

القصّة

والقصّة القصيرة جداً

في الأردن

نزیه أبو نضال

القصّة
والقصّة القصيرة جداً
في الأردن

(1922 — 2018)

متابعات مختارة

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
2018/ 6 /2821

813,9

القصة والقصة القصيرة جداً في الأردن
غطاس جميل صويص / المؤلف المعروف بـ /نزيه أبو نضال
شركة دار البيروني للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط - بناية رقم (٤٩)
ص.ب: ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس: +٩٦٢٦٤٦٥١٠٠٤
Email:beyrouni.publisher@gmail.com



المواصفات : /النقد الادبي //القصص العربية/ العصر الحديث // الاردن/

(ردمك) ISBN 978-9957-620-70-7

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.



طُبِعَ بِدَعْمِ مِنْ وَزَارَةِ الثَّقَافَةِ

2 0 1 8

الاراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

الطبعة العربية الاولى

٢٠١٩

الاهداء

الى فخري قمر صيفي وقاص

المحتويات

9	الفصل الأول: تمهيد عام
	* اعلان موت القصة القصيرة
16	* القصة القصيرة بين التاريخ والتجنيس
29	الفصل الثاني: المؤسسان
29	1. محمد صبحي أبو غنيمة «أغاني الليل»،
41	2. عرار قاصاً
65	الفصل الثالث: جيل الرواد
67	1. سليمان موسى، «ذلك المجهول»،
76	2. احمد العناني، «حبة البرتقال»
80	3. عبد الحميد انشاصي، «الشيخ والأرض».
83	الفصل الرابع: جيل الأفق الجديد
84	1. ماجد ابو شرار، «الخبز المر».
89	2. خليل سواحري، «تحولات سلمان التايه» .
95	الفصل الخامس: جيل الثورة
95	1. يحيي يخلف: أ. «المهرة»، ب. «نورما ورجل الثلج» .
115	2. رشاد ابو شاور: أ. «ذكرى الأيام الماضية»، ب. «الموت بكاء».
127	3. جهاد صالح، «الجبل والضباب».
129	الفصل السادس: جيل التمرد والقلم
131	1. سليمان الأزريقي،
132	2. هاشم غرايبة.

133	3. رجاء أبو غزالة
135	الفصل السابع: القصص الساخرة
135	1. فخري قعوار، مقاصات ساخرة.
144	2. هند خليفات لا تجيد لف الدوالي.
149	الفصل الثامن: أصوات جديدة
149	1. هشام البستاني: «عن الحب والموت».
152	2. كمال ميرزا: أ. «عبودة» ، ب. «أبو العبد»
157	الفصل التاسع: القصة القصيرة جدا
157	1. الخصائص والسمات والتقنيات.
165	2. مهند العزب، من «ليلة اكتمال الذئب» إلى «رؤى الخفاش».
171	3. بسمة نسور، «مزيذا من الوحشة».
179	الفصل العاشر: سؤال الهوية في القصة القصيرة النسوية الأردنية

الفصل الأول

تمهيد عام

لماذا هذا الكتاب حول القصة القصيرة في الأردن؟

منذ سنوات، وفي مؤتمر أدبي عقد في عمان، منتصف آب عام 2008، اثيرت مسألة غريبة عن موت القصة القصيرة، قادها نقاد ومبدعون من الأردن ومن الوطن العربي، وقتها قدمت مساهمة في المؤتمر ثم في جريدة الرأي، ردا على ما اعتبرته جريمة بحق الابداع القصصي في الأردن، ووعدت نفسي آنذاك بإنجاز كتاب حول الموضوع، ردا على كل ما اعلن من جهة، ومن جهة ثانية استكمالا لما بدأت به من متابعات للشعر والرواية والدراما والأدب الساخر والأدب النسوي، ولكن مشاغل أخرى حالت دون انجاز الموضوع كثيرا، وها نحن نعود اليه وسنبداً بمرافعتي آنذاك دفاعا عن القصة القصيرة في الأردن:

* حوار مع حفاري قبور القصة القصيرة
النظرية رمادية.. أما شجرة الحياة فخضراء دائماً

أثيرت في مؤتمر القصة القصيرة الذي دعت له جمعية النقاد الأردنيين، منتصف آب 2008، قضية موت القصة القصيرة العربية، خصوصا في دراستي د.عبدالله إبراهيم من العراق ود. محمد بدوي من مصر، أما فخري صالح فاكتفى بإعلان تراجعها وانتهاء وظيفتها، وهذا ما فسر به إلياس فركوح توقفه عن كتابة القصة القصيرة منذ العام 2002، لصالح الرواية، فيما أعلن علي بدر من العراق موقفاً مركباً ومتحفظاً، وقد جرت مداخلات عدة من قبلنا خلال جلسات المؤتمر ضد

هذا الإعلان الفاجع عن وفاة القصة القصيرة، كما وقف ضده عواد علي وبسمة نسور وآخرون.

وقد أفردت سميحة خريس افتتاحية ملحق الرأي الثقافي لمناقشة هذه الإشكالية عبر سلسلة من التساؤلات: فهل حقاً أن هذا النوع الأدبي لا يهم أحداً، وأن أدواته استنفدت، ولم يعد يقدم جديداً، كما لم يعد مطلوباً في سوق الإنتاج الأدبي، وما عاد يلبي طموحات القارئ، ولا يعبر بالشكل الكافي عن رسالة الكاتب، ولا يستجيب لخطاب المرحلة؟

وتضيف خريس: «على ما في هذا الرأي من قسوة وما يحتمل من النقاش، وسواءً وافقناه بمجمله، أو قمنا باستثناءات وأشرنا إلى مراكز ضوء، أو رفضنا الرأي بمجمله، تبقى فضيلة أن يتم الحوار حول تلك النقاط المهمة، هل نشهد انحسار نوع أدبي تسيد زمناً، أم نشهد انقلاباً في شكله ونمواً وقولية للصنف حتى يتناسب والعصر؟. كلها أسئلة مشروعة دون الذهاب إلى حساسية الراضين والموافقين وتشنجهم». الرأي (29 آب 2008).

بداية نقول: ليس غريباً أن يكون لنوع أدبي أو فني سطوة أو سيادة على بقية الأنواع في زمن ما أو مكان ما، فهذه الظاهرة هي جزء من تاريخ الأدب والفن معاً، منذ المسرح الإغريقي إلى النحت الروماني وتسيد الرسم والموسيقى في أوروبا إبان هيمنة الكنيسة البابوية.. قبل أن تصبح الرواية هي ملحمة البرجوازية الأوروبية والروسية.. ولطالما تغنينا نحن، لقرون عديدة، بأن الشعر هو ديوان العرب، واتصل ذلك بعالم الموشحات الأندلسية، قبل أن يفسح المجال للرواية: ديوان العرب الجديد الذي بدأ يهتز بدوره تحت سطوة المسلسل التلفزيوني ومنوعات المشاهدات البصرية.

وبمعزل عن سطوة نوع إبداعى على غيره، فإن هذه السطوة لا تمنع أن تتجاوز أو تتعايش الأنواع، دون أن يعني ذلك أن حياة بعضها يعني بالضرورة موت غيرها. ألم يتعايش ديستوفسكي مع بوشكين، وهيجو مع موباسان، وأو هنري مع شتاينبك. وفي بلادنا نجيب محفوظ مع يوسف إدريس، وزكريا تامر مع حنا مينة؟ وحتى حين يغادر مبدع ما نوعه الأدبي الذي اصطفاه زمناً وفق إعلان فركوح بمغادرة القصة

القصيرة نحو الرواية، فإن مثل هذا الإعلان لا يعني سوى أنه اختار الانتقال إلى النوع الأدبي الأكثر حضوراً الآن وهو الرواية، ومثل هذا الاختيار ليس خيانة لنوع أو إعلان بانتهاء وظيفته، وولاء لنوع آخر.. فالمسألة أساساً لا تكمن هنا، بل في ذات الكاتب المبدعة المهيئة بطبيعتها لممارسة أحد الأنواع الأدبية الشائعة في المكان والزمان المحددين..

ويحدث كذلك أن يمارس المبدع أكثر من نوع أدبي أو فني.. المهم هنا، وبما يعيننا أن الفنان مؤهل لممارسة العديد من الأنواع الأدبية أو الفنية، مما يجعله قادراً بالتالي على التنقل، مثل فركوح، بين أشكال الإبداع المتعددة، أو أن يحدث نوعاً من المزج بين نوعين أو أكثر، وهو ما يسمى التجنيس.

