

القصة القصيرة وتطورها عبر وسائل التواصل الحديثة

الأستاذ الدكتور صبحي البستاني

أستاذ في المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية . باريس

Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) – Paris

Sobhi.boustani@wanadoo.fr; sobhi.boustani@inalco.fr

كان يُنظر دائما إلى القصة القصيرة على أنها نوع أدبي من الدرجة الثانية مقارنة "بشقيقتها الكبرى" الرواية. فقد جاء تحديدها قياسا إلى هذه الأخيرة بالرغم من أنها عرفت في الغرب رواجاً باهراً منذ القرن التاسع عشر وفي الشرق منذ القرن العشرين. فإن لجأ إليها عدد من الكتاب ومن بينهم نجيب محفوظ فإن زعيمها الفعلي والذي أعطاها بعدها الجمالي والاجتماعي والسياسي هو من دون منازع الكاتب المصري يوسف إدريس.

إن لعب الحجم أي عدد الصفحات دوراً في تحديد بنيتها فإن الصحافة اليومية طورت التسمية من قصة قصيرة إلى قصة قصيرة جدا ونرى ذلك واضحا في كتابات زكريا تامر الأخيرة على سبيل المثال

إن كلا من يوسف إدريس وزكريا تامر جعلوا من الصحافة المنبر الأساسي لنشر نتاجهما الأدبي وللتعبير عن التزامهما السياسي ولكن وسائل التواصل الحديثة كالأنترنات وما تفرع منه من مواقع شخصية (blog) وعمامة فتح الباب واسعا لكتابات سردية تتخذ شكل القصة والحكي وتكون بجمل قليلة أو بأسطر معدودة وتتخذ في الوقت نفسه من الأحداث اليومية مادتها الأساسية. فقد عملت هذه الوسائل على تطويرها من جديد وإعطائها منحى جديدا.

إن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث مزدوجة. فمن جهة، يثير هذا التطور قضية النوع الأدبي بحيث يتساءل الباحث عن موقع هذه الكتابات الحديثة وهل هي من القصة القصيرة أو القصيرة جدا أم هي نوع آخر يدخل في ما يسمى "بعبير النوعية"؟ ومن جهة ثانية نتساءل عن الدور الذي تلعبه هذه الكتابات من الناحية الاجتماعية والسياسية كونها تتخذ من الواقع مادتها.

I القصة القصيرة كنوع أدبي

أ. تحديدها؟

إن مسألة تحديد القصة القصيرة كنوع أدبي معقدة. فهي من حيث حجمها تربطها علاقة بالأنواع الأدبية القصيرة، بما فيها الشعر، ومن حيث مضمونها ومن حيث أفق التوقع عند المتلقي، ترتبط بالرواية. ولذلك فمن الصعب رسم حدود هذا النوع وإقرار قوانينه وقواعده بشكل نهائي. ولهذا فإننا نميل إلى ما يقوله Thierry Ozwald في كتابه *La Nouvelle* من أن التعريف الأقل دقة، هو في

هذه الحالة، الأكثر قبولاً. نقرأ في الكتاب التعريف التالي: "القصة القصيرة هي بناء أدبي ينتمي إلى نوع الرواية، ولكنه يتميز عنها بقصر النص وببساطة الموضوع."¹ فهو يجمع بين النوعين: القصة القصيرة والرواية. وأن "بساطة الموضوع" المشار إليها لا تفهم إلا مقابلة بالبنية المعقدة للرواية.

انطلاقاً من هذا المفهوم، لا يمكن تصور القصة القصيرة بالنسبة إلى أرفالد بمعزل عما يشكل هدفها المثالي والأعلى أي الرواية. فالقصة القصيرة، هي إذا بطبيعة الحال، رواية في طور التكوين، هي "رواية صغيرة" أو بالأحرى "شبه رواية". ويستخلص من كل ذلك أن العديد من الكتاب بدأوا بكتابة القصة القصيرة قبل أن يكرسوا أنفسهم للرواية (تولستوي، كافكا...)² إن هذا التعريف لا يعطي المزيد من التفاصيل عما هو مذكور في *Le Grand Robert* إذ يعطي التعريف التالي: "هي نوع أدبي يمكن تحديده على أنه قصة قصيرة تعتمد البناء الدرامي (وحدة العمل)، وفيها عدد قليل من الشخصيات التي لا تدرس نفسياتها إلا بقدر ردة فعلها على الحادث الذي هو محور القصة."³

يمكن أن نلاحظ بسهولة أن تحديد القصة القصيرة يتم مقارنة بالأنواع الأخرى. كما أنه يركز بشكل رئيسي على عملية "القص" وعلى "القصر" أو "الإيجاز" وكما يؤكد Daniel Grojnowski، فإن مفهوم "القصر" في القصة القصيرة يكمن قبل كل شيء في "بساطة" شكلها، "فالقصر، كما يقول، يجمع بين الحجم المادي (عدد الصفحات)، وبين تركيب القصة من حيث قلة المشاهد والعدد القليل للأشخاص، فعندما نعت القصة بالشكل القصير نكون قد نعتناها أيضاً بالشكل البسيط والسهل."⁴

ب. الطول والقصر في القصة القصيرة؟

وفي معرض حديثه عن حجم القصة القصيرة، يشير Etienne في مقالته المنشورة في *Encyclopaedia Universalis* إلى أن الكاتب الفرنسي André Gide يرى أن المقصود بالقصر في القصة القصيرة هو في "أنها تقرأ مرة واحدة، دون توقف." ويقترح أن يكون حجمها بين 3 و30 صفحة. مع التأكيد على أن الحجم لا يمكنه أن يكون وحده المعيار. فهو لا يمكنه منفرداً أن يحدد بوضوح الحدود بين الرواية والقصة القصيرة. جلّ ما يمكن قوله هو أن القصة القصيرة تتميز بالقصر ولكن هذا الأخير يبقى صعب التحديد.

