه ولم تمتد أصابعه إلى زناد المسدس؛ فقط قفز على ظهر حصانه ليوصل سيره» وأيضا من إحساس اللامبالاة: «وفوجئ عنتره بعدة كاميرات لقنات فضائية إلا أنه لم يلق لها بالا». وتنتهي القصة باستمرار الحصان يسير بعنتره إلى

الهوامش

1. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، بيروت - دار الفارابي، عمان - دار أزمنا، 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، ص 25.
5. أحمد خريس، مرجع سابق.
6. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر - منشورات الاختلاف، ط1، 1433هـ - 2012م، ص 124.
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 الأسمرى، 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، ص 316.
10. الراوي، النادي الأدبي الثقافى بجدة، العدد 16 صفر 1427هـ - مارس 2006، ص 68.
11. السابق، ص 69. وما بين القوسين لعله سقط طباعيا وهو مثبت في النسخة الإلكترونية على الرابط: <http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7428>
12. السابق.
13. السابق، ص 71.
14. السابق، ص 68.
15. السابق، ص 69.
16. السابق.
17. السابق، ص 70.
18. السابق.
19. السابق، ص 72.

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، ص 35.
25. موقع القصة العربية على الرابط : <http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=8855>
26. الراوي، مرجع سابق، وما بين القوسين ورد في النص (غدٍ وأبدٍ) والصواب ما أثبتته.
27. السابق، ص 70.
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، الميثاق 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، ص 13.
33. السابق، ص 85.
34. السابق، ص 69.
35. السابق، ص 47.
36. السابق، ص 169.
37. السابق، ص 180.
38. السابق، ص 184. وفي النص ورد ما بين الأقواس (كلانا).
39. السابق، ص 163.
40. السابق، ص 189.
41. السابق.
42. مي العتيبي، حمأ، النادي الأدبي بالرياض ط1، 1430هـ - 2009م، ص 10.
43. السابق، ص 31.
44. فهد المصباح، جدران باردة، النادي الأدبي بالرياض، 1431هـ - 2010م، ص 13.
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 ما بعد الحداثة أفق الرؤية وأوهام التجديد، دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص 90، نقلا عن الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافى، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م، ص129.
50. حسن مجّاد، 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>
- وما بين الأقواس ورد في الأصل (تحيبتها) و(شيئاً) والصواب ما أثبتته.
54. شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي، معجم الأديباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1414هـ - 1993م، 1/355.
55. جمعان الكرت، سطور سرورية، النادي الأدبي بالباحة، ط1، 1430هـ - 2009م، ص47.

المصادر والمراجع

1. الأسمرى، 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 ما بعد 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، الميثاقص 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 الميثاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي- بيروت، دار أزمنة- عمان، ط1، 2001م.
10. رسول، رسول محمد، السرد المفتون بذاته من الكينونة إلى الوجود، المجلة العربية، الرياض، 1436هـ.
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 سرورية، 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. المجعد، 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، 1429 هـ - 2008م.
23. النادي الأدبي الثقافى بجدة، مجلة الراوي ، العدد 16 صفر 1427 هـ - مارس 2006م.
24. يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433 هـ - 2012م.