خلاصة الأمر هنا أن الظاهرة الإبداعية، تقدماً وتراجعاً، هي ابنة شرطها التاريخي الاجتماعي، أي في المكان والزمان المحددين لمعاينتها، ولا يصح هنا من وجهة نظري الحكم على موت القصة القصيرة في بلادنا دون معاينتها مباشرة، لا بالعودة إلى مرجعياتها التراثية في ألف ليلة ويلة وكليلا ودمنة ولا من المنظار النقدي الغربي، كما فعل عبد الله إبراهيم الذي قال باستحالة ارتقاء الشكل السردى للقصة إلى رتبة النوع القابل لتحولات حقيقية في بنيته ووظيفته الدلالية، ورأى أن القصة القصيرة قد باتت مغلقة واستنزفت طاقتها، لأن الحاضنة الثقافية أصبحت اليوم مفتوحة، لهذا لا يجد أن القصة القصيرة قادرة على تخطي ذلك. وأضاف «إن القصة القصيرة ميتة مجازياً وثقافياً، وقد سلمت الراية لفن الرواية». أما د. محمد بدوي فقد قال إنه لا يمكنه الجزم بأن القصة القصيرة قد ماتت، وإنه لا يستطيع تأكيد ذلك إلا إذا تحدثنا عن القصة بمفهومها العربي. وأضاف أن تغير الوظيفة السردية هو وراء انحسار القصة القصيرة حالياً. وأن مفهوم القصة القصيرة لدى منتجها هو ربما مجرد تدريب لكتابة الرواية، وبالتالي فإن القصة القصيرة ضعفت وظيفتها السياسية وتخلت عنها مؤلفوها. ثم اتكأ، كي ينعي القصة القصيرة، على ناقد ألماني، وأنا هنا لا ألغي ضرورة الاستفادة من المناهج والمدارس النقدية العالمية، بل أتحدث عن أولئك النقاد الذين يعاينون ظاهرة القصة القصيرة في بلادنا دون بحثها، ولا أظن أن الظواهر الأدبية في العالم هي نفسها، ولادة وصعودا وموتا، كما لا أعتقد بوجود مركز كوني يصدر شهادات ولادة وموت الظواهر الأدبية لكل أقطار الكوكب الأرضي. وإذا افترضنا مثلاً صحة ما

ذهب إليه ناقدنا الألماني عن موت القصة القصيرة في بلاده، فلا بد أنه قد درس هذه الظاهرة وعابنها وربما شرّحها بالتفصيل قبل استخراج شهادة موتها وشهادة دفنها. فهل فعل حفارو قبور القصة القصيرة من النقاد العرب ذلك قبل إعلان موت القصة القصيرة في بلادنا؟!

فخري صالح اكتفى بإعلان أن القصة القصيرة أصبحت نوعاً أدبياً هامشياً يقيم على أطراف الحياة الثقافية العربية، لا يتمسك به إلا عدد قليل من الكتاب. إن الاستسهال والتسرع في إصدار مثل هذه الأحكام عن الموت والانحسار وانتفاء الوظيفة أو الدور لا بد أن يوضع على محك أسئلة حقيقية مثل: هل يستجيب هذا النوع لخطاب مبدعيه في التعبير عن ذواتهم الفردية والجمعية، وهل ما يزال قادراً على نقل خطابهم الإنساني والثقافي والسياسي إلى مجموعة المتلقين، أم إن المبدعين والمتلقين قد انصرفوا عن هذا النوع بعد موته إلى أنواع أدبية أخرى؟ إن الحكم على ظاهرة أدبية كالقصة القصيرة بالموت أو الحياة أو الاضمحلال، يحتاج، بعد الإجابة عن الأسئلة السابقة، دراسة جديّة مركبة، من مرحلتين: المرحلة الأولى: حصر الظاهرة كمياً، وقياس حضورها ومعدلات صدورها سنوياً وبالأرقام صعوداً وهبوطاً بالمعنى الكمي والرقمي، كي يمكن الحكم بالتالي: هل ماتت القصة، أو اختفى كتابها، أو ما إذا تبقى منهم عدد قليل كما يقول فخري صالح، وهل هي في حالة انحسار وتراجع، أم تقدم وازدهار؟.. المرحلة الثانية: بأن نذهب لمعينة هذا المنجز القصصي بالمعنى الكيفي والنوعي، وهل هو في حالة تقدم فني من حيث المضامين والأشكال والتقنيات، أم في حالة تراجع. ونظراً لاشتغال كاتب هذه السطور بالإبداع النسوي، ودراسته القصة النسوية القصيرة، وإنجازه ببيوغرافيا كاملة تقريباً للإصدارات النسوية، فسيتقدم هنا بشهادته عن موت هذا النوع الأدبي أو حياته. وبالطبع لا يمكن للمرء أن يشهد على مجمل الإنجاز القصصي العربي والعالمي، فهذا الأمر فوق طاقته، ولكن من يتقدم بشهادة خطيرة مثل إعلان موت القصة العربية عليه أن يفعل ذلك. ويبقى من حقنا اعتبار الأردن، بما يمثله من حراك أدبي متقدم، نموذجاً أو عينة بحث على واقع القصة العربية، ونحن هنا نحاول دراستها وفق الأصول البحثية، لا بالاكْتفاء بإعلانات النعي وحفر القبور! والآن بماذا تؤشر أرقام القصة القصيرة النسوية في الأردن (حتى عام 2008) ؟ ببيوغرافياً، صدر، منذ العام 1961 حتى وقتنا الراهن (زمن اعلان الوفاة في آب

(2008) 147 مجموعة قصصية بأقلام 70 قاصة، وذلك وفق التطور التالي:
من 1961 حتى 1978: صدر 9 مجموعات، أي بمعدل مجموعة كل سنتين.
من 1981 حتى 1989: صدر 22 مجموعة، أي بمعدل 2,5 كل سنة.
من 1990 حتى 1999: صدر 68 مجموعة. أي بمعدل 8,6 في السنة
من 2000 إلى آب 2008، (8 سنوات ونصف) صدر 48 مجموعة.
يبدو واضحاً من واقع الأرقام أن القصة القصيرة النسوية كمياً ليست في حالة موت أو تراجع، بل هي في حالة صعود صاروخي مذهش، سواء لجهة عدد المجاميع، أم عدد القاصات الممارسات لهذا النوع الأدبي، كما سنرى. إن ما تقدم هو مجرد معيار واحد للحكم، وهو الكم، فماذا عن الكيف؟ وماذا عن القيمة الإبداعية لهذا المنجز القصصي النسوي الضخم؟ سبق لنا في العديد من الدراسات التي بحثنا فيها هذا المنجز القصصي أن أكدنا أن ثمة ما يشبه الإجماع لدى معظم النقاد والمهتمين بأن الظاهرة الإبداعية الأكثر تميزاً في الأردن الآن هي القصة النسوية القصيرة التي استطاعت بجدارة أن تحتل مكانة متقدمة على خريطة الإبداع العربي، ولقد درسنا العديد من المجموعات القصصية النسوية التي أكدت هذه الحقيقة، خصوصاً بتعبيرها عن هواجس المرأة، وبما أضافته فنياً على تقنيات القصة القصيرة ومضامينها، وسنكتفي فقط بالتذكير بعدد من الأسماء الإبداعية التي ما تزال تمارس كتابة القصة في الألفية الثالثة: هند أبو الشعر، بسمة نسور، حزامه حبايب، جميلة عمايرة، سامية عطعوط، سحر ملص، جواهر رفاعية، بسمة النمري، حنان بيروتي، مجدولين أبو الرب، منيرة صالح، نضال حمارنة، نهلة الجمزاوي، سناء شعلان، حنان شرايخة.. ويمكن لمن يشاء العودة إلى دراساتنا في هذا المجال ومنها: تمرّد الأنثى في القصة القصيرة النسوية في الأردن، (مجلة تاكي، عمان، العدد 25، 2006)، نظام السرد في القصة القصيرة جداً (مؤتمراً جامعة جرش وجامعة اليرموك للسرديات، وانظر: صحيفة الرأي 28/12/2007)، وبسمة نسور في (مزبذ من الوحشة) (مجلة أفكار، العدد 212، تموز 2006). وهنا يمكن أن يعترض أحد بأن القصة النسوية ترتبط بمشروع صاعد هو مشروع المرأة، وهذه ظاهرة عالمية منذ الربع الأخير من القرن الماضي.. وقد يكون في هذا الرأي الكثير من الوجهة، ولكن ألا يعني كذلك أن صدور 114 مجموعة قصصية نسوية خلال الـ 18 سنة الأخيرة، وبأقلام 62 قاصة، علامة حياة تعبّر عن خلالها ممثلات نصف المجتمع عن ذواتهم وقضاياهم؟ أليس من الخطأ الفادح اعتبار مثل

هذه الأرقام علامات موت، وأن 62 قاصة ما زلن يكتبن حتى الآن هو عدد قليل، وهذا فقط بالنسبة للنساء؟! وأود أن أشير هنا إلى أن عدد الروايات النسوية التي صدرت في الأردن في الألفية الثالثة بلغ 29 رواية، مقابل 48 مجموعة قصصية. وإذا أراد أحد تجاوز الأرقام الكمية وأخذ الكيف والمستوى الإبداعي فقط في الحسبان، فدلّوني على الدراسات التي تبرهن ذلك، ولا تكفي بإطلاق أحكام شهادات الوفاة جزافاً. والآن، إذا قلنا إن صعود القصة النسوية ظاهرة استثنائية، فماذا عن واقع القصة القصيرة التي يكتبها الرجل في الأردن؟ مرة ثانية، ليس من خيار أمامنا سوى دراسة الكميات الرقمية والكيفيات الفنية، فماذا تقول الأرقام والمؤشرات؟ ببليوغرافياً، بلغ عدد المجموعات القصصية الصادرة منذ العام 1922 وحتى وقتنا الراهن، آب 2008، حوالي 600 مجموعة قصصية بأقلام 322 قاصاً وقاصة، وبلغت حصة الرجل فيها حوالي 450 مجموعة، بأقلام 174 قاصاً، وذلك وفق التالي (بعض المجموعات من دون تواريخ نشر، فاعتمدنا لبعضها سنوات تقريبية): - من 1922 حتى 1959: صدر 24 مجموعة قصصية، بمعدل كتاب ونصف الكتاب كل سنتين.

