حميد عقبي

عينٌ على القصّة القصيرة

تأمُّلات نقديّة في تسع رؤى قصصيّة من العالم

منشورات المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح

حميد عقبي

عينٌ على القصّة القصيرة

تأمُّلات نقديّة في تسع رؤى قصصيّة من العالم

Hamid Oqabi

A Critical Eye on the Short Story
Reflections on Nine Storytelling Visions from Around the World

منشورات المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح

ASIN : B0FJD5PW1T

Publications of the Arab-European Forum for Cinema and Theatre : **Publisher**

July 2025 : **Publication date**

1st : **Edition**

info.aefct@gmail.com

ARABE EUROPEEN POUR LE CINEMA ET LE THEATRE

Caen - France

: Objet de l'association

Développement artistique et culturel national et international ; production, création et évènements des des œuvres artistiques ; organisation de conférences et rencontres internationales pour le .cinéma et le théâtre

حقوق النشر والتوزيع
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف.
يُسمح بإعادة نشر أو طباعة مواد هذا الكتاب جزئيًا أو كليًا لأغـراض ثقافيـة أو تعليميـة غـير ربحيـة، بشـرط الإشـارة الصـريحة إلى اسـم المؤلـف حميـد عقـبي، واحترام حقوقه في الملكية الفكرية.
لا يجوز استخدام المواد في أعمال تجارية أو تحويرها دون إذن خطي مسبق من المؤلف.

Copyright and Distribution
.All rights reserved by the author
You are permitted to reproduce or print parts or the entirety of this book for non-commercial cultural or educational purposes, provided that clear credit is given to the author, Hamid Oqabi, and intellectual .property rights are respected
Commercial use or adaptation of the materials is not allowed without prior written permission from the .author

الإهداء
إلى جدّي الذي تمنّيتُ أن يكون حيًّا،
ليحكي لي حكايةً واحدة...
فأكتب له هذا الكتاب كلّه.

شكر وتقدير

كل الشكر والامتنان للصديق العزيـز صـبري يوسـف، الذي صمّم غلاف هذا الكتاب وسـاهم بتعاونـه الكـريم في إخراجه بصريًا بما يليق بروح النص.

كما أُعبّر عن امتنـاني العميـق للأصـدقاء والصـديقات الــذين يــدعموننني بمحبتهم وحرصــهم على الــترويج لكتبي، تلك التي تتدفّق بحمد الله بغزارة لا تنضب.

أتمنى أن يتواصل هذا الدعم المعنــوي والإعلامي، كي تصل كلمتنا، المجبولـة بالإبـداع والسـلام والحب، إلى قرّاء أوسع، وتُثمر حضورًا ثقافيًا يُشبهنا ويُشبه أحلامنا.

محتويات الكتاب

ـ عرض مختصر للكتاب باللغة الإنجليزية
ـ مقدمة
تسع نوافذ على العالم، تسع صرخات سردية لا تُنسى
ـ كتابة بالجسد والعين، تصوير بالذاكرة
سرد القهر والجمال في
قصة "هذا الجسد لي" للكاتب البحريني عبدالله خليفة
ـ بانو مشتاق: صوت قصصي من الهامش إلى العالم
ـ قصـة "زهـور في لحيتـه" للكـاتب والـروائي هوانـغ تشونغمينغ :
ملامح الحداثة والتجذر في القصة التايوانية المعاصرة
ـ الكاتب الجيبوتي عبد الرحمن وأبيري
سرد الهوية والشـتات بين الاحتفـاء الغـربي والغيـاب العربي – قراءة في مشروعه الثقافي
ـ القصة القصيرة الليبية "أحزان اليوم الواحد" للكاتب الرائد محمد علي الشويهدي
ـ قصة "اللّصّ والقطّة" للأديب السوري صبري يوسف
قصة "القرية المجنونة" للكاتبة الموريتانيـة أم كلثـوم بنت أحمد
سرد رمزي لجنون جماعي

ـ مرايـا التشـظي: عنـدما تكتب ليـديا ديفيس قصصًـا تجريبية مفتوحة على المسرح والسينما
ـ صوت للحقيقة المؤلمة، الحـارس لـذاكرة الشـعوب المستعمَرة
الكاتب الكيني نغوجي واثيونغو
الـدخول إلى عـالم "دقـائق من المجـد": بيـاتريس، الهامش، والانكسار النفسي
ـ خاتمة
ما الذي يربط هذه القصص؟

A Critical Eye on the Short Story: Nine Creative Storytelling Visions from Around the World Essays and Critical Reflections by Hamid Oqabi

In this compelling collection of essays, A Critical Eye on the Short Story, Hamid Oqabi opens nine literary windows onto the world—nine short stories, each offering a distinct and powerful vision of life, struggle, and imagination. This is not a celebration of diversity for its own sake, but an intimate, analytical journey into how the short story form continues to shape and reflect our deepest realities—personal, political, and poetic.

These nine stories, drawn from authors across Asia, Africa, the Arab world, and the West, are bound not by nationality or genre, but by urgency. Oqabi's reflections uncover what lies beneath the surface of these texts: how each story wrestles with its own time, language, and cultural constraints. He approaches the short story not as a minor literary form, but as a site of concentrated energy—where silence becomes a tool, the body a battlefield, and ordinary moments a stage for truth to erupt.

The collection begins with "This Body is Mine" by Bahraini writer Abdullah Khalifa, a visceral cry

against bodily control and institutional violence. Khalifa does not write about the body from a distance —he writes from within it. Through Oqabi's lens, this story becomes a radical declaration of autonomy, foregrounding the body as both subject and narrative weapon in the face of patriarchal and political systems

In contrast, Pakistani writer Bano Mushtaq's "Stone Slabs for Shaista Mahal" unfolds in quiet devastation. Here, Oqabi explores how emotional control and gendered silence become instruments of erasure. Mushtaq does not need dramatic turns—her power lies in her restraint. The story's polished prose hides a quiet desperation that Oqabi masterfully reveals, arguing that the most dangerous prisons are those .disguised as gardens

Taiwanese writer Huang Chun-ming offers a moment of poetic serenity in "Flowers in His Beard," yet even this story holds within it a deep questioning of faith, memory, and longing. Oqabi reads it as a meditation on the sacred within the everyday. Through gentle interactions between a wise old man and children, the story opens a space for empathy and mystery—a rare gesture of grace in a world of sharp lines and .categories

From the Horn of Africa, Djiboutian writer Abdourahman Waberi brings us stories shaped by exile and language itself. Rather than merely reading Waberi as a postcolonial voice, Oqabi delves into the .ethical and linguistic choices the author makes

Libyan writer Mohamed Ali Al-Shuweihdi's "Sorrows of a Single Day" is stripped down in its style but intense in psychological impact. Oqabi examines how the story portrays the emotional suffocation of girlhood under rigid family structures. Here, the tragedy is quiet but total—a narrative of thwarted .dreams where obedience becomes a slow death

The absurd turns political in Syrian writer Sabri Youssef's "The Thief and the Cat." A hungry man steals a piece of meat, and a cat is summoned as a witness. Oqabi reveals how the story operates as both dark comedy and biting critique of class justice. Through this surreal trial, we are asked: who gets ?punished for survival, and who gets to look away

In "The Mad Village" by Mauritanian writer Um Kalthoum bint Ahmed, Oqabi takes us into a symbolic tale where an entire village succumbs to a strange madness. This is not social realism but allegorical

resistance. Through his analysis, Oqabi suggests that the village's collapse may be the only honest response to a world already out of balance. American writer Lydia Davis, known for her microfiction, appears here as a literary anomaly. Yet in Oqabi's view, her minimalist fragments are not minor—they are sharp tools for exposing how thought and language collide. He examines how Davis's work challenges the assumptions we bring to narrative, revealing the philosophical and emotional weight .hidden in the everyday

Finally, Kenyan literary giant Ngũgĩ wa Thiong'o's "Minutes of Glory" returns us to the terrain of colonization and gender. Oqabi reads this story not only as a critique of colonial legacy but also as an investigation into self-worth and fantasy in conditions of marginality. The protagonist's brief grasp at fame is tragic, yet her moment of rebellion resonates across .cultures

Throughout these essays, Oqabi avoids superficial praise. He resists treating the stories as simply "beautiful" or "diverse." Instead, he treats them as complex acts of writing—embedded in specific histories, and shaped by the writer's position in society. His language is clear but layered, critical but .empathetic. This is literary criticism with a soul

What binds these stories together is not theme alone, but their shared insistence on reclaiming narrative space—whether through exposing injustice, documenting quiet suffering, or suggesting alternative ways of being. The short story, in these instances, is not a minor form, but a laboratory for the unsaid, the .risky, the ambiguous

A Critical Eye on the Short Story is a rare book: a meeting place for readers, writers, and thinkers interested in how stories travel, how they resist, and how they illuminate. Hamid Oqabi is not offering conclusive interpretations—he is offering readings, .open yet grounded, informed yet personal

Whether you are a writer searching for direction, a student of world literature, or simply a curious reader drawn to the compact power of short fiction, this book invites you to sit down with nine stories that will stay with you long after the page is turned. Not because they comfort you, but because they challenge how you .read—and how you live

تسع نوافذ على العالم،
تسع صرخات سردية لا تُنسى

ما الذي يجمع بين طفل بحريني يصـرخ "هـذا الجسـد لي" في وجه السلطة، وامرأة هنديـة تُـدفن حيّـة في بيت من الزهور، وكاتب جيبـوتي يُعيـد اخـتراع المنفى بلغة لا تعترف بالحدود؟ ما الذي يجمع بين طفلة ليبية تُخنق داخـل بيتٍ أبـوي صـارم، وقريـة موريتانيـة جنّ سكانها في صمت، وكاتب كيني يكتب بالحبر والدم في آنٍ معًا؟ الجواب: القصة القصيرة.

هذا الكتاب بدايةُ خريطةٍ وجدانيـة لقـرّاءٍ يبحثـون عن الأدب لا بوصفه متعةً أو ترفًا، بل بوصفه أداةً للمقاومة، ومرآةً داخلية لعالمنا اليوم وغدًا، وصوتًا صغيرًا يحمـل القليل من الحقيقة الكبرى.

نرافق هنا تسعة أصوات قصصية من تسع جهات، كأننا في قاعةٍ أدبيةٍ واسعة، ندخلها فنجد كراسيها مشغولة بمبـدعين ومبـدعات نطقـوا بلغـاتٍ متباعـدة، لكنهم اجتمعوا على شيء واحـد: أن يكتبـوا القصـة بوصـفها كشفًا لا زخرفة.

عبدالله خليفة، في "هذا الجسد لي"، لا يكتب بالجسد بل من الجسد، بلحمٍ مكشوف وبصرخة تقول: لا أحـد يملك جسدي سواي. إنها قصة تفضح القهر المؤسسي — من طقس الختـان إلى عنـف السـجن — وتعيـد تعريف الرجولة والهشاشة بوصفهما سؤالًا لا إجابة.

بانو مشتاق، في "ألواح حجرية لشيستا محل"، تقـدّم سردًا نسويًا خافتًا وموجعًا عن الحب الذي يصير قـبرًا ناعمًا للمرأة. لا صـراخ، لا جـروح داميـة، فقـط نسـاء تبتسمن فيما قلوبهنّ تُصفّى بالتدريج، في بيـوتٍ تبـدو كالجنائن لكنها مقابر مزخرفة.

هوانغ تشونغمينغ، الكاتب التايواني، يمنحنـا زهـرةً في لحيـة رجـلٍ عجـوز، حيث الـدين والخيـال والطفولـة يذوبون في طقسٍ مشهدي يساوي بين الإنسان والإله. قصة صغيرة، لكنها تفتح أبوابًـا واسـعة على القداسـة الهشة، وعلى الحنين كقوة خلاقة.

عبـد الـرحمن وأبـيري، الصـوت الجيبـوتي، يكتب من المنفى بطريقتـــه الخاصـــة ومن جرحـــه وقناعتـــه الشخصية.

محمـد علي الشـويهدي، في "أحـزان اليـوم الواحـد"، يكتب عن الهزيمـة الأنثويـة في مجتمـعٍ مغلـق، حيث البنت تُجلد لأنها وُلدت بنتًا. القصة تبـدو بسـيطة، لكن

ثقلها النفسي يجعلها واحدة من أقسى المرايا التي تواجه بها القصة القصيرة العربية ذاتها.

صبري يوسف، في "اللص والقطّة"، يسرد سريالية الفقر، حين يُدان الجوع وتصبح القطة شريكةً في الجريمة. قصة تُحاكي المسرح وتضحك بعينٍ دامعة على عبث العدالة، وتقول إن الإنسان قد يُحاسب فقط لأنه حاول البقاء.

أم كلثوم بنت أحمد، من موريتانيا، ترسم بـ*"القرية المجنونة"* خريطةً سرديةً للجنون الجماعي، حيث يصبح السرد رمزيًا، مقلقًا، ومفتوحًا على كل التأويلات. من الجنون نولد، وفيه ربما نرى الحقيقة.

ليديا ديفيس، الصوت الأميركي المُدهش، تكتب ومضةً توازي رواية، وتجعل من التفاصيل اليومية كائناتٍ حيّة تتحرك على الورق. قصصها أقرب إلى سينما تأملية، أو شعرٍ مكتوب بلغة النثر، لكنها تخلخل أكثر مما تُحكي.

نغوجي واثيونغو، الكاتب الكيني الشجاع، يُدخلك بـ*"دقائق من المجد"* إلى قلب الإنسان المستعمَر، ويُظهر لك كيف أن التاريخ يُكتب أحيانًا من داخل السجن، وبعيون امرأةٍ مكسورة.

تسعة أصوات، تسع عوالم، وكل واحدة منها تقول لك شيئًا جديدًا عن الجسد، الوطن، الطفولة، المرأة،

اللغة، والذاكرة. هذا الكتاب بدايةٌ مهمة لسلسـلة من المقـالات والدراسـات السـردية، وأعتـبره مفتاحًـا. لنحاول جميعًا فتح باب القصة القصيرة كما لم نعرفها من قبل: ميدانًا للتمرد، للحلم، للحقيقة، وللحياة بكـل تناقضاتها.

لنفتح الصفحة الأولى ونُصغِ: هناك أصوات تنتظرنـا، لا لتُدهشنا، بل لتُوقظنا إلى مزيـدٍ من الأحلام، لمراجعـة أساليبنا ولغتنا، وتقنيات كتابتنا، بل وحتى فهمنا وقراءتنا لفن القصة القصيرة.

كتابة بالجسد والعين، تصوير بالذاكرة
سرد القهر والجمال في قصة "هذا الجسد لي" للكاتب البحريني عبدالله خليفة

شهدت القصة القصيرة في دولة البحرين، منذ بدايات القرن العشرين، تحولات نوعية تواكبت مع التحــولات الاجتماعية والسياسية والثقافيــة الـتي شـهدتها البلاد. وقد ظهر هذا الجنس الأدبي كـأداة فاعلـة في التعبـير عن همـوم الإنسـان البحريـني، حيث عبّـرت القصـص المبكـرة عن ملامح الحيـاة اليوميـة، وتطـورت لاحقًـا لتلامس قضــايا أعمــق تتصــل بالهويــة، والســلطة، والتحولات الاجتماعية، والبحث عن الذات. ومع انفتاح البحرين على محيطها العربي، تأثرت القصة القصيرة بمدارس الحداثة العربية، لتنتقل من الحكاية المباشرة إلى سـرد أكـثر تعقيـدًا وتـداخلاً، يـزاوج بين الـواقعي والرمزي، وبين الحلم واليقظة.

وسط هذه الدينامية، برز القاص والروائي الراحل عبدالله خليفة (1948–2014) كأحد أبرز المؤسسين لهذا الفن في الخليج العربي. فهو كاتب سردي بإمتياز ومثقف عضوي ارتبط مشروعه الأدبي والفكري بتجربة السجن والنفي والنضال السياسي. عُرف بثقافته الموسوعية، واطلاعه الواسع على الأدب العربي والعالمي، وبتوظيفه للفكر التنويري والرؤية النقدية في أعماله الإبداعية.

تميّز عبدالله خليفة بتعدد أدواته السردية، حيث كتب القصة القصيرة، والرواية، والمقالة الفكرية، والدراسة النقدية. وقد اتخذ من الكتابة ساحة مقاومة، ومن الأدب وسيلة لكشف العنف الرمزي والمادي الذي تمارسه السلطة، سواء كانت سياسية أو دينية أو اجتماعية. ترك وراءه إرثًا أدبيًا كثيفًا يتوزع على مجموعات قصصية وروايات تُعدّ من علامات السرد الخليجي الحديث، ويظل صوته حيويًا في إعادة تأمل علاقة الكاتب العربي بذاته ومجتمعه وتاريخه.

قصة "هذا الجسد لي": غوص في الذاكرة واللاوعي

تتناول قصة "هذا الجسد لي" تجربة فتى بحريني مع الجسد بوصفه ساحة قهر وصراع، تبدأ بطقس الختان القسري الذي يُنتزع فيه جزء من جسده، وتتوالى الانتهاكات بين تحرش واغتصاب وسجن. تُروى القصة بأسلوب التداعي الحر، وتغوص في الذاكرة واللاوعي، كاشفةً عن تمزق الهوية الجنسية والنفسية تحت وطأة الأبوة، والدين، والمؤسسة العقابية. يتحول الجسد من مساحة مُنتهكة إلى فضاء شاسع للرفض والاستعادة الرمزية، في سردية مكثفة تمزج الشعرية بالوجع، وتعلن تمرد الذات على أنساق التسلط والوصاية.

ثيمات متعددة وسحر المعالجات والتمثيل

تشتغل قصة "هذا الجسد لي" على ثيمات الجسد، الجنس، القمع، الهوية، والسلطة، وتُعيد صياغتها بأسلوب بالغ الخصوصية والجرأة. لم يتعامل عبدالله خليفة مع الجسد كوعاء للرغبة أو رمز للهامش، لقد تمكن من جعله ميدانًا مركزيًا للتمزق والوعي، حيث يبدأ الجرح بطقس الختان، ويمتد عبر التحرش والاغتصاب والسجن، في سلسلة من الانتهاكات التي تُمارس على الجسد والروح معًا. تختلف المعالجة هنا

عن أغلب الكتابـات الخليجيـة الـتي تـتردد أو تخضـع للمواربات عند مقاربة الجسد والجنس، فخليفـة ينتهج أسلوب التداعي الحـر، ويغـوص في الـداخل النفسـي واللاوعي دون أن يتــورط في الإغــراء أو المباشــرة. تتقاطع هذه الثيمات مع نقد اجتماعي وديني وسياسي عميق، يفضح أنظمة القهـر الطبقي والأبـوي، ويكسـر التابوهات دون ادعاء البطولة أو الإثارة. بـذلك، يُقـدّم عبداللــه خليفــة نموذجًـا قصصـيًا مغـايرًا، يمــزج بين الشعرية والفلسفة والسياسة، وينسج تجربة قصصـية متجاوزة للسائد والمألوف خليجيًا.

بين بداية اقتلاع وإخضاع ونهاية صرخة أنا حر

في مفتتح قصة "هذا الجسد لي"، يختار عبدالله خليفة لحظة الختان ليس بوصفها طقسًا مفرحًا كما تصـوره المخيلة الشعبية، بل بوصفها لحظـة عنـف تأسيسـي، بداية اقتلاع وإخضاع، وتدشين لمسار الألم. يأتي الأب، يحمل الصبي، يعِده بالحلوى، ثم يُسلّمه للختان، فتبدأ رحلة الدم والتشظي. لسنا مـع سـرد زمـني تقليـدي، لكننا نغوص مـع انسـياب داخلي متـوتر، تتـداخل فيـه الذكرى بـالحلم، والخـوف بالرغبـة، والشـهوة بالعـار. الطفل لا يمتلك جسـده، بـل يُسـلب منـه مـرارًا: في الطفولـة، في حفلات الـزواج، في السـجن، في كـل موضع تعيد فيه السلطة — أكانت أبوية أم سياسية أم دينية — تعريف الجسد باعتباره ملكًا للآخر.

لكن القصة لم تنغلق على هـذا الألم وحـده، فالنهايـة تنفتح على مشهد رمـزي: بوابـة تُفتح، جسـد يتحـرك، صرخة تعلن التملّك "أنا حر"، وكأن رحلة الوجع الــتي عبرت اللاوعي والكوابيس والجراح قـد آلت إلى نـوع من المصالحة مـع الجسـد، أو على الأقـل إلى لحظـة وعي داميـة بضـرورة اسـتعادته. وهنـا تظهـر عبقريـة عبداللـه خليفـة: لم يصـنع خاتمـة مغلقـة، ولا انفـراج تقليدي، الأكثر قوة هنا هو السؤال يُلقى علينا — هــل نمتلك أجسادنا؟ هل نملك حكايتنا؟ وهل يمكن للكتابة أن تكون وسيلة للنجاة، أو لفهم ذلك الخراب الكـامن في الذاكرة؟

عبدالله خليفة، في هذه القصة،لم يكتب عن الجســد، بل يكتب بالجسد، جعل من كل جملة امتدادًا لحساسية لحميـة مجروحـة، ومن كـل صـورة عصـبًا مكشـوفًا. المتأمل لهذه القصة القصيرة لا يجدها بالمعنى التقني وحده، بل تجربة وجودية مكتنزة، تثبت أن فن القصــة القصيرة كانت لـدى خليفـة بمثابـة مقاومـة سـردية، انخراط صادق في الذاكرة، وصرخة ضد سـلطة تُريـد للجسد أن يصمت.

لغة متمردة وشعرية سردية سينمائية

من أبـرز ملامح قصـة "هـذا الجسـد لي" تلـك اللغـة المتمـردة على السـرد الخطي، والمرتبطـة بأسـلوب التداعي الحـر، حيث تتـداخل الأزمنـة، وتتكسـر البُـنى

التقليدية للسرد لصالح حركة داخليـة عميقـة، تحـاكي تدفق الذاكرة وتشتت الإدراك. عبدالله خليفة لا يمنحنا حكاية جـاهزة أو حبكـة نمطيـة، لكنـه سـلمنا صـوت الشخصية، بنبضها، وارتباكها، وهـذيانها، لنعيش داخـل وعيها، أو بالأحرى داخل تفكك هذا الـوعي. ومن هنـا، يبدو وكأنه يتبنى، دون تصريح، ما يُشـبه وجهـة النظـر الذاتية الحرة كما عرّفها المخرج السينمائي الإيطالي بير باولو بازوليني في أفلامه الشعرية، حيث لا تكــون الكـاميرا عين الـراوي أو المخـرج، بـل تصـبح امتـدادًا لمشاعر الشخصية ومخاوفها وارتباكها.

مـا يصـنعه عبداللـه خليفـة هـو شـعرية سـردية — لا شاعرية لفظيـة — شـعرية تنبـع من الإيقـاع الـداخلي للنص، من القطع، من الصور المتضادة، من الضبابية، من تداخل الجسد واللغة. اللغة هنا لا تُجمّل ولا تُزيّن، بل تفتح الجرح، وتضعنا في مواجهـة عاريـة مـع الألم، تمامًـا كمـا تفعـل السـينما الشـعرية حين تجعـل من الصورة امتدادًا للذات وليس للحدث.

هو لم يكتب بـ"السـجع" ولا بالجنـاس، بـل كتب بلغـة مشروخة، مكهربة، لغة لا تستقر، لأنها تعبّر عن ذات لا تستقر. فكل جملة تتـأرجح بين اعـتراف وتخييـل، بين ذاكرة وجنون، بين رغبة وكراهية. هنا تتجلّى عبقريتـه: أن يخلق من الحطام إيقاعًا، ومن التفكك شعريّة، ومن

التـداعي سـردًا مضـادًا، يقـاوم كلاً من السـلطة ومن الأدب المهذّب في آن.

تجربة السجن

في قصة "هـذا الجسـد لي"، لا تمثـل تجربـة السـجن مجرد احتجاز مادي خلف جدران وأسـوار، بـل نجحت بأنها صوَّرت أقصى تجليات القهر الروحي، حيث يتحول الجسـد إلى لغـة تفضـح انتهـاك الكرامـة والهويـة. فالجـدران لم تكن الحـاجز الحقيقي، بـل مـا يُمـارَس خلفهـا من سـلطة سـادية، جسـدية ورمزيـة، على السجين؛ يُغتصب الجسد وتُهشم الروح، ليس فقط من قِبل السجان، بل أيضًا من قِبل زملاء المساجين الذين يُعاد إنتاج العنف فيهم.

تُعرّي القصة أقنعـة الـرفض، تلـك الـتي تتخفى خلـف الدين، فالرجل "ذو اللحية الكثة" ليس شيخًا متصوفًا أو رمزًا روحيًـا، لكنـه تجسـيدٌ للهيمنـة المقنعـة بمظـاهر التقـوى. هـو السـادي الـذي يمنح "تمـائم" للحـراس، ويتبرك به القتلة، بينما ينتهك جسد طفل بلا حماية. هذا التواطـؤ بين القهـر الـديني والجسـدي خلـق مشـهدًا كابوسيًا للفساد المقدّس، حيث يُستغل الـدين كسـتار للهيمنة والتهشيم.

هنا، لا تعني المقاومة الهروب فقط، بـل القـدرة على تفكيك هذه الأقنعة، على كشف العنف المتخفي خلف

لحية، أو مسبحة، أو تميمة. عبدالله خليفة يرينا أن السجن الحقيقي لا ينحصر في الخارج، بل في النفوس التي تبرر القهر وتمنحه شرعية رمزية.

حضور الألم الأنثوي

رغم أن "هذا الجسد لي" تُروى من منظور ذكوري، إلا أنها ليست قصة ذكورية. فالألم الأنثوي حاضر بقوة، ومتداخل مع ألم السارد، خاصة في علاقته بأخته التي ارتبط بها عاطفيًا في الطفولة كملاذ حنون. غير أن طفولتها تُقطع وتُغتصب فجأة بزواجها المبكر، وتحولها إلى "امرأة" تُنتزع من عالم الطفولة إلى عالم السلطة الذكورية.

لحظة دخولها البيت مع زوجها تتحول إلى صدمة مزدوجة: حرمان وفقد وانتهاك. فبينما يُفترض أن يكون السارد طفلًا في مساحة الأمان، يتعرض لتحرّش بشع، يحدث في ظل انشغال العائلة باحتفال الزواج. هنا، يُختزل الجسد الأنثوي إلى صفقة، والجسد الطفولي إلى فراغ متاح للانتهاك، وتلتقي الآلام في تواطؤ مجتمع يُشرعن الصمت والخذلان.

سردية سينمائية مدهشة

يمتلك عبدالله خليفة في قصة "هذا الجسد لي" تقنية سردية سينمائية ذكية تُظهر تمكنه العميق من أدوات القصة القصيرة وتمنح نصه قابلية فريدة للتحول إلى

مشروع سينمائي بـالغ التـأثير. ليسـت القصـة مجـرد أحداث تُروى، لكنها مشاهد تُرى بـالعين. فـالمتلقي لا يقرأ فحسـب، بـل يشـاهد بعينـه الداخليـة: الطقـوس الأولى للختـان، مشـهد الـدم، لحظـات الارتبـاك في العـرس، صـدمة السـجن، ارتعاشـة الجسـد تحت يـد المعتدي، وحتى التمرد الأخير عند البوابة المفتوحة.

يوزع خليفة هذه المشاهد بطريقة غـير خطيـة، أشـبه بمونتاج داخلي يكسر التسلسل الزمني لصـالح تـدفق شعوري، فيخلق طبقات من الزمن المتداخل والذاكرة المجروحة. ما يمنح القصة طابعًا سينمائيًا ليس فقـط المشـهدية، بـل التقطيـع المـدروس بين الهـواجس والوقائع، بين الصراخ المكتوم والبوح الحر، بين الداخل المنكسر والعالم الخارجي القاسي. الأسلوب خفيـف، انسيابي، بلا زخرفة لغوية ثقيلة، وهو ما يمنح الصورة حرية التمدد في ذهن المتلقي.

لو فُهمت هذه الطبقات جيـدًا، ولـو أعيـد بنـاء القصـة بصريًا بروح مخلصة وفنية للنص، لأمكن أن تُقدم كفيلم قصير أو طويل شديد التأثير، يلتقط هشاشة الإنسـان وجـرأة الكـاتب في كشـف مـا يُخجـل المجتمـع من مواجهته.
قصة "هذا الجسد لي": مرآة باطنية تُظهر ما لا يُقال.

في خاتمة قراءتنا لقصة "هـذا الجسـد لي"، تـبرز لنـا أهمية هذا النص لا كحادثة سردية منفصلة، بل كقطعة حيــة من النســيج الاجتمــاعي والنفســي والثقــافي الخليجي، كأنها مرآة باطنية تُظهر ما لا يُقال، وتكتب ما لا يُسمح به عادة. ما فات الحديث عنه بعمق هو الطفل كأرشيف حي للعار. فالسارد لا يتذكر فقط، ظل يحمل في جسـده الـذاكرة، بمـا فيهـا من تـوتر بين الحب والخذلان، الحماية والخيانة، الطفولة والبلوغ المفاجئ.

اللغة، في ظاهرها بسيطة، لكن خلف سلاسـتها يكمن تقطيع شعوري حاد يـذكّرنا بتقنيـات النحت أكـثر ممـا يذكّرنا بالسرد. إنها كتابة تنقّب في الطبقات العاطفية مثلما يُنقّب في طبقات الأرض بحثًا عن معدن مدفون. القصة أيضًا تطرح سؤالًا ثقافيًا عن الرجولـة المُلقّنـة: كيف يُعاد تشكيل الذكر في المجتمع، لا باعتباره إنسانًا حرًا، بل مشروعًا خاضعًا للضـبط، متورطًـا في إعـادة إنتاج العنف ضد نفسه وضد الآخر.

من زاويــة ســردية، تُعــدّ القصــة درسًــا في الاقتصــاد التعبيري، حيث لا كلمة زائدة، ولا مشهد مجـاني. كـل تفصيلة تنتمي لهـدف أعمـق: تكسـير الـوهم، وفضـح البنى المتكلسة. كما أن البعد الصوتي مهم؛ فالسارد لا يحكي من علٍ، بل من داخل الجرح، داخل العراء. وهذا الصوت الداخلي المتوتر هو ما يمنح النص خصوصيته.

إن قيمة "هذا الجسد لي" تتجاوز بعدها الإنساني والسياسي، لتؤسس لكتابة جريئة تمتح من السينما، من الشعر، من الفلسفة، لتعيد تعريف ما يمكن أن تكون عليه القصة القصيرة: تجربة وجودية وجمالية عالية الكثافة، تشتبك مع المجتمع لا بوصفه موضوعًا خارجيًا، بل بوصفه ساحة صراع داخلي، تبدأ من الجسد ولا تنتهي عنده.

نص يفضح الأنساق السلطوية

في ضوء نظرية التحليل الثقافي، تتجلى قصة "هذا الجسد لي" كنص يفضح الأنساق السلطوية المتجذرة في الثقافة العربية: الدين، الأسرة، المدرسة، والسجن. الجسد هنا ليس فقط كيانًا بيولوجيًا، لكننا مع نصٍ ثقافي تُفرض وتُكتب عليه أنظمة القهر والمراقبة. عبدالله خليفة في هذا النص ونصوص كثيرة حاوك تفككيك خطابات اجتماعية وثقافية تشرعن العنف، وتصنع من الفرد مرآةً لصراعات أوسع. عبر تفكيك الخطابات الخفية داخل النص، يكشف كيف تتحول الطفولة إلى مشروع ترويض، والجنس إلى أداة ضبط، والسجن إلى استعارة لمجتمع يراقب كل ما هو مختلف. هكذا يصبح الجسد التألم موقعًا للمقاومة.

بانو مشتاق:
صوت قصصي من الهامش إلى العالم

حين أعلنت لجنة جائزة البوكر الدولية 2025 فوز الكاتبة الهندية بانو مشتاق عن مجموعتها القصصية سراج القلب (Heart Lamp)، بدا الأمر لأول وهلة حدثًا أدبيًا محليًا ذا طابع رمزي. لكن دقائق بعد إعلان الفوز، بدأ يتكشف عمق اللحظة: لقد انتصرت القصة القصيرة، للمرة الأولى في تاريخ هذه الجائزة العالمية، على طوفان الروايات العابرة للقارات. فوز سراج القلب لم يكن تكريمًا لكتاب، بل لأسلوب كتابة، لفنّ يُعتقد دومًا أنه صغير، بينما هو في الحقيقة الأكثر دقة وتهذيبًا.

بانو مشتاق وُلدت عام 1954 في جنوب الهند، وهي تكتب باللغة الكانادية، إحدى اللغات الإقليمية التي قلّما تصل إلى المنصات العالمية. منذ التسعينيات، بدأت تكتب قصصًا قصيرة تتناول حياة النساء المسلمات في المجتمع الهندي، مركّزة على الفئة التي تُوصف بأنها "الطبقة الوسطى المحافظة" — أي أولئك اللواتي لا

يُعتبرن مهمشات ظاهرًا، لكنهن يعيشن تحت أثقال من القهر المقنّع بالحب، والتقاليد، والتضحية. لم تكتب الرواية، ولم تستسلم لضغوط النشر أو السوق. اختارت القصة القصيرة كأداة مقاومة، ولغة مُركزة، وفن يتيح لها قول الكثير في القليل.

في قصصها، تبدو الحياة اليومية كأنها ساحة أسئلة أخلاقية صامتة. البيت، الحديقة، الزوج، الطفل، المطبخ — كلها أدوات تروي القصة أكثر مما يفعل الحوار أو الحدث. أسلوبها يتسم بالنعومة الظاهرة والتمرد الخافت؛ لا تصرخ شخصياتها، لكنها تكشف، بلا رحمة، هشاشة البناء الاجتماعي الذكوري القائم على الزيف والاستنزاف المتدرج.

سراج القلب هي خلاصة ثلاثين عامًا من الكتابة، وقد تُرجمت إلى الإنجليزية على يد ديبا بهاستي بأسلوب سُمّي "الترجمة بلكنة" – أي ترجمة لا تنزع الطابع المحلي من النص، بل تنقله بلغته الروحية. وهذا ما جعل اللجنة تصفه بأنه "شيء جديد بحق في الإنجليزية".

فوز بانو مشتاق هو انتصار مزدوج: أولًا، لصوت نسوي قادم من الهامش اللغوي والديني والثقافي، وثانيًا، لفن القصة القصيرة الذي ظلّ لعقود يُهمَّش لصالح الرواية. لقد جاء هذا الفوز في زمن تُغرق فيه الرواية المشهد الأدبي العالمي، وغالبية كتّاب القصة يركضون نحو الرواية طلبًا للاعتراف أو النشر أو الترجمة.

لكن بانو مشتاق، عبر صوت هادئ واثق، تُعيـد القصـة القصيرة إلى طاولة الجوائز الكبرى، وتقول:

"هنا، في الصفحات القليلـة، توجـد حيـاة كاملـة، وألم كامل، وامرأة تُحب ثم تذوب."

حين نفتح أولى صــفحات ســراج القلب، لا نصــطدم بأحداث، بل ندخل بهدوء في غرفة نسائية، يُغلق الباب خلفنا، وتبدأ الأنفاس تختلط بروائح الشاي والياسـمين والتعب. لا شيء درامي، لا دماء، لا صراخ... لكننا نخرج ونحن نحمل صمتًا ثقيلًا، وجملة واحدة كفيلة أن تُفسد نومنا.

قصة "ألواح حجرية لشيستا محل" تعد بمثابـة مفـاتيح لهذه المجموعة ومرآتها، وشبه بيان نسوي يُكتب بالماء المالح وليس بالحبر.

ملخص القصة

زينات، زوجة شابة متعلمة، تعيش مع زوجهـا مجاهـد، الرجـل السـاخر الـذي يمـوّه سـلطته خلـف قنـاع من المزاح "الليبرالي". تتعـرف زينـات على شيسـتا بعـد زيارة لبيتها بصحبة الزوج مجاهـد، شيسـت ـ آلزوجـة "النموذجية" لصديقهما افتخار.

بيت شيستا يبدو كجنة صغيرة: حديقــة، أراجيح، ورود، لكنها تـذبل في صـمت، مثقلـة بأعبـاء سـبعة أطفـال، وامرأة تُقدَّم كل يوم قربانًا للحب المُعلن.

زينـات تُـراقب وتُقـارن، تشـعر بـالغيرة من الحب الظاهري الـذي يغدقـه افتخـار، ثم تكتشـف أن الحب المعلّق بالورود قد يخفي طعنات ناعمة.

شيستا، التي بدأت كملكـة، تنتهي منهكـة على سـرير مستشفى، وتُسلّم طفلها الجديد لزينات بجملة خافتة تختصر المصير: "لـو قلتِ لمجاهـد، سيضـع بين يـديكِ طفلًا أجمل..."

لا ضجيج في القصة، فقـط الكثـير من الأسـئلة تبقى معلقة ومنها: كم من شيستا نُعيد تصنيعها يوميًا باسـم الأمومة والزواج والحب والكذب؟

"ألواح حجرية لشيستا محل": قصة عن الحب الذي يصنع قبورًا للنساء

بهدوء مريب، تبدأ القصة: امرأة شابة تفرّ من صـخب المدينة والعشوائيات نحو مكان أكثر هدوءًا، تبحث عن بيت، حديقـة، حيـاة. لكن الكاتبـة لا تُغـري القـارئ بالخضرة أو السكينة، بل تخفي خلف الحديقـة نظامًـا معقّدًا، قـديمًا، ناعمًـا في ظـاهره، لكنـه مفـترس في العمق.

زينات، بطلتنا الراوية، متعلّمة، ذكية، تحمل عينًا ناقدة ولسانًا ساخرًا. زوجها مجاهد يحب المزاح، يلبس قناع الرجل المتفهم، لكنه لا يختلف كثيرًا عن سـواه. نـراه في حواراتـه، في ردوده العـابرة، في طريقتـه في تقليص كيان زوجته وتحويلها إلى لعبة، صورة، تجربـة. يُشجعها أن تدخن ثم يسخر منها، يلتقط لها صورة ثم

يهين شكلها، يطلب منها أن تكون "مختلفـة"، بشـرط أن تبقى ضمن توقعاته وتحت سيطرته.

زيارة زينات إلى بيت شيستا تُحرّك السرد. شيستا تبدو في البـدء زوجـة مثاليـة: بيتهـا منظم، شـعرها مـزين، أطفالها كأنهم زهور مرصوفة، وزوجها، افتخار، لا يكفّ عن التغزل بها. لكن زينات، بعينها الذكية، تُدرك سريعًا أن وراء هذه الصورة شيء مشـروخ. شيسـتا تبتسـم، لكنها شاحبة. تنسق الزهور، لكنها متعبة. تتحــدث عن الأمومة وكأنها عبء لا مهرب منـه. وفـوق كـل ذلـك، نعـرف أن ابنتهـا "آسـفة" حُـرمت من التعليم لتعتـني بإخوتها، لا صوت لها ولا حق لها في الاعتراض، أشــبه بخادمة ومشروع زوجـة مسـتقبلية، لا أحـد من أبويهـا يمنحها وردة واحدة.

القصة لا تقول إن شيستا ضحية بالمعنى التقليدي. لكن الكاتبـة توضّـح أن المـرأة الـتي تتقن دورهـا في هـذا النظام، تُستنزف أكثر. ليس لأنها خاضعة فقط، بل لأنها "ناجحة". تؤدي مـا يُطلب منهـا يوميًـا، تنجب، تـرعى، تزين، تبتسم، حتى تفقد لون شفتيها واحتياجها لنفسها.

زينات من جهتهـا لا تملـك أدوات الثـورة. هي تعـرف، ترى، تسخر، لكنها لا تفعل شيئًا. لا تُوقف مجاهد، لا ترد على افتخار، لا تُنقذ آسفة. كل ما تفعله هو المراقبـة، وهذا في حد ذاته كافٍ لإشعال الأسئلة.

افتخار يُلمّح، يغازل، ويغري زينات بطرق غير مباشرة، وربما يراها بديلًا عن زوجته التي ذبلت. مجاهد يُمازح، وربما يشعر بالغيرة. لكن الكاتبة لا تُقدّم لحظة خيانة أو

انكشاف، بل تُبقي كل شـيء في المنطقـة الرماديـة، حيث النية أخطر من الفعل، والتوقع أثقل من الحقيقة.

وفي النهاية، حين تُسلّم شيستا طفلها لزينـات، تقـول الجملة التي تلخّص كل القصة:

"لو قلتِ لمجاهد، فسيضع بين يـديكِ طفلًا أجمـل من هذا."
جملة قد تُقرأ كمزحة، كدعابـة خفيفـة، كتهنئـة... لكن في العمق، هي تحذير. تقـول: "كـل الرجـال قـادرون على أن يصنعوا من امرأة مثـل زينـات... امـرأة مثـل شيستا." هذا لم يكن حبًا، بل استنساخًا. كل ما يتطلبه الأمر هو نية رجـل، وقبـول امـرأة، وبعض الـوقت. ثم تنطفئ الأنوثة تدريجيًا، باسم التضحية، باسم العطـاء، باسم "بيت جميل"، ثم "قبر جميل".

عنوان القصة، الذي يحاكي "تاج محل"، لم يأتِ عبثًـا. افتخار يقول إنه لو كان إمبراطورًا لبنى لشيستا قصرًا يفوق تاج محل. لكن القصة تُفكـك هـذا الرمـز. "تـاج محل" بُني لامرأة ميتة، باسم الحب، لكنه كان تخليـدًا لمجد الرجل، لا المرأة. و"شيستا محل"، بكل زخرفته، ليس إلا بيتًا تذوي فيه زوجة جميلة، دون أن يُبـنى لهـا شيء سوى ألواح حجرية من التعب.

ما تفعله بانو مشتاق في هـذه القصـة أقـوى من نقـد الزواج أو الذكورة. نحن أمام تحليل بطيء للكيفية التي تُستهلك بها النساء العاديات في الهند وكثير من بلدان العالم. المرأة التي لا تُجلـد، لا تُحبس، لا تُقتـل، لكنهـا تُستنزف، يومًا بعد يوم، حتى لا يبقى منها سوى ظل.

القصة مكتوبة بنفَس ساخر، بـذكاء تـأملي، وبإيقـاع لا يحتاج إلى دراما. كل شيء فيهـا نـاعم، لكن مـا يُقـال تحت السطور أشبه بما يُحفر على جسد، لا على ورق.

تقنيات سينمائية ودلالات نشطة ومتحولة مثيرة للتخيل

رغم ثقل الموضوع، لا تُكتب القصة بلغـة صـادمة، ولا تعتمد على حدث محوري يهزّ القارئ. قوة هذه القصة في أنها لا ترفع صـوتها أبـدًا. بـانو مشـتاق لا تـدين، لا تصرخ، لا تلقي خطبًا حماسـية. الأكـثر قـوة أنهـا تفتح نافذة، وتدعنا ننظر. مشـهد يتلـو مشـهدًا، كأننـا أمـام كـاميرا تتحـرك بين الغـرف، تلتقـط الضـوء والظـل، تراقب الأجساد المتعبة وهي تنجز يومها العادي.

يتحول البيت إلى كيان متحوّل ـ متعدد الـدلالات: في لقطة، نراه حديقة مزهرة، في لقطـة أخـرى، يتحـول إلى زنزانة ناعمة. الأرجوحة، الزهور، ألـوان الملابس، التفاصـيل الصـغيرة — كـل هـذه العناصـرلم تكن زينة،السحر في أنها تخلق لغـة صـامتة، تخبرنـا بمـا لا يُقال. حتى الأطفال يُعرضون في المشهد مثل أشـياء جميلة لكنها مثقلة: أحذيـة مصـطفة، ضـحكات باهتـة، وجوه مغسولة بالنظام.

الأسـلوب كلـه سـينمائي بنَفَسـه، لكنـه لا يقلّـد السينما،تتميز مشتاق بأنها كاتبة تشتغل بحسّ بصـري داخلي. الكاتبة هنا لا تهتم بتعقيد الحبكة وخلق عناصر تشويق مغرية بقدر مـا تهتم بـإبراز الإيقـاع الشـعوري للحياة اليومية. نَفَس القصة يشبه لقطات ثابتة طويلة:

لا تحـدث أشـياء كبـيرة، لكن الـزمن نفسـه يتكثـف، والوجوه تتكلم من دون كلمات.

ثم هناك هـذا التخييـل المفتـوح، الـذي لا يُغلـق نهايـة القصة، بل يُسلمها إلينا لنكملها نحن. الطفل بين يدي زينـات ليس نهايـة، بـل سـؤال. هـل ستُصـبح شيسـتا الجديدة؟ أم تنجو؟ وهل النجاة ممكنة أصلًا حين تكون الأنوثة نفسها مفخخة؟

جمال القصة في أنها لا تُغلق الباب، بل تتركه مواربًـا، بين الضوء والظل، مثل نافذة لا تتوقف عن الرمش.

القصة القصـيرة ليسـت فنًـا سـهلاً كمـا يظن البعض، كونها فن وكتابة تتطلب كثافة، اقتصادًا، ونفَسًا عميقًـا لقول ما تعجز عنه الرواية أحيانًا. ألواح حجرية لشيستا محل مثال حي على ذلـك: قصـة قصـيرة، لكنهـا تفتح أسئلة طويلة.

من الضروري أن تُترجم أعمال بانو مشتاق إلى العربية بجـودة وأمانـة، وأن تُـدرَس ضـمن سـياقات السـرد النسوي والهامشي، لما تحمله من قوة خافتـة قـادرة على خلخلة الثـوابت بلغـة لا تُثـير ضـجيجًا، بـل توجـع بصمت.

قصة "زهور في لحيته" للكاتب والروائي
هوانغ تشونغمينغ :

ملامح الحداثة والتجذر في القصة التايوانية المعاصرة

رغم عمق التجربة الأدبية في تايوان، وثراء خطابها السردي والشعري، لا تزال الأعمال التايوانية شبه غائبة عن المشهد الثقافي العربي، سواء في الترجمة أو الدراسة. يعود هذا الغياب إلى عوامل جغرافية، ولغوية، وسياسية، وكذلك إلى هيمنة المركزيات الأدبية الغربية والآسيوية الكبرى (مثل اليابان والصين)، ما يجعل الأدب التايواني معزولًا نسبيًا عن التلقي العربي. لكن في السنوات الأخيرة، هناك أمل بأن تبدأ بعض الأصوات المترجمة والنقدية في فتح نوافذ صغيرة على هذا الأدب، حيث تتوفر أعمال مترجمة إلى الإنجليزية وكذلك الفرنسية، ومن أبرز الناشطات في هذا المجال الشاعرة والمترجمة الأمريكية إليانور غودمان، التي نقلت بعض أعمال الكاتب التايواني الكبير هوانغ تشونغمينغ إلى الإنجليزية. فلنذهب في رحلة قصيرة مع هذا الكاتب.

أولًا: تطور السرد القصصي في تايوان

تطوّر السرد القصصي في تايوان من التقاليد الشفوية والأساطير الشعبية

إلى شكل أدبي حداثي متميز. في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية، بدأت ملامح "أدب الأرض الأم" (Xiangtu Wenxue) تتبلور، بوصفه تيارًا مقاومًا للاغتراب الحداثي، ومناديًا بالعودة إلى تفاصيل الحياة القروية والتقاليد المحلية. شكّل هذا التيار نوعًا من الواقعية الحسية المتجذرة في الأرض واللغة والهوية.

في هذا السياق برز هوانغ تشونغمينغ (1935–)، كأحد أبرز الأصوات التي وظّفت البساطة الظاهرة لبناء سردي معقّد دلاليًا ويتميز بالسحر والدهشة، يتأرجح بين التهكم والتعاطف، ويستبطن مقاومة ناعمة للسلط الرمزية والاقتصادية.

ثانيًا: تعريف موجز بالكاتب

وُلد هوانغ تشونغمينغ عام 1935 في مقاطعة ييلان، شمال شرقي تايوان. يُعد من رواد "أدب الأرض"، وتتميّز قصصه بالتصاقها المتين بالحياة اليومية للفلاحين والعمال وأهالي الريف. لا يعمد إلى التنظير أو التأمل التجريدي، بل يخلق عوالمه السردية المشهدية من خلال تفاصيل دقيقة، ولغة ذات إيقاع حسي، مع قدرة بارزة على التقاط المفارقات واللحظات الإنسانية الكثيفة.

ترجمت العديد من قصصه إلى الإنجليزية، وذاع صيته بفضل مجموعات مثل "وداعًا، سايونارا" و"طعم

التفاح"، وتُعد قصة "زهور في لحيته" من أبرز قصصه القصيرة التي تجسّد رؤيته الفنية.

ثالثًا: ملخص مختصر للقصة

تدور القصة في قرية تايوانية بعد موسم مطير طويل. يظهر رجل عجوز نائم تحت شجرة قرب مزار، فيخطئ الأطفال في ظنه تمثال "إله الأرض" وقد خرج ليرتاح. فيلعبون حوله، يزينون لحيته البيضاء بالزهور، ويتشاركون لحظة من اللعب والدهشة والطقس العفوي. الرجل، الذي لا يكشف هويته، يتفاعل بصمت ويذرف دموعًا. في اليوم التالي، يختفي، لكن الأطفال يشعرون أن تمثال الإله بات أكثر قربًا ودفئًا، وكأن شيئًا حقيقيًا حدث.

رابعًا: التحليل الموسع للقصة

المستوى الدلالي والرمزي:

القصة تشيد عالمًا تتقاطع فيه الطفولة بالروحانية، واللعب بالقداسة. الرجل العجوز ليس إلهًا، لكنه يصبح كذلك عبر نظرات الأطفال وخيالهم ثم نقاشهم الحاد. اللافت أن القصة لا تسخر من هذا الالتباس، بل تحتفي به. كأن القاص يقول إن الإله ليس بحضوره المادي في التمثال، بل في تلك اللحظة الحسية الساحرة التي صنعها الأطفال حول جسد عجوزٍ غريب.

اللحية البيضاء، الزهور الوردية، البخور الذي لا يشتعل، كلها رموز مشبعة بالدلالة، تُحيل إلى هشاشة المفاهيم الثابتة للقداسة. فالإله ليس ما نؤمن به، بل ما نحسّه،

أو بقـدر مـا يعطينـا من سـعادة. نلاحـظ أن المطـر المستمر جلب التعفن، وعنـد ظهـور الشـمس عـادت الحيـاة بضـجيجها ونشـاطها، وهـذا أيضًـا يحيلنـا إلى الحروب وما تجلبه من كوارث وزعزعة للإيمان. السلام هنـا بمثابـة الشـمس القـادرة على إزالـة العفن وآلام الأجساد والأرواح.

الأسلوب المشهدي:

يمتلك هوانغ قدرة سينمائية على بناء المشهد: المطر، الشـمس، الشـجرة، الوجـوه الصـغيرة، حـتى أصـغر الفراشات، تنقل القارئ إلى قلب القريـة. كـل جملـة مشبعة بالحركـة واللـون والصـوت. الفضـاء السـردي يتحـرك بإيقـاع زمـني مـرن، يُحـاكي إيقـاع الـذاكرة والطقس.

اللغة والتوتر الشعري:

اللغة بسيطة، لكنها شديدة الإيحاء. المفارقة أن الحوار نشط وقليل، ومع ذلك فكل فعل يحمل شحنة شعورية عميقـة: لمسـة على اللحيـة، ضـحكة مكبوتـة، دمعـة تتسلل إلى الأنف، عطسـة تنهي الطقس. كـل شـيء يتحرك في مجال شعري مشهدي.

الدين كأثر لا كسلطة:

القصة تعيد تعريف الدين كأثر حسي مشترك، ويهـدم الكاتب المنظومات السلطوية. هو لا يدعو للإيمـان أو لنبـذه، لكنـه يصـوّر كيـف تنبـع القداسـة من التفاعـل الإنساني والعاطفة والحوار وحتى لعب الأطفال.

الأطفال كمبدعين للمعنى:
الأطفال هنا صانعو قداسة. إنهم من يقـررون من هـو الإله، وبعد الحوار يصنعون طقوسهم، ويمنحون التمثال "ابتسامة" جديدة. وهذا يُحيل إلى طاقة اللعب والخيال بوصفها قوى معرفية وجمالية.

خاتمة
تكمن فرادة وروعة قصة "زهور في لحيته" في قدرتها على مساءلة الرموز دون كسرها، وعلى إبداع طقس بـديل دون السـخرية من الطقس القـديم. نحن أمـام قصة عن الجسد، والحنان، والغياب، وعن ما يمكن أن تصنعه يد طفلٍ وهو ينسج زهرة في لحية رجل مسـن مجهول. هكذا، يقدم لنـا الأدب التـايواني، عـبر صـوت مثل هوانغ، درسًا في أن الشعر لا يحتـاج إلى كلمـات كبيرة، بل إلى عين ترى، وجسد يتذكّر.

الكاتب الجيبوتي عبد الرحمن وأبيري
سرد الهوية والشتات بين الاحتفاء الغربي والغياب العربي
– قراءة في مشروعه الثقافي

وُلـد عبـد الـرحمن أ. وأبـيري عـام 1965 في مدينـة جيبوتي، خلال الحقبة الاستعمارية الفرنسية، وشهد مع استقلال بلـده عـام 1977 تحـوّلات سياسـية وثقافيـة مبكرة كان لها بالغ الأثر في تشكيل وعيه الكتابي. يُعد وأبيري اليـوم من أبـرز كتّـاب مـا بعـد الاسـتعمار في الفضاء الفرنكفوني، حيث تتوزع كتاباتـه بين الروايـة، القصة القصيرة، الشعر، المقالات، والحوارات الأدبية، وقـد نـالت أعمالـه تقـديرًا واسـعًا في فرنسـا وفي المحافل الدولية.

من أبرز أعماله القصصية مجموعتيه
Le Pays sans ombre (1994) Cahier nomade (1996)، اللتين تمثلان جزءًا من مشروع ثلاثي يضم كذلك روايته Balbala(1997) . وفي عملـه البـارز Aux États-Unis d’Afrique(2006)، يقلب وأبـــيري المـــوازين بتصـــور إفريقيا قوية ومزدهرة مقابـل "غـرب متخلـف"، وهي مقاربة نقدية سـاخرة تكشـف عن هشاشـة الخطـاب

الكولونيالي الأوروبي. كما أن مشاركته في مشروع Moisson de crânes (2000) حول الإبادة الجماعية في رواندا، تُظهر انخراطه في قضايا الذاكرة الإنسانية والعدالة التاريخية.

يحظى وأبيري بتقدير كبير في الأوساط الفرنسية، حيث تُدرَّس أعماله في بعض المدارس والجامعات، وحاز جوائز متعددة منها "جائزة الأدب الفرنكفوني" من الأكاديمية الفرنسية. وقد شارك في لجان تحرير ثقافية، ومارس التعليم في عدد من المؤسسات الفرنسية والأمريكية، منها جامعة جورج واشنطن حيث يُدرّس الأدب الفرنسي والكتابة الإبداعية.

من أبرز دعواته الفكرية الدعوة إلى إعادة النظر في مركزية الثقافة الفرنسية وفتحها لتشمل الأصوات القادمة من الجنوب، خصوصًا الكتّاب الفرنكوفونيين من إفريقيا. يُطالب وأبيري بجعل اللغة الفرنسية "لغة كونية" لا ترتبط بهيمنة ثقافية، بل تُستخدم كأداة للتبادل والتفاعل بين الثقافات، دون تمييز أو وصاية. وفي هذا السياق، يهاجم التمييز البنيوي الذي يُقصي الكتّاب الفرنكوفونيين من الاعتراف الكامل داخل النسيج الثقافي الفرنسي.

تُبرز أعمال وأبيري حساسية شديدة تجاه قضايا الهوية، المنفى، الذاكرة، والسلطة. ويُوظّف في كتاباته أسلوبًا يجمع بين الشاعرية والتهكم، يتنقل فيه بين الواقعي والمتخيل، ويُعيد كتابة التاريخ من منظور من هم في "الهامش". بذلك، يتجلى وأبيري كمثقف كوني يتكئ

على جـذوره الجيبوتيـة، لكنـه يعيـد رسـم الخرائـط الثقافية للغة الفرنسية، ويطـالب بإنصـاف كتّابهـا من خارج فرنسا.

المرجعيات الثقافية والفكرية في أعمال عبد الرحمن وأبيري: انزياح واعٍ نحو الفرنكفونية والهوية الجيبوتية

تمثل أعمال عبد الرحمن أ. وأبيري حالة أدبيـة فريـدة في المشــهد الثقــافي الفرنكفــوني، إذ تســتند إلى مرجعيات متشابكة تجمع بين العمق الأفريقي، الحس الجيبوتي المحلي، والانغماس الواعي في فضاء الثقافة الفرنسية الحديثة. غير أن الملاحظ بدقة في إنتاجه، هو غياب شبه تام للمرجعيات العربية الإسـلامية كمكـون ثقافي محوري، رغم انتمائه الجغرافي والثقـافي لبلـد عربي مسلم، هو جيبوتي.

ففي نصوصــه القصصــية والروائيــة، لا يتجلى الأدب العــربي الكلاســيكي أو المــوروث الإســلامي كرافــد جوهري في تشكيل رؤيته للعالم أو في بناء نصوصه. لا نجـد إحـالات صـريحة إلى القـرآن، ولا تـردد أصـوات المتنبي أو المعري أو الجاحظ كما هو الحال لدى كتاب عرب من شمال إفريقيا مثلاً. كذلك، لا يظهر التصوف الإسلامي أو التراث الفقهي كمساحات تأمل أو كأرضية رمزيـة في السـرد، إلا في إشـارات نـادرة وعـابرة لا تستدعي التأويل العقائدي أو التاريخي.

قد يُفهم هذا الخيار بوصفه انزياحًا واعيًا نحو مسار ثقافي مختلف، لا ينكر خلفياته الجغرافية أو الدينية، ولكنه لا يُعلي من شأنها بوصفها محددًا هوياتيًا. يبدو وأبيري أقرب إلى مشاريع الأدب "العالي" المكتوب بالفرنسية، المتأثر بالفكر الغربي، والفلسفة الحداثية، وكتابات الهامش، التي تتلاقى فيها أصوات أمثال إدوارد سعيد، جاك دريدا، وأميلكار كابرال أكثر من أصوات التراث العربي الكلاسيكي.

كما تتجلى في أعماله مرجعية أفريقية واضحة، تتشابك فيها ذاكرة القارة، إرث الاستعمار، أثر التهجير والمنفى، وتفاصيل اليوميات القاسية لحياة السكان الأصليين في جيبوتي والقرن الأفريقي. وهو، وإن كان لا يعبّر عن معاداة صريحة للدين أو للثقافة العربية، يكتفي بتوظيف هذه المكونات بشكل عابر، كأنها خلفية بعيدة لا مركزية، لا تستدعي الوقوف عندها كثيرًا.

في المقابل، يُبدي الكاتب اهتمامًا مركزيًا بتوسيع حضور اللغة الفرنسية كلغة عالمية متعددة الجذور، والدعوة لدمج الكتاب الفرنكوفونيين ضمن النسيج الثقافي الفرنسي دون تمييز. ويبدو أن هذا التوجه قد منحه أفقًا دوليًا رحبًا، لا سيما وأن كتبه تُرجمت إلى لغات عدة، بينها الإنجليزية، في حين لم يظهر حتى الآن اهتمام فعلي بترجمة أعماله إلى العربية. باختصار، فإن عبد الرحمن وأبيري لا يظهر عداءً للثقافة العربية أو الإسلامية، بل يكتفي بتموضع مغاير، اختار فيه أن يبني مشروعه الأدبي على أساس الهوية الجيبوتية، والفرنكفونية النقدية، والانتماء الإنساني الواسع، دون

أن يلتزم بإعادة إنتاج الانتمـاأت الثقافيـة التقليديـة أو الدينية في نصوصه.

الاستعمار في أدب وأبيري: رمزية خافتة وتقدير رسمي مقابل الصمت عن الجراح الكبرى

يتّســم موقــف وأبــيري من الاســتعمار الفرنســي والأوروبي للقـارة الأفريقيـة بقـدرٍ كبـير من النعومـة والرمزية الخافتة. لا يتورط الكاتب في فضح مباشر أو تحليــل عميــق لممارســات الاســتعمار، من مــذابح واستعباد وتهجير ونهب منظم لثروات القارة، كما فعل كتّاب كبار في الأدب الأفريقي ما بعد الكولونيالي. إن تعاطيه مع الاستعمار أقرب إلى التلميح والتورية، دون أن يمثّل هـذا الموضـوع محـورًا دراميًـا أو سـرديًا في مشــروعه الأدبي. فحــتى حين يتنــاول قضــايا المنفى والهوية والانتماء، فإنـه يجنح إلى الأسـلوب المجـازي، واللغة الشعرية، والرؤية الفردانية، متجنبًا إلى حدّ بعيد السرديات الصدامية مع الغرب أو مؤسساته.

هذا الموقف "المرن" و"المهذب" جعله محل إعجـاب وتقـدير المؤسسـات الثقافيـة والسياسـية الفرنسـية والأوروبيــة، فتم ترشــيحه لجــوائز مرموقــة، وحظي بحضور إعلامي وأكاديمي لافت، كما تُـرجمت أعمالـه إلى لغات عـدة، خصوصًـا الإنجليزيـة، وتُقـدَّم كتجربـة فرنكوفونية "منفتحة" و"عالمية".

في المقابل، هناك أصوات أفريقية عظيمة في الإبداع، لم تحظَ بالاحتفاء نفسه، فقط لأنها تمسكت بمواقـف حادة إلى جانب شعوبها. يمكن الإشارة إلى أمثال إيميه

سيزير، صاحب "خطاب عن الاستعمار" الـذي كشـف الوجه البشع للحداثة الغربية، أو تشينوا أتشيبي الــذي عرّى الاستعمار البريطاني ثقافيًا في روايتـه "الأشـياء تتداعى"، ونغوجي واثيونغو الذي اختـار الكتابـة بلغتـه الكينيوية المحلية ورفض الفرنسية والإنجليزية كميراث اسـتعماري. هنـاك أيضًـا كين سـارو ويـوا، الكـاتب والناشط البيئي النيجيري الذي أُعـدم بسـبب مواقفـه ضـد شـركات النفـط الغربيـة في دلتـا الـنيجر. هـؤلاء وغيرهم اختـاروا المجابهـة، فـدفعوا أثمانًـا فادحـة من تهميش، نفي، أو حتى القتل، مقابل وفائهم لقضاياهم.

إن النظـام العـالمي الثقـافي لا ينفصـل عن منطـق الهيمنة السياسـية والاقتصـادية. وإن كـان يفتح أبوابـه أمـام الأصـوات الناقـدة، فهـو غالبًـا يفضّـل الأصـوات "المهذبة"، التي تحقّق التـوازن المطلـوب بين "النقـد المقبول" و"الاحتواء الرمزي". وفي هذا السياق، يُفهم احتفاء فرنسا وأوروبا بعبد الرحمن وأبيري، لا كـرفض له، بل كتكريس لصوتٍ يستطيع تمثيل أفريقيا دون أن يُربك السرديات الغربية المريحة.

يتخذ عبد الرحمن وأبيري موقفًـا ناقـدًا بوضـوح تجـاه النظـام السياسـي في جيبـوتي، مركّـزًا على مظـاهر الفسـاد والاسـتبداد، وعلى غيـاب الحريـات وتـدهور الأوضاع الاجتماعية. في أعماله، يظهر صوت المثقـف الغاضب من السلطة، والداعي إلى بناء مشروع وطني قائم على العدالة والتنميـة والكرامـة، في ظـل هويـة جيبوتية مستقلة تنفتح على العمق الثقافي الأفـريقي، وتتفاعل إيجابيًا مع اللغة الفرنسية والحداثة العالميـة.

إنه يقدّم جيبـوتي بوصـفها "أمـة منسـية"، تحتـاج إلى استعادة صوتها وتحرير مجتمعها من قيود الفقر والقمع والجمود.

لكن اللافت أنه رغم هذا الموقف الناقد بجرأة للسلطة المحليـة، يتجنب الخـوض في مسـألة وجـود قواعـد عسكرية أجنبية على أرض بلاده، وهي واحدة من أبرز القضايا السيادية التي تُثير الجدل في المنطقة. لا يثير أسئلة عن الهيمنة العسكرية الغربية، ولا يقدم قـراءة نقدية للوظيفة الجيوسياسية التي تلعبهـا جيبـوتي في منظومة الأمن الدولية. كما أنه لا يظهر اهتمامًا عميقًا بالهوية العربية للبلاد، ولا ينتقد ضعفها أو تراجعها، بـل نادرًا ما يشير إليها في كتاباته. هذا الغياب يبرز توجهه الواضـح نحـو التأصـيل لهويـة ثقافيـة فرنكوفونيـة – أفريقية، تتجنب الاصطدام مع القوى الغربية الكـبرى، وتكتفي بنقد الداخل دون مساءلة الخارج.

تقنيات سرد متعددة

تميّز عبد الرحمن وأبـيري منـذ بداياتـه في تسـعينيات القرن العشرين بموهبة سردية تتجلّى أولًا في القصـة القصيرة، التي وفرت له مساحة مكثفة لتجريب اللغة وبنـاء العـوالم، قبـل أن ينتقـل بسلاسـة إلى الروايـة. مجموعتاه القصصيتان
" Le pays sans ombre" (1994) "Cahier nomade" (1996)
تمثلان مختبرًا سرديًا مبكرًا، بل حجر الأسـاس الـذي ارتكزت عليه تجربته الروائية لاحقًا. في القصص، نجح وأبـيري في اسـتخدام تقنيـات متعـددة مثـل التقطيـع

المشهدي، والانتقالات الزمنية، والمونولـوج الـداخلي، والراوي المتعدد، مما منح نصوصه عمقًـا فنيًـا، ودفقًـا شعريًا واضحًا.

يـبرع وأبـيري في رسـم الشخصـيات بوصـفها رمـوزًا إنسانية تنبثق من الهامش، وغالبًا ما تكون مشـروخة، قلقـة، منفيـة داخليًـا أو فعليًـا. لا يبحث عن البطولـة الكلاسيكية، بل يلتقط لحظـات الهشاشـة، والتصـدّع، والانكسار داخل الفرد الجيبوتي أو الأفريقي في وجـه الحداثـة المبتـورة أو الاسـتبداد المـزمن أو التشـظي الثقافي. هذه الشخصيات تنطق غالبًا بصوت مـزدوج: صوت فردي حميم، وصوت جمعي يُمثّل معاناة شعب بأكمله.

المكان في قصصه ليس مجرد خلفية، بل يتجاوز ذلك ليصير كائنًا نابضًا، محمولًا على التوتر والرمـز. سـواء أكان حارة فقيرة في جيبوتي، أو ساحة انتظار رمزيـة في المنفى، فـإن المكـان لـدى وأبـيري دائم القلـق، مشـظى، وكأنـه يئن تحت ثقـل التـاريخ والاسـتعمار والفقد. يُكسبه طابعًا شبه شعري، مسـتخدمًا أوصـافًا مكثفة تتراوح بين الواقعية الدقيقة والتأمل التجريدي.

أمـا الـزمن، فهـو غـير خطي في معظم قصصـه، إذ تتـداخل الأزمنـة بين الماضـي الاسـتعماري، والحاضـر القاسي، والمستقبل الغامض. يستخدم الذاكرة كـأداة سردية تقفز بين طبقات الوعي، وتعيد تفكيـك الـزمن وفق إيقاع داخلي يحدده السرد لا التاريخ.

فيما يتعلق بـ الحوار، فهو مقتصـد، مـوجز، ومشـحون بالإيحـــاء. يتجنب المباشـــرة، ويميـــل إلى الرمزيـــة والاختزال، بمـا يجعـل من كـل جملـة محمّلـة بمعـنى يتجـاوز ظاهرهـا. الحـوار في نصوصـه لا يهـدف إلى التفسـير، بـل إلى تعميـق الشـعور بـالتوتر، وكشـف هشاشة العلاقات الإنسانية.

باختصار، تشـكّل القصـة القصـيرة لـدى وأبـيري نـواة تشـكّل مشـروعه الأدبي، فهي فضـاء لتكـثيف رؤيتـه، وتجريب لغته، وصياغة أدواته الفنية التي مكنته لاحقًـا من بناء عالم روائي أكثر اتساعًا وتعقيدًا، دون أن يفقد الحس الشعري، والتوتر الأخلاقي، الذي يميّز سردياته القصيرة والممتدة على حد سواء.

المنفى والانتماء بين الحنين والتشظي

يرى عدد من النقاد أن سرديات عبد الـرحمن وأبـيري تنبــع من تــوتر مــزدوج: بين المنفى والانتمــاء، وبين الحنين والتشظي. فهو كاتب منفي جسديًا منذ سنوات مبكرة، لكنه ظـل مشـدودًا إلى أرضـه الأم، جيبـوتي، بوصفها ذاكرة وجرحًـا في آن. في قصصـه، تُسـتدعى الأرض البعيدة لا كفردوس مفقود، بل كمساحة ملتهبة، قاحلـة، تنضـح بشـمس قاسـية وتربـة بركانيـة، تفيض بالتناقض: قسوة الجغرافيا، ودفء الارتباط الوجداني.

ينظر بعض النقاد إلى عنصر البداوة في كتاباته بوصفه رمزًا لهوية غـير خاضـعة، متحركـة، ومعقـدة. البـداوة ليست مجرد نمط عيش، بل تمثل بنية ذهنية وسردية تُقـاوم التمركـز، وتُجـذر الإنسـان في أرضـه دون أن

تُقيده. البداوة هنا ليست تمجيدًا رومانسيًا، بل استدعاء لتقاليد التنقل، والشفوية، والهوية الهاربة من قوالب الدول الحديثة والحدود المصطنعة.

أما فرنسا، فهي ليست فقط فضاء لكتابة المنفى، بل أيضًا بلد يملك البنية الثقافية التي سمحت لأبيري بتطوير أدواته الكتابية، والتعبير عن ذاته في حقل أدبي فرنكفوني واسع، ولو من موقع الهامش. ومع ذلك، يُلاحظ النقاد أن ثنائية الأرض والمنفى في نصوصه لا تُحسم لصالح أي منهما، بل تظل علاقة قلقة: حيث المنفى يتيح الكتابة، لكنه لا يمنح الطمأنينة، وحيث الوطن يثير الحنين، لكنه موصول بالخذلان، والجفاف، والخراب.

في المحصلة، فإن هذه المفارقات تُشكّل نسيجًا سرديًا كثيفًا تتردد فيه أصداء الحنين، دون أن تنزلق إلى الحنينية الساذجة، وتستدعى فيه الأرض لا كذكرى محضة، بل كمعضلة هوية وسؤال وجود.

الكتابة من الجرح

يرى عبد الرحمن وأبيري أن الكتابة فعل استدعاء للذاكرة، ومقاومة للنسيان، ومساءلة دائمة للهوية في زمن المنفى والشتات. يؤكد على أن تجربته الإبداعية مشروطة بالاقتلاع الجغرافي والتاريخي، لكنه لا يتعامل مع المنفى كخسارة فقط، بل كفرصة لتوسيع الأفق، والتفكير من تخوم اللغة والهوية. يُعرف تجربته بأنها سرد متعدد الطبقات، يعيد تشكيل الذات والآخر،

من خلال تقاطعـــات بين الـــواقعي والمتخيـــل، بين السياسي والشعري، بين أفريقيا والغرب.

يقول عن أسلوبه إنه قائم على "الكتابة من الجــرح"، على حد تعبيره، حيث لا تسعى اللغة إلى التجميل، بل إلى تسمية الفقد، وتحويل الألم إلى أثر إنساني قابـل للتداول. ويرى أن الكلمات، رغم هشاشتها، تظل أداة ضرورية لإبقاء الأمل حيًا، خاصة حين يتناول وقائع مثل الإبادة الجماعية في رواندا، التي كتب عنها بوصفها تجربــة هــزت كيانــه، وغــيرت من وعيــه السياســي والجمالي.

ويؤكد أن الأدب ينبغي أن يكون جسـراً بين الضـفتين: بين الــذاكرة والتــاريخ، بين الهــامش والمركــز، بين الجنوب والشمال. يستلهم رمزية طائر "سانكوفا" في الفلسـفة الغانيـة – ذاك الـذي ينظـر إلى الـوراء وهـو يتقدم – ليعبّر عن رؤيته لضـرورة استحضـار الماضـي دون الارتهـان لـه، من أجـل تصـور مسـتقبل أفـريقي يستمد عمقه من الجذور لا من صور الهيمنة الغربية.

في نهاية المطـاف، في حـوارات كثـيرة أن فلسـفته الأدبيــة مشــدودة إلى أسـئلة العدالــة والكرامــة، وأن الكتابة، في نظره، ليست ترفًا بل التزامًا أخلاقيًا تجاه البشر، وتجاه التاريخ، وتجاه تلـك "الأرض الـتي تشـبه الجحيم"، كما وصف جيبـوتي ذات مـرة، لكنهـا تظـل، رغم قسوتها، مصدر الحنين والانتماء، والشرارة الأولى لفعل الكتابة.

الاحتفاء الغربي والغياب العربي

رغم الحضـــور اللافت لعبـــد الـــرحمن وأبـــيري في المشهدين الأدبـيين الفرنسـي والعـالمي، فـإن هنـاك ملاحظة تستحق الوقـوف عنـدها تتعلـق بكيفيـة تلقي تجربته عربياً. يُذكر اسمه أحيانًا في تقارير صـحفية أو مقالات أدبية عربية تفتقر إلى عمق البحث أو الدقــة، وتلجأ إلى أوصاف إنطباعية لا تستند إلى قراءة حقيقية لمنجزه الأدبي. فبعضها يربطه جزافًا بالثقافة العربيــة أو تُعدّ الإسلام مرجعية مركزية في كتاباته، في حين أن ما عرضناه من أعماله وتحليـل لمضـامينها وأدواتهـا لا يدعم هذه الاستنتاجات. تلك أوصاف تبـدو أقـرب إلى إسقاطات سـريعة على كـاتب يحمـل اسـمًا عربيًـا، لا أكثر.

واللافت أيضًا أن كتبه لم تُترجم إلى العربية حتى الآن، ولا يبدو أن الكاتب قد أبدى رغبـة أو اهتمامًـا بحضـور فعّـال في المشـهد الثقـافي العـربي. لا يشـارك في النـدوات أو اللقـاءات الأدبيـة العربيـة، ولا يتفاعـل مـع القراء العرب، مما يوحي بخيار واعٍ للابتعاد أو الاكتفاء بموقعــه داخــل الثقافــة الفرانكفونيــة والنــاطقين بالإنجليزيـة، حيث يحظى بالاحتفـاء، النشـر، والحـوار النقدي. وكأن هذا الامتداد الفرنسـي الأمـيركي يغنيـه عن الدخول في دوائر الاهتمام العـربي أو الإسـلامي، وهو خيار مشروع لأي كاتب في عـالم متعـدد اللغـات والهويات.

ومن المهم التذكير هنا بأن لكل كـاتب حريـة خياراتـه الثقافية والجغرافية، وأن هناك عبقريات أدبية عالميـة كُبرى في آسيا، وأميركا اللاتينية، وأفريقيـا، لم تُـترجم إلى العربيـة ولا يعرفهـا القـارئ العـربي إلا من خلال لغـات وسـيطة، كالإنجليزيـة أو الفرنسـية. ليس من الإنصاف، إذن، أن يُحمّل الكاتب مسـؤولية غيابـه عن التلقي العربي وحده، بقدر ما يسلّط ذلك الضوء على هشاشة المشهد النقدي العربي نفسه.

فالمؤسسـات النقديـة العربيـة تُعـاني في كثـير من الأحيان من ضعف التوثيق، ومن محدودية في المتابعة الجـادة للأدب العـالمي خـارج مـا يُـترجم تلقائيًـا إلى العربية أو ما يُستدعى وفق أجندات إعلامية سـطحية. فغياب الترجمة، وندرة الدراسات المكرّسة لأدباء غير عرب رغم أهميتهم، يكشف أزمة أعمـق في أولويـات القــراءة، في فوضــى التقــييم، وفي غيــاب رؤيــة استراتيجية للاهتمام بالأدب كأداة لفهم العالم وتوسيع أفق القارئ العربي.

من هنا، فإن عبد الـرحمن وأبـيري ليس اسـتثناءً، بـل نموذج لحالـة أشـمل تسـتحق أن تُنـاقش ضـمن نقـد الثقافة العربيـة لنفسـها، لا في لـوم من اختـار طرقًـا أخرى للإبداع والتأثير.

القصة القصيرة الليبية "أحزان اليوم الواحد" للكاتب الرائد محمد علي الشويهدي

محمـد علي الشـويهدي، كـاتب وقـاص ليـبي وُلـد في بنغازي عام 1942، يُعد من أبرز روّاد القصة القصيرة في ليبيـــا. جمـــع بين العمـــل الثقـــافي والإعلامي والدبلوماسي، وتولّى رئاسة تحرير عدة مجلات ليبيـة. حصـل على جـائزة الدولـة التقديريـة في الآداب عـام 2009، واستمر في عطائه الإبـداعي حـتى السـنوات الأخيرة، حيث صدرت له مختارات "الموجة والرحيل"، ورواية "ربيع وطن" عام 2023.

تميزت كتاباته بالواقعية النفسـية، والبسـاطة اللغويـة الـتي تخفي عمقًـا إنسـانيًا مؤلمًـا. يـرى أن القصـة القصيرة هي "صوت الفرد"، بخلاف الرواية التي تعبر عن المجتمع، ويكتبها فقط حين "تتخلـق داخلـه" وتلح عليه بالتجلي.

من أبـرز أعمالـه: "أحـزان اليـوم الواحـد" (1972)، "أقـوال شـاهد عيـان" (1976). في قصـته القصـيرة "أحزان اليوم الواحد"، بـرز اهتمامـه العميـق بـالمرأة ككـائن هشّ يحاصـرها المجتمـع والأبـوة المتسـلطة، مجسدًا ذلك في شخصية "حليمة" التي تمثل نموذجًـا مأساويًا للخذلان الأسري والاجتماعي وغياب الأمل.

يُعرف الشويهدي برؤيته العميقـة للأدب وعشـقه لفن القصة، حيث يعتبر القصة القصيرة صوت الفرد، بينما تُعبّر الرواية عن صوت المجتمـع. ويـؤمن بـأن القصـة القصـيرة يجب أن تتخلـق في ذهن الكـاتب قبـل أن تُكتب، مشددًا على أهمية الواقعية والفانتازيـا الراقيـة في تقديم "جرعة" أدبية ممتعة للقارئ.

يُعد الشويهدي صوتًا رصينًا وصادقًا في المشهد الليبي، منح القصة القصيرة الليبية بُعدًا وجدانيًا وإنسـانيًا دائم الحضور.

محمد علي الشويهدي وفن القصة القصيرة: رؤية تتّسع لصوت الفرد والبوح

في زمن امتلأ بالشـعارات والنسـخ واللصـق، واتّسـع ضجيج الأيديولوجيا، اختـار القـاص الليـبي محمـد علي الشويهدي أن ينصت لصوت آخر: صوت الفرد البسيط. أن يكتب قصصه القصيرة بوصفها مرآة داخلية لحيـاة تتكوّن بصمت، وتنكسر وتتبعثر بهدوء وقـد لا يأبـه بهـا أحـد. في حواراتـه المتفرقـة، خاصـة مـع وكالـة أنبـاء الشــرق الأوســط، وفي تصــريحاته الصــحفية، عبّــر الشويهدي عن رؤيته العميقة لهذا الفن، واضعًا حدودًا

دقيقة بينه كبـدع وبين أشـكال السـرد الأخـرى، وعلى رأسها القصة القصيرة.

القصة القصيرة: صوت الفرد لا الجماعة

يـرفض الشـويهدي الـرأي الـذي يقـول أن القصـة القصيرة روايـة مختزلـة، يؤكـد بأنهـا جنس أدبي وفن قـائم بذاتـه، يُعبّـر عن نبضـات فرديـة، لحظـة وجـود، موقف داخلي لا يحتاج إلى الزخم الخارجي المتشعب للحبكة أو الامتداد الزمني. في قوله: "القصة القصيرة هي صوت الفرد، بينما الروايـة هي صـوت المجتمـع"، نلمس هنا جوهر التمييز الجمالي بين النوعين: الرواية تـؤرخ، تحيـط، تـركّب؛ بينمـا القصـة تخـتزل، تُعـرّي، تومض.

هذا التصور يمنح القصة القصيرة وظيفة وجودية، حيث يصبح الفرد، المهمّش غالبًا، هو مركز التكوين. نجد أن هذه الأراء والقناعـات قـام بتطبيقهـا منـذ وقت مبكـر وبداياته الأولى في أعماله مثل "أحزان اليوم الواحد"، يصور شخصيات نسائية مقهورة، لا تحكي فهي تقمع بقوةٍ، ولا تصرخ كأن الألم الداخلي قـدرها السـرمدي، إنها الكينونة المهزومة أمام المجتمع الذكوري الذي لا يراجع أخطـاءه، لنتأمـل في شخصـية "حليمـة"، الـتي تمثل صوتًا أنثويًا مهمشًا يواجه سلطة أبوية صارمة أم قاسـية وأخ مسـتبد، لم تنقـذها النهايـة الـتي جـاءت مفتوحة مفتوحة دون خلاص لها.

بين الواقعية والبوح والخيال

يفسّر الشويهدي فن القصة القصيرة بوصفه شكلاً مرنًا، قادرًا على التنقّل بين الواقعية الخالصة، والفانتازيا الراقية، والبوح الذاتي الشفاف. يقول:

"القصة القصيرة تتخذ أشكالًا مختلفة، منها الواقعية التي تسرد واقعة تنتهي بالقارئ إلى قناعة استهدفه بها القاص... لكن الفانتازيا الراقية، والخيال الجميل، والبوح الشفاف، عوامل تيسر ابتلاع الجرعة وتحقق متعة القراءة."

بهذا المعنى، لا يُلزم الشويهدي نفسه باتجاه واحد؛ فهو يكتب حين تتوفر الجرعة، كما يسميها، أي عندما تتخلق داخله الفكرة وتلحّ عليه بالتحقق الفني. القصة بالنسبة له ليست وصفًا أو تقريرًا، يؤكد أنها مركّب لغوي وجداني يحتاج إلى عناية في البناء وتأنٍ في الولادة. يقول:

"لا أكتب القصة إلا بعد أن تتخلق في ذهني، وتلحّ هي على أن أنقلها إلى الورق، فأتناولها بكل قدراتي الإبداعية واللغوية المكتسبة، وأسطرها بحماس شديد."

هذا الحماس لا يأتي من فعل تلقائي، بل من حالة شبه شعائرية، تجعل القصة كأنها احتفال داخلي، يخرج من العزلة إلى الصفحة لا كواجب، بل كحاجة وجدانية ملحة.

الكتابة كوعي لا كإنتاج

رغم انخراطـه في مؤسسـات الإعلام والثقافـة – من رئاســة تحريــر إلى عمــل دبلوماســي – لم ينجــرّ الشويهدي إلى الكتابة المتسرعة أو المتكررة. إنتاجـه القصصي متقشف، لكنه مكثف، ويرجع ذلك إلى إيمانه بأن القصة لا تُكتب إلا حين تكتمل شروطها: داخليًا أولًا، ثم لغويًـا. هــو يكتب "بحــذر العــارف"، لا "بانــدفاع الحاضر"، وهذا ما يفسـر قلـة أعمالـه مقابـل تأثيرهـا العميق في من قرأها.

في مجموعته الأحـدث "الموجـة والرحيـل" (2022)، التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، نجـد مختـارات من أعمالـه القديمـة والجديـدة، وقـد اختارها بنفسه، في ما يشبه قراءة نقدية ذاتية لتجربته، وتوثيقًـا لصـوته الفـردي الـذي لم ينكسـر رغم كـل التحولات السياسية التي عرفها.

القصة كوثيقة نفسية ومكانية

جـانب مهم في رؤيــة الشــويهدي هــو علاقــة القصــة بالمكــان. فمدينتــه بنغــازي خالــدة في قصصــه، هي تجســيد ســردي وفضــاء لصــراعات الشخصــيات. المقاهي، الأزقة، البيوت الشعبية، سنجدها كلها عناصر حية تنطوي على دلالات ثقافية وطبقية. القصة عنده لا تظل تدور في الفراغ، بـل في حيّـز اجتمـاعي محـدد، يرسمه بدقة، لكنه غير مثقل بالوصف.

كما أن شخصياته – غالبًا من النساء أو المهمّشين – لا تتحرك بوصفها رموزًا، بل بوصفها كائنات تبحث عن مأوى عاطفي أو اعتراف إنساني. في هذا السياق، تصبح القصة القصيرة أداة لاختراق الغلاف السميك للمجتمع المحافظ، دون ضجيج، بل بصوت ناعم لكنه قاطع.

"أحزان اليوم الواحد": سرد الهزيمة الأنثوية في مجتمع سلطوي

تُعد قصة "أحزان اليوم الواحد" إحدى أبرز قصص محمد علي الشويهدي، وأكثرها تعبيرًا عن رؤيته لفن القصة القصيرة بوصفها صوت الفرد المجروح، ومرآةً لانكسارات المينة للداخل الصامت. وقد نُشرت ضمن مجموعته الأولى التي تحمل نفس الاسم (1972)، في لحظة كانت فيها القصة الليبية تحاول أن تثبيت حضورها بين الواقعية الاجتماعية والانفتاح النفسي، فجاءت هذه القصة نموذجًا مكتملًا لميل الشويهدي نحو الواقعية النفسية الدقيقة، ذات الشحنة الرمزية الخافتة.

بناء الشخصية: حليمة كعتبة رمزية

بطلة القصة هي "حليمة"، فتاة شابة في بدايات عمرها الاجتماعي، تعيش في بيت يدار بقبضة والدها السلطوية. منذ السطور الأولى، تبدو حليمة مهمّشة، منزوية، مراقبة باستمرار، تخضع لأب غليظ، لا يرى في النساء إلا فتنة يجب قمعها. علاقتها بأمها لا تشكل

سندًا، بل هي انعكاسٌ لمنظومة الخضوع نفسها، فيما الأخ الأكبر لا يقل استبدادًا عن الأب.
تُبنى شخصية حليمة تدريجيًا عبر الصمت، الحذر، الحركات الجسدية المتوترة، أكثر من خلال الحوار أو السرد المباشر. فهي لا تتكلم كثيرًا، لكنها تعيش في توتر داخلي مستمر.نجح الشويهدي أن يرسمها بدقة كرمز للأنثى العربية المقهورة، التي تُحتجز بالجدران وبالخوف الموروث والتقاليد التي لا ترحم.

الزمن القصير كمعادل للغليان الداخلي

القصة تقع في زمن سردي ضيق جدًا (يوم واحد)، لكنه زمن مشحون، حيث تتلقى حليمة إشارات صفعات متتالية، تنتهيابق بسب وقذف وضرب مبرح، ألم وعنف قبيح تنهار فيه الضوابط وتغيب فيه الرحمة.
هذا الاختزال الزمني يعزز من تكثيف الأحداث المليئة بالإهانات الصغيرة والأصوات التي تطرق مسامعها، يتصاعد التوتر لترسم " اليوم المؤلم" وهو واحد من سلسلة أيام وعذابات مستمرة – الكل يصرخ فيها ويصفها بالعانس.

الفضاء السردي: البيت كقيد رمزي

تدور معظم أحداث القصة داخل البيت، الذي يبدو كزنزانة أكثر منه مأوى. نوافذه مغلقة، جدرانه ضيقة، أبوابه لا تُفتح إلا بإذن. لا تظهر المدينة أو الشارع إلا كتهديد (إن خرجت الفتاة فهي معرضة للعار)، وكأن العالم الخارجي امتداد لقسوة الداخل. هذا التصوير أظهر كيفية أن الحيز المكاني جزء من آلية القمع الاجتماعي،فهو ليس فقط مسرحًا للأحداث.

اللغة والأسلوب: سرد بلا زخرفة

اللغة التي يعتمدها الشويهدي في هذه القصة تبدو مباشرة، شفافة، خالية من الزخرفات الشكلية، لكنها تلمّح أكثر مما تصرّح. لا نجد استعارات معقدة، بل جمل قصيرة، توصيفات حركية، مؤثرات صوتية، ووصف دقيق للحالات الشعورية. هذه البساطة الظاهرية تسمح للقارئ أن يشعر بالاختناق ذاته الذي تعيشه حليمة، وأن يلتقط حجم التهديد الكامن في كل حركة أو صمت.

ورغم واقعية السرد، فإن الشويهدي يزرع بين السطور بذورًا رمزية ودلالية: كالباب المغلق، الملابس، نظرات الأخ، أو لعنت الأم، مرح أخوتها وعدم تقدير جهدها ولو بكلمة شكر، فهي بنت هذه العائلة لكنها محتقرة من الجميع. الكثير من الحركة في الخارج كلها بمثابة رموز لا تحتاج إلى تفسير مباشر، كونها تنبض وتزيد من الجروح النفسية العميقة للشخصية.

ثيمات: المرأة، السلطة، الهروب

أبرز ثيمات القصة هي:

المرأة كضحية مجتمعية: لا لذنب ارتكبته، بل لكونها أنثى تُراقب وتُحاكم دومًا.

السلطة الأبوية: ممثلة بالأب والأخ، تمارس دور القاضي والسجّان باسم الشرف والعرف.

الرغبة في الهروب: وهي لحظة الخلاص التي لا تظهر إلا في النهاية، مجرد نظرة من النافذة لشاب وهذه النظرة حدثت بعد تراكم القهر.

لا أمل في الهروب،حليمة تسير إلى سريرها لتغط في نوم عميق، سيأتي الغد ويتكرر اليوم الحزين بكل عنفه.

البعد الاجتماعي: صورة لليبيا المحافظة

نجد أن إشاراتها الاجتماعية والدينية والتقاليدية ترسم مشهدًا ليبيًا محافظًا، مشبعًا بثقافة العار ووصاية الذكر. ويُحسب للشويهدي أنه لم يقع في التقريرية أو المباشرة السياسية، بل أوصل هذه الرسائل عبر المعاناة الفردية الملموسة.

كما أن هذه القصة كُتبت في أوائل السبعينيات، مما يجعلها وثيقة مبكرة لوعي الكاتب والمثقف الليبي بقضايا النساء والاضطهاد الأسري، في وقت لم تكن هذه المواضيع مطروقة على هذا النحو الواضح.

ختامًا

أحزان اليوم الواحد أشبه بسجل دقيق لهزيمة داخلية تُبنى بهدوء وتراكمات العنف ضد المرأة. بفضل لغتها المكثفة، وبراعة الكاتب في نسج البنية النفسية المحكمة، وقدرته على التلميح بعيدًا عن التصريحات والشعارات، خلق الشويهدي مشهدًا مأساويًا لامرأة تحت مقصلة القهر، في مجتمعات لا تمنح المرأة أي قرار.

إنها قصة اليوم الواحد، لكنها تحمل أحزان عمرٍ بأكمله.

قصة "اللّصّ والقطّة"
للأديب السُّوري صبري يوسف

صبري يوسف أديب وشاعر وناقد سوري مقيم في ستوكهولم، عُرف بإنتاجه الغزير والمتنوع في مجالات الشعر والقصة والمقالة الفكرية. يدير "قناة ومجلة السلام الدولية" التي تعنى بنشر قيم الحوار والجمال الإنساني، وله عشرات الكتب المنشورة بلغات متعددة، تعكس اهتمامه بالسلام، الروح، والعدالة الاجتماعية.

في قصته "اللص والقطّة"، يروي صبري يوسف حكاية رجل يستيقظ فجرًا ويخرج بدراجته في رحلة غامضة تقوده إلى زقاق مهجور حيث تفاجئه قطة ويهاجمه كلب، ثم يُعتقل خطأً بتهمة السرقة. القصة تتطور إلى استجواب بوليسي ومحاكمة عبثية، تنتهي بإدانة الراوي رغم براءته الظاهرة.

القصة تمزج بين الواقعية والعبث، وتقدّم بنية تصاعدية متوترة تكاد تُحاكي المسرح أكثر من النثر. يستعمل الكاتب السرد الذاتي ليكشف عن عزلة الإنسان الفقير في مواجهة قسوة النظام الاجتماعي، ويستخدم بعض المفارقات الساخرة ليصور تناقض العدالة. القطّة تصبح رمزًا لكائن جائع ينافس الإنسان على البقاء، نص

قصصي يكشف سخرية أن يُدان الإنسان لأنّه شاركها الجوع نفسه.

أسلوب يوسف يتسم بالبساطة الشفافة، الحوار الحي، وخلق بعض التكثيفات الرمزية. نحن مع قصة تُثير الأسئلة حول الكرامة والعدالة وتُلامس قاع الفقر الإنساني بأسلوب ساخر ومؤلم في آنٍ واحد.

مقاربات مكانية وسينمائية لقصة «اللصّ والقطّة»

منذ السطر الأوّل يضعنا صبري يوسف أمام مدينةٍ تتبدّل وجوهها كلّما تحرّكت عجلة الدرّاجة البسيطة. البيت، الذي يبدأ به السارد صبَّحه بتقبيل طفلته، أشبه بعتبة سريعة أو يمكننا فهمه بمثابة بؤرة حنان تكسبه شرعيّة إنسانيّة مبكّرة؛ الشرعيّة نفسها التي ستُشكّك فيها لاحقاً داخل دهاليز السلطة. هكذا ينطلق التوتر من تضادٍّ مكانيّ: دفء الداخل في مقابل صقيع الخارج.

الزقاق الضيّق: حلبة الهشاشة

ما إن يغادر البطل الشارع العريض حتى ينعطف إلى زقاقٍ خافت الضوء، مزدحم بالقطط والبراميل والظنون. هنا يصبح المكان شخصيةً كاملة؛ «القطط كانتْ تموءُ بصوتٍ عالٍ»، والمواء، وإن بدا طبيعيّاً، يُقلّد بكاء الإنسان، فيفضح هشاشة الكائنين معاً: بشرٌ يبحثون عن دواء، وحيوانٌ يقتات على النفايات. هذه المساحة تضمر وعدًا دراميًا ضخمًا: لو نشّط الكاتب مواء القطط وحوّله إلى حوارٍ ساخرٍ يدور تحت النوافذ

النائمة، لَقُدِّم لنا بوليفونية تُثري النص وتكسر استبداد الصوت الواحد.

برميل القمامة: بوّابة الفوضى

يتحوّل البرميل إلى مركز مغناطيسي يجذب القطّة والكلب والإنسان معًا. «براميلُ النفايات كانت كثيرة... والقططُ كانت أكثر»؛ جملةٌ تمثل حُكمًا اجتماعيًّا على عالمٍ تتزاحم فيه المخلوقات على فُتات البقاء. حين تقفز القطّة من البرميل وتخدش وجه الراوي «وانقضّت على وجهي... خربشتني»، تنقلب الواقعة إلى إعلان رمزي: حتى الحيوان المهمَّش يطالب بحصّته في مدينةٍ لا تسمع الضعفاء. كان بقدرة الكاتب أن يُستدرج البرميل ليخلق منه حوارات فلسفيّة بينه وبين القطط حول معنى النفايات، أو إلى تقنيةٍ مونتاج سينمائيّ يُظهر تلك الأيدي الخفيّة التي ملأت هذا «الكائن المعدني».

الكلب والحارس: انتقال الصمت إلى ضجيج

من لحظة النباح يشتعل المكان ضوءاً وسلطة. جملة الحارس «قِفْ مَن أنت؟ لا تتحرّك وإلّا رميتُك بالرّصاص!»

تقلب الضحية إلى مجرم مُفترض، وتحوّل الزقاق إلى مسرح مطاردة تتقاطع فيه عدسة بوليسية مع عدسة حيوانية. هنا تتجلّى حذاقة يوسف في شدّ الخيط الدرامي، إلا أنّه فوت فرصة أن يجعل الكلب راوياً موازياً يفسّر وفاءه لمخبأ السيّد، فيفضح تناقضات الحراسة ويفتح باباً كاريكاتورياً إضافياً، هذه النقطة

يمكن تطورها والإستفادة منها عند معالجة هـذا النَّص سينمائيًا.

مركز الشرطة: المكان الذي يبتلع الرواية

داخل المخفر تتكاثف اللغة التهكّمية: «برميلٌ وقطّةٌ... تسمّيها حقيقة؟». يجرّد الضابطُ الحكاية من إنسانيّتها، ويحوّلها إلى «تفصيل إداري» يُحاكَم بمقتضاه الرجل لا الفعل. المكان هنا يُعيـد كتابـة القصـة بآليـات الشـكّ، فينقلها من مستوى التجربة الذاتية إلى مستوى الملف القضائي. ومع ذلك يحافظ النصّ على حساسيّة مرهفة حين يذكّر الراوي بابنته ودوائها، مقاوِمًا عمليـة مسـح إنسانيّته بالممحاة الرسميّة.

قاعة المحكمة: ذروة المسرحة

المحكمة هي النسخة المجهرية للمدينة: قاضٍ، محامٍ، جمهـور، وضـرب طاولـة يُعيـد الصـمت بصـرامة. في مرافعته يقول البطل: «أنا والقطّة كان لنا هدفٌ واحدٌ ونيّةٌ واحـدةٌ»، ثم يطلـق العبـارة المفتاحيـة: «عنـدما ينافسُ الإنسانُ القطـطَ تحتَ جنحِ الليـل على برميـل النفايــات، عندئــذٍ تلتقي النيّــاتَ وتصــبح أهــدافهما سيّان!!».

. القاضي يواجه السخرية بالاستنكار، لكن الجملة تشقّ الجدار لتفضح مساواة الفقر بين الحيوان والبشـر في المدينة.

عجز الصوت الواحد وإغراء الأصوات المتعددة
اعتماد الراوي الواحد يُبقينا داخل رأسه ويحكم قبضته على التأويل، برغم أنّ القصّة توحي بإمكانيّة أصواتٍ ثانوية: زفْرةُ القطة لحظة الخدش، صوت الكلب وهو ينهش السروال، همهمةُ برميلٍ يفيض بالسرّ. تفعيل هذه الأصوات كان سيخلق تفجيرات دلاليّة غنيّة، ويمنح المكان طبقاتٍ متعددة من الصدى الروائي.

السينما: كيف يمكن للكاميرا أن تُعيد توزيع الأصوات؟
بنيان القصّة خطّي واضح، ما يسهّل تحويله إلى سيناريو:
مونتاج متوازٍ يقطّع بين البيت والزقاق، بحيث يُسمع سعال الطفلة فوق مواء القطط.
لقطات مقربة للبرميل وهو يتنفس بخاراً في البرد، بينما تتسلّل القطط كتمائم رمادية.

صوتٌ خارجيّ للقطّة يؤطر المشاهد، يعلّق بتهكّم على عبث البشر: «هذا الرجل يسرق منّا خبز القمامة!»

فلاش باك خاطفة للزوجة وهي تضع الدواء جانباً، ليظلّ البُعد العاطفي حاضرًا بعيدًا عن مرافعته العبثية.

بهذا التمديد تتسع الرقعة الصوتية، وينتقل الفيلم من مسار «تقرير بوليسي» إلى «قصيدة بصرية» عن انقراض الرحمة في مدينةٍ أضحت جرذًا يلوك أبناءها.

جدلية المكان والإنسان: خاتمة مفتوحة

ما ينجزه صبري يوسف في «اللصّ والقطّة» هو كشف ذلك الخيط الرفيع الذي يفصل بين الكائنين عند حافة الجوع. المكان لا يحتضن؛ لكنه فضاء يختبر ويُدين. ومع أنّ النص يهمل بعض الكنوز الدلالية مغلقة، خصوصًا إمكان تدوير مواء القطط كحوارٍ ساخر أو ضميرٍ جمعيّ، إلا أنّه يقدّم مخططًا لتشريح مدينة تُحاسِب فقراءها على الهواء الذي يتنفّسونه وتترك براميلها تعظّم الفتات. بين البيت والزقاق والمخفر والمحكمة يسقط الراوي في حفرةٍ واحدة: حفرة المكان الذي يتغيّر شكله لكنّه لا يغيّر مصيره.

إن اكتفينا بهذا النص المكتوب سنجد أننا مع قصةً ساخرة مريرة، أمّا إذا فتحنا الباب للكاميرا وأفسحنا المجال لخرير مواءٍ لم يُسجَّل بعد، فسنكون مع قصيدةٍ سينمائيةٍ تحتفي بضحكة القاضي، وتُصغي لدمعة القطّة، وتضع البرميل في مركز الكادر بوصفه نافذةً على بشريّةٍ أوسع من خرقة السروال الممزق.

خاتمة

ربما فاتنا التوقف عند العلاقة بين الإنسان والحيوان داخل فضاء المدينة، لا من جهة التعاطف، بل من حيث التماهي القاسي في قاع العوز والحاجة. القصة، برغم

محدودية أصواتها، تشير إلى إمكانيات متعددة للسـرد القصير حين يُكتب بوعيٍ مكثّف. ليس عدد الكلمات ما يمنح القصـة شـرعيتها ولكن قـدرتها على فتح أبـواب الأسئلة والدهشة.

«اللصّ والقطّة» هذا النموذج ونمـاذج كثـيرة تأملناهـا وأغلبها يـبرهن أنّ القصـة القصـيرة، فن خلاق يحـرّك أمكنةً ويعيد رسم خرائط العدالة والإنسانية والخراب، يصـور الـدواخل الإنسـانية ويستكشـف الخـارج، على الكاتب أن يدرك سحر هذا الفن وقوانينه الخفيّة.

قصة "القرية المجنونة" للكاتبة الموريتانية
أم كلثوم بنت أحمد
سرد رمزي لجنون جماعي

تُعد القصة القصيرة في موريتانيا جنسًا أدبيًا حديث النشأة، مقارنة بالحضور الطاغي للشعر، الذي ظل لعقود طويلة الوعاء الأساسي للتعبير الفني والثقافي في البلاد. وقد ساهمت التحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها موريتانيا منذ السبعينيات، مثل انتشار التعليم وتوسع النشر، ونشاط التبادل الثقافي والبعثات التعليمية وتطور المدن، في تهيئة المناخ لظهور أشكال سردية جديدة، من أبرزها القصة القصيرة.

عرف هذا الفن انطلاقته الرمزية في عقد السبعينيات عبر بعض المحاولات الأولية، ولكن غلب عليها الطابع التقريري والتعليمي والنصائح الأخلاقية المباشرة. رغم كل هذا، فقد مهّدت التجارب الأولى لظهور جيل التسعينيات الذي دشّن أول تجربة فنية ناضجة في الكتابة القصصية، خاصة على يد الكاتبات: خديجة بنت عبد الحي، ومباركة بنت البراء، وأم كلثوم بنت أحمد، وحواء بنت ميلود وغيرهن. ومع بداية الألفية الجديدة، تطورت القصة تدريجيًا، وبدأت في استثمار الرمزية،

والســخرية الســوداء، والتجــريب الأســلوبي، رغم استمرار تحديات النشر والنقد وبقاء هيمنة الشعر.

نبذة عن الكاتبة: أم كلثوم بنت أحمد

ولدت أم كلثوم بنت أحمد سنة 1969 في واد الناقة، شرق العاصمة نواكشوط. تخرجت من مدرسة تكوين المعلمين عــام 1987، وعملت في ســلك التعليم ثم التحقت بديوان وزير التعليم. وهي تُعد من أبرز رائدات القصــة النســائية في موريتانيــا، وقــد تمــيزت بغــزارة الإنتاج القصصي واعتمادها على السرد الرمزي واللغة المشحونة بالدلالات.

تختلف عن أغلب بقية الكُتّــاب والكاتبــات في أنهــا لم تكتب الشعر، وإنما كرّســت كتابتهــا للقصــة القصــيرة فقط، وقدمت من خلالهــا رؤى نقديــة حــادة ومتعــددة للواقع الاجتماعي والسياسي والديني، ضمن أســاليب تمزج بين الواقعية والرمزية والسريالية. تُعد مجموعتها "مارية" من أبرز أعمالها.

مختصر قصة "القرية المجنونة"

تبدأ القصة باستيقاظ قرية موريتانية على رائحة كريهة لجيفة حيوان ضخم أسود غامض النوع. يشعر الجميــع بالذهول والاشمئزاز، ويُطرح السؤال: من أين جــاءت هذه الجيفة؟ ولماذا؟ تتعدد التكهنات، لكن لا أحد يعرف الإجابة.

مع مرور الوقت، يبدأ بعض أفراد المجتمع بالتقرب من الجيفة ثم أكلها. تظهر شخصيات تمثل قوى السلطة:

التاجر، الحاكم، الطبيب، رجل الدين. التاجر يأكل، الحاكم يراقب بصمت، ورجل الدين يتردد، ثم يُجبر على التماهي مع الحدث فيرقص بالجيفة. وفي مشهد ذروة صادم، يأخذ التاجر يد الإمام ويجعلها تصفق، في مشهد احتفالي بانهيار المعايير. تُختتم القصة بالجميع وقد شارك، صمتًا أو أكلاً أو رقصًا، في هذا الطقس الجماعي، دون أن يُذكر صوتٌ معارض أو ضحية ظاهرة.

تحليل البنية الرمزية والسردية

تمثل قصة "القرية المجنونة" نموذجًا للسرد الرمزي المكثف الجيد، الذي يوظف صورة مركزية (الجيفة) لتفكيك بنية اجتماعية بأكملها. الجيفة ليست تمثلاً لجثة حيوان، بل تمثل انهيارًا أخلاقيًا وروحيًا للمجتمع.

الجيفة كرمز:

يمكننا أن نفهم الجيفة ونحللها باعتبارها الخطيئة الجماعية، أو الفساد، أو الجريمة التي لم يُعرف فاعلها. كونها مجهولة النوع والمصدر، وكل هذه العناصر تفتح باب كل التأويلات: هل هي السلطة؟ الجريمة؟ الماضي؟ خصوصًا أن الكاتبة لم تصف جغرافيا القرية، لكنها تبدو قرية غير ساحلية ولم يقذف بها البحر، وليست جبلية لتسقط من جبل.

الشخصيات الرمزية:

رجل الدين: يمثل الأخلاق والدين حين يخضع للنفوذ، وهو خيبة أمل الشخصية التي تظن أنه المنقذ

وسيوقف جنون القرية، لكنه يتهامس مع التاجر والحاكم ويأكل مما أكلوا.

التاجر: يُمثل المال الذي يشتري كل شيء، حتى الضمائر. هنا هو من يقسم مكانًا للأسياد وآخر للعامة.

الحاكم: تظهر بوضوح رمزيته كممثل للسلطة السياسية المتواطئة بالصمت والمشتركة مع الطبقتين البرجوازية والدينية.

العامة: هم الجمهور السلبي، المتردد، ثم المنخرط والتابع، والذي كذلك يقبل بمكانته الصغيرة ولا يعلن المعارضة ولا حتى يفكر في مسيرة حياته.

الحوار الصامت:

المشهد الذي يتحدث فيه الإمام مع الحاكم والتاجر بصمت هو لحظة تقاسم الأدوار والغنائم والأرباح.

لا يُسمع الحوار، لأن الشعب لا يُسمح له بسماع ما يُحاك في الخفاء، لكن الكاتبة وضعت شخصيتها هنا لكشف هذا الواقع وتصويره ونقله؛ فهي لا تملك قوة ولا مكانة ليسمع صوتها، رفضها للفعل والمشهد وتقززها من أكل هذه الجيفة النتنة يحمل دلالة قوية، كأن القاصة تقول: مهما بلغ القبح، فعلى الأقل يوجد قاص أو راوٍ أو مثقف يعترض.

الاحتفال بالفساد:
الـرقص على الجيفـة يمثـل قمـة السـخرية السـوداء، ونجحت القصة في تحويل المأساة إلى طقس جماعي مبهج.

نرى تصفيق الإمام وهو مخدر، وهنا نقـف على قضـية خطيرة، أي إخضاع الضمير الاجتماعي باسم القداسة. هذه القصة كمن يقرأ عالمنا الجديد بعمق ويحــذر من فوضـى غـير خلاقـة قـد تتسـبب بتحويلنـا جميعًـا إلى زومبي، رغم أن النهاية لم تذكر ما سـيحدث بعـد هـذا المشهد.

مارية كعنوان غائب/حاضر:
تظهر مارية في القصة كناقلة لما يحدث، ولا نعرف من هي، ولا حتى عمرها ومستواها الثقافي. نجد أنها تتقزز من اللحظة الأولى، تحتج، تستنجد بالطبيب على أمـل أنه سيمنع الناس، ثم سرعان ما يعلن أنها جثة مفيـدة للصحة. تسرع وتستنجد بإمام المسجد وتشرح لـه مـا يحــدث، فيســب ويلعن الــذين يوافقــون على هــذه الجريمــة، ثم يصــل للمكــان، ويتهــامس مــع الحــاكم والتاجر، ويتحول إلى مسخ ومضحكة.

لكننا إذا تعمقنا أكثر، سنجد أن مارية قد تكون الضحية الحقيقيــة، أو الضــمير الغــائب المقهــور، وتتحــول كاستعارة للكرامة التي أُكلت ولم تُذكر.

بهذا يتحول العنوان إلى صرخة صامتة: ماذا ســيحدث لمارية؟ وهل ستنجو؟
غياب التضاريس والطوبوغرافيا:
القصة لا تذكر هل القرية ساحلية أم جبلية.
هذا الغياب يُجرد المكان ليصبح رمزًا لأي مجتمـع، في أي مكان، مما يمنح القصة بعدها الكوني.

الخاتمة والتوصيات:

قصة "مارية" عمل رمزي بالغ الذكاء، يتقاطع مع أدب عالمي يفضـح الانهيـارات الجماعيـة، مثـل فيلميّ The Platform و Mother! حيث يُجبر الأفراد على المشاركة في الفساد أو الصمت عليه، تحت هيمنة قوى فوقية.

تمـيزت أم كلثـوم بنت أحمـد بقـدرتها على خلـق نص قصير، مشحون بالأسئلة، دون أن تقع في المباشرة أو الخطابــة. اســتخدمت الرمزيــة والســخرية الســوداء لتفكيك منظومة مجتمعية كاملة، وجعلت القارئ يواجه ذاته: هل أنا من أكل؟ هل أنا من صفق؟ أم من صمت؟

ينبغي إعــادة قــراءة هــذه القصــة وتدريســها ضــمن مقررات الأدب المغاربي أو الأدب النسوي العربي، لما تحمله من طاقة نقدية عالية. كما نُوصـي بـدعم نشـر

ودراسة التجربة القصصية النسائية الموريتانية التي لا تزال في الظل، رغم نضجها الفني والموضوعي.
أخيرًا، فإن "القرية المجنونة" عمل قصصي مدهش، وصرخة عميقة في وجه التواطؤ المجتمعي، وجواب رمزي عن سؤال: من جلب هذه الجيفة النتنة، وشجع على أكلها، وصنع من الجريمة مهرجانًا؟

مصدر القصة:
نُشرت قصة "القرية المجنونة" ضمن كتاب:
الصوت النسائي في الأدب الموريتاني المعاصر، للدكتورة حواء بنت ميلود، منشورات الصالون الأدبي النسائي، الطبعة الأولى، 2021.

نبذة مختصرة عن الكتاب:
يتضمن الكتاب مختارات أدبية تمثل إنتاج الكاتبات الموريتانيات في مجالات الشعر والقصة والمقال، ويهدف إلى توثيق وتقديم الصوت النسائي الذي لايزال يغيب ويعاني من التهميش في المشهد الأدبي الوطني. يشكل مرجعًا تأسيسيًا في دراسة التجربة السردية النسائية بموريتانيا، ويبرز تطور الوعي الجمالي والاجتماعي لدى الكاتبات من جيل التسعينيات حتى العقد الثاني من الألفية الثالثة.

مرايا التشظي:
عندما تكتب ليديا ديفيس قصصًا تجريبية مفتوحة على المسرح والسينما

تُعد ليديا ديفيس من أبرز الأصوات التجريبية في الأدب الأميركي المعاصر، وواحدة من أكثر الكاتبات تأثيرًا في حقل القصة القصيرة جدًا. حصدت جوائز مرموقة مثل جائزة "مان بوكر الدولية" عام 2013، وتُعرف بإبداعها في تخوم اللغة، واختبارها للأشكال السردية القصيرة ذات التكثيف الشديد حـدّ التلاشـي. هي كاتبـة لا تهتم بسـرد مـا يحـدث، بـل تُضـيء المسـافة بين الحـدث والإدراك، بين الظاهر والتأويل، وهي المسافة التي تنبع وتثور فيها "الرجفة".

نجد لها قصصًا قليلة مترجمة إلى العربية، لكنها تحمل الكثير من الملاحظات. قد تكون هذه الترجمات وفيّـة للنصوص من حيث الفكرة والمزاج العام، لكنها تخسر أحيانًا نبرة ليديا ديفيس المتعمّدة في البرودة، الإيجاز، والغموض البسيط. كمـا تشـوبها إطـالات وشـروحات تفقد النصوص توهّجها. يمكننـا أن نأخـذ سـت قصـص منشورة باللغة الإنجليزية، خمس منها في ملف واحـد (الفئران، السـلامي المسـروق، الجـورب، السـيدة د. وخادماتها، القديس مارتن)، إلى جانب قصة "الزائر".

قراءة هذه النماذج تجعلنا نقف أمام عالم مشذّب من السرد التقليدي، تسكنه شخصيات هامشية، ووقائع يومية تتكشّف كألغاز وجودية صامتة. ديفيس تُخاتل القارئ دائمًا، لا عبر منطق الغموض المصنوع، بل من خلال المراوغة الحادة التي تكسر أفق التلقي. تبدأ الحكاية وكأنها عادية، ثم تنفلت منها مفارقة أخلاقية أو فلسفية تهزّ القارئ.

في "الزائر"، نكتشف أن الغريب المرتقب ليس سوى مولود لم يولد بعد. وفي "الفئران"، يُقرأ غياب الفئران كمفارقة عن "الخزي من الفوضى". أما في "السلامي المسروق"، فنقترب من الحكي البسيط الذي يُفجّر تساؤلات حول الثقة، والاشتباه، والصمت الاجتماعي. حتى القصة التي لا يحدث فيها شيء تقريبًا، مثل "الجورب"، تُفضي إلى تمثيل عن التعلّق، والشك، والعبث. كل قصة تبدو كأنها زاوية حادة تلامس وعي القارئ، ثم ترتد فجأة لتصفعه بأثرٍ مفجع.

أسلوب ديفيس يقوم على اقتصاد واعٍ في اللغة دون فقر دلالي. تستخدم الجمل القصيرة، الفواصل الصامتة، والأشياء اليومية كأدوات لخلق توتر. لا شيء يبدو دراميًا، لكن كل شيء يبدو مثقلًا بدلالة مؤجّلة. هنا تكمن قوة التصوير غير التصويري، أو كأننا في مسرح ما بعد الدراما، أو في أجواء فيلم شعري: عزوف عن الصور البلاغية، لتحلّ محلّها استكشافات شعورية معلّقة في فضاء النص.

أما في تقنيات السـرد، فتتجنب الحبكـة وتُـراهن على تراكم الغرابة. تتحاشى البدايات التقليدية والمقدمات المنطقيـة، وتختم قصصـها بنهايـات مفتوحـة. القصـة عندها ليست وسيلة لفهم العالم فحسب، بل للوقوف أمامه بإصغاء مربك. وهذه السرديات الموجزة جـدًا – وصغيرة الحجم – تملك كثافة رواية كاملة، مكتوبة على حافة الصمت.

ليديا ديفيس، باختصار، لا تكتب الحياة كما تُعاش، بـل كمـا تُـراقَب من مسـافة، بمنظـار نفسـي وفلسـفي جمالي، يجعل من كل قصة سؤالًا مؤجّلًا يُعاد تأمّله كلما أُعيدَت قراءته.

في متاهة الضوء الصامت: قراءة في القصص الست لليديا ديفيس

لا يمكن الدخول إلى عوالم ليديا ديفيس السردية دون خلع نظاراتنـا الكلاسـيكية الـتي اعتـادت تتبّـع الحبكـة والشخصيات وفق منطق السبب والنتيجة. فقصصها لا تُـروى لكي تُحسّ أولاً قبـل أن تُفهم، وتُـراقب كأنهـا اهتزازات على سطح النفس. عبر القصص الست التي تناولناهـا (الزائــر، الفــئران، الســلامي المســروق، الجــورب، الســيدة د. وخادماتهــا، القــديس مــارتن) تتكشف رؤيتها للوجود الإنساني كرحلة عـابرة مثخنـة بالهشّاشة، يختلـط فيهـا المـألوف بالمبـاغت، والعـابر بالوجودي، وتُـروى التفاصـيل اليوميـة بحـدة مفاجئـة، كمَن يقطّع الصمت بشفرة.

الإنسان ككائن هش في قبضة المجهول

أبرز ثيمات هذه القصص هي هشاشة الإنسان أمام الزمن، العزلة، والعجز. في قصة الزائر، تُقدّم ديفيس ببراعة صورة مقلوبة للمولود المنتظر، بوصفه "زائرًا غريبًا" عاجزًا، سيتطلب رعاية كاملة من الآخرين. المفارقة أن هذا الكائن الذي لم يولد بعد، هو من نقبل بأن نضحي من أجله طواعية، وبكل شيء تقريبًا. تبدأ القصة بوصف محايد، وتتحول تدريجيًا إلى تأملات صامتة في معنى التعلّق، والعطاء غير المشروط، بل واللاجدوى أحيانًا.

وفي القديس مارتن، تظهر الهشاشة كما لو أنها مجهول بلا ماضٍ ولا اسم، تمشي على الطريق، ضائعة من كل تعريف. الإنسان هنا ليس هوية ثابتة، أو بطاقة مدنية، لكنه كائن "قيد التعريف"، هشّ أمام الجغرافيا والذاكرة والمؤسسات الرسمية.

التكثيف لا الحذف: اقتصاد اللغة وكثافة الدلالة ومراوغة الرمز

لا تمارس ليديا ديفيس الحذف بهدف الإيجاز، بل التكثيف بوصفه جوهرًا جماليًا، منبعًا رمزيًا ودلاليًا. كل جملة تختزن في باطنها توترًا غير منطوق. فمثلاً، في قصة الفئران، تقول:

"في مطبخنا، يواجَهون بشيء يفوق تجاربهم المعتادة، شيء لا يمكنهم أن يتعاملوا معه."

الجملة تبدو في البداية بسيطة، لكن المفارقة فيها تفتح بابًا نحو التأويل: من يعجز عن التأقلم؟ الفأر أم الإنسان؟ وكأن المطبخ رمزٌ لحياة مفرطة بالعشوائية، لم تعد ملائمة حتى لأبسط أشكال البقاء.

شعرية القص اليومي

شعرية ديفيس لا تأتي من اللغة المزخرفة، بل تتدفق من إيقاع جاف ومحتد، ينقل الصدمة من خلال التناقض. لنتأمل جملة من قصة السلامي المسروق:

"شعرت بالحرج من نفسي، لا لأني كنت أُسرق، بل لأني لم ألاحظ ذلك من قبل."

هنا تتفجر المشاعر ليس من خيانة أو صدمة، بل من اكتشاف الخلل في الذات. الموقف المألوف يتحول إلى مرآة للضعف الشخصي، ويصبح الحرج شعورًا أعقد من مجرد غضب. القصص أشبه بقصائد نثر مقنّعة، ترتّب اليوميّ المبعثر ضمن بنية دلالية متماسكة لكن غير مرئية.

الشخصيات: ظلال لا ملامح

في هذه القصص، الشخصيات لا تُرسم، بل تُلمَح. دون توصيف فيزيائي، بلا خلفية اجتماعية، تتعمد الكاتبة إخفاء ما يشعرون به. ومع ذلك، يحضرون بقوة. مارغريت في القديس مارتن لا تتكلم عن نفسها، ومع ذلك نحن نرى شبحها، رعشتها وهي في حالة ضياع. الخادمات البرتغاليات في السيدة د. يظهرن ويختفين،

كأنهن نسخ مكررة في مشهد طبقي متكرر، يتحملن اللعنات والإهانة، لكننا نحسّ بوجعهن من دون أن نسمع لهن صوتًا.

غياب الحوار، حضور المراقبة

باستثناء بعض التبادل الشكلي، الحوار يكاد يكون غائبًا تقريبًا. السارد هو من يحكي كل شيء، يصف، يتأمل، يشك. هذا السارد ليس كلي العلم، بل أقرب إلى "ضمير مراقب"، لا يتدخل في مجرى الشخصيات، يتابعهم كأنهم تجارب في مختبر الحياة. في الجورب مثلًا، الساردة لا تتكلم مع أحد، بل تسأل ذاتها، وتتردد، وتراكم الملاحظات بلا تعليق عاطفي مباشر، ومع ذلك، تُخلق حالة نفسية مشبعة بالانزعاج والارتباك.

المكان: قشرة وجودية ضعيفة

رغم ضآلة التوصيف المكاني، إلا أن كل قصة لها مكانها الواضح والمشحون بالتوتر: المطبخ، الخيمة، القبو، الطريق، المأوى. ديفيس لا تهتم بوصف تفاصيل المكان، بل تتفنن في جعلنا نرى نتوأته من خلال التفاعل معه. المطبخ في الفئران مكان مثقل بالفوضى، يُشبه العقل القلق. غرفة الزائر الصغيرة بجوار غرفة الأبوين مساحة للرعاية والرقابة والقلق الأبوي. حتى خيمة الزائر الهندي تصبح رمزًا للغرابة والعبور العابر، قبل أن ينتقل إلى الداخل ويعيد ترتيب كتب البيت كما يُرتب الإنسان حياته المؤقتة.

فتح مساحات التخيل ونوافذ التأويل

كل قصة تنتهي دون خاتمة واضحة أو ملامح نهايـة. لا رسـالة، لا حـل، لا قفلـة. النهايـة دائمًـا مفتوحـة على الصمت، على سؤال لم يُسأل بعد. في القديس مارتن، تنتهي القصة ببطاقة بريدية:

"أنا بخير، شكرًا لكم."

جملة تحتمل الامتنان، الغموض، وربمـا الخـوف. هـذه هي براعة ديفيس: لا تقول كل شيء، لكنها تقـول مـا يجعل القارئ يريد أن يعود إلى الجملة الأولى.

ليديا ديفيس، في هذه القصـص، كمن يسـعى لإعـادة ترتيب العالم بهدوء، والأكثر سـحرًا وقـوة هـو قـدرتها الهائلة على التنقيب في الفجوات الصغيرة والصـغيرة جدًا التي نمرّ بها دون أن نلاحظهـا. أغلب كتاباتهـا عن اللامـرئي، عن الهامشـي، عن الفـائض والنـاقص في التجربة الإنسانية، بأدوات دقيقة كأنها تنقش على جلد الضوء.

سينما الصمت ومسرح الهامش

ما يلفت النظر في قصص ليديا ديفيس القصيرة جـدًا هو ثراء ما تحمله من كثافة سردية وشعرية، وقابليتها المدهشة للتحوّل إلى أعمال سينمائية ومسرحية رغم قصرها. هي لا تروي الأحداث، بل تُعطي جسدًا للحظة، تنحتها بلغة مقتضبة، لكنها محمّلة بما يكفي من الإيحاء، لتكون مفتوحة على وسائط فنية أخرى دون أن تفقـد قوتها.

قصة "السلامي المسروق" مثلًا، لم تقتصر على سرد موقف بسيط داخل متجر لحـوم، بـل ترسـم بإيمـاأت الجسد وتكرار الوزن وتقطيع الشرائح مشـهدًا بصـريًا محكمًا يصلح للكاميرا. وجه البائعة، ردّ فعلها الداخلي، صمت البائع، كلها عناصر تُولّد توترًا سينمائيًا داخليًـا لا يحتاج إلى حوار.

أمـا "القـديس مـارتن" فهي بنيـة تنقليـة تنتمي للغـة السينما بامتياز: الطريق، مركز الشرطة، المستشفى، المأوى، كل موقع منها يشكّل مرحلة سـردية بصـرية، قابلة للتمثيل عبر كادرات صامتة، كاميرا تتعقّب الضياع الإنساني، وتنتهي ببطاقة بريدية مـوجزة تُغلـق الفيلم على صدى باهت للطمأنينة.

في المقابـــل، بعض القصـــص مثـــل "الجـــورب" و"الفئران"، بقوتها التأملية وانغلاقهـا المكـاني، تصـلح لتكون مونودراما مسرحية داخل فضاء محدود. قطعة نسيج منسـية أو مطبخ فوضـوي يمكن أن يتحـولا إلى رمزين مكثفين يُقدّمان في عرض تجريبي يعتمد على الإيقاع الجسدي والبصري.

قصص ديفيس هي نصوص مفتوحة قابلة للانبعاث في الفن البصري. إنها تمارس سردًا يرى ما بين الكلمات، ويدعو المتلقي للمشاركة الصـامتة، بصـفته قارئًـا، أو مشاهدًا، أو حتى ممثلًا فوق الخشبة.

Lydia Davis is an American writer known for her extremely short stories and experimental prose. She received the Man Booker International Prize in 2013 .for her contribution to world literature

:The six stories referenced in this article are

The Visitor /The Mice /The Stolen Salami

The Sock /Mrs. D and Her Maids/ St. Martin

صوت للحقيقة المؤلمة، الحارس لذاكرة الشعوب المستعمَرة الكاتب الكيني نغوجي واثيونغو الدخول إلى عالم "دقائق من المجد": بياتريس، الهامش، والانكسار النفسي

في قصة "دقائق من المجد" (Minutes of Glory) يفتح الكاتب الكيني نغوجي واثيونغو نافذة حادّة على قاع المجتمع الكيني ما بعد الاستعمار، حيث تصارع الأجساد المنهكة من أجل النجاة، وتقاوم الأرواح التائهة من أجل فتات الاعتراف. تقودنا القصة إلى داخل حياة بياتريس، فتاة بار تعمل في حانات الطبقة الدنيا، وتحاول جاهدة التمسك بما تبقى من كرامتها وسط عالم لا يرى فيها إلا جسدًا قابلًا للبيع.

تنهك بياتريس في صراع طبقي غير متكافئ، بين الرجال الأغنياء أصحاب السيارات الفارهة الذين يحتقرونها ويشترونها بالمال، والنساء العاملات الأخريات اللاتي يتقدمنها في لعبة السوق والجاذبية. وبقدر ما تسحقها المنافسة والعزلة، فإن ما يؤلمها

أكثر هـو جـرح الكرامـة المتكـرر، وعجزهـا عن إيجـاد موطئ إنساني لها داخل هذا النظام المختل.

يلتقط واثيونغو هذا البعد النفسي العميق في شخصية بياتريس، حيث تقف في مفترق طرق بين الحلم بالغد والانهيار الذاتي. إنـه نص عن الاغـتراب الـداخلي، عن الرغبة في الحب والاعتراف وسط نظام يحوّل الإنسان إلى سلعة. تتجلى المأساة هنـا في لحظـة البحث عن "المجــد" وســط الانكســار الكامــل، حيث لا ننتصــر بالضرورة، بل ننهض قليلًا فقط لنرى عمق الهاوية.

نغوجي واثيونغو وفلسفة الكتابة القصصية

الغوص في الهامش ومقاومة الاستعمار عبر تراجيديات الواقع

الكتابة القصصية عند الكاتب الكيني نغـوجي واثيونغـو ليست مجرد مهنـة أو هوايـة أو وسـيلة للنجـاح الأدبي ونيل الجوائز، فهي فعل مقاومة ووعي وانحياز جمالي عميق للمسحوقين. منذ بداياته، رسم واثيونغو فلسفة واضـحة للقص، تقـوم على مسـاءلة البنيـة الطبقيـة والاجتماعيـة والسياسـية، وغـرس صـوت المهمّشـين داخل النسيج السردي، ليس بوصفهم عناصـر تزيينيـة بل كبؤر دلالية تقود السرد وتكثّف ألمه ومعناه.

في قصصه، كمـا في رواياتـه، لم يبحث واثيونغـو عن البطولة في معناها الكلاسيكي، كون المتأمل لكتاباتـه سيلمس كي يعيد هذا الكاتب العظيم تعريف البطولـة داخــل الهــامش، في تفاصــيل التعب، في التمــزق

النفسي، وفي صمت من لا يملكون صوتًا. الكتابة، وفق رؤيته، ليست كائنًا معزولًا على طاولة أنيقة، لكنها فاعل ثقافي يجب أن ينخرط في معارك شجاعة وكبيرة ضد الظلم، التواطؤ، ومخلفات الاستعمار الاقتصادي واللغوي. إننا مع كاتب يؤمن بأن السرد قادر على فضح خيانات النخبة وتعرية العلاقات المختلة بين المركز والهامش، بين الذاكرة والسلطة، بين الحلم والسقوط.

قصصه، مثل "دقائق من المجد"، ليست حكايات ترفيهية بل تراجيديات مكثفة تمكنت من نقل الصراع على الجسد والهوية والمعنى. بياتريس، بطلة هذه القصة، هي فتاة مسحوقة، وكذلك هي تجسيد لانكسار وتدحرج مجتمع بأكمله، ولحظة انهيار الحلم الوطني الكبير وسط فساد ضخم واقتصاد يقصي البسطاء ويخدم الأثرياء والمتنفذين فقط.

هكذا تتحول القصة القصيرة عند واثيونغو إلى مساحة لمساءلة التاريخ، ومحاولة ترميم الكرامة، ونشاط تحرري ونضال للاعتراف بالذين لا يراهم أحد. إنها ليست صنعة، بل التزام أخلاقي، بوصلة وجود، وطريقة لقول الحقيقة في وجه العتمة.

قصة "دقائق من المجد" لنغوجي واثيونغو

في قصة "دقائق من المجد"، يصوّر الكاتب الكيني نغوجي واثيونغو رحلة انكسار وتمرد لامرأة تُدعى بياتريس، نادلة تائهة بين الحانات، تبحث عن كرامة مسروقة وسط عالم ينهش الجسد الأنثوي بلا رحمة.

تحلم بلحظة مجد، ولو مؤقتة، تنتصر فيها على قهر الفقر وازدراء الزبائن. ذات مساء، تسرق نقود زبون بعد أن سكب كل أحزانه عليها، فتشتري أحذية وكحلًا وكرامة. تدخل الحانة بثقة جديدة، لكن لحظة المجد تنقلب على عقبها حين يُقبض عليها. قصة موجعة عن الجوع للإنسانية وسط عالم يفتك بالمهمشين بصمت.

في هذه القصة، يقدم نغوجي واثيونغو نموذجًا سرديًا يدمج بين التجريب الفني والالتزام الاجتماعي، حيث نلاحظ وجود تقاطعات متعددة بين الشخصيات وقسوة الواقع. في هذا العالم، يتحول الجسد الأنثوي إلى ميدان للصراع الطبقي والنفسي. البطلة بياتريس ليست مجرد نادلة في حانة، لكنها تمثّل المرأة الأفريقية المنفية داخل جلدها والمرهقة من خيبات وطنٍ بعد الاستقلال. إنها جريحة، باحثة عن مكان، عن صوت، عن لمسة تعيد إليها إنسانيتها وسط عالم ذكوري يراها سلعة.

1. بنية الشخصيات

بياتريس شخصية مركبة؛ من الخارج، تبدو مهمّشة، مهزومة، تائهة بين

الحانات والسرر الرخيصة، لكنها في داخلها تحمل رغبة كبيرة للكرامة والحب والانتماء. في المقابل، تأتي الشخصيات الذكورية في القصة ـ من الزبائن الأغنياء، إلى صاحب الحانة، إلى سائق الشاحنة ـ كرموز لعالم استهلاكي ذكوري ينظر إلى الجسد الأنثوي كخدمة تُبتاع وتُنسى. حتى السائق الذي يبدو متواضعًا، ينتهي

به المطاف مستهلكًا آخر، يدفع المال لا للحب بل ليشتري حائطًا يشكو أمامه.

2. الواقع الذي يدفع المرأة لبيع جسدها

لا يقدّم واثيونغو خطابًا أخلاقيًا عن الدعارة ولا يلوم شخصياته النسوية ويحاكمها، لكنه يفكك البنية التي تدفع امرأة مثل بياتريس إلى هذا الطريق: فقر، تهميش، عجز الدولة، تفكك المجتمع الريفي، والخيانة الوطنية. الجسد هنا إذن ليس وسيلة للعيش فقط، بل آخر حصون الامتلاك في وجه عالَم ينزع عنها كل قيمة. ومع ذلك، تظل بياتريس تحمل شعلة داخلية من الرفض والأماني؛ هي تحلم، تبكي، تتمرد، وتبحث عن "مجد" لحظي يعيد لها السيطرة.

3. ذكورية مشهد استهلاكي

العالم الذي ترصده القصة مزدحمٌ بالرجال ذوي المال والسيارات، الزبائن المتأنقين، والمتسلقين على سلم السلطة الجديدة. إنهم يمثلون نسخة محلية للبرجوازية المستعمرة، يتكلمون السياسية بقدر ما يشتهون النساء. المرأة عندهم ليست إلا جزءًا من استعراض الفحولة والثروة. القصة تدين هذا النموذج الذكوري المتواطئ مع إرث الاستعمار والمعادي للضعفاء، خاصة النساء.

4. الأمكنة كمعادل مجازي

المكان لم يكن حياديًا في هذه القصة. من "تري توب بار" إلى نيروبي إلى قرية بياتريس البعيدة، كل مكان يحمل رمزًا طبقيًا أو نفسيًا. الحانة، مثلًا، هي مسرح

للقهـر والتمثيـل الطبقي. غرفـة رقم 7، تصـبح رمـزًا لحظيًّا للفقد والانكسار، في حين أن رحلة بياتريس إلى نيروبي وتحولها الخارجي في الملابس والمكياج تمثل حلمًا بالهوية، ولحظة انفجار رمزي ضد الذل.

5. الحوار كأداة سردية

اعتمد واثيونغو على حوارات موجزة لكنها دالة، تكشف الأعماق النفسـية لشخصـياته وتكثّـف الصـراع. حـوار بياتريس مع السائق يكشـف هشاشـتها، فيمـا يشـكّل حوارها مع نياقوثي لحظة كشف متبادل، فيه اعتراف، تصالح، وفهم نسوي مشترك للألم.

في النهاية، تبقى "دقـائق من المجـد" نصًـا متقنًـا في تصوير ألم الأنثى وسط عـالم منفي وممـزق، حيث لا يكون المجد سوى لحظة قصيرة، تمرّ كـالبرق، لكنهـا تكشف قسوة العتمة من حولها.

في قصة "دقائق من المجد"، يكشف نغوجي واثيونغو عن عبقريتـــه الســـردية من خلال قـــدرة تصـــويرية ومشهدية عالية تجعل من القصـة أقـرب إلى مشـاهد سينمائية متتابعة، تعج بالحركـة، التفاصـيل، والضـجيج الــداخلي والخــارجي. فـــالمكان ليس مجــرد خلفيــة صامتة، بل كائن ينبض ويتحوّل. فالحانات في ليمــورو وإلموروغ ليست فقـط أمـاكن للشـرب بـل فضـاءات للانكسـار، للاختفـاء، ولتشـييء الجسـد الأنثـوي. أمـا نيروبي، فتمثل الحلم المجهض، المدينة/السراب.

ينجح نغوجي في رسم أمكنة صـغيرة تصـبح معـادلات دلالية: غرفة ضيقة تعني العزلـة، محـل بيـع الجـوارب

مــرآة لهــوس الطبقي، البــارات مختــبرات للمهانــة اليومية. فحين ترتدي بياتريس جـوارب جديـدة، حـذاء بكعب عالٍ، وتراقب انعكاسها في المرايا، لا نراها فقط تتحوّل خارجيًا بل تتشبث بأمل أن ترى نفسها أخيرًا، أن تصدّق أنها إنسانة كاملة وليست "ممسحة" الآخــرين. كما كتب:

Only then would the whole earth sing hallelujah to“ ”.the one Beatrice

هذا الامتزاج بين الحلم والتشظي، بين لحظات النشوة وسرقة الكرامة، هو جوهر البنية العاطفية في القصة.

يصوغ نغوجي صراعاته الصغيرة بدقة استثنائية: احتقار الزبـائن، نظـرات الازدراء من زميلات العمـل، طيـف الجـوع، والـذكورة المسـتهلكة. لكن هـذه الصـراعات تصـب في بـئر أكـبر: الطبقيـة، الاغـتراب، التفـاوت الاجتمـاعي في كينيـا مـا بعـد الاسـتعمار. شخصـية بياتريس ليست مجرد عاملة أو جسد للبيع، بـل كيـان يئن تحت تــراكم القهــر، تعيش ثنائيــة مريــرة بين التهميش والرغبة في أن يُرى فيها إنسان.

يكتب نغـوجي بـذكاء من وجهـة نظـر نسـوية مضـادة للتشييء. فبياتريس تقول:

She was becoming bored with his ego... but" somehow, in him, she felt that something had been there, a fire, a seed, a flower which was being ”.smothered

هـذا الاعـتراف لا يلغي القسـوة، لكنـه يضـيف تعقيـدًا إنســانيًا عميقًــا على ديناميكيــة الســلطة والعاطفــة والجنس في العلاقة بين المهيمن والمهمّش.

اللغة عند نغوجي تتأرجح بين السخرية والانفعـال، بين الشعرية والواقعية الجارحة. ولا يكتفي بالوصـف، بـل يبني حوارات تكشف بواطن النفوس وتخدش القشرة الاجتماعية. كما في مشهد المواجهة الأخير حين تصرخ بياتريس داخلها:

"Her innermost turmoil had been his lullaby."
عبـارة تختصـر انهيـار كـل خيـوط الثقـة بين ضـحايا المنظومة الواحدة.

نغوجي لا يهادن. لا مع المستعمر الـذي خلّـف فسـادًا طبقيًا، ولا مـع النخب الكينيـة الجديـدة الـتي امتصـت رحيــق الاســتقلال وأقصــت الآخــرين. لا مــع اليســار المزيف ولا الليبراليين الذين يعظون عن الحرية بينمـا يمارسون القمع الرمزي. قلمه ساخر، غاضب، ومُصمم على السؤال:

من يدافع عن الذين بلا أسـماء؟ هـل نُحـرّر الأرض أم نبيعها بالقطعة؟ هل تحررت المرأة أم استُبدلت قيودها بأخرى "وطنية"؟

في النهاية، "دقائق من المجد" ليست فقط قصة امرأة منسية، بل صرخة وجودية شاملة، وسؤال مفتوح عن العدالة، عن معنى الانتماء، والمكانة، والكرامــة. ومن خلالها، نلمس إيمان نغوجي العميق بأن الكتابة ليست

مهنة أو سلعة، بـل مقاومـة حقيقيـة، مـرآة للهـامش، وهمزة وصل مع من لا يراهم أحد.

وداعًا نغوجي واثيونغو: رحل قلمٌ لم يُهادن

في فجر الثامن والعشرين من مايو 2025، فقد العالم الأدبي صـوتًا أفريقيًـا صـلبًا ومتفـردًا برحيـل الكـاتب الكيني نغوجي واثيونغو عن عمـر نـاهز 87 عامًـا، في منفـاه الاختيـاري بالولايـات المتحـدة. لم يكن رحيلـه مجرد فقدان لكاتب مبدع، بل خسارة لصـوت مقـاوم ظـل حـتى لحظاتـه الأخـيرة وفيًـا لقضـايا الفقـراء والمهمشـين، ولم يبـع قلمـه لا من أجـل الجـوائز ولا المكانـة. في زمن يتسـابق فيـه كثـيرون على اعتلاء المنصات، اختار نغوجي أن يبقى في الصفوف الخلفية حيث الجراح أصدق، والصوت أصفى.

منذ بواكير كتاباته، ظل نغوجي صوتًا للحقيقة المؤلمة، حارسًـا لـذاكرة الشـعوب المسـتعمَرة، ومنبهًـا من مخاطر التحولات الطبقية في ما بعد الاستقلال. حمل أدبـه غضـبًا مشـروعًا، لكن أيضًـا شـفقة عميقـة على الإنسان الأفريقي المهان. كتب عن القرى التي نُهبت، عن الأجساد التي سُعرت في سوق الفقر، عن التعليم الممنوع، واللغات المحلية التي طُمست. ولعلّ قراره الشـجاع بكتابـة معظم أعمالـه لاحقًـا بلغتـه الأم (الكيوكيـو) خـير دليـل على وفائـه لجـذوره، ورفضـه للهيمنة الثقافية الغربية حتى وهو يعيش في بلادها.

لم يكن نغوجي كاتب رواية فقط، بـل مؤرخًـا وجـدانيًا لخيبـات القـارة، وناقـدًا لا يلين للسـلطة السياسـية

والاجتماعية والدينية. دفع ثمن كلماته اعتقـالًا وسـجنًا ونفيًا، وكتب روايته الشهيرة Devil on the Cross على ورق التواليت خلال فترة احتجازه في السبعينيات. رغم ذلك، لم يُهادن أو يتراجع، بل زادته التجربة صلابة فنية وفكرية.

أعماله مثل A Grain of Wheat وPetals of Blood و Matigari، وغيرها، تعـد وثـائق احتجـاج شـعبي، أرّخت لنشوء الدولة الأفريقية الحديثة بكل تناقضاتها، وعرّت ازدواجية النخب الجديدة التي ورثت أدوات القمع من المستعمر ووجهتها إلى أبناء جلدتها. ظل نغوجي يسأل في كتاباته: من يحمي المقهور من جلاده الجديد؟ من يعيد للمـرأة المسـحوقة إنسـانيتها؟ وهـل يمكن للغـة المستعمِر أن تحمل صرخة الحرية؟

رغم شــهرته الواســعة وترشــيحه المتكــرر للجــوائز العالميـة الكـبرى، لم يسـعَ نغـوجي وراء التكريمـات. وحين جاءته عروض العـودة إلى بلاده، اشـترط حريـة التعبير للجميع لا لنفسـه فقـط. وقـد نعـاه بعـد وفاتـه رؤساء وكتاب من أنحاء العالم، لكن محبيه الحقيقيين يعرفون أنه سيبقى حيًّا في صوت "بياتريس" المهمّشة في قصة "دقائق من المجد"، وفي دموع "ماتيغاري"، وفي كل قارئ يرفض الاستسلام للظلم.

رحل نغوجي، لكنّه ترك وراءه إرثًا لا يقبل المسـاومة، وكلمات لا تشيخ. لم يكن يسعى إلى المجـد، بـل إلى الحق. وحين كان يكتب، لم يكن يبحث عن التصـفيق، بل عن شفاء جرحٍ مفتوح اسمه "أفريقيا".

هكذا، سيبقى نغوجي واثيونغو، حاضرًا في ذاكرة الأدب كصرخة مستمرة في وجه كل استعمار، قديمًا كان أم جديدًا.

خاتمة
ما الذي يربط هذه القصص؟

عند الانتهاء من قراءة هـذا الكتـاب، لا تبـدو القصـص التسع وكأنها مجرد تجارب سردية متفرقـة، بـل كأنهـا خيـوط دقيقـة تشـكّل نسـيجًا بشـريًا مركبًـا، يتجـاوز الانتماأت الجغرافية واللغوية، ليركّز على ما هـو أكـثر رسـوخًا: الجسـد، الـذاكرة، السـلطة، الفقـد، واللغـة بوصفها ساحة للمقاومة.

تنتمي هذه القصص إلى منـاطق مختلفـة من العـالم: الخليج العـربي، جنـوب آسـيا، شـرق أفريقيـا، شـمال أفريقيـا، أمريكـا الشـمالية، شـرق آسـيا، والمغـرب العربي، لكنها جميعًا تتحرك حـول دوائـر متداخلـة من التـــوترات الإنســـانية. لم يكن الهـــدف من جمعهـــا استعراض التنوع اللغوي أو الثقافي بوصفه غايـة بحـد ذاته، بل محاولة لتأمل جوهر التجربة القصصية عندما تشتبك مع الأسئلة الكبرى للوجود، وتطرح عبر أشكال سردية مختلفة صـورًا عن الإنسـان في أشـد لحظاتـه هشاشة أو عنفًا أو مقاومة.

أولًا: الجسد كمجال صراع

يتكرر حضور الجسد في عدد من هذه القصص بوصفه موقعًا للصراع بين الذات والمؤسسة، بين الفرد والجماعة، بين الرغبة والوصاية. في "هذا الجسد لي" لعبدالله خليفة، يُصبح الجسد ساحة تُنتهك فيها الطفولة، وتُعاد صياغة الهوية عبر الألم والعنف. الجسد لا يُروى هنا بوصفه موضوعًا بل باعتباره لغة. يتحدث النص من داخله، ويضعه في مواجهة مباشرة مع السلطة الأبوية، السياسية، والدينية.

في "ألواح حجرية لشيستا محل" لبانو مشتاق، يظهر الجسد بطريقة أخرى: لا يُجلد أو يُختَن، لكنه يُستهلك ببطء داخل مؤسسة الزواج، حيث يتوارى تدريجيًا تحت طبقات من التضحية، الأمومة، والخضوع الناعم. الجسد هنا لا يُهاجَم، بل يُستنزَف. وهذا النوع من القهر الصامت لا يقل قسوة عن الاغتصاب الرمزي المباشر.

ثانيًا: السلطة ومظاهرها

ليست السلطة في هذه القصص محصورة في المؤسسات السياسية. بل تظهر في الأب، في الزوج، في المجتمع، في العُرف، في الدين. القصة القصيرة هنا لا تقدم نقدًا أيديولوجيًا صريحًا، لكنها تكشف عبر مواقف سردية دقيقة عن كيفية تشكّل السلطة في العلاقات اليومية.

"اللص والقطّة" لصبري يوسف، تقدم نموذجًا للسلطة كعبث، حيث يصبح الفقير متهمًا فقط لأنه فقير، وتتحول المحاكمة إلى مسرحية يتنازع فيها الإنسان مع حيوانات الجوع. هنا السلطة ليست فقط شرطية أو قضائية، بل جزء من ترتيب يومي للعنف الاجتماعي.

في "أحزان اليوم الواحد" للشويهدي، تنبثق السلطة من البيت، حيث تتحول الطفلة إلى كائن منزوع الإرادة داخل مساحة مغلقة. العنف لا يُمارس عبر أجهزة الدولة، بل يتوزع بالتساوي بين الأب، الأخ، وحتى الأم، التي تعيد إنتاج القهر باسم الخوف والحفاظ على الشرف.

ثالثًا: الزمن والذاكرة

لا تتعامل هذه القصص مع الزمن بوصفه مجرد ترتيب خطي للأحداث. في معظمها، يكون الزمن مشوّشًا، دائريًا، متداخلًا مع الذاكرة، أو متوقفًا داخل لحظة مشهدية كثيفة. لدى ليديا ديفيس، الزمن ينهار في جملة واحدة، وتكفي سطور قليلة لتحمل أثر سنوات من الحيرة أو العزلة. في قصة هوانغ تشونغمينغ "زهور في لحيته"، لا ندري كم مرّ من الوقت بين ظهور العجوز واختفائه، لكن اللحظة التي قضاها مع الأطفال تصبح أشبه بعتبة **بين الدنيوي والرمزي، وكأن الزمن هناك متوقف ليصنع أثرًا يتجاوز السرد.**

رابعًا: اللغة كأداة مقاومة

ما يوحّد هذه التجارب هو إيمانها الضمني بـأن القصـة القصـيرة، رغم حجمهـا، يمكن أن تُنتج أثـرًا يضـاهي الرواية أو المقال السياسي. اللغة هنا لا تأتي مزخرفة أو متأنقـة، بـل وظيفيـة، مشـروخة، أحيانًـا نثريـة حـدّ التقشف، كمـا في نصـوص عبـد الـرحمن وأبـيري، أو مشحونة بالسخرية الذكية كما عند بـانو مشـتاق. كـل كـاتب أو كاتبـة من هـذه المجموعـة اسـتخدم اللغـة بوصفها أداة اشتباك، لا وسيلة للتزيين.

خامسًا: الكتابة من الهامش

ثمة تقاطع مهم بين هـذه القصـص هـو انحيازهـا غـير المعلن للهامش. الهامش هنـا لا يُفهم فقـط اجتماعيًـا (نساء، فقراء، منفيون)، بل أيضًا بوصفه هامشًا جماليًا. لا تميل هذه النصـوص إلى الحبكـات الكـبرى، ولا إلى النهايات المدوية. بدلًا من ذلك، تشـتغل على تفاصـيل الحياة الصغيرة، الأصوات الخافتـة، المواقـف العـابرة التي تُخفي أسئلة وجودية كثيفة.

حتى الكتّاب المعروفون عالميًا مثل نغـوجي واثيونغـو اختـــاروا قصصًـــا من الـــداخل النفســـي والهـــامش الاجتماعي، لا من البطولة السياسية الصريحة. هذا ما يجعلنا نعيد التفكير في ما هـو "مركـزي" في السـرد، وفي ما يجعل قصة ما قادرة على البقاء في الذهن.

سادسًا: القصة بوصفها فعل مقاومة معرفية

بعيدًا عن أي نزعة مباشرة، تقترح هذه القصص نوعًـا من المقاومة غير الصاخبة. لا ترفع شعارًا، لكنها تُعيـد ترتيب الأسئلة، وتفضح البنى من خلال الشكل لا فقط المضمون. ما يجمعها هو كونها مكتوبة من الداخل، من وعي نقدي لا يريد التصالح مع السائد، بل يزعزعه بلغة مكثفة، وبنية متقشفة، وصوت فردي يصر على قول ما لا يُقال عادة.

هذه القصـص لا تعـدنا بـالخلاص، بـل بتوسـيع إدراكنـا للخراب. لا تُقدّم لنا بطلًا ينتصر، بل شخصيات تنكسر، تتأمل، تئن، ثم تُكمل الطريق، أو تسقط في منتصـفه بصمت. وهذا ما يجعل أثرها أعمق: أنها لا تُقنع القارئ، بل تُقلقه.

في الختام

ما يجمع بين "هذا الجسد لي"، "ألواح حجرية لشيستا محل"، "زهور في لحيته"، و"دقائق من المجــد" ليس فقط الموضوع أو السياق، بل ما يمكن تسميته بنزاهة السرد. لا أحد في هذه القصص يدّعي الحقيقة، ولا أحد يُنظّـر. مـا نجـده هـو وعيٌ حـاد باللغـة كـأداة صـراع، وبالكتابة كفعل بقاء، وبالقصة القصيرة كـأفق مفتـوح على الاحتمالات.

من كل هـذا، يمكن القـول إن القصـة القصـيرة، حين تُكتب بهذه الروح، لا تكون "فنًّا صغيرًا" كما يُشاع، بل أداة ثقافية دقيقة، تقيس حـرارة المجتمعـات، وتنقـل التوترات الكامنة في بنية العالم، وفي جسد الإنسان، بكل ما فيه من ألم وخيال.

هكذا، تنتهي هذه الرحلة الأولى بين تسع نوافذ، لنُدرك أنها مرايا عميقة لما نخشاه، وما نحتاج أن نفهمـه عن أنفسنا والعالم.

Hamid Oqabi (حميد عقبي)

حميد عقبي كاتب ومخرج سينمائي ومسـرحي يمـني، وشـاعر وفنـان بصـري يقيم في فرنسـا. يتنقّـل بين الأجناس الفنية واللغات، في مسار إبداعي يتقاطع فيه السـرد مـع التأمـل، ويصـبح النص مسـاحة للقـاء والمقاومة وإعادة تخيّل الذات والعالم.

حميد عقبي، يكتب من تخوم الألم والحـنين، ويلتقـط الجمـال في أكـثر اللحظـات هشاشـة. يجمـع في مشروعه الإبداعي بين الفن والنقد والمقاومة، ويؤمن بـأن الفن رسـالة إنسـانية، لا تُفصـل عن الحريـة والكرامة. تتقاطع في أعماله مسارات الأدب والمسرح والسينما والفنون البصرية، بما يجعل تجربتـه متعـددة الأوجه ومفتوحة على الأسئلة الكـبرى للجسـد واللغـة والهوية.

وهو، كناقد، أسهم في كتابة مواد نقدية معمقـة حـول القصة القصيرة، خاصـة عـبر منصـة المنتـدى العـربي الأوروبي للسينما والمسرح، كما أدار أكثر من خمسين ندوة وأمسية ونقاشًا على قناته في يوتيوب، مكرّسـة

لهذا الفن المتطلب، ما جعله من الأصوات القليلة التي تتابع القصة القصيرة العربية والعالمية بهذا العمق والتنوع.

لكنّه، مع كتابه الجديد "عينٌ على القصّة القصيرة: تأمُّلات نقديّة في تسع رؤى قصصيّة من العالم"، يبدأ مرحلة جديدة ومهمة، يقرأ فيها الإبداع القصصي ـ والشعري أحيانًا ـ من حول العالم بعين سينمائية حساسة، ترى في السرد مشهدًا، وفي اللغة جسدًا، وفي القصة القصيرة حقلًا جماليًا مفتوحًا على الحلم والمقاومة.

الكتاب هو الإصدار النقدي العاشر له في عام 2025، أنجزه بجهد ذاتي ونُشر بإمكانات بسيطة، مع تعاون رمزي محدود من بعض الأصدقاء. وجميع كتبه النقدية متاحة مجانًا أو بأسعار رمزية جدًا، إيمانًا منه بأن الثقافة حق، وأن المعرفة لا تُباع بل تُمنح.

في مقاربته النقدية، لا ينظر إلى القصة القصيرة كفن هامشي، بل كمرآة مكثفة للحياة. مشروعه لا ينتمي للأكاديمية الجامدة، بل هو فعل إنصات حي، وشهادة على نبض الأدب، ومحاولة لاستعادة الانتباه إلى التفاصيل الصغيرة التي تهزّنا من الداخل.

https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi

Hamid Oqabi is a Yemeni writer, film and theatre director, poet, and visual artist based in France. He moves fluidly across genres and languages, forging a creative path where narrative meets reflection, and where the text becomes a space for encounter, .resistance, and reimagining of self and world Oqabi has authored seventeen novels, six poetry collections, four short story collections, and sixteen theatrical texts, alongside eleven books on film criticism and five on literary criticism. He has directed ten short films and held eleven solo visual art exhibitions and one photography show in France—an ongoing search for new visual and narrative .languages

This year, Oqabi launched an ambitious critical project, publishing over one hundred reflective essays and video commentaries on short stories and poetry from around the world. His YouTube channel has

become a dynamic space for literary dialogue and openness to diverse artistic experiences.

In his critical approach, Oqabi does not treat the short story as a marginal form, but as a concentrated mirror of life. His project resists academic rigidity—it is an act of living attentiveness, a testimony to literature's pulse, and an effort to reclaim the subtle vibrations that move us from within.

https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi

In A Critical Eye on the Short Story, Hamid Oqabi opens nine literary windows onto the world—from Bahrain to Kenya, Taiwan to Mauritania. These essays offer cinematic, intimate readings that explore the body, language, memory, and resistance through short fiction. This is not a celebration of diversity for its own sake, but a deep excavation of what stories dare to reveal. As his tenth critical book published in 2025, created through self-publishing and collective spirit, it reflects Oqabi's commitment to accessible, meaningful critique. A call to see the world through stories—not for comfort, but to challenge, awaken, and reimagine what it means to read, .to feel, and to be

في عينٌ على القصة القصيرة، يفتح حميد عقبي تسع نوافذ قصصية على العالم، من البحرين إلى كينيا، من تايوان إلى موريتانيا. تأمُّلات نقدية تلامس الجسد، اللغة، الذاكرة، والمقاومة، وتقرأ القصة القصيرة بعين سينمائية حسّاسة. ليس احتفاءً بالتنوّع، بل حفر في طبقات النصوص وكشف لما لا يُقال. هذا الكتاب هو الإصدار النقدي العاشر لعقبي في عام 2025، صدر بجهد ذاتي، ويُقدَّم بروح تشاركية حرة. دعوة لقراءة العالم من خلال القصة، بل كوسيلة لفهم الذات، وتحرير المخيّلة، وطرح أسئلة ضرورية عن الإنسان والحياة والفن.