أما من حيث جماليات القصة القصيرة وفضيله الإيجاز، فإن غروجونوفسكي يؤكد على "الشمولية". فما يجذب فيها هو الانتهاء من قراءتها بعد وقت قصير من بدايتها. كل ما حدث هو مسرود في هذه الصفحات القليلة. القصة تكوّن عالماً مغلقاً، مستقلاً ومكتفياً بذاته، هو صورة مصغرة للحدث. كل حرف له وقعه عند القارئ، بحيث أنه يحفظ في ذاكرته كل التفاصيل ولا يفوته منها شيء⁵.

ج. القصة القصيرة عند يوسف إدريس وإشكالية النوع الأدبي.

بعد هذه المقدمة الموجزة حول محاولات تحديد القصة القصيرة، أين تقع أقاصيص إدريس من هذه الطروحات؟

¹ Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, (1996), Paris, Hachette, p. 10.

² م. ن. ص. 23، إن صحت هذه النظرية على كثير من الكتاب العرب والغربيين فإننا نأخذها بحذر بالنسبة إلى يوسف إدريس لأنه لم يتخذ من القصة القصيرة معبراً إلى كتابة الرواية.

³ *Le Grand Robert*, (1980), t. IV, Paris, Montréal.

⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, (2007), Paris, Armand Colin, p. 4.

⁵ م. ن. ص. 37.

الإيجاز والقصر بمعناها الكمي هما أبعد ما يكون عن المعيار الحاسم في تحديد النوع الأدبي لكتابات إدريس. فالاعتماد على هذا المعيار لا يفيد الباحث في تصنيف القصة عنده. فهل يمكن مثلا أن نصنف في الاطار نفسه أقصوصة "نظرة" من مجموعته الأولى أرخص ليالي التي تقع في أقل من صفحتين و أقصوصة "قاع المدينة" من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه قاع المدينة؟ والتي تقع في اثنين وثمانين صفحة أو العسكري الاسود التي تقع في ثلاث وثمانين صفحة؟ فهل تستوي هذه الأقاصيص الثلاث حيال معيار الطول والقصر؟ أقصوصة "نظرة" هي قصة قصيرة لا بل قصيرة جدا وهي تعكس كل تقدمه تقنية الإيجاز للسرد. فيها شخصيتان وحدث واحد بسيط ومشهد مقتضب يروى من دون عقدة ومن دون أن نخلص إلى نتيجة، إذ إن النهاية تقتصر على تعبير موجز وموح يتناسب مع الألم الصادر من نظرة الفتاة المعبرة: "وقبل أن تنحرف استدارت على مهل واستدار الحمل معها، وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة. ثم ابتلعتها الحارة"⁶

أما بالنسبة إلى العسكري الأسود فإن العود إلى نشراته المختلفة تشهد على صعوبة تصنيفه. إذ إن النوع الأدبي المدرج عادة على الغلاف ليس هو نفسه في النشرات الأولى والنشرات الأخيرة. فقد حلت عبارة "رواية" محل "قصة قصيرة" وهذا ما يظهر الالتباس في تحديد النوع الأدبي

العسكري الأسود هي من القصص النادرة التي لا يشار فيها إلى البطل باسمه الصغير فقط فهو يحمل الاسم كاملا: الاسم، إسم الأب، العائلة واللقب. عباس محمود الزنفلي المعروف بالعسكري الاسود، وهذا عادة هو من ميزات الرواية وليس القصة القصيرة. وبالمقابل فإن عدد الاشخاص محدود: الراوي وهو طيب، شوقي وهو طيب أيضا وزميل الراوي، العسكري، عبدالله ونور زوجة عباس العسكري. زمن الحدث محصور هو أيضا، فالحدث يدور بعد ظهر يوم واحد، وكذلك المكان فهو بيت العسكري الأسود. إن كل هذه العناصر تقرب العسكري الأسود من القصة القصيرة. ولكن من ميزات القصة القصيرة أنها لا تقدم حلا وبالتالي لا يطرأ تبديل أو تطور في وضعية البطل كما تظهر في بداية السرد. فإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى العسكري الأسود نراها تخالف هذا المبدأ وهي بالتالي تقترب من الرواية. ترتكز القصة على التحول الجذري الذي تتعرض له شخصية البطل عباس إذ تتطور بين نقيضين. في بداية القصة يظهر رمزا للقوة الجسدية حيث كانت تستعمله السلطة لتعذيب الموقوفين والمعارضين "وكان الباشا يعتبره نموذجا للرجل الكامل"⁷، وكان يعرضه لزواره كما تعرض الحيوانات المفترسة للمشاهدين: "وكثيرا ما كان يأمر بإحضاره أمام ضيوفه في الصالون، والأجانب منهم بشكل خاص ليفرجهم عليه". فلنقارن بين الصورة الأولى لعباس: "وكان يبدو دائما مزهواً بنفسه وبقوته حتى على زملائه... وحين يضرب كان من يراه لا يظن أبداً أنه يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة، بل ولا حتى للآلة. فالآلة لا تبدو على وجهها المتعة المتوحشة وهي تضرب"⁸، ثم الصورة الثانية بعدما تخلت عنه السلطة لفقدانه قدرته الجسدية، حيث يبدو مريضاً، ضعيفاً وعاجزاً: "أما عباس ... فبدأ ينكمش على نفسه وينكمش ... ويصغر حجمه ويتكور. ولم أكن أتصور أن الانسان في انكماشه يستطيع أن يصل إلى هذه الدرجة من الصغر"⁹. لذلك فإن قصة العسكري الأسود هي برأينا في منزلة وسطى من حيث النوع الادبي بين الرواية والقصة القصيرة. ونشير أيضا إلى أنها القصة الوحيدة التي نشرت منفردة بينما باقي القصص القصيرة نشرت في مجموعات. وهذا ما يؤكد موقعها المشار إليه.