- من 1960 حتى 1969: صدر 25 مجموعة قصصية، بمعدل مجموعتين ونصف المجموعة كل سنة.
 - من 1970 حتى 1979: صدر 50 مجموعة قصصية، بمعدل 5 مجموعات كل سنة.
 - من 1980 حتى 1989: صدر 119 مجموعة، بمعدل 12 مجموعة كل سنة.
 - من 1990 حتى 1999: صدر 131 مجموعة قصصية، أي بمعدل 13 مجموعة كل سنة.
 - من 2000 إلى آب 2008 فقط: صدر 82 مجموعة قصصية.
- (ونشير الى ببليوغرافياتنا اللاحقة لنجد مع بداية الألفية الثالثة.. انه خلال العشرية الأولى (2009-2000) صدرت 96 مجموعة، أي بمعدل 6,9 مجموعة في السنة ليرتفع الرقم، في الفترة من 2010 الى بداية 2017، وخلال 6 سنوات فقط، الى 91 مجموعة، أي بمعدل اكثر من 15 مجموعة في السنة).

فهل مثل هذا الإقبال الواسع والمتعاطف على فن القصة القصيرة، وفق النموذج الأردني دليل موت أو احتضار أو تراجع؟! وإذا كانت القصة، كما يقال، فقدت دورها ووظيفتها وأغلقت آفاقها الفنية، فلماذا يقدم، خلال الـ 18 سنة الأخيرة، 107 مبدعين على مواصلة اختيار هذا النوع الأدبي، وعلى إصدار 213 مجموعة قصصية.. فهل هذه الأرقام

تعبّر كمياً عن عدد قليل من الكتاب، وتؤشّر على موت القصة القصيرة أو تراجعها؟ والآن، إذا ما حسبنا مجمل الإصدارات القصصية فقط (1990-2008)، فسنجد أن عدد الإصدارات قد بلغ 327 مجموعة قصصية، أي أكثر من ضعف مجموع الإصدارات القصصية من العام 1922 وحتى العام 1989.. أما مجموع الكتاب الذين ما يزالون يمارسون الكتابة في الفترة من 1990 إلى آب 2008 فبلغ 169 قاصاً وقاصة. أما المعيار الفني لما صدر من مجموعات قصصية، فليس بإمكان هذه المطالعة حسم الإجابة عنها، لأنها تحتاج الكثير من الوقت والجهد، (وهذا ما سنتعرض له لاحقاً في هذا الكتاب)، ولكنني سأكتفي هنا بإيراد أسماء عدد من المبدعين الذين ما يزالون يمارسون كتابة القصة القصيرة في الألفية الثالثة (2008) ولا خلاف على سويّاتهم الإبداعية المتقدمة: جمال أبو حمدان، فخري قعوار، محمود الريماوي، عدي مدانات، يوسف ضمرة، محمود شقير، الياس فركوح، هاشم غرايبة، رشاد أبو شاور، سليمان الأزريقي، جمال ناجي، سعود قبيلات، فايز محمود، خليل قنديل، مفلح العدوان، باسم الزعبي، يحيى القيسي، إبراهيم جابر إبراهيم، زياد بركات، جعفر العقيلي، محمود شاهين، نايف نوايسة.. إن هذه الكوكبة من كتاب وكاتبات القصة القصيرة.. ممن ما يزالون يمارسون مع الألفية الثالثة، هذا النوع الإبداعي، يقدمون برهاناً قوياً على أن فن القصة القصيرة ما يزال قادراً على التعبير عن ذات المبدع، وعلى حمل خطابه الاجتماعي والسياسي، وإلا لكان انصرف عنه إلى غيره.. مما يؤكد أن هذا الفن ما يزال رغم تسيد الرواية حاضراً بقوة في المشهد الثقافي في الأردن.

وفي النهاية لن أفتي عن حال القصة القصيرة في المغرب أو العراق أو ألمانيا، وبالمقابل فلن أقبل أن يفتي ناقد ألماني أو من يتكئ عليه بنعي القصة القصيرة في بلدي مكتفياً بتطبيقات برلين، أو بالحديث عن نص مغلق وآخر مفتوح دون دراسة مجموعة قصصية واحدة، لا أردنية ولا عربية، أو حتى ذكر اسم قاص واحد.. وبما يؤكد مجدداً عبارة لينين العظيم: النظرية رمادية، أما شجرة الحياة فخضراء دائماً. إن ما تقدم ليس سوى مساهمة أولية في مسألة تحتاج الكثير من الحوار، وقبل ذلك الكثير من البحث في عوالم القصة القصيرة في الأردن.. ومن هنا نبدأ:

**

** القصة القصيرة بين التاريخ والتجنيس

إذا كانت الكتابة الشعرية تقوم على لعبة اللغة والكتابة الروائية تقوم على لعبة التخيل الحدثي فإن القصة القصيرة، خاصة في لحظتها الراهنة، تنهض على هذا المزج الجدلي بين اللغة الأدبية والسرد الحكائي للحدث، بحيث تكونان وجهين لعملة واحدة ..

صحيح أن القصة القصيرة في بداياتها الكلاسيكية اعتمدت على اللغة باعتبارها مجرد ناقل لحكاية، تقوم على بداية وذروة وخاتمة أو لحظة تنوير، ولكن اللغة القصصية الآن ليست مجرد ناقلة لحكاية أو حدث بل تكاد تشكل هدفا بذاتها باعتبارها أولاً لغة أدبية وليست صحفية مثلاً، ومعبرة ثانياً عن مستوى تطورها الاجتماعي وتعكس ثالثاً شخصية صاحبها .. فإذا كان الأسلوب هو الكاتب كما يرى الفرنسي «سانت دينيف» فإن اللغة تسهم في كشف شخصية هذا الكاتب. وقد أهتم كثير من النقاد وكتاب القصة القصيرة بهذه الثنائية في بنية القصة القصيرة فذهب رشاد رشدي إلى أن كل قصة قصيرة ما هي إلا تجربة في التكنيك. ويتجلى المعيار الأساسي هنا في ناحيتين:

- البناء: ويشمل « الحدث والشخصية والمعنى ولحظة التنوير » .

- النسيج: ويشمل « اللغة والسرد والوصف والحوار » . وضرورة أن تتعاون هذه الأغراض مجتمعة على خدمة الحدث وتصويره وتطويره.

ورأى الناقد والروائي اللبناني إلياس خوري أن اللغة هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي بأسره ، لأن اللغة هي انعكاس لمشكلة المجتمع مع تطور لغته، وتساءل: كيف تتحدد لغة القصة؟ وأجاب: تتحدد لغة القصة من ثلاث زوايا متكاملة:

الزاوية الأولى: هي الازدواج اللغوي المحكي والمكتوب.

الزاوية الثانية: هي عناصر التجديد اللغوي في مقترباته الشعرية أو شبه الشعرية والتراثية

الزاوية الثالثة: هي التركيب اللغوي.

وقال القاص الأردني إلياس فركوح: «أنا أعتني باللغة كونها ليست مجرد عنصر من عناصر القصة أو ناقلة لرسالة، أو فكرة بل قد تكون القصة هي عبارة عن لغة مصاغة لكي تلتصق هي والحدث وتكون وجها آخر له». وفي جميع الأحوال فإن لغة القصة القصيرة هي شكل المضمون ولهذا فهي تستحق الدراسة بذاتها أولاً وعبر علاقاتها بمجمل العناصر المكونة للسرد القصصي ثانياً.

هذا التقديم يقودنا للحديث عن الاتجاهات الجديدة في القصة القصيرة الأردنية المعاصرة، وهنا ينصرف الذهن إلى عنصرين:

الأول : الزمن الجديد وما يفرزه من إبداعات مختلفة.

الثاني: الأساليب والتقنيات الفنية التي تم من خلالها تجاوز السائد الأدبي السابق لهذه الاتجاهات الجديدة.

وهذان العنصران في واقع الأمر ليسا متلازمين... فقد نجد العديد من الأشكال الكلاسيكية في بداية القرن الجديد (الواحد والعشرين) كما قد نجد أشكالاً وتقنيات واتجاهات حديثة ومتطورة منذ نهايات الربع الأخير من القرن الماضي، وينسحب هذا المعنى على الشعر والرواية، كما على مختلف أشكال الإبداع الأدبي والفني. أي أن المعاصر ليس جديداً بالضرورة.

ويلزم أن نضيف هنا إلى أن بروز اتجاهات جديدة لا يرتبط بما يسمى بكتابة الشباب. ولهذا يجب أن نحدد بالضبط ما هو المقصود بالاتجاهات الجديدة. بداية لا بد من الاعتراف بأنه لا توجد وصفة سحرية نستطيع من خلالها تعريف ما يسمى بالاتجاهات الجديدة في القصة القصيرة الأردنية لكننا نحاول فنقول: إن المبدع القاص وهو يعايش واقعه الحي وزمنه المتغير عبر مسيرة طويلة ومنعطفات خطيرة تبدأ مع الصراع ضد التتريك ونهوض الفكر القومي وانفجار الحروب العالمية بين الأباطوريات العظمى آنذاك: ألمانيا وتركيا وروسيا وبريطانيا وفرنسا في الأولى ثم ألمانيا واليابان بمواجهة روسيا وبريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة في الثانية.. فكان أن سقطت بلادنا في أيدي المستعمرين الإنجليز والفرنسيين، ثم

الغزوة الصهيونية على فلسطين واحتدام النضالات القومية والوطنية في مواجهتها.. وترافق ذلك مع تشكل الدول القطرية وفق تقسيمات سايكس بيكو، وفي هذا السياق تشكلت امارة شرق الأردن.. وصولا الى المملكة الأردنية الهاشمية مع ضم الضفة الغربية.. كما انفجرت الثورات والانقلابات، وتشكلت الأحزاب، وتفشى القمع والاستبداد والفساد.. وباتت بلادنا مجرد مكب لكل منتجات الغرب الفكرية والثقافية والصناعية. الخ.. وقد واكب المبدعون، ومن بينهم القصاصون المؤسسون والرواد والمجددون كل هذه المتغيرات التاريخية، وها هما الشابان الصغيران عرار وأبو غنيمة يخوضان النضال في مدرسة عنبر في دمشق فيطردان الى حلب، ولاحقا يطرد عرار الى بيروت، وحين يسافر ابو غنيمة لدراسة الطب في برلين يصدر من هناك مجلة الحمامة وحين يعود الى الأردن يصدر من عمان صحيفة الميثاق وينخرط مع رفيقه عرار في النضال الوطني فيسجن عرار، بسبب قصائده مرارا، فيما يغادر ابو غنيمة الى دمشق ليواصل النضال من هناك.. ولقد سعى كتاب هذه الأجيال وبما يمتلكونه من حساسية عالية ورؤيا عميقة إلى التعبير عن ذواتهم وواقعهم وزمنهم بصدق ورهافة، وقد استهدفوا من خلال التقاطاتهم الخاصة لمفردات هذا الواقع، ذاتاً وزمناً، للوصول إلى ما هو أجمل وأكثر توازناً للكاتب والمجتمع معاً... وبالطبع لن يتحقق مثل هذا الوصول إلا إذا كان النص الإبداعي قد استوفى شرطي: الصدق مع الذات ومع الواقع، والصدق مع عملية الإبداع الفني.

وفي هذه السياقات المديدة والدامية فقط تتبدى، كما نعتقد، الاتجاهات الابداعية الجديدة، كمنجز شرعي لكاتبها ولزمنها، ونستطيع بالتالي أن نميزها عن تلك الكتابات التي لم يستوف كاتبها خبرات وشروط ارتياد عالم الإبداع العظيم، فراحوا يتقافزون حول صرعات الموضات الأدبية أو يتباهون بتخليقات أشكال وأساليب قد تكون مبهرة، ولكنها في جوهرها ليست أكثر من فقاعات صابون ملونة.

نحن إذن معنيون بمعاينة الإبداع عبر علاقته الحية بالحياة وبالواقع وبالتاريخ.. وبالمستقبل كذلك. كما إننا معنيون بمعاينة الأساليب والتقنيات الفنية لهذا الإبداع عبر علاقته بالمرورث الفني لهذا النوع الأدبي من جهة، وعبر ما يجترحه المبدع من تجارب فنية وإضافات وأساليب إبداعية من جهة ثانية، ولعل الكتابة النسوية

القصصية في الأردن تقدم نموذجاً متميزاً عن سويّات فنية مدهشة حققت شرطي الصدق مع الذات ومع الواقع. كما أنجزت على المستوى الإبداعي مكانة عالية، ليس على المستوى الأردني وحده، بل على المستوى العربي أيضاً. ولعلي أضيف بأنه إذا كان من بصمة امتياز للإبداع الأردني على المستوى العربي فإن هذه البصمة المتميزة قد تحققت من خلال القصة القصيرة النسوية... كما قد تبلورت من خلال كل هذه الإبداعات الصورة المتقدمة للاتجاهات الجديدة للقصة القصيرة، والقصيرة جداً في الأردن، وذلك من خلال ارتباطها الحميم والصادق بالواقع وبالفن وبالمستقبل معاً، وعبر عملية التلاقح مع الإبداعات الأخرى من خلال عمليات التجنيس الإبداعي، وهذه المسألة تحتاج الى وقفة..

**

التجنيس الإبداعي بين مختبر الذات والشرط الثقافي

قد يبدو عنوان هذا المبحث مفتقداً إلى الوضوح الكافي، لذا لزم التتويه والتحديد قبل البدء في الموضوع: يتشكل العنوان من ثلاثة عناصر: الأول: التجنيس الإبداعي، ونعني به عناصر التأثير المتبادلة بين الأنواع الأدبية والفنية المتجاورة، كالشعر والرسم والموسيقى والسرد والسيرة والسينما والدراما المسرحية والتلفزيونية والريپورتاج الصحفي.. الخ..

الثاني: مختبر الذات، ونعني به تحديداً الذات المبدعة المؤهلة لعملية الخلق الإبداعي، وهي ذات يتفرد فيها عدد نادر من البشر، وبمعزل عن نوع المنجز الإبداعي الذي ستقدمه.

ثالثاً: الشرط الثقافي ونعني به جملة العوامل والعناصر الموضوعية المحيطة بالمبدع اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً، وطبيعة الاهتمامات الأدبية والفنية السائدة، حسب المكان والزمان، الذي سيمارس فيه المبدع نشاطه. ولمقاربة المسألة نسأل: ماذا لو لم يولد الطفل المعجزة موتسارت في فيينا القرن الثامن عشر، ووجد في بيته بيانو، ووجد الناس حوله وفي مقدمتهم الكنيسة مهتمين بالموسيقى، وبالذات السيمفوني والأوبرا والتراتيل والألحان الدينية؟

هل كان لولا ذلك سيعزف على البيانو وهو في الثالثة؟ ويؤلف سيمفونية في الثامنة وأوبرا في الحادية عشرة؟ ماذا لو ولد موتسارت المعجزة نفسه في شرق الأردن في عشرينات القرن العشرين؟ ربما سيكون راعياً يعزف على شحابة بطريقة مدهشة، لكنها لن تدهش أحداً، سواء الأغنام.. ثم لن يسمع به أحد بعد ذلك!!.. ما أود التأكيد عليه أن الذات المبدعة بما تمتلكه من موهبة ليست هي التي تختار الشكل أو الأداة التي ستحمل ما تود التعبير عنه، بل ستذهب إلى التعبير عن ذاتها عبر الأنواع الأدبية أو الفنية السائدة، كأن يكون شاعراً عربياً أو روائياً إنجليزياً أو نحاساً إيطالياً أو خطاطاً صينياً.. أو راقصة تركية.. أو مغني كليب في زمن العولمة، وفي زمن الفضائيات العابرات لغرف النوم.. الخ.. ويحدث كذلك أن يمارس المبدع أكثر من نوع أدبي أو فني.. المهم هنا، وبما يعني أن الفنان مؤهل لممارسة العديد من الأنواع الأدبية أو الفنية مما يجعله قادراً بالتالي على التنقل بين أشكال الإبداع المتعددة أو أن يحدث نوعاً من المزج بين نوعين أو أكثر وهو ما يسمى بالتجنيس.. وعمليات التجنيس هذه ليست جديدة، بل هي موجودة منذ أن تجاوزت أشكال الإبداع، لكنها تعاظمت يقيناً في نهايات القرن العشرين.. مع انفجار زمن العولمة، وسطوة الصورة، وحرية المبدعين والناس، بمغادرة السائد، نحو حقول الريادة والتجريب والتجنيس.

والتساؤل عن ماهية الكتابة سبق وطرحه تيسير سبول، عام 1968، حين أطلق مغامرته الروائية التجريبية الرائدة «أنت منذ اليوم». لكن رواية سبول كما كتاب نوال العلي «سيرة النائم» التي سأعرض لها، هما بالنسبة لي، عملاً إبداعياً، بمعزل عن تصنيف الأنواع الأدبية التي أحرص دائماً على ضرورة مراعاتها، بقدر حرصي على الترحيب بكل حالات التجنيس بين الأنواع الأدبية والفنية. وهذه المسألة تشكل حقلاً متميزاً لدراسة ظاهرة التجنيس التي باتت في ظني واحدة من أخطر الموضوعات التي تستدعي الدراسة في عولمة الألفية الثالثة. كانت بداية انتباهي لقضية التجنيس، تعود لسنة 1995، حين قرأت كتاباً بعنوان «المحظية» لعبد السلام صالح، أصر مؤلفه على وضع كلمة (رواية) على غلافه الأول بصورة بارزة.. وقتها كتبت إن هذا العمل الفني ليس رواية، قياساً بكل ما قرأت وعرفت من أشكال وتنوعات وتحديثات روائية.. ففي «المحظية» من الشعر أكثر بكثير مما فيه من الرواية، فلماذا أباح أو استباح الكاتب حرمة الرواية ولم يستبح حرمة الشعر؟ أو لماذا لم يكتب كما يفعل البعض «نص» أو «كتابة»؟ أو

يترك الغلاف والكتاب كله بلا تشخيص أو تحديد؟ كما فعلت نوال العلي، رغم أن في «سيرة النائم» من السرد الروائي أكثر من «محظية» صالح. لقد أرادت «المحظية» انتساباً إلى نادي الرواية، رغم عدم امتلاكها لشروط العضوية، ورغم أن هذه الشروط، منذ جيمس جويس وفرجينيا وولف، وصولاً إلى سبول وصنع الله والخرائط وفركوح شديدة التساهل؟

كما لاحظنا خلال دراسة لاحقة لنا لـ «دمعتان على خد القمر».. لمحمد سناجله (1996) ظاهرة لافتة في التجنيس الفني الروائي مع لغة السينما، وكيف يتشكل العمل من عدة تقسيمات وعنوانات داخلية لنص (روائي) صغير يجعل الكتابة أشبه بمجموعة من اللوحات أو المشاهد السينمائية المتفرقة التي لا تلبث أن تتوحد في (فيلم روائي).. حيث ظل السناجلة على اتصال وثيق بلغة السينما التي تتولى الصور فيها سرد الحكاية، بينما هي تقتصد كثيراً في لغة الحوار، والحرص على رسم صورة الناس والأشياء، وبما يؤكد هذا الميل الواضح من الكاتب نحو لغة السينما والفن التشكيلي، وربما من هنا نقول إن سناجلة ربما أخطأ طريقه إلى استوديوهات السينما فاتجه إلى مطابع الكتب. فماذا لو ولد السناجلة الشرق أردني في عائلة هوليودية؟!

وكنت قد انتبعت منذ سنوات لهذه الظاهرة جزئياً، وتناولتها في أكثر من مقال، كما أحلت عليها مراراً خلال متابعاتي للكتابات الروائية: زياد قاسم وخيري الذهبي والدراما التلفزيونية، عدي مدانات والمسرح، سميحة خريس وعبد الخالق الركابي والكتابة التاريخية، يحيي خلف والشعر والفن التشكيلي، رشاد أبو شاور والريبورتاج الصحفي، إبراهيم نصر الله وملحمة التاريخ الفلسطيني، فيما يتفرد مهند العزب بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر.. الخ..

هذا المدخل العام يقود بالضرورة إلى إشكالية التجنيس، أي إلى تداخل الأجناس الأدبية والفنية، وما حدث بينها من تأثير وتأثير، وولادة أشكال إبداعية هجينة وأحياناً أصيلة. مترافقة مع هذه الثورة الشاملة، وكانت القصة القصيرة، ربما، من أكثر الأجناس الأدبية تأثراً بهذه المناخات.

في العصر الحديث حيث ثورة المواصلات والمريثيات والاتصالات والمواصلات، وقبلهما ثورة الطباعة ثم الثورة الصناعية، فقد أتيح لمناطق نائية من العالم،

خاصة مع انتشار الترجمة، التعرف على إبداعات أدبية وفنية لم يكن من السهل الوصول إليها ذاتياً، إلا ربما بعد قرون عديدة، كفنّ القصة أو الرواية أو المسرح أو السيمفوني.. الخ. بمعنى أن فن الرواية مثلاً هو ابن شرعي للبرجوازية الأوروبية وقد ظهر في شرق الأردن بفعل المؤثر الخارجي الغربي، وليس كنتاج طبيعي لتطور هذا الفن في بلادنا... ولقد برهن أدباء وفناني العالم على قدراتهم في استيعاب وإنتاج إبداعات جديدة، لا مثيل لها في تاريخ بلادهم الثقافي والفني.. ذلك أنهم أكثر عرضة لتلقي تأثيرات الأجناس الأدبية والفنية الأخرى على إبداعهم الخاص، وقد تجلّى ذلك في إنتاجهم نفسه سواء كان رواية، كما لدى ماركيث أميركا اللاتينية، أو قصيدة، كما مع نازك الملائكة وشعر التفعيلة، أو قد يأخذ شكلاً إبداعياً جديداً لم يتم التوافق على اسم له فيقال «نص» أو «كتابة».. الخ.. ويؤكد هذه الحقيقة التجنيسية أمران:

الأول: يلاحظ شيوع ساحق لأجناس أدبية أو فنية محددة في أماكن وأزمان خاصة ونتيجة الظروف المرتبطة بها، مثل الرسم والنحت والموسيقى ابان سيطرة الكنيسة: أنجلو، رافاييل، دافنشي، موسارت، ليست.. الخ، ونلاحظ شيوع الشعر عند العرب، في الجاهلية وما بعدها، والخطوط والأرابسك مع عهد الإسلام، والرواية مع صعود البرجوازية الأوروبية، والزخارف والنمنمات الصينية، والمعابد والأهرامات والتماثيل الفرعونية، والأساطير والمسرح اليوناني والنحت الروماني، والموسيقى الإيقاعية الأفريقية، والرقص الشرقي التركي، والغناء الفارسي والموشحات الأندلسية.. الخ. أي أن المادة الخام لدى الفنان يتم توجيهها وفق احتياجات المجتمع وثقافته السائدة، وإذا لم يجد الفنان مثل هذه الفرصة فربما أخذت موهبته شكل نجار ماهر أو صانع أصباغ، وربما راح يعزف على قسبة بدائية، مثل موتسارت الأردني.

الثاني: ومما يؤكد الإمكانية المضمرة لتوجه الفنان نحو جنس إبداعي غير محدد سلفاً هو أن عدداً كبيراً جداً من المبدعين يتقنون في الحقيقة أكثر من جنس أدبي أو فني، وإن كانوا سيعرفون بنوع ما أكثر من غيره. ولا أقصد هنا الأجناس المتجاورة كالرواية والقصة (محفوظ) أو الرسم والنحت (أنجلو) وإنما الأجناس المتباعدة أيضاً، ولعل تاريخنا الأدبي يقدم العديد من هؤلاء فجيران خليل جبران كان يرسم ويكتب الشعر والرواية إلى جانب الكتابات الوجدانية والفلسفية، وغسان كنفاني كان يكتب الرواية والقصة والمسرحية كما كان يرسم أيضاً. وفي بداية عصر

النهضة فإن العديد من الكتاب الموسوعيين المعروفين بإنتاجهم الفكري والنقدي قد كتبوا الشعر والرواية والمسرحية (طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم.. الخ)، وبعدهم عيسى الناعوري وروكس العيزي.. وكثيرا ما أقيمت معارض للرسم لشعراء أو روائيين مثل: نزيه أبو عفش، إبراهيم نصر الله، فاروق وادي، جمال ناجي، علي العامري، عز الدين المناصرة، جبرا إبراهيم جبرا، ضياء العزاوي.. أما مظفر النواب الشاعر العراقي الكبير فهو واحد من مؤسسي الحركة التشكيلية في العراق، وهو فوق ذلك يلحن ويغني. والأمثلة المشابهة لا تنتهي عربياً وعالمياً، يكفي أن نذكر فقط بلوحات فيكتور هيجو ووليم بليك وهنري ميشو.. تكمن أهمية الحقيقة السابقة في كون ذات الفنان المرهفة مؤهلة للانتساب لأكثر من خيار إبداعي، وقادرة بالفعل على ممارستها معاً، وبالتالي فهي مرشحة بطبيعتها لتلقى تأثيرات الأجناس الإبداعية الأخرى مما سينعكس بسهولة على إنتاج صاحبها أو جنسه الإبداعي الخاص. وفي الحساب النهائي فإن هذا التقارب وهذه التأثيرات المتبادلة بين الأجناس الأدبية تقود إلى إحداث تغييرات عميقة في النوع الإبداعي نفسه، كما حدث مع القصة القصيرة مثلاً، أو إلى إنتاج أجناس جديدة هجينة، وقد تصل إلى ما يمكن أن نسميه وحدة أجناس الإبداع.. وهذه الوحدة قد تتشكل من جنسين أو أكثر، غير أن ولادة جنس إبداعي جديد يجب أن يأخذ اسمه الخاص وشكله المتميز، لا أن ينسبه إلى أحد الأجناس المقاربة أو المجاورة فتضيع هوية ما نكتب أو نبدع، ونلحق الفوضى والإرباك بالأجناس الإبداعية المنجزة ذات التقاليد والتخوم المعروفة والمحددة.

إن حرصنا على حدود الجنس الإبداعي والتقيد النسبي بشروطه وقوانينه الخاصة لا يعني للحظة واحدة حرمان الأنواع الأدبية والفنية من الاستفادة القصوى من الأشكال الإبداعية الأخرى، بل على العكس فإن العديد من هذه التأثيرات المتبادلة تمنح الأعمال الفنية غنى ورقياً أعلى وجمالية أمتع ولعلنا نتساءل هنا: ماذا سيبقى من المخرج السويدي العظيم إنجمار برجمان لو نزعنا من أفلامه هذه اللوحات الفنية التشكيلية التي أبدعها من خلال استخدامه العبقرى للكاميرا والإضاءة في صناعة تكوينات وتشكيلات المشهد السينمائي.

ومن هنا ربما دعانا الفنان عمار الشريعي محرضاً: «أزاي تشوف الموسيقى!» لقد سجلنا جملة من الملاحظات على ظاهرات التجنيس الإبداعي في دراسات

سابقة نرى من المفيد ضرورة التذكير بها، مثل أن تاريخ الشعر العربي مرتبط بالصورة، وبأشكال التشبيه المتعددة، بل إنني أجد نفسي في كثير من الأحيان وأنا أتابع الاستماع إلى قصيدة ما، أتخيل معها شريطاً من الصور واللوحات معاً. ربما من هنا قال «دافنشي» بأن الرسم شعر يرى ولا يسمع، وبأن الشعر رسم يسمع ولا يرى. وبنوع «بيكاسو» على ذات المعنى حين يقول «بأن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق»، وهو يرى بأن طاقته التعبيرية من خلال الرسم كان يمكن أن تتصرف إلى الخطوط لو كان صينياً، أي أنه سيكتب صوراً للكلمات بدلاً من اللوحات ثم يؤكد «الرسم هو الشعر دائماً يكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية». وعن هذه العلاقة قال الشاعر اللاتيني «هوراس» صاحب فن الشعر «إن شأن القصيدة كشأن الصورة» وفي هذا المعنى أيضاً قال «الجاحظ» بأن الشعر جنس من التصوير، بل يذهب الناقد الروسي الكبير «بلينسكي» إلى القول بأن «الفن عموماً هو التفكير من خلال الصور».

ولعل ارتباط الكتابة بالرسم ولد مع ولادة الكتابة أو الأحرف الهجائية نفسها وحيث الأحرف أو الكلمات هي صور مرسومة لحيوانات وغيرها للتعبير عن معنى. ثم يتحول الرسم الهجائي إلى رمز للدلالة على فكرة أو شعور فتفترق الصورة جزئياً أو كلياً عن مدلولها. وفي جميع الحالات يكمن في جوهر هذه المكونات نظام من العلاقات المترابطة بين الصور والكلمات.. الرسم والكتابة.. غير أن هذا النظام من العلاقات ليس شيئاً ثابتاً، بل هو متغير بتغير أشكال وأساليب وتقنيات الأداة التعبيرية نفسها داخل الجنس الواحد، وبالتالي ستزداد باطراد المسافة بين صورية الشعر وشعرية الصور.. فإذا كان امرؤ القيس قد رأى حصانه «كجلمود صخر حطه السيل من عل»، وإذا كان طرفة قد لاحظت له أطلال خولة «كباقي الوشم في ظاهر اليد» فإن البحري ينتقل إلى صورة تركيبية مجازية أرقى وهو يرى الربيع كأننا يحس ويتحرك «أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكاً».

هذه المتشابهات القريبة والبعيدة تغيرت كثيراً مع تطور الأجناس الإبداعية، وتحولت عملية التجنيس الأدبي والفني من الشكل إلى المضمون ومن السطح إلى أعماق الفنان حيث تتوحد بؤرة العملية الإبداعية بكاملها، وأصبح المبدع وخاصة في العصر الحديث مسكوناً بهاجس التعبير الحر والمنطلق من عالمه الداخلي، وكشف المناطق المعتمة والمحرمة في النفس البشرية. وبدأت مباراة من نوع جديد،

في الكشف عن نوازع النفس الداخلية وتعرية أسرارها وخباياها.. هكذا احتل ديستوفسكي مكانة لا تبارى في تاريخ الرواية، ومن هنا ربما قال غالب هلسا مؤكداً ما ذهبت إليه الدراسات النفسية بأن من واجب الفنان الروائي، ليس كشف أعماقه النفسية فقط، بل كشف أسرار المملكة الحيوانية التي ينتمي إليها. هذا الاقتراب الحميم من الدواخل الجوانية للنفس الإنسانية جعل من عمليات التجنيس الأدبي والفني حالة مغايرة عما جرى اعتياده سابقاً من علاقات وتشابهات.. ذلك أن هذه الأجناس نفسها قد افترقت كثيراً عن مكوناتها القديمة.. فاللوحة على سبيل المثال ومنذ جوجان وفان جوخ وصولاً إلى بيكاسو وسلفادور دالي لم تعد تعكس صورة الأشياء كما هي. والكتابة أيضاً، وخاصة الشعر، شهد ثورة مشابهاة، فالمتغير الحقيقي والكبير في حركة الشعر العربي المعاصر، فيما أرى، ليس بمغادرة عمود الخليل، والالتحاق بنظام التفعيلة أو حتى بقصيدة النثر، وإنما بحجم الانزياح اللغوي للكلمة الشعرية عن دلالتها المألوفة، وذلك للتعبير عن هواجس ومشاعر أبعد وأكثر تعقيداً مما كان يطرّقه الشعر العربي في أبوابه الشائعة كالغزل والمديح والوصف والثناء.. الخ.. إن الاقتحام الجريء للمضامين الجوانية في الذات المبدعة هو الذي غير شكل القصيدة وهز نظامها الصارم.. تماماً كما هشمت هذه الاقتحامات الشكل الكلاسيكي لبقية الأجناس الإبداعية: الرواية والقصة والمسرح والفنون التشكيلية.. الخ..

هكذا بدأت عمليات التجنيس الظاهرية تفسح المجال لأشكال تجنيسية أكثر عمقاً وإن كانت أقل تشابهاً، مما أعاد لإشكالية التجنيس حيويتها مجدداً وإن بصورة أكثر تعقيداً وربما أكثر رقياً.

لقد نسف الشعر كما نسف الرسم ماضيه التصويري، وارتد كل منهما إلى ذات الفنان المبدعة، وحيث تتوحد مختلف أشكال الإبداع، مما يجعل مسألة التجنيس قضية حية ومستمرة.

غير أن مثل هذه الحقيقة الكبيرة عن حجم التأثيرات المتبادلة بين الأجناس الأدبية تقابلها حقيقة كبرى أيضاً أكدنا عليها مراراً وهي ضرورة أن يكون لكل جنس من هذه الأجناس لونه وحدوده وعالمه، مع الاستفادة المثلى من أساليب وتقنيات الأجناس الأخرى. وهذا ما يطمح هذا التقديم القيام به. ونأمل أن يظل كخلفية معيارية، ونحن

نتابع القصة القصيرة الأردنية في سياقها الزمني منذ العام 1922 الى العام 2018. مما يحتاج الى وقفة متفحصة لمعينة المتغيرات المدهشة التي شهدتها المسيرة الابداعية، ومن بينها القصة القصيرة في عدد من نماذجها الدالة، سواء بفعل صيرورة الزمن.. أو عبر عمليات التجنيس من محمد صبحي أبو غنيمة وعرار الى بسمة نسور ومهند العزب.

غير أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد.. فدائماً ما يفاجئنا الحاوي/المبدع، وهو يطلق من كفه او قلمه كل ما هو غريب.. فها هي نوال العلي تطلق، عام 2005، مفاجأتها التجنيسية المبدعة «كم من موت يلزم»؟! حتى دون تحديد نوعه الأدبي، بل هي تعتمد إشهار جهلها حين تسأل: «لا أعرف ماذا أسمى كتابي: رواية، سيرة، نص، شعر»؟ لكن كتاب نوال بالنسبة لي، عمل إبداعي. وبمعزل عن تصنيفه بين الأنواع الأدبية. ومن هنا فإن هذه الـ «سيرة» تشكل حقلاً متميزاً لدراسة ظاهرة التجنيس.. فهي رغم سيرتها السردية عموماً.. فإن روحها ولغتها مسكونان بوهج الشعر.. ولكنها حين يحتاج الأمر تذهب الى متعة الحكى حيث الراوي يفصل ويحلل ويذهب عميقاً في قراءة الأسباب والعوارض والنتائج.. ويبدو ظاهرياً وكأن كلا الأمرين: شعراً وسرداً، هما مجرد تدفقات عفوية، لكنك ستكتشف بقليل من التمعن أن ثمة وعياً نقدياً عالياً وصارماً يرصد فعل الكتابة بدهاء، فهي إلى جانب المضامين تشغل بجد على فنيات الكتابة، بكل عناصرها البنائية والأسلوبية، يسعفها في ذلك امتلاكٌ مدهش لمفاتيح اللغة وانزياحاتها، وما يمكن أن تطلقه الكلمات من إحياءات وظلال وترميزات.. ودائماً ثمة كمائن لغوية وتعبيرية مدهشة.. تفاجئ المتلقي، عند منحنيات الكلام، على غير ما ينتظر أو يتوقع!.. ذلك أنها كتابةٌ تحرص أن تظل خارج المعتاد، وتمارس متعة أن تكون نصاً حراً ومضاداً، نوال تشغل على نصها الإبداعي بجدية واحترام، ولكنها وهي تطلق حزم توهجها الشعري تحرص أن يبدو الأمر عفويًا وبريئاً.. وهذه بالضبط هي لعبة المبدعين الذين لا يسلمون زمام كتابتهم لمجرد موهبة الكتابة.. ومن هنا فهي تتعامل معه بمنتهى الجدية، كما يليق بالكتابة، ولكن بمنتهى الاستهتار كما يليق بسيرة أنثى لم تعرف سوى محاولات التمرد بمناطحة الحديد الأصم التي تتركها متخنة بكدمات الجنون!.. عبر هذه المنظومة، من الثنائيات والمرايا المتقابلة، تمضي نوال في حفر سيرتها.. تحفرها بقلم مسنون على شكل أثلام عميقة في جسدها الحي، وفي تضاعيف روحها المثخنة بالجراح.. فتصير الكتابة آهة طويلة تطلقها في وجه العالم.. فكم كتابةٌ أو

جنونٍ أو موتٍ يلزم أن تقدمه من أجل حياة تستحق أن تعيش.. لا بل لمجرد أمل..
وكان النساء المبدعات وهن يتمردن على القمقم وعلى قالب الحديد يتقلتن كذلك
من قوالب الابداع الذكورية ويبحثن عن لغة جديدة، وأشكال مغايرة من الابداع..
فيذهبن الى عوالم التجنيس.. وها هي عدله الكوز تطلق، منذ وقت قريب (2016)،
مفاجئة ابداعية مذهشة في كتابها الجديد «تواقيع مسائية» الذي تشرفت بتقديمه
فكتبتُ:

«قبل سنوات مديدة حين قرأت رواية «موبي ديك» أو «الحوت الأبيض»، للروائي
الأميركي هيرمان ميلفل، وقفت مذهولاً أمام واحد من أجمل واعظم ما قرأت،
إنه فصل الرواية المعنون بالأبيض، وهو المستوحى من بياض ذلك الحوت.. يقول
إسماعيل أحد أبطال ميلفل «إن اللون الأبيض هو لون مرعب لأنه غياب الألوان
 واجتماعها في نفس الوقت، إنه الكل والعدم، إنه لون اللانهاية». ثم يمضي عبر
فصل طويل ومدهش يتحدث فقط عن البياض، آنذاك سألت نفسي:

ماذا لو طلب أحدهم مني أن اكتب عن الأبيض! كم سطرًا يمكن أن أكتب؟
ليس أكثر من بضعة كلمات! ربما لهذا بالضبط قال برنارد شو عن هذه
الرواية: «منذ عرف الإنسان كيف يكتب لم يوجد قط كتاب مثل هذا»!
راودتني هذه الأفكار حين طلبت مني الكاتبة المبدعة عدله الكوز أن أكتب تقديماً
لكتابها الجديد «مساءات» قلت لنفسي وما الذي يمكن أن يملأ كتاباً بكتابة عن
المساء.. فمضيت أقرأ فصول: مساءات الانسان، مساءات المكان، مساءات الزمان..
وجميعها مصاغة بعبارات شديدة التكثيف، تضيّ فكرة أو تقترح جديداً، ودائماً
بلغة بسيطة، ولكنها تكتنز الكثير من المعاني وأحياناً بإيقاع الموسيقى: «مساء
نملة جهدها حبات بُر.. تخزنها لأيام الزمهرير.. أصابتها السماء.. فنشرها النمل
لخيوط الشمس.. مرّ مكتنز السنام بقربها.. فلملم بفيه سليلق البر.. وحبات
عرق النمل.. ذلك النمل هو الانسان يدوسه النهابون والمحتلون، كما تدوسه
المنافئ، ولكن الى حين: «مساء عاذلة قطعت حبال الانتظار.. وداهمت عقارب
الزمن.. فلا الطير يتوه عن سريه.. ولا النحل يسأل عن زهره.. والنهر مهما تلوّى
فمهجعه في بحره». هكذا بكلمات قليلة يحتشد قلب الانسان بكائنات الكون كلها!
هذه العبارات التي تتحدث عن المساء فقط بلغ تعدادها حوالي 700 عبارة،
وكان لا بد لهذا الرقم الهائل بمقاييس الابداع أن يعيد طرح سؤالي القديم:

ماذا يمكن للمرء أن يكتب عن الأبيض؟ ماذا يمكن للمرء أن يكتب عن المساء؟ ويظل الجواب برسم الابداع، والذي شرطه أن يضيف جديداً.. و«عدله» تضيف هذا الجديد بكتابة مغايرة، بلغتها وصياغاتها وموسيقاها المحيرة.. كتابة لا تشبه غيرها حتى لو صاحبته ارادت، ولن يشبهها أحدٌ حتى لو أراد! وحين نحاول مقاربتها من بعض الأجناس الأدبية كقصيدة النثر أو القصة القصيرة جداً، أو ما يسمى بكتابة النص، نجدها تهرب من المقاربة نحو عالمها هي، كما تهرب ممن يبدو على شبه ما معها من المبدعين: ملفيل، رسول حمزاتوف، جبران، مهند العزب.

نحن هنا لسنا في معرض المفاضلة بل في التأكيد على المغايرة شكلاً ومضموناً وموسيقى ومدى.. فالحياة دائماً ولادة بالمدحشات، ولعلنا نستعير هنا شيئاً من تقديم عدله: « الحياة دوماً حبلى بكل جديد.. آفل فات.. وأهل آت.. نهار يكر وليل يفر.. فيها مواقيت للناس... ولنا فيها طقوس وعادات ومسالك.. تحايا وعبارات نزجها كلاماً أو رموزاً مدونة أو إيماء...». وبعد، عدله الكوز بصمة ابداعية مغايرة، ومطلوب من النقاد والمحققين وجماعات التحري والتعقيب التوقف أمام هذه التجربة، وكشف أسرار خصوصيتها وتميزها، وما قد يسجل عليها من ملاحظات! وبالطبع ليست هذه مهمة هذا التقديم...». انتهى تقديم مساءات عدلة الكوز.

ونختم في تقديم كتابنا عن القصة القصيرة والقصيرة جداً في الأردن بالقول: إن هذه المداخلة الطويلة لمسيرة الإبداع القصصي بين اعلان موته وحياته، وبين التاريخ والتجنيس، ليست أكثر من إشارات سريعة لقضايا أدبية كبرى، لعلها في ظني من أخطر موضوعات النقد المعاصر. ولعلنا بعد كل ذلك نبدأ متابعاتنا للقصة القصيرة في الأردن، عبر سنوات ترحالنا بين عمان والقاهرة ودمشق وبירות وبالعكس الى عمان .

الفصل الثاني

المؤسسان» محمد صبحي أبو غنيمة وعرار

ولد القاص والكاتب محمد صبحي أبو غنيمة في مدينة إربد، عام 1901 أو 1902، أما صديقه الشاعر مصطفى وهبي التل «عرار» فقد ولد في إربد الساعة الحادية عشرة من صباح الأربعاء 25 أيار عام 1897 وقيل 1899. تلقى الاثنان تعليمهما في مدارس إربد وبعدها، عام 1912، واصلا تعليمهما في مدرسة عنبر في دمشق، ونشطا في المعارضة السياسية ضد الأتراك، فتم نفيهما الى تجهيزية حلب.

في صيف عام 1916 عاد مصطفى إلى إربد لقضاء العطلة الصيفية، ولكن والده أحجم عن إعادته لاستكمال دراسته في دمشق، وأبقاه في إربد ليعمل في مدرسة خاصة كان قد افتتحها آنذاك.. بقي مصطفى في إربد. وعمل في مدرسة والده مضطراً، وفي أثناء تلك الفترة نشبت بينه وبين والده خلافات حادة، فغادر إربد في 20/6/1917 بصحبة صديقه صبحي أبو غنيمة متوجهين الى اسطنبول وكنا قد بلغا الصف العاشر.

في المجلد الأول من أوراق «سيرة منفية» يسجل صبحي أبو غنيمة وقائع تلك المرحلة كما يصف علاقته بعرار فيكتب: «ما من احد عرفه كما عرفته.. فقد كان رفيق طفولتي وصباي ورجولتي» ثم يروي كيف توجه الاثنان قاصدين اسطنبول لاستكمال دراستهما، ولكنهما لم يبلغاها معا، بسبب سياقات الحرب العالمية الأولى.. فاستكمل ابو غنيمة رحلته الى اسطنبول لدراسة الهندسة، ولكن دون ان يحقق هدفه فقد مرض هناك وعاد الى إربد. أما عرار فاستقر به المقام في

«عربكير» حيث كان عمه علي نيازي قائم مقام فيها. وعمل وكيل معلم ثان، في تشرين أول 1918، واستقال منها في آذار 1919. وهناك تزوج من ام وصفي وتركها هناك، وعاد صيف عام 1919 الى إربد، واستطاع إقناع والده بضرورة إرجاعه إلى مدرسة عنبر بدمشق. فسافر إليها مع صبحي، وفي مطلع العام الدراسي 1919، وهناك شارك في حركات وتظاهرات طلابية.. مما جعل السلطات تقرر مرة ثانية نفيهما إلى حلب، وإستكمال دراستهما في المدرسة السلطانية. لكن الاثنان لم يلبثا أن عادا في عام 1920 الى دمشق، حيث نالا شهادة الثانوية من مدرسة عنبر.

في أثناء دراسة عرار في سوريا تعلم اللغة التركية، وهي اللغة الرسمية آنذاك، كما عرف الفارسية. أما صاحبه أبو غنيمة فاستقر به المقام في دمشق، وفي عام 1922، وبعد طباعة مجموعته القصصية «أغاني الليل»، سافر إلى ألمانيا ودرس الطب في جامعة برلين، وأصدر أثناء دراسته مجلة «الحمامة». كما قام بترجمة مجموعة من القصائد عن الألمانية للشاعر هاينرش هاينه. عاد أبو غنيمة الى الأردن وافتتح عيادته في عمان عام 1929، ومارس فيها مهنة الطب أربع سنوات. كما أصدر عام 1933 مجلة «الميثاق»، لتكون لسان حال «اللجنة التنفيذية للمؤتمر الوطني الأردني».

ثم لأسباب سياسية غادر عمان، عام 1934، الى دمشق، وعاش فيها. وفي أتون الحرب العالمية الثانية عاد الى برلين الى جانب الحاج امين الحسيني وفوزي القاوقجي وعادل العظمة، وبقي هناك الى نهاية الحرب عاد بعدها، عام 1947، الى دمشق، وظل مقيماً فيها حتى عام 1960. ثم عاد الى الأردن. أما عرار ففي الفترة التي سافر فيها صديقه الى ألمانيا عام 1922 لدراسة الطب، عين معلماً في مدارس متعددة، كالكرك واربد، وفي أواخر العشرينات درس عرار القانون معتمداً على نفسه، وتقدم للفحص الذي كانت تجريه وزارة العدلية آنذاك فاجتازه، وحصل على إجازة المحاماة في 3 شباط 1930.. شغل بعدها مواقع ادارية متعددة فعين حاكماً إدارياً ومأموراً بإجراءات، ورئيس كتاب محكمة الاستئناف، ومدعي عام السلط، ومساعد النائب العام.. ثم عُيّن رئيس تشريفات في الديوان العالي.

فمتصرفاً للواء البلقاء ومكث في منصبه هذا أقل من أربعة أشهر إذ عُزل، واقتيد إلى سجن المحطة حيث قضى نحو سبعة أياماً. وبعد خروجه من السجن في

نهاية عام 1942 مارس مهنة المحاماة في عمان، حيث افتتح مكتباً خاصاً به. كان له صلات واسعة مع كثير من الشعراء المعاصرين له كما كانت صلته وثيقة ببلاط الملك عبد الله، حيث كانت تجتمع نخبة من الأدباء، وتدور بينهم مساجلات ومعارضات شعرية.

كتب عرار ونشر الشعر والقصة والدراسة والمقالة وترجم رباعيات الخيام، ولكن دون أن يطبع ديواناً..

في صباح يوم الثلاثاء 24/5/1949 توفي عرار في المستشفى الحكومي بعمّان، ونقل جثمانه إلى اربد مسقط رأسه، حيث دفن في تل اربد كما جاء في وصيته:

يا اردنيات إن اوديت مُغترباً فانسجنها، بأبي أنتن، أكفاني

وقلن للصحب: واروا بعض أعظمه في تلّ اربد أو في سفح شيحان

وفي 18 تموز 1988 تبرع أبناءه ببيت العائلة شرق تل اربد ليصبح وقفاً لضريحه، ونقل رفاته من تل اربد إلى البيت في 31 آذار 1989. أما صاحبه أبو غنيمه فقد عاد من دمشق إلى عمان، عام 1960، وعيّن بعدها سفيراً للاردن في سوريا عام 1964، ثم سفيراً مرة أخرى عام 1969. وتوفي في دمشق في 21 تشرين اول 1971، ودفن في تل اربد حسب وصيته:

إذا متّ فادفنيّ على التل كي ترى على سفحه روحي روائع سفحه
وقد جرّحوه بالقلاع مشيدة عليه فقبري فيه يعني بجرحه

**

كان القاص والكاتب صبحي أبو غنيمه شاعراً مقلداً وقاصاً مؤسساً وكاتباً كبيراً.. (1).. فيما نشر صاحبه الشاعر الكبير عرار منذ منتصف العشرينيات عدة قصص موضوعية ومترجمة، اضافة لترجمته رباعيات الخيام، هذا عدا الشعر، والمقالات الاجتماعية والنصوص النقدية، ودون أن يجمع أي منها في كتاب، عدا ديوانه «عشيات وادي اليابس» الذي طبع بعد وفاته، بمجهود من صديقه المحامي محمود المطلق عام 1954.

ثم أنجاز د. زياد زعبي «على هامش العشيات»، وضم كتابات عرار النثرية والقصصية، عام 1999. وفي نفس العام قدم عبد الله رضوان «عرار شاعر الأردن وعاشقه». (2) مجموعة أبو غنيمة لا تضم فنياً، ما يكفي لاعتبارها قصصاً فنية، ولعلها لا تصل في سويتها الإبداعية، الى ما وصل اليه لاحقاً صديقه عرار، حتى في حقل القصة.. بل لعلنا نتجرأ على القول بأن «أغاني الليل» لا تضم، بمواصفات الفن القصصي سوى قصة حقيقية واحدة هي قصة «الأمل»، وربما «اليتيم» وما تبقى كتابات أدبية مبدعة ومدهشة ولكنها مزيج من المقالات القصصية. كما ترك أبو غنيمة عدداً من الكتب الأدبية والفكرية المطبوعة والمخطوطة.

وبعد، ربما جاز لنا القول إن عرار كان ينتمي الى منطقة الابداع.. فيما كان ابو غنيمة أقرب الى الكتابة الفكرية والاجتماعية، ولكن بلغة أدبية عالية، ولا ننسى أنه نشر مجموعته القصصية وهو دون العشرين. وقد مهد هذان الأدبيان الأردنيان الدربَ لجيل لاحق، بما أنتجاه من أدب قصصي بمضامين اجتماعية وقومية وحدوية مقاومة للاستعمار والتخلف، بأبعاد فلسفية وإنسانية وسياسية وفي أداء تعبيرى متقدم ولغة أدبية أهلاههما ليكونا، رغم كل الملاحظات، رائدين مؤسسين للأدب القصصي في الأردن.

(أولاً) مؤلفات صبحي أبو غنيمة:

- * «أغاني الليل»، مجموعة قصصية، دمشق، 1922
- * مع الأيام، د. ن، مقالات صحفية، دمشق، 1940
- * «نظرة في أعماق الإنسان»، مطبعة الأديب، بيروت، 1958
- * «الجهاز المجهول»، الجزء الثاني (مخطوط).. «سيرة منفية» نصوص أدبية نثرية وشعرية. (مجلدان) اعداد: د. هدى ابو غنيمة، المؤسسة العربية، بيروت، 2001. (في المجلد 2 قصة «الله محبة» ورواية عواطف).
- (ثانياً) مؤلفات مصطفى وهبي التل (عرار). الشاعر:
- 1. «عشيات وادي اليباس» ديوان شعر، طبع بعد وفاته، بمجهود وتقديم صديقه المحامي محمود المطلق، ط1، 1954، ثم صدر في ط2 عن الأهلية للنشر، عمان، 1989.
- 2. د. زياد الزعبي، تحقيق «عشيات وادي اليباس»، مطابع الراي، عمان، 1982.
- 3. كما قدم عبد الله رضوان «عرار شاعر الأردن وعاشقه» منشورات امانة عمان الكبرى. 1999. الترجمة:
- «رباعيات الخيام»، عمان، 1973. د. يوسف بكار: رباعيات عمر الخيام، ترجمة عرار، دار الجيل، بيروت، عمان، 1990. وط2 وزارة الثقافة، عمان، 2008.
- الدراسات:
- 1. «بالرفاه والبنين»، بالاشتراك مع خليل نصر، مطبعة الأردن، عمان، 1934.
- 2. «الأئمة من قريش»، د. ن، عمان، 1938.
- المقالات:
- 1. أوراق عرار السياسية، وثائق، جمعها: محمد كعوش، د. ن، عمان، 1980
- 2. على هامش العشيات، د. زياد زعبي، كتابات عرار النثرية. المؤسسة العربية، بيروت، 1999.

أولاً: محمد صبحي أبو غنيمة في «أغاني الليل»

في عام 1922 أصدر صبحي أبو غنيمة في دمشق، كتاب «أغاني الليل، مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية»، (1) ولا بد أن نلاحظ هنا أن هذه المجموعة التي أصدرها ابن العشرين كانت قد نشرت بمعظمها في الصحف السورية المختلفة، قبل ذلك التاريخ، ولعل كاتبها الشاب لم يكن قد اطلع بعد على تجارب قصصية عالمية منجزة... ففي فلسطين هناك المؤسس خليل بيدس الذي كان ينشر قصصه في مجلة «النفائس العصرية»، ثم جمعها في مجموعة «مسارح الأذهان» عام 1924، أما محمود تيمور مؤسس القصة القصيