

# القصة/ الأنا المثقف المؤنث/ رجاء بكرية/ نموذجاً

الدكتور حبيب بولس

لأن رجاء بكرية تكتب غبًا، تأتي نصوصها الإبداعية ناضجة وعلى نار هادئة، تصدم قارئها وتجعله يتوقف ليلتقط أنفاسه، ويستأنف بعد ذلك القراءة، كما وتجعله يشعر بأنه داخل على طقس معين يعبق ببخور له رائحة ممزوجة بالتجربة الفنية وبالفرادة والتميز.

ونصوص بكرية التي نحن بصدها هي نصوص قصصية تمزج بين التعبيرية والواقعية ولأنها كذلك تفتق العادي وتخرج عن المألوف وتتناول ما وراء الظاهرة، فتنتقل قارئها أو مقارنها إلى مناطق الشده، وذلك عندي هو الإبداع الصحيح.

أن الاستقراء المتأني لنصوص رجاء بكرية القصصية المشار إليها يثير عددا من الأسئلة المحرجة والمتقلة بالحاحات جوهرية. وكى لا تنتشظى هذه المقاربة وتفقد بالتالي مصداقيتها، سنحاول أن نسيجها بجوانب ثلاثة هي:

هل فارقت هذه القصص قصص المرحلة السابقة عليها أم أنها انسجمت معها واندغمت فيها وتماهت؟ بمعنى ما الجديد الذي تضيفه هذه القصص على ما قدمه هذا الجانر القصصي محليا قرابة نصف قرن من الزمان أو يزيد؟

وتم هل عكست هذه النصوص القصصية حساسية المرحلة؟ وتحديدًا هل عكست حساسية المثقف واحتقانه وبالذات المثقف المؤنث؟ والى أي مدى وكيف؟ وأخيرا هل هي قصص قصيرة حسب المصطلح النقدي المتعارف عليه أم أنها نصوص متمرده على قوانين هذا الجانر وحدوده وأسيجته ولغته؟!

بداية أقول: لقد أصاب القصة القصيرة بشكل عام عربيا ومحليا الكثير من التطور، فلم تعد كما كانت وسيلة ترفيهية، كما أنها لم تعد تصلح للتصفح قبل النوم أو أثناء الاسترخاء، بل هي كما يقول د. محمود السمرة

(1) "موضوع حيّ معروض في صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر" وهي "تنتوي على لمحات مثيرة مركزة تفصح شرخا في الحياة أو عيبا يعاني منه المجتمع, كما تطرح أزمة الإنسان المعاصر ومواقفه الحضارية تجاه الكون والحياة"(2) كما يقول "د.أحمد زعبي".

والقصة أيضا ترتبط بانفعال داخلي وإحساس حاد في أعماق, الأديب يعكسه بسخرية مريرة حيناً وجرأة لاذعة حيناً آخر, وتضعنا وجها لوجه أمام قضايا الوجود وأزمات العصر ومشاكل الحياة بحيث نشعر أنه ليس باستطاعتنا أن ندفن رؤوسنا بالرمل, إذ لا بد أن نكون طرفا في المعركة والمواجهة والواقع.

والقصة أيضا تحاول من هنا النفاذ إلى جوهر الأشياء, إلى أعماق الإنسان إلى همومه ومشاعره, وإلى جوهر الحياة بتناقضاتها ومفاهيمها المختلفة, كما وتحاول بلورة مواقف فكرية, اجتماعية, سياسية, نفسية من وجهة نظر الأديب وموقفه.

هذا الكلام معناه أنه لا يمكن لقصة ما أن تتنفس وتنمو وتتطور دون الرجوع إلى المجتمع- الواقع- الوجود- العصر.

إذن هذه الأمور جميعها هي مناخها- متنفسها, وهي بالتالي مرجعها الذي منه تستمد وعليه تشيد ولكن هذا الرجوع أو الارتداد لا يمكن له أن يكون سطحيا مباشرا, والا وقعت القصة في التوثيق والتأرخة للواقع.

يقول " نجيب العوفي "" أن صورة البنى والأشكال الأدبية, متشاركة ومترابطة مع صورة البنى والأشكال الاجتماعية. ولكن هذا التشارك وهذا الارتباط ليسا مباشرين آليين بالضرورة بحكم تمايز واستقلال كل من الصيرورتين عن الأخرى(3).

هذه المقولة تحيل إلى أنّ ظاهرة القصة تعتبر دليلا قويا على التحول الذي أصاب المجرى السوسيو ثقافي للمجتمع, بمعنى أن تطور القصة مترابط ومتفاعل مع الأحداث والمستجدات.

ونحن إذا أردنا أن نرى إلى جديد رجاء بكرية علينا أن نحدد حالة القصة في الفترة التي سبقت, مع الإشارة إلى أننا هنا لا نبغي التحقيب للقصة, إنما هي جردة مختصرة تقود إلى توصيف ما كانت عليه قصتنا في مرحلتنا التأسيس والتجنيس(4) أي إلى امتدادها الزمني بين الخمسينات والثمانينات.