⁶ أرخص ليالي، القاهرة، دار مصر للطباعة، د.ت. ص. 13

⁷ دار مصر للطباعة، د.ت.، ص. 52/العسكري الأسود، القاهرة،

⁸ م.ن. ص. 43

⁹ م.ن. ص. 82

أما بالنسبة إلى قاع المدينة والتي يبلغ عدد صفحاتها عدد صفحات القصة السابقة تماماً فإنها تحظى بميزات القصة القصيرة بالرغم من الوصف المسهب للمسافة التي تفصل بين بيت القاضي عبدالله ومنزل شهرت، المرأة التي تعمل كخادمة في منزله. إذ يمتد الوصف على عشر صفحات: "بدأ الاستاذ عبدالله الرحلة وهو في قمة انشراحه.... ويمد يدا لا تريد أن تمتد، ويدق بابا لا يحتمل الدق..."¹⁰ فالمكان هنا يلعب دوراً مهماً، فالإشارة إليه، على حد قول غروجنوفسكي "هي الأخذ بعين الاعتبار إثارته للواقع ومنفعته لإظهار الحدث وللمعاني التي يوحي بها."¹¹ وهذا تماماً ما يوحي به الوصف في "قاع المدينة" في الانتقال من الأحياء الثرية إلى الأحياء الشعبية التي تعيش فقراً مدقعا. وربما برر عنوان القصة هذا الامعان في الوصف. ولكن تقنية السرد المتراكم وليس المتنامي ووحدة الحدث الذي هو اختفاء ساعة يد القاضي، فهذه من خصائص القصة القصيرة. لذلك فنحن نميل إلى تصنيفها ضمن نوع القصة القصيرة بالرغم من حجمها.

هناك أيضاً قصص قصيرة ليوسف إدريس تمزج في بنيتها الادبية بين نوعين كأقصوصة "أكان لا بد يا ليلى أن تضيئي النور" المأخوذة من مجموعة بيت من لحم. فهي تجمع بين النكتة/النادرة وبين القصة القصيرة. يأتى النص بالتعابير التالية: "والنكتة في النكتة ليست نكتة، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صناعها المهرة ورواتها العتاة."¹²

وخلاصة القول، إذا أردنا أن ننظر إلى كتابات و قصص يوسف إدريس من خلال منظار واحد ومن خلال تحديد ضيق ومحضور للقصة القصيرة، فإن عدداً كبيراً منها يشذ عن هذا الإطار، وهذا برأينا ما يساهم في إضفاء الجمال والشعرية على نتاجه الادبي. عدا أننا نأخذ دائماً بعين الاعتبار كوننا في صدد نوع أدبي "هجين"، له علاقة بعدد من الانواع الادبية الأخرى.¹³

II. المنحى الواقعي في قصص إدريس القصيرة

من مقومات القصة القصيرة أنها الميدان الأصحح لإبرار التوتر بين الأنا من جهة والعالم الخارجي من جهة ثانية بحيث أن الواقع المعروف والحقيقي والمرتجى يبقى الحقل الخصب الذي تستمد منه القصة القصيرة مقوماتها الرئيسية. لذلك كانت القصة القصيرة في اتجاهها الواقعي وصفاً لمظاهر التجربة الإنسانية المتنوعة وبشكل خاص في طريقة التعبير عن هذه المظاهر، فهي لا تهدف إلى الحقيقة المطلقة وإنما إلى الحقيقة المرتبطة بالتجربة الفردية¹⁴. لذلك كانت كمرآة تعكس المجتمع بمجمل فئاته الاجتماعية وبتاريخه وعاداته، وتظهر موقف الروائي منه ونظرتة إليه. فهي لا ترسم صورة للبطل. لأن لا بطل حقيقةً في القصة القصيرة. وإنما ترسم أشخاصاً متنوعين التفكير والانتماء، فإذا كانت الرواية تعمل على رسم الأشخاص وخلق الأبطال في العمق، فإن القصة القصيرة تعمل أفقياً بحيث أنها ترسم شرائح من المجتمع أو أشخاصاً يمثلون هذه الشرائح. ولكن كلاً من الرواية الواقعية والقصة القصيرة الواقعية تعطيان الأهمية للخاص وللفردى وليس للعام والجماعي. "هما إدراك ذاتي وفردى للواقع"¹⁵

¹⁰ الأعمال الكاملة، القصص القصيرة 1، القاهرة. بيروت، دار الشروق، 1990، ص. 145-155

¹¹ م. س. ص. 78

¹² بيت من لحم، القاهرة، دار مصر للطباعة، د. ت. ص. 12

¹³ راجع خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية 1960.1990، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 76

¹⁴ Ian watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 17.

¹⁵ م. ن. ص. 18

أ. 1. الجهل وتفاوت الطبقات الاجتماعية: تمثل قصة "أرخص ليالي" الحلقة المفرغة التي يدور فيها أبناء مجتمعه الفقراء، وفي النص تكثر الإشارات الدالة على فقر عبد الكريم المدقع. "ليس معه قرش"، "من أين يا عبد الكريم النقطة؟"، "المصباح بالعربي ليس فيه جاز"، "ليس في داره حلبة ولا سكر ولا يجزنون..." وكذلك الإشارة إلى أميته "أنه رجل على نيائه لا يقرأ الليل ولا يكتبه، والجيب خال..." كان عبد الكريم أول المتذمرين من كثرة الأولاد وعلى البلد الذي أصبح كله صغاراً في صغار وكان أول المتسائلين عن "معمل التفرخ الذي يأتي منه من هم أكثر من شعر رأسه". ولكن الجهل نفسه والفقر نفسه هما اللذان جعلاه ينجب الطفل السابع وأن يكون مساهماً في رسم الحلقة المفرغة، فهو ما زال يتساءل "عن الفتحة التي في الأرض أو السماء والتي منها يجيئون". الجهل والفقر جعلاه أيضاً يرمي بمسؤولية ما حدث على الطنطاوي الذي جاء شتمه كإلزامة تتكرر في أماكن مفصلية من النص. إن العلاقة الوثيقة بين القصة القصيرة الواقعية والحياة اليومية تتوقف بشكل مباشر على الاستعمال الدقيق لمسيرة الزمن. يعطي يوسف إدريس في هذه القصة القصيرة كل الأهمية للبعد الزمني في بناء الحدث وسرده. فالحدث مرتبط بالوقت بعلاقة سببية connexion causale، لذلك كثرت الإشارات الزمنية الممهدة له: "بعد صلاة العشاء"، "انبسط الظلام الكثير"، "مع انتشار الظلام"، "لحظتها"، وفي هذه اللحظة، "المساء قد دخل..." (ص. 8).

الجهل مقروناً بالفقر يبرز في أغلبية أقاليمه خصوصاً وأن معظم أحداثها تدور في البيئة الفقيرة، ولكن حتى في أقاليم مثل "قاع المدينة" التي يدور جزء من أحداثها في إطار مكاني يعكس ظروف الطبقة الميسورة، فإن الكاتب قد استغل ذلك ليسلط الأضواء على الطبقة الفقيرة وعلى الهوة التي تفصل بين أفراد المجتمع بالإضافة إلى التباين في بيئة كل من القاضي والحادمة شهرت فأن الراوي قد استغل هذه الحادثة ليأخذ بيد القارئ ويجول به في أحياء القاهرة حيث تعكس الأحياء التي يسلكها من دار القاضي إلى منزل شهرت مختلف الطبقات الاجتماعية التي تسكن فيها. ينقل الوصف الدقيق للمشاهد الثابتة والمتحركة صورة النقيضين في سلم يتدرج من شارع "الجبلاية" والشارع طويل نظيف تحفه أشجار مقلمة فروعها مرسومة... ط (ص. 146). "أول الكويري" حيث تلقى أسراب العربات الجديدة الرائعة الألوان القادمة من الزمالك والجزيرة والدقي والجزيرة (ص. 147) إلى أن يصل إلى بيت شهرت حيث "لا يصبح فارق كبير بين سواد النساء وسحنة الأرض وزعيق الأطفال ومهمة الكبار" (ص. 153). يسير الوصف في ثلاثة محاور متوازنة ومتداخلة في آن. الإطار المكاني، الناس ثم اللغة. المكان هو العنصر الطبيعي الملازم للزمن. وكل حدث ذاتي أو تجربة ذاتية هي حتماً مرتبطة بمحيزين العنصرين. في الكتابة الواقعية لا مجال للمكان المبهم إذ أنها تضع الفرد في محيطه المكاني "ولا يمكن أن نعطي صورة عن لحظة محددة في الوجود من دون أن نضعها في إطارها المكاني"¹⁶. أما بالنسبة إلى الإطار المكاني في "قاع المدينة" فتتسلسل المشاهد إذ يصبح "الشارع" كناية عن الذين يسكنون فيه. الطبقات الاجتماعية التي يمكن أن نضعها على خط عامودي تظهر من خلال الخط الأفقي الذي يمتد عبر الشوارع ثم الأحياء عندما ينعدم وجود الشوارع. في ميدان "قصر النيل" يبدأ الانتقال من عالم إلى عالم آخر "تبدأ الجلابية" "ولا يبقى ثمة نظام" (ص. 147). فلنتأمل كيف يجعل الكاتب الشوارع موحية بالطبقة الاجتماعية: "وكان في شارع الجبلاية والشارع طويل نظيف تحفه أشجار مقلمة فروعها مرسومة" (ص. 146). ففي شارع الأزهر: "يصبح لا مكان للفرد وكل شيء بالجملة". ثم أن "الشوارع أول الأمر مستقيمة ذات طول وعرض وأسماء... ويكمل: "ويتقدمون.. وتضيق الشوارع وتقل شهرتها"، ثم "ويتقدمون.. وتضيق الشوارع... ويتقدمون.. وتتعرج الحواري وتداخل..." (ص. 148.147). يستغل الراوي تقدم الأشخاص الرئيسيين في القصة فيخصهم بفعل

"يتقدمون"، مستغلاً تقنية "التبعية الداخلي" (focalisation interne) لينظر بأعينهم إلى المكان المحيط بهم. فهو يرى إلى مغامرة القاضي وصحبه من خلال تبدل الإطار المكاني أي المجتمع المصري كما يبدو لعين آلة تلتقط مجموعة الصور هذه. في وصفه للناس الذين يصادفهم البطل يؤكد يوسف إدريس على الفروقات الاجتماعية التي تظهر من خلال اللباس والملامح البشرية: "الماشون على أرجلهم"؛ "الجلابيب" (ص. 147)؛ في بادئ الأمر، "المارة وجوههم حلقة فاتحة فيها دماء" وكلما أوغل في الاحياء الفقيرة، كثر الأطفال: "ويظهر الأطفال ويتكاثرون وكذلك يفعل الذباب... (ص. 150)؛ أطفل الرضيع على كتف أمه... (ص. 151)؛ وأطفال وأطفال وأطفال... (ص. 152)

وإذ لا تصل السيارة إلى مكان سكن شهرت، يكملون الرحلة سيراً على الأقدام. حيث تصبح اللغة أيضاً كناية ومؤشراً اجتماعياً. التقهقر المكاني يلازمه تقهقر لغوي. فاللغة التي هي ميزة إنسانية تنعدم تدريجياً لتصبح أصواتاً والأصوات ليست ميزة إنسانية. في البداية "اللغة راقية مكونة من جمل وكلمات"؛ وعندما يتقدمون "تحلل اللغة وتصبح كلمة ونداءات وشتائم"؛ "وتفتت اللغة إلى أنصاف كلمات وأرباع وتعابير لا يفهمها سوى أصحابها"؛ "وتصبح اللغة سرسعة وأصواتاً وحروفاً تتصاعد من حناجر شديدة البروز" (ص. 151).
2. احتكاك الريف والمدينة ومسألة الحدائث: تطرح أفاصيص يوسف إدريس، على غرار العديد من روايات وأفاصيص كتاب العصر، مسألة الحدائث ومدى استيعابها في المجتمع المصري الحديث. ولإبراز هذه الناحية وللكشف عنها استغل وصف المساحات التي يتم فيها احتكاك الريف بالمدينة على اعتبار أن الحدائث متمثلة في مجتمع المدينة. إذا أخذنا قصة "مشوار" من مجموعة "أرخص ليالي"، فإن مدخلها يمثل بشكل واضح انبهار المجتمع الريفي بالمدينة بحيث أن علي الشبراوي، الشخصية الرئيسية فيها، كان مستعداً أن يبيع عمره مقابل ساعة يمضيها في القاهرة: "أبيع عمري على ساعة فيك يا مصر" (ص. 131). وبالرغم من أن القصة لا تصور بالضبط مسألة الحدائث فإن مجرى الأحداث والصعوبات التي واجهت الشخصية الرئيسية والنهاية التي آلت إليها الأحداث ترمز بشكل واضح إلى خيبة الأمل وإلى الفشل الذريع الذي مني به. كل ما ناله من رحلته هو عضه من زبيدة، المرأة المجنونة التي تبرع بمرافقتها في إطار وظيفته إلى القاهرة، وضياع الطربوش وإنفاق الاكرامية على ذلك وعلى ما اشتراه للعسكري الذي سيرافقها، وق "تسلل الشبراوي من المحافظة إلى المحطة مباشرة وقد شبع نفسه من مصر ومن الدنيا" (ص. 145).

ولكن التصوير الدقيق لاحتكاك الريف بالمدينة يظهر بشكل جلي في قصة "النداهة" التي ذكرناها سالفاً، بحيث أن الراوي العليم (omniscient) يدخل إلى أعماق شخصياته ليقراً كل ما يجول في ذهنهم. لذا، ومن خلال تقنية التبعية الداخلي (la focalisation interne) في السرد يكشف الراوي مسار شخصية "فتحية" الشخصية الرئيسية في النص، ابتداءً من "الهاتف الداخلي"، المكرر عدة مرات في النص، والذي كان يثير كل استيهاماتها منذ لحظة خطوبتها لحامد حتى مغالقتها إياه في المحطة وهربها إلى قلب القاهرة. يصر الراوي في وصف فتحية على "أنها لم تكن معتوهة أو ذات لوثة... إنها بنت طيبة من بنات ريفنا ذات عقل راجح" (ص. 13) وذلك ليؤكد أن حلم المدينة ومغريات الحدائث ليست حالة شاذة في المجتمع الريفي وإنما هي أحلام تراود الريفيين والريفيات. أحلام تصبح وسواساً يستحوذ على مشاعرهم: "وبعد أسبوع واحد تسافر وتصبح أخيراً وكما حلمت ألف مرة ومرة في قلب مصر" (ص. 15). تبدأ مسيرة فتحية إذاً من الحلم، فقد كونت في ذهنها صورة كاملة عن القاهرة بشوارعها وعماراتها وأصواتها وكذلك عن سكانها، وقد قاربت في هذه الصورة بين نساء القاهرة ونساء أوروبا: "هناك حيث الستات حلوين وكأهن من أوروبا". تصورت أيضاً الرجال، فهم حمر الوجوه. فمفهوم المدنية والجمال والترف مقرون بالغرب. ويؤكد ذلك المعادلة في ذهنها بين المدينة والحدائث والغرب.

وكيف أن الاستيهامات تضخم الأشياء وتبالغ في استحضارها، فالنيل هو "بحر النيل الأعظم" والقاهرة جنة خالصة: "هناك في تلك الجنة سيكون مقامها، هكذا كان يؤكد لها الهاتف الخفي باستمرار" (ص. 14).

حاول الكاتب أن يختصر في تصويره لاحتكاك فتحية بالمدينة التعقيدات التي يطرحها غزو الحداثة لمصر. كان لقاء فتحية بالقاهرة صدمة حقيقية فبدت لها للوهلة الأولى أروع بكثير مما تخيلت، "أروع وأكبر وأعظم ألف مرة، مليون مرة" فكانت كما يصفها الكاتب "مروعة مذهولة تكاد تجن". المدينة في عيد دائم "فيا لها من مدينة تلك التي يحيا الناس فيها كل يوم في مولد وعيد" (ص. 16). نرى إذاً الانبهار نفسه الذي عبر عنه الشبراوي في أقصوصة "مشوار".

بدأت تدرك فتحية بعد هذا الانبهار الأولي أن القاهرة الحقيقية ليست تماماً القاهرة الحلم الذي حلمته ملايين المرات. "رأت فقراء. فقراء تماماً وجوعى وشحاذين، حتى في قريتهم نفسها لا يوجد الفقر فيها على هذه الدرجة من البشاعة...". صورة الواقع بدت مختلفة أيضاً فيما يخص النساء وجمالهن: "فيهن قبيحات كثيرات، بل معظمهن قبيحات لولا الأحمر والأبيض والطلاء الذي يطلين فيه وجوههن...". (ص. 17)

السر يكمن في غواية الحداثة وفي سطوتها بحيث أن معرفة فتحية بهذه الحقيقة لم تدفعها إلى الهرب وإنما إلى التثبيت بها. صحيح أن الحلم تضائل ولكنه لم يضع: "بقيت مصر العظيمة هي مصر العظيمة في نظرها والشر في كل مكان" (ص. 20). ومع أنها صممت وحاولت أن تتقنع نفسها بأنها أبداً لن تنزلق إلى مكامن الشر فيها وبالرغم من عنف الغواية المتمثلة بالشباب الخليوي ابن الخامسة والثلاثين وثقتها بأنها "بدأت تنتصر على الهاتف المقدر المحتوم" (ص. 28) فإنها عند اغتصابها من الأفندي "بدأت تحس أيضاً بأشياء غريبة عجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها.. أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف" (ص. 32). بداية دخول فتحية في عالم النشوة واللذة الجنسية أثار في وجدانها بريق القاهرة وعالم المدينة. أشياء جعلتها تحس كما لو أن الصورة الأجمل التي كونتها في خيالها عن مصر راحت "تتجمع وتتسرب إليها" في تلك اللحظة. "أما أن تبدأ تتحول من استسلام مغلوب إلى استسلام مستمتع.. فهو رغم حدوثه الشيء الذي كان لا يمكن حتى وهو حادث أن تصدقه" (ص. 33). وبالرغم من أن هذه اللذة التي بدأت فتحية تستمتع بها كانت السبب المباشر لعودتها فإن الخاتمة التي تنسجم مع فنية السرد في القصة القصيرة تطرح إشكالية الحداثة بكل تعقيداتها، لقد عاد حامد وحده إلى القرية أما هي، "فقد غافلتها في ازدحام القادمين والراجلين في باب الحديد وهربت. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبداً تلبية لهاتف أو نداء نداها" (ص. 35).

إن مصير فتحية الذي لم يكن فعلاً مفاجأة بالنسبة إلى القارئ قد مهد له المؤلف من خلال الراوي العليم الذي تنبأ منذ البداية بعدم قدرة فتحية على الصمود. "هي واقعة في المخطور مع الأفندي لا محالة ومهما فعلت" (ص. 21). لقد مزج الراوي بين القدر والرغبة الجامحة، فبدا وكأنه نابع من ذاتها. والواقعية في التصوير هي "الكشف عن العلاقات السببية المعقدة في تعاطي أفراد المجتمع مع بعضهم البعض"¹⁷. قد يكون هذا المنحى الذي رافق القصة منذ بدايتها للتأكيد على حتمية مجازة الحداثة. فالكاتب لا يطرح حلاً وليس من وظيفة القصة القصيرة أن تطرح حلاً، وتلتقي رؤية الكاتب إلى المجتمع مع ما قاله Ozwald من أن المسألة ليست في "وعي" المجتمع وإدراك إمكانية تنظيمه وإنما هي "أزمة" في وعي المجتمع وإدراكه.¹⁸

¹⁷ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité, Op. Cit.*, p. 159.

¹⁸ م. س. ص. 16، يلعب هنا الباحث على الألفاظ المتاحة في اللغة الفرنسية: «prise de conscience» et «crise de conscience».

على كل حال وعلى غرار فنية الخاتمة في القصة القصيرة، تترك خاتمة قصة "النداهة" الابواب مشرعة على كل الاحتمالات. نعرف أنها عادت إلى قلب القاهرة ولكن هل عادت مع طفلها الصغير؟ الأرجح لا. هل عادت إلى الأفندي؟ على الأرجح لا، لأن الصورة التي يظهر فيها الأفندي في النص لا تسمح لنا بأن نتصوره مع فتحة. عادت إذاً إلى المجهول، عادت "لتفعل مثلما يفعل آلاف وملايين الناس الذين تحفل بهم مصر الكبيرة... وتعم مع من يعومون" (ص. 20).

أ. 3. الجنس: الجنس في أقاصيص يوسف إدريس عامل أساسي في نظريته الواقعية إلى المجتمع. فهو وبالرغم من إدخاله لعبة الظاهر والخفي ككتابة في مجمل قصصه، فإننا نلمح تطوراً في هذه النظرة بدأ مع "أرخص ليالي" (1954) وانتهى مع "أبو الرجال" من مجموعة العتب على النظر (1987). الجنس في "أرخص ليالي" يخضع تماماً للضوابط الاجتماعية إذ هو بين الرجل وزوجته، ولكن الكاتب لم ينظر إليه إلا من منظار اجتماعي مرتبط بالفقر ويقاس بالنسبة إلى أساليب الترفيه والتسليه الأخرى. يتهافت عليه الفقراء لأنه أرخصها مادياً. لا يوجد لديهم مجال للترفيه سوى الجنس، فهم يمارسونه في عملية ميكانيكية لا أكثر ولا أقل.

في "حادثة شرف"¹⁹ يتناول الكاتب الجنس من منظار آخر. إن كانت الجملة الأولى من النص تعلن صراحة المعادلة بين "الحب" و"العيب"، إذ ما يتعلق بالجنس في البيئة الريفية يعتبر عيباً، فإن القصة تظهر تداخل العقد النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي تحكم هذه المعادلة. فهي تظهر أولاً عمق الكبت وبالتالي عمق الخوف الذي توارثته الأجيال الريفية من الجنس إذ انحصر مفهوم الشرف فيه وفي عضو المرأة بالذات. وهذا الخوف هو الذي يؤدي ليس إلى الحفاظ على الفضيلة وإنما إلى الابتعاد عنها ضمن جدلية المعلن والمخفي التي كما أشرنا توأكب إنتاج إدريس.

إن النظرة المشوهة للجنس تجعل من الجمال آفة وعبء. ففاطمة، بطلة القصة "لم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج. كل ما في الأمر أنها حلوة" (ص. 76). والجمال وحده هو الذي أخرج فاطمة من الإطار التي وضعها المجتمع الريفي لنفسه وجعلها تشد عن القوانين التي فرضها هو أيضاً على نفسه. وقد أفلح الكاتب في إبراز هذه الثنائية من خلال وصفه لجمال فاطمة. كانت فاطمة مثال الأنوثة وفي شخصها ينحصر الفن الطبيعي والتلقائي للأنوثة. إنها أنوثة في طبيعتها الخام غير المشوهة. "آخر ما كان مهماً فيها هو جسدها. أهم من هذا كله كانت أنوثتها... وصوتها المصنوع من أنثوية سائلة وكيف تخرجه بمقدار وكيف أحياناً إلى قطرات... كل قطرة كلمة أو نبرة..." (ص. 77). وكانت هذه الأنوثة تثير الشهوة أو الرجولة في تكوينها البدائي وطبيعتها الغريزية الخام: "وكأنما خلقت لتثير الرجولة في الرجال، حتى الأطفال. كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم فكانوا إذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة فيرفع ذيل جلبابه ويتعمد المبالغة في رفعه" (ص. 78). وكانت تتصرف بجرية وبساطة وبلا تعقيد وهذا ما كان يبعث الفرح في محيطها.

بالرغم من أن القصة القصيرة تتطلب، نظراً لحجمها الصغير، عدم الغوص في التفاصيل فإن يوسف إدريس يلجأ إلى التفاصيل عندما يجعل منها عاملاً أساسياً في بنية القصة وفي تطور حدثها. يمنح الكاتب التفاصيل أهمية كبرى ويحملها معاني أبعد من دلالتها المباشرة. فالكلمات التي تنطق بها فاطمة وتصرفاتها والحركات العادية واليومية تصبح إشارات إيجابية لمعاني مختلفة ولوضع ينوي الكاتب خلقه من

¹⁹ المجموعة الكاملة، القصص القصيرة، الجزء الأول، 1990، القاهرة، دار الشروق.

خلال الكتابة²⁰. وفي هذا الإطار يقع قول Philippe Hamon: "التفصيل في النص الواقعي هو من جهة جزء دال على الكل ومن جهة ثانية هو جزء موح بالمعنى ومثير لتأويلات مختلفة"²¹

بقدر ما كانت الأنوثة تتجسد في فاطمة، كانت المحنة تشتد على فرج، إذ عليه أن يصون هذه الأنوثة وهذا الجمال. ثم وعلى عكس ما ينتظر، لم تكن فاطمة تتزوج، فخطابها قليلون بل تكاد تكون بلا خطاب، فمن هو المحنون الذي يجزؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده؟ (ص. 80). إن بنية المجتمع وقوانين الجنس فيه جعلت من فاطمة \ الرمز تظل كالفأكهة الناضجة المحرمة لا يقربها أحد ولا أحد يدع الآخر يقرب منها، والقلوب تذوب حسرة... (ص. 81)

وفي أسلوب ساخر يتحول الشرف الذي هو معنى مجرد إلى علامة مادية تكمن في عضو فاطمة الجنسي، فبعد أن انتشرت إشاعة مفادها أن فاطمة التقت بغريب، الشاب الذي كان يعوي النساء، اصدرت النساء قرار الكشف على فاطمة، فاقترنت هذه الأخيرة إلى منزل الست أم جورج، زوجة الناظر، حيث مددت "وأمسكت امرأتان كل بساق من ساقها، وامتدت أيد كثيرة... أيد معروفة جافة... حتى بقايا الملوخية التي عليها جافة، وامتدت عشرات العيون الصادقة في بحثها عن الشرف المحفوظة عليه" (ص. 95). وكانت النتيجة على كل الألسن "سليمة إن شاء الله والشرف منصان". وليست هي المرة الوحيدة التي يربط فيها إدريس القيم الاجتماعية بعضو المرأة: ففي "النداهة"، بعد أن يكتشف حامد زوجته في وضع مريب مع الأفندي يقول الراوي في وصف حالته: "هدفه في حجرته... في زوجته. بل يكاد يكون في ذلك الجزء منها الذي طالما عمر بيوتاً وحرب بيوتاً واقتتل من أجله الناس، جنة الخلق وجحيمها ومثواها" (ص. 6). أفقد البحث عن الشرف فاطمة براءتها كما أنه أفقدها فضيلتها. يسلط يوسف إدريس الأضواء هنا على الجهل والتقاليد اللذين كانا وراء هذا التحول لأنه في أكثر من موضع كان يؤكد على طيبة الريفيين (ص. 81).

III – القصة القصيرة جدا

إن تطور الصحافة ووسائل التواصل الإلكترونية كالأترنتيت فيما بعد أدى بدوره إلى أنواع سردية جديدة استفادت منها أيضا القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا.

إن هذه الأخيرة تشترك مع القصة القصيرة بعناصر عديدة ولكنها تتميز عنها ببعض الخصائص إن من ناحية الشكل وإن من ناحية المضمون. فمن حيث الشكل، لقد طرحنا هذه الإشكالية في بداية البحث بالنسبة للقصة القصيرة عند يوسف إدريس. فإن كان البحث قد تناول هذه الإشكالية بالنسبة إلى عدد الصفحات فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى القصة القصيرة جدا بحيث أن الأمر يتعلق بعدد الاسطر، إذ يتراوح الحجم بين السطر الواحد أو السطر والنصف إلى العشرة أسطر تقريبا. وهذا التكتيف في السرد يترتب عليه نواح تقنية خاصة إلى حد ما بالقصة القصيرة جدا.

يحاول الناقد أحمد جاسم الحسين أن يحدد الأركان والأسس المكونة للقصة القصيرة جدا من خلال هذا الرسم²²:

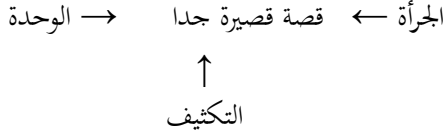
القصصية / السرد



²⁰ راجع Léo Bersani, « Le Réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, p. 49

²¹ م. ن. ص. 160

²² - أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دمشق، الأوائل، ص. 33



تبدو من خلال هذا المخطط القواسم المشتركة بين القصة القصيرة والقصيرة جدا من النواحي التالية: السرد والوحدة وجزئياً التكثيف، وقد ثمتاز الأخيرة عن الأولى بالمدى الذي يمكن أن تتخذه "الجرأة" في المخطط المذكور وفي التكثيف الذي لا يتعدى بضعة أسطر. أ – **المبالغة والسخرية**: تحاول القصة القصيرة أن تنظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة إذ تضيء عليها كثيراً من المبالغة والغاية من ذلك أن تلفت الانتباه بشكل بَيّن وظاهر لأن قصر السرد وكثافته يفرضان هذه التقنية. فلنأخذ على سبيل المثال هذه القصة القصيرة جدا " الشهادة" للكاتب السوري زكريا تامر:

"تباهت بهية أمام نساء حارتها بحفاظها على شرفها وشرف الحارة التي ولدت فيها، وحكت ما جرى لها أمس عندما كانت تنتزه في أحد البساتين القريبة، فالرجل المجهول الذي اغتصبها شهر سكيناً تذبح جملاً، وأمرها بأن تخلع كل ثيابها مهدداً بقتلها إذا عصت أمره، فخلعت ثيابها، ولكنها لم تخلع جواربها متحدية أمر الرجل وسكينه، فشبهت نساء الحارة معجبات بها، وانتشرن في البساتين عازمات على ألا يخلعن الجوارب"²³

إن المبالغة هنا تقترب من الفن الكاريكاتوري حيث يجري التبشير على حادثة معينة وينقلها السرد بشكل مضخم. فالسكين الذي شهره الرجل المجهول "تقتل جملاً" ثم أن هذه الحادثة لم تشر شهوة امرأة واحدة وإنما شملت "نساء الحارة" وكما أن التصوير الكاريكاتوري يرمي أيضاً إلى الهزء والضحك من خلال المبالغة والتضخيم، لذلك ركز الراوي على عدم خلع الجوارب ليثير ضحك القارئ. إضافة إلى المبالغة فإن هذه القصة القصيرة جدا لا تخفي سخرية الكاتب من مجتمع حيث يدعي المحافظة على الشرف ويحصر مفهومه للشرف بتصرف المرأة والمرأة تضرب بهذا المفهوم عرض الحائط ويتحول الشرف في هذه الحالة إلى مهزلة. أن ظاهر هذا النص يرمي إلى الضحك ولكن باطنه يحمل النقد الاجتماعي.

ب – **الجرأة**: إن تقنية التكثيف والإيجاز في القصة القصيرة جدا والتي تجعلها قريبة من الخبر أو النادرة تمنح الكاتب من خلال لعبة الظاهر والباطن أن يسرد حدثاً ظاهراً طبيعياً وبريء لا أحد يمكنه أن يمسك عليه شيئاً ولكنه يخفي إشارة من السهل جداً أن يدرك القارئ مدلولها وأبعادها. فلننظر إلى هذه القصة القصيرة جدا للكاتب نفسه والتي ظاهراً بريء وباطناً تلميح جريء عن الجنس: "اعتادت لى أن تسهو وتضع في فمها كل ما تمسك به يدها، فنصحتها أمها بصوت غاضب مؤنب بنذ هذه العادة السيئة خاصة وأنها مخطوبة وتوشك أن تتزوج، ولكن لى اكتشفت بعد الزواج أن أمها ساذجة ونصيحتها مخطئة، فما اعتادت فعله وهي ساهية رائج ومطلوب ومستحسن"²⁴.

هذه التقنية في سرد يظهر معنى ويخفي معنى آخر تسمح أيضاً بجرأة سياسية تجعل الكاتب بمنأى عن التأثير السياسي ولكن نصه يتصف في الواقع بنقد جريء للسياسة ولرجل السياسة. هذا ما يظهر مثلاً في القصة القصيرة جدا التي تروي دخول امرأة عجوز إلى حديقة عامة حيث وقفت قبالة "تمثال حجري شاهق لرجل طويل القامة، صارم الوجه، يده اليمنى مرفوعة بمهابة وخشوع كأنها تبارك عبده

²³ – زكريا تامر، الحصرم، قصص، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2000، ص. 105

²⁴ – زكريا تامر، تكسير ركب، قصص، بيروت، رياض الريس للنشر، 2002، ص. 14

الراكعين غير المرئيين". فهذا التمثال هو من دون شك لرجل سياسي ولحاكم متسلط إذ يضيف الراوي واصفا العجوز "وأرادت أن تحرق بحقد إلى قاتل أبنائها وأبيهم" ثم تتضاءل هذه العجوز وتختفي هي وكل ما حولها "ولم يبق غير التمثال والطيور التي يطيب لها التغوط عليه"²⁵. فكأن كل السرد وضع من أجل بلوغ الجملة الأخيرة حيث يؤكد على مشهد الغوط على التمثال.

لم تبق الصحافة وحدها مجالاً لنشر القصص القصيرة والقصيرة جداً، إذ راح الأنترنت ينافسها في هذا المجال من خلال خلق blog، يتسع للكثير من النوادر والقصص القصيرة والذي يضمن لها انتشاراً واسعاً. وقد تتصف هذه القصص بالسخرية وبالسخرية السوداء. "لكي نسخر يجب أن يكون هناك موضوع حيوي نسخر منه ويتم تقديمه للمتلقين"²⁶، فمن المواضيع الحالية والاحداث الجارية يأخذ هؤلاء مواضيع نوادرهم وقصصهم القصيرة جداً. فلنتأمل مثلاً هذه القصة / النادرة التي نقرأها على الأنترنت "لبلوك" لقمان دركي :

"أتذكرين عندما فتحت علبة السردين في السويد فوجدت لاحقاً فيها... أتذكرين"²⁷.

لقد حول الكاتب هنا مأساة اللاجئين وقضاء حتفهم في البحر وهم ينتقلون عبر المتوسط إلى أوروبا لكتابة تتصف بالسخرية السوداء التي تجمع بين الملهة والمأساة وهي تطرح من خلال هذه الكلمات القليلة أزمة إنسانية ما زالت الإنسانية تتخبط بها دون جدوى من أجل إيجاد حل لها.

الخاتمة

صحيح، قد يتساءل المرء عن طبيعة هذه الكتابة الأخيرة وعن النوع الأدبي الذي يمكن أن تصنّف فيه. ومهما اختلفت الآراء في ذلك فهي دخلت عالم الكتابة واتخذت مكانها في الحقل الأدبي وهي تجذب القراء الشباب خاصة، فلا بد إذا من أن يأخذها الحقل الجامعي بعين الاعتبار ويجاوب أن يعطيها حقها. ولا ننسى أن القصة القصيرة هي نوع أدبي حر إلى حد بعيد ومن الصعب وضع حدود واضحة لها وهي في تطور دائم تبعاً لتطور المجتمع ولتبدل اهتماماته.

²⁵ - م. ن. ص. 145

²⁶ - أحمد جاسم الحسين، م. س. ص. 48