باختصار نقول: لقد تميزت مرحلتنا التأسيس- والتجنيس بالبحث عن الهوية الوطنية- الاجتماعية- الثقافية وذلك لأن صدمة الاحتلال وما تلاها من ضيم وحكم عسكري وتبدل الحالة من وطن إلى لجوء داخل الوطن وما استتبع ذلك وثم إلى ركام من التمييز العنصري الصارخ, هذه الصدمة رجت وخلخت البنى الثقافية السائدة, وذلك الالتحام عميق بين المخاضين الوطني والثقافي بحكم انبثاقهما من رحم تاريخية مشتركة, وبحكم انشادهما إلى هاجس مشترك هو صون الهوية وإقالة عثارها والبحث عن صيغة جديدة لها. فالصحو الثقافي الذي شهدناه في أعقاب الاحتلال ولا حاجة هنا لذكر أسبابه- هو جزء لا يتجزأ من الصحو السياسي- الوطني. وهكذا فإن الاحتلال وما تلاه وبعده بعقدين, كان المجتلى التاريخي الخصب لهذا الصحو الثقافي- السياسي, كما كان المنطلق لتأسيس الأدب المحلي وتجنيسه ووصل ما انقطع منه. وهذا الأمر ذاته هو الذي شكل فيما بعد المستودع- المخزن القصصي والمرجع. لذلك وجدنا قصتنا في المرحلتين السابقتين تتمحور وتتوار على مضامين مستمدة من هذا المناخ والواقع, وعلى أشكال تلائم هذه المضامين وتتدغم معها(6). ويقدر ما حاولت القصة في المرحلتين المومئ إليهما أن تتطور بقدر ما ارتكست بأزمة صعبة ظلت في رأبي تعاني منها حتى أواسط الثمانينات.

إن المضامين والقيمات التي تمحورت عليها قصتنا بسبب الأحداث والمستجدات, نستطيع تلخيصها بقضية الهوية- الوطن- الأرض (7). وما نتج عنها من مقاومة وصمود الخ. من هذه المتواليات المعروفة. ولكنها أعني القصة\_ وهي تفعل ذلك, لم تتج من شروخ عديدة ونواقص معنية عانت منها في حينه, نسجلها باختصار فيما يلي (8):

1. لقد دارت معظم القصص وبحكم عكسها لحساسية المرحلة النفسية والفكرية, على محور ثيمي واحد.

2. حضور القاص كراو ومحور في النص يفرض ديكتاتوريته ويمارسها بحيث تحول النص إلى مرآة لا يرى الكاتب فيها سوى نفسه.

3. المباشرة والوعظية والنبذة التعليمية الخطابية وكان ذلك بحكم المرحلة وما استدعته من القاص من

مهمة تثويرية تنويرية.

4. طغيان التاريخي - الواقعي - الأيديولوجي على التخيلي - الإبداعي القصصي. يقول الكاتب عبد الكبير الخطيبي: " إن التاريخ هو الوحش المفترس للكاتب" (9), وهذا فعلا ما كان, فقد سقطت قصتنا في معظمها في براثن التاريخي, ولم تقدر أن تقيم توازنا بين الخطابين: التاريخي والإبداعي.
5. الميل إلى البراني, أي إلى الموضوع, بمعنى التسكع على جدار الواقع ومحايئته من السطح, دون الغور في أعماقه والنبش في سرينه, لتجلو المضمرة والمغيب فيه.
6. النظرة الأفقية والسرد الأفقي الولوع في التفاصيل الكثيرة.
7. اللغة الإخبارية والترهل السرد في الكثير منها.
8. العين الرائية الفوتوغرافية بحيث اقتربت الكتابة القصصية من الكتابة السينمائية, بمعنى الاستنساخ الآلي للواقع.
9. الفضاء الزمكاني الفضفاض, وبانورامية المكان وتشعبه.
10. القرية هي المكان الأثير, لأنها تحتوي على المقاومة والصمود والالفة والتجانس الطبقي.
11. (الحنن) هو المسيطر دائما مع تغييب الأنا.
12. لقد كان النص نسخة حرفية عن مرجعه, بمعنى أنه لم تكن مسافة بين الدال القصصي والمدلول القصصي, ولم يكن ثمة تنوع أو إثراء في الحقل الدلالي للنص. من هنا كانت العلاقة بين النص ومرجعه انعكاسية آلية, وكان الإرجاع القصصي مباشرا ومكشوفيا بحيث طغى الواقع على التخيل, كما أسلفت.
13. البنية المدمكية الحديثة بوحداتها الأرسطية هي الغالبة نظرا لملاءمتها لبنية المجتمع المتناسكة في حينه.

هذا ما يمكن قوله عن قصتنا في المرحلتين السابقتين. ولكن ونحن نقول هذا يجب علينا أن ننتبه إلى أن المستجدات والأحداث الساخنة كانت تتوالى تترى بحيث أنها لم تمهل كاتب القصة ليتملى في ذاته, ولم تتح له الفرصة لسبر أغوارها وحاجاتها وانكساراتها وقلقها إذ كلما كان يحاول التقاط أنفاسه ولملمة شعته انبثق

حدث جديد فاضطر إلى أن يجد قلمه له. لذلك فإن حدقة الكاتب كانت تلتقط الخارجي - الجماعة ولا تلتقط

الداخلي الأنا كما أنها لم تستطع النقاط التفاصيل الصغيرة والتحويلات الاجتماعية التي بدأت تخلخل بنية

مجتمعنا منذ الثمانينات للسبب ذاته.

يقول محمد برادة (10) بهذا الخصوص: " القصة متعة ولذة، واللذة تحرير للجسد والمخيلة وبحث عن

اللامرئي الذي يفصل الذات ومن ثم تكون القصة القصيرة قادرة على تجديد نفسها عبر تجديدها للنسوغ

والخليا. إنها فاتنة وخرابة، قاسية وصارمة تستطيع أن تجعلنا نجد عالمنا لا يحتمل أكثر من ذي قبل"،

ويضيف: "القصة بما تشتمل عليه من محكي ووصف وخيالات وتأملات تكون مندرجة وملتحمة بلحظات

واسعة من الجدلية الاجتماعية، فتنقل إلينا معرفة ما وتشعر أمامنا كوى ننفلت عبرها لنبتعد عن المعرفة

المألوفة والعلاقة الرتيبة للأشياء والظواهر والأناسي. والوصول إلى هذه المعرفة لا يكون ممكنا إلا بالتخلي

عن المقاربات الإسقاطية وعن قياس النص المنطوي احتمالا على جديد لمقولات فكرية وأيديولوجية ومن

خلال القراءة التأويلية التي توفرها القصة، القراءة العبر - نصية التي تنطلق من النصوص لتكشف ما

يلامسها ويحاذيها ويخترقها، سنلتقي في القصة بالمجتمع الذي هو حاضر عبر الكلمات والرموز والإشارات

والأشكال.

إن الالتقاء بالمجتمع يعني مواجهة القاصّ لأسئلة محرقة لا تحمل الإرجاء، لأنها أسئلة تنبئ عن المآزق العام

للمجتمع وتضع موضع التساؤل مجموعة القيم والمثل والمبادئ والمراهنات التي كانت تخلق دينامية ما وترسم

أفقا نتطلع إليه. إن القاص يجد نفسه وجها لوجه مع ركام الأشياء، ركام من الظواهر المرضية والسلوكية

والاجتماعية، ركام من الأحداث والأخبار والنوادر والكلمات. وكل هذه النوادر المتفجرة عن صلبنا وأحشائنا

تشكل جسما هلاميا لا يمكن أن نحكيه بنفس الوتائر والنبرات واللغات السابقة، وهذا هو مآزق القاص: كيف

يخطو ويحدد موقعا لأقدامه فوق أرض ساخنة مليئة بالندوب والبثور مليئة بيقينيات تنهار وأخرى تتبرعم

وتتأسس".

هذا الكلام يشكل ذريعة لقصة المرحتين السابقتين، من حيث صعوبة الكتابة القصصية في مجتمع متغير

يضج بالأحداث ومنها الجسام من جهة، أما من أخرى فيشكل تحديا للكتابة القصصية الآنية والمستقبلية.

فطالما أن هناك قيما تنهار وأخرى تتبرعم وتتأسس " فلا يعقل أن تظل قصتنا تراوح في مكانها، بل عليها أن

تنطلق لتعانق هذا التغيير. وهذا لا يعني أننا ننتقص حق قصص المرحلتين بل يعني أننا نطمح إلى التجدد والانطلاق.

والسؤال الكبير هل استجابت قصتنا لهذه الدعوة أم ظلت عالقة بمرجعيتها القديمة؟ للإجابة سنركز على مجموعة رجاء بكرية، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، في بيروت، عام 2002، بعنوان "الصندوق"، وذلك لأنها من المفروض أن تكون ممثلة "للكتابة القصصية الجديدة".

يقول هاني الراهب (11): "المنتبع لمجرى المجتمع يرى أن ثمة تطورا حدث استبدل قيما بقيم ورؤية برؤية وبنية اجتماعية ببنية أخرى كذلك فقد واكب هذا التطور ضغط شديد على الحريات الفردية وعت لا يقل شدة في أمور العيش لقد خلقت حالة من القلق والحصار من الإحباط والتشويش، وقدمت حقائق وتفسير مألوفة متكاملة لا متلاغية. بمعنى آخر لقد أوجدت هذه التبدلات إشكالية حادة في رؤية الفرد لنفسه وليبئته، وإشكالية موازية في اللغة التي باتت تقدم الكثير. من هنا وإزاء هذا الواقع البشري الجديد بات النمط التشخوفي للقصة الذي شاع في الخمسينات وبعدها لا ينفع، وبسبب المذكور آفا باتت الواقعية التقليدية متخلفة وقاصرة كفاعلية فنية، إذ أن جملتها الوثوقية الواضحة التي تنقل واقعا وثوقيا واضحا تتعثر الآن في شباك المعاني التي لا تعني والتجارب المتوجهة إلى هدف مراوغ تضليلي، وان بنيتها المحاكية والمكتونة بدأب وبترباط تسلسلي تتناسب عكسا مع الخلطة الشديدة التي أصابت بنية المجتمع مع طابع، الشدة والتقطع، والتفكك الذي تتسم به الحياة اليوم. من هنا فالواقع الجديد قد قلص إلى حد كبير إمكانية التعبير القصصي بأي نمط من الأنماط السابقة وتعيّن على التعبير اللفظي أن يجد تقنية جديدة تنقل المستجدات البالغة الخطورة في حياة الأفراد والمجتمع والتي بدأت تتضح في هذه الفترة. من هنا أيضا فان البنية المدمامية للقصة التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب الواقع الجديد وذلك لأن المعطيات الجديدة كانت غزيرة وكثيفة، وثانيا لأن طبيعة التجربة الحياتية كانت بتخلخلها مناقضة تماما للبنية المدمامية للقصة. لذلك على قصتنا الجديدة التي نكتبها اليوم أن تفتش عن بنى جديدة ملائمة لما نذكر "فهل تتجاوب مجموعة رجاء بكرية مع هذه الصرخة؟"

أول شيء نجده في هذه المجموعة أنّ المسافة بين نصّ رجاء ومرجعيتّه بدأت بالتخارج بعد تداخل، فعلاقة النصّ الفكرية والفنية والوجدانية تطورت عندها وذلك لأنّ المرجع تطوّر هو الآخر في هذه المرحلة تاريخيا

واجتماعيا, من هنا يتحول التناقض الذي كان صريحا ومباشرا سابقا في نصوصها إلى تناقض ملغوم وغير مباشر.

وكذلك نجد في نصوص رجاء أن العلائق بين الكاتب والمتلقي والنص والمرجع بدأت في الالتباس والالتواء بعد أن كانت واضحة محدودة. والتباس هذه العلائق عندها ناجم عن الالتباس الاجتماعي للمرجع, وهو يشف عن أن (النحن) لم يعد منسجما متماسكا كما كان عليه في السابق, بل أضحي منشقا ومتصدعا بفعل الملابس والمؤثرات الجديدة, وأصبح ظهور "الأنا" و "الأنثى" و "الهو", متاحا, بعد انهيار أسطورة "النحن". في هذه القصص نجد أن الذات المؤقمة التي طغت سابقا بدأت تنتشظى إلى ذوات اجتماعية مختلفة بناء على الصراعات والتفاعلات الاجتماعية. نتيجة لذلك سنتشظى أيضا العلائق والصراعات والتفاعلات القصصية.

قارئ قصص رجاء يشعر بأن "الأنا" هي المركز, هذه "الأنا" بقلقها- بهمومها- بانكساراتها- بنفسيتها المتعبة- بجسدها اللاتب, الباحث عن احتياجاته جهارا- وبعاطفتها المصطرعة ولكن دون تغييب للجماعي فالكتابة تعي جيدا أن الفرد هو وليد مجتمعه وواقعه لذلك "أناها" القصصية لا تدور في فراغ, بل تأتي مرتبطة بالواقع, ولكن الواقع هنا أو التاريخ ليس جهيرا كما في السابق إنما هو مضمر ومغيب في الثنايا, نستشفه من ركام الرموز والإشارات والأحداث.

ولطغيان "الأنا" على "النحن" في القصص أثر كبير لأن طغيانه يعني الانشغال في القصص بالجواني- الذات, والابتعاد عن البراني- الموضوع بمعنى النباش في خفايا النفس البشرية وفي صراعها مع المجتمع ومع الناس ومع نفسها ومع عواطفها ومع رغباتها وطموحاتها ومشتهاها وشهواتها, ومرجعية "الأنا" عند رجاء في مجمل القصص هي "الأنا" المؤنث المثقفة, فالمرأة بما تعانيه في مجتمعنا من تناقضات هي المستودع- المخزن الذي منه تستمد رجاء وهذه "الأنا" المؤنث المثقفة تطرح مأزومها من خلال معادلة بسيطة ومركبة في آن مفادها: هي=هو. الثنائية الضدية التاريخية. وبعد أن كانت المرأة كوجه قصصي غائبا تقريبا أو موظفا كخلفية ديكورية أو لمجرد وعاء لتفريج الكرب, وتصريف كافة التوترات والاحتقانات, أي بعد أن كانت غائبة كقضية وضحية ترتفع هنا لتصبح هي المركز, فقهرها الاجتماعي مضاعف, لأنه قهر اجتماعي- طبقي- بطريكي, بالغ التعقيد. والوضعية في قصص رجاء في تناولها "الأنا" المؤنث المثقفة تكون أكثر حرجا من

التناولات السابقة, لأن المؤنث في هذه القصص يتحدث عن المؤنث ويلامس مباشرة البرميل الساخن. المرأة

إذن هي عصب قصص رجاء وهي لب الأحداث وتفاصيلها. المرأة المقموعة, المرأة والتابوات الاجتماعية

التي تسيج أحاسيسها وشهواتها, وفي المقابل يقف الرجل القامع والمقموع في آن معا.

القصص برمتها تتمحور حول هذه العلاقة المتناقضة بين الرجل والمرأة. المرأة بعواطفها وأحاسيسها, الرجل

بخياناته ونرجسيته, كما في قصة "تلك المدينة" وقصة "ورقة من مفكرة ضائعة". ولكن هذا العلاقة رغم

عطالتها لا يمكن الاستغناء عنها, إذ لا أحد يعرف شيفرة "الصندوقة" النسوية ليدخل إليها سوى الرجل, فهو

الذي يملك مفتاح مغالق الجسد والروح الأنثويين (12). من هنا نجد أن علاقة المرأة بالرجل تدور حول

قطبين في القصص: الرجل المرغوب فيه, والمرغوب عنه فهو مرغوب فيه طالما أنه يعرف كيف يحزر

الجسد والروح. كما في قصة "الملكة فكتوريا" وقصة "أشواق نازحة" وقصة "محاولة اغتيال", وهو مرغوب عنه

طالما أنه يخون ولا يفهم عالم المرأة واحتياجاتها النفسية والجسدية, كما في قصة "ورقة من مفكرة ضائعة".

ولا تتسى الكاتبة وهي في خضم تصوير هذه العلاقة أن تجعل في خلفية هذه العلاقة ما يحددها ويجدد

صراعاتها أعني الخلفية السياسية والاجتماعية, كما في قصة "أشواق نازحة" و "الملكة فكتوريا" وغيرهما

(13).

أخلص إلى القول: إن الأنثى المثقفة هي الشخصية القصصية المحورية في مجموعة "الصندوقة" وإن أزمته

المتجلية في علاقتها بذاتها و "بالهو" الرجل, هي الموضوع القصصية المحورية, مع ما ينتج عن ذلك من

رموز وإيحاءات ومضاعفات.

وطالما أن "الأنا" المؤنث المثقفة هو المركز وهو قطب الرحي في القصص ينبثق سؤال مشروع: هل تعتبر

هذه القصص تراجم ذاتية؟ انه سؤال هام كان قد طرحه مرة (برنار دي فوتو) في كتابه "عالم القصة". يجيب

(14) دي فوتو: " لا شك أنها كذلك (...). السيرة الذاتية عبارة عن مغناطيس تحت الصفحة " وهذا يدل

على فهم لحقيقة العمل القصصي, ووصف دقيق له. ومغناطيس الذات الكامن في العمل القصصي يتفاوت

من حيث درجة الجاذبية والسلك, وهو ان كان في بعض الأعمال متخفيا تحت الصفحة وخلف السطور, فهو

عند رجاء مغناطيس بارز فنصوصها ممغنطة بهذا المغناطيس الذاتي دائري في مجال جاذبيته دورانا مستمرا.

فهو "يوميات مهربة إلى عينيه" كما تقول رجاء.



قصص من هذا النوع تجعل المرأة مركزها لا بد أن تفوح منها رائحة العطر الجنسي، والمرأة والجنس أو المرأة واحتياجات الجسد موضوع طالما تكتمت عليه القصة المحلية سابقا وأسقطته (15) من حساباتها لحرجه، وإن وجد في بعضها فقد وظف توظيفاً ميكانيكياً، هذا الموضوع عند رجاء يطفو على السطح، ويوظف بشكل ناجح وبهذا (16) تكسر رجاء التابو الذي أحيط به جسد المرأة تكسر المعادلة المتناقضة القائمة في ذهن مجتمعنا الذكوري البطريركي، مجتمعنا الذي يريد من المرأة أن تكون صقيعاً قبل الزواج لتبقى عذراء وأن تصير لها (17) لتكون زوجة".

وطالما أن قصص رجاء تأتي لتتبش في العلاقة الأبدية المرأة- الرجل، وطالما أن "الهي" هي المركز، "الهي" ذات النفس الفلقة والجسد المنثور، فمن الطبيعي أن يكون القصص استباراً لهذه الذات على شكل بوح ودفق وانثيالات وتداعيات الذاكرة وانهبالها أو على شكل "عواء ذاكرة" كما عبرت عن ذلك رجاء في رواياتها السابقة.

الكاتبة في هذه النصوص تنغور نفسيات بطلاتها وتتبش في سريتها وفي سرية المجتمع المحيط بها، لذلك تنزف هذه النصوص مأزومها كشلال دافق بلا انقطاع ونحس بالنفس الراحشة وبعوانية قلقها واصطراعاها ولأن القصص كذلك يصبح المونولوج الداخلي وآلية التداعي (18) الوسيلة المسيطرة لنقل التوترات والرعشات والتموجات، ولكنه المونولوج الواعي أو الذاكرة الإرادية، فخيوط القصص جميعها منسوجة على هذا المنوال في شكل تداعيات شعورية محكومة بالوعي، فكأن عينا خارجية تراقب العين الداخلية، ويتمظهر هذا المونولوج الواعي في القصص بوتائر ثلاث هي: التذکر، والنجوى، والتخيل (19).

إن استخدام المونولوج والتداعي كوسيلة قصصية يعني انتقال القص عند رجاء من السرد الأفقي- الزمن الحسي إلى السرد العامودي- الزمن النفسي. فطغيان السرد العامودي بارز بحيث يجعل الأفقي خادماً له فيتخذ السرد عندها بالتالي وتيرة عامودية فيضية بدل وتيرته الأفقية الخيطية التي تحكمت بالسرد في قصص المرحلة السابقة عليها، حيث كان الزمن الحكائي للنص مطاطياً وطويلاً وذلك بسبب اتساع الفضاء الزمني ووفرة المادة الحكائية، من هذا السبب نشأت سيطرة الزمن العامودي في قصتنا الحديثة (20).

والمراوحة في الزمان وفي المكان هي أجلى مظهر على احتقان الزمن وانحساره حيث فيها تترك السيوالة

الحسية للزمن وتتأسن وتجيئ السيولة النفسية وتتوتر عبر آلية المونولوج والتداعي كما أسلفت للتصريف أو للتخفيف فيصبح الزمن عبارة عن ساعة أو دقائق أو لحظات (21).

والمونولوج كوسيلة فنية هنا يعتبر إضافة إلى وظيفته التي أومأنا إليها سابقا، دليلا على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي وصرخة احتجاج مخنوقة من ذات فقدت طمأنينتها وناعت بإحباط ما فلجأت إلى محاربتها صدفتها تتغورها.

وهذا الشيء تحديدا تشي به قصص رجاء، فالأنا المؤنث مركز القصص قد أصيب بصدمة مجتمعية ذكورية مما جعلته يلجأ إلى أغواره ينبش فيها ليعلن بالتالي تمرده أو خنوعه. أنها النفس المجروحة التي تتكأ الكاتبة جراحها وتفتحها على مصاريعها ليندلق منها القبح المتراكم في لحظات الانكسار. أنها قصص تفرغ مأزوم ذات تعيش اغترابيين: اغتراب مجتمعا: واقعها واغترابا ربما هو الأقسى وهو السبب في الأول، هو واقع الاحتلال والمعاناة في ظله. ومثلما تأثر الزمن في القصص تأثر المكان أيضا وتغير، فبعد أن كان الفضاء القصصي في المرحلة السابقة يحمل كثيرا من بصمات قضائه المرجعي، الأمر الذي جعله يتميز بالانتشار والرؤية البانورامية وب (LONG SHOT) بلغة السينما، يأخذ في قصص رجاء بالانحصار وبالرؤية الجزئية، وذلك لأن تغيرا ما حدث في الرؤية القصصية الأيديولوجية في هذه المرحلة من البانورامية = الكل المتجانس الموحد إلى الجزئية وأحيانا المجهرية أو الميكرو- رؤية التي ترى إلى الكل مفككا ومفتتا (CLOSESHOT).

وهكذا نرى أن المكان في قصص رجاء يحفل بتفاصيل جزئية كثيرة يومية وهامشية (23) وينحصر في قفص اسمه المدينة بعد أن كان فضاؤه القرية المفتوحة الواسعة بما توحيه من ألفة ودعم ووحدة. المدينة هي الوحش الذي يفترس الفرد هي مكان قصص رجاء فيها تنتج خيوط علاقتها بالرجل، وفيها يكون الصراع مع الذات ومعه، في علبها- بيوتها- شوارعها- مفاهيمها. والمدينة-المكان تتناسب هذه القصص لأنها تدفع إلى الاغتراب النفسجسدي، وتثير القلق والخوف جراء المنافسة والسرعة وانعدام الداعم.

ما حدث للزمكانية حدث أيضا للحدث القصصي والصراع فبعد أن كان ينبني سابقا بشكل مدمكي نراه الآن عند رجاء يتحلل من هذا الالتزام ليصبح أحداثا أحيانا أو ليصبح حدثا ذا بنية خطية متحررة منفلثة تستخف بقواعد القصة التقليدية. ولأن البنية الحديثة هكذا وجدنا تداخل الضمائر في سردها، فهي تنتقل في القصة الواحدة بين المتكلم، والغائب، والمخاطب، ولكن رغم هذا تنتقل بين الضمائر يهيمن "الأنا" على السرد وان

تقع برؤية أخرى، بل يمكن القول أن ظاهر الغائب هو ذاته ظاهر للمتكلم بلا أدنى تمايز واختلاف لأن المقول النفسي في القصص يبقى كما هو سواء كان الراوي شاهدا (الغائب) أم مشاركا (المتكلم) أما استعمال ضمير المخاطب أحيانا فليس معناه وجود ديالوج قصصي، بل هو عبارة عن مونولوج بصوت واحد (24). وهذا يؤكد ما قلناه سابقا من أن بنية القصة عند رجاء هي بنية مونولوجية وليس ديولوجية. هذه البنية التي جعلها رجاء نهاجيتها في مجموعتها القصصية "الصندوقة" هي عندي على صعوبتها وتركيبها، البنية التي تلائم ما استجد على مجتمعنا من تغيرات، فحيث صار مركبا بعد توحد وتماسك، وكلما كان المجتمع مركبا، كلما كانت التقنيات القصصية مركبة أيضا.

مما تقدم نجد أن قصص رجاء قصص انفجارية خلخت القصة الموباسانية التقليدية وجنحت نحو واقعية جديدة ذات نظرة عامودية ولوع بالتفاصيل الصغيرة، هي قصص ذات تداخل أزمنة تحلت من التسلسل الزمني المنسق، هي قصص تطمح إلى التحرر من الحدث التقليدي إلى تفكيك الحدث أو إلى خطيته، كما أنها قصص خلخت الشخصية النمطية المتماسكة، وتحولت من البراني إلى الجواني، من الموضوع إلى الذات (25). وخير دليل على انفجارية القصص وعلى أنها عبارة عن كبسولة إبداعية ملغمة في زمكانيتها وفي مأزومها هو بدايات القصص ونهاياتها. فبدايات القصص تأتي مكثفة تفتح مسامات القصة على الآتي وتقرر إيقاعها - مفرداتها - أوصافها، وتشي بالمأزوم، الذي سينفجر في صلبها والنهايات تأتي محكمة "نتيجة الحدث لا ناتئة عليه"، تتفجر في وجوهنا وتجعلنا نتأمل عالمنا من جديد، وتشرع كوى نطل عبرها على دواخلنا - واقعنا - انكساراتنا - خياناتنا - قيمننا - مفاهيمنا.

ولعل أهم ما يميز قصص رجاء ويجعلها ذات فريدة وخصوصية، لغة القصص الشعرية، الجميلة الموحية والدالة. فهذه اللغة المحملة بالكثير من الشفافية تنساب طيبة بين يديها، مؤثثة بالكثير من الاستعارية الطريفة. هي لغة موقعة مموسقة تلتف بحدائية قوامها الضبابية وتلاقي الأضداد والإيحائية، لغة تلملم أطراف المتلثم السرد لتصوغه في جمل تقول ما لم نتعوده منها، فنتقلنا إلى عالم قصصي يمور في النفس ويغلي ويكوينا بناره. أن هذه اللغة التي وصفناها سابقا توائم آلية المونولوج الداخلي وآلية التداعي والتذكر والانتشالات من جهة، وتقرب القصة إلى القصيدة من أخرى، لدرجة أننا نستطيع أن نطلق على قصة رجاء تميزا لها عن قصص مجايلها إبداعيا اسم الأقصودة وأعني الأقصودة - القصيدة.

ولكن رغم جمالية هذه اللغة التي أومأنا إليها، إلا أننا نلاحظ أن الوظيفة المهيمنة على لغة بعض القصص هي الوظيفة الانفعالية المتعلقة أساساً بالمتكلم، أما الوظيفة المرجعية القصصية المتعلقة بموضوع الخطاب وسياقه فتطمس أحياناً وهذا الأمر يجنح بلغة بعض القصص لا إلى اللغة الشعرية والوصف الشعري بقدر ما يجنح بها إلى الغنائية والوصف الغنائي. لأن اللغة الشعرية والوصف الشعري يخلوان من الضوضاء والجلبة الانفعالية الخارجية. وقد ميز (26) الكاتب غالب هلسا بين الأمرين في النص القصصي حيث قال: "تميزاً للغنائية عن الشعر فأنتني أستعمل مصطلح الشعر هنا بمعنى التكتيف والكشف للذين ينخرطان في صميم البناء القصصي، بينما أعني بالغنائية ذلك التدفق الانفعالي البلاغي الذي يقتحم البناء القصصي أو يفيض عنه". إن هيمنة الوظيفة الانفعالية واللغة الغنائية في بعض قصص رجاء، أو إذا توخينا الدقة في دواخل بعض القصص تؤدي إلى التشويش حيث يضطرب السياق التواصلي بين المرسل والمرسل إليه، وينتج عن ذلك اللف والدوران ومراكمة الأشياء الزائدة بدون غرلة واقتصاد، علماً بأن القصة في مجالها النصي هي كبسولة مضغوطة، قد يكون لكلمة واحدة فيها نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل (27). كما يقول (ميشال بوتور).

هذا الشرح تضاف إليه شروح أخرى تشكل سوية بعض مزلق هذا العمل القصصي الجميل والجاد، أذكر منها: أننا في بعض القصص وجدنا أن شخصية "الأنا" المؤنث المثقفة هي المحورية المسيطرة غير موصوفة بالقدر الكافي وغير متموضعة قصصياً. وعلى ما يبدو فإن مرد ذلك يعود إلى كون الراوية هي الشخصية المحورية في القصص ترى إلى الآخرين ولا ترى نفسها خارجياً. كما لاحظنا أنه في بعض قصص المجموعة برزت شخصية "الأنا" المؤنث المثقفة سلبية مغتربة وضائعة لا تحسم موقفاً أو فعلاً. صحيح أنها رافضة حانقة محتجة ومنفعلة، بيد أن هذا كله يظل مجرد صيحة بعيدة عن الفعل كما في قصة "ورقة من مفكرة ضائعة"، وقصة "الأبيض". وأمر آخر أود أن أشير إليه لقد وجدني بعض القصص مقاطع محكمة ناتئة على الحدث القصصي كما في قصة "امرأة جميلة جداً" (28) وفي قصة "محاولة اغتيال".

وبعد، هل أجابت هذه المقاربة عن الأسئلة التي طرحتها في البداية، أحسبها قد فعلت ولكن يظل هناك سؤال آخر كبير يقول: وماذا بعد؟ هل ستظل قصص رجاء تمتح من نفس المخزون القصصي وتحاكي الواقع

بنفس الوثائق السابقة (مزامير أيلول- عواء ذاكرة- الصندوق)، أم أنها ستتطلق لتقدم الجديد في المستقبل؟

أنه سؤال مشروع يجيء في هذه المرحلة بعد أن تمرست الكاتبة وخاضت التجربة بنجاح.

أقول هذا لأنني أخشى على هذه الموهبة أن تظل عالقة بإسار ما كان. ولكنني متفائل و بانتظار الجديد.

#### الإشارات:

1. محمود السمره: في النقد الأدبي, ص32, بيروت, 1974.
2. أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة, ص1, اريد, 1995.
3. نجيب العوفي: دراسات في القصة العربية, مقالة "القصة المغربية على خط التطور أم على حافة الأزمة", ص29, بيروت, 1986.
4. نعني بالتأسيس فترة الخمسينات حتى أواخر الستينات, أي انطلاقة القصة كجزء من أدبنا المحلي, ولكن دون تحديد لمقوماتها وعناصرها, بحيث شملت الصورة التعليمية القصصية, والحكاية وغيرها,

- كقصص فريد وجدي الطبري، وقيصر كركبي، والياس عوض، وحنا إبراهيم، وبدائيات محمد نفاع، وغيرهم. راجع كتاب انطولوجيا القصة القصيرة. سخنين. 1998. ونعني بالتجنيس، ما بعد السبعينات، حيث بدأت القصة تأخذ معالم جنسها الأدبي المعروف نقديا باسم القصة القصيرة.
5. حبيب بولس، قضايا ومواقف أدبية، ص 79، مقالة "قصتنا القصيرة إلى أين؟"، الناصرة. 1997. وانظر أيضا الانطولوجيا مصدر سبق ذكره.
6. محمود غنايم: المدار الصعب، "فصل البداية مرة أخرى" ص 37 وما بعدها، جامعة حيفا، 1995.
7. قضايا ومواقف أدبية، مصدر سبق ذكره، ص 82 وما بعدها.
8. ن.م. ص 83.
9. وقائع ندوة مكناس، ص 71، بيروت، 1986.
10. محمد برادة: ندوة مكناس، مقالة "الفوضى والفعل المتغير" ص 14 وما بعدها، بيروت. 1986.
11. هاني الراهب: حول واقع الكتابة القصصية، ندوة مكناس. ص 96 وما بعدها - بيروت، 1986.
12. نجيب العوفي: مقاربة الواقع، ص 209، الدار البيضاء، 1987.
13. رجاء بكريّة: مجموعة الصندوقة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002. قصة "الصندوقة" ص 9، وقصة "الملكة فكتوريا" ص 55 وغيرهما.
14. برنار دي فوتو: عالم القصة، ص 45، عن العوفي، ص 333.
15. أحسن مثال على التوظيف الميكانيكي، رواية عيسى لوباني "رسائل العشق والعشاق".
16. لقد سبق رجاء في هذا، الكاتب القصصي والمسرحي رياض مصاروة. في مجموعته "في الخطيئة نشوة". مع فارق بسيط أنّ الرجل في هذه المجموعة هو الذي يتحدث عن المرأة.
17. جورج طرابيشي: الأدب من الداخل. ص 21، بيروت، 1978.
18. انظر محمود غنايم: تيار الوعي، ص 9 وما بعدها، دار الهدى، 1965.
19. نجيب العوفي: مقاربة الواقع، ص 541.
20. ن.م. ص 452.

21. راجع بهذا الخصوص: سمير الحاج شاهين, لحظة الأبدية, ص 52 وما بعدها, بيروت
1980. وحيد الحمداني: بنية النص السردي, ص 73 وما بعدها, بيروت, 1993.
22. كما في قصة "أواق نازحة" ص 91.
23. العوفي ص 567 وبعدها, وانظر أيضا غاستون بشلار: جماليات المكان, ص 88 وما بعدها, ترجمة غالب هلسا, بيروت 1987. وكذلك: صلاح الدين بوجاة, الشيء بين الوظيفة والرمز, ص 23 وما بعدها, بيروت 1993.
24. العوفي ص 338 وانظر أيضا إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية, ص 90 وما بعدها, فصل "وجهة النظر في الرواية العربية", القاهرة, ص 1987.
25. قضايا ومواقف أدبية, مصدر سبق ذكره, ص 90.
26. غالب هلسا نقلا عن العوفي, ص 643, مصدر سبق ذكره.
27. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة, ص 102, ترجمة فريد انطونيوس, بيروت, 1971.
28. المجموعة القصصية "الصندوقة" رجاء بكريّة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ص 25-65.

حبيب بولس - ناقد ومحاضر جامعي . الناصرة

[drhbolus@yahoo.com](mailto:drhbolus@yahoo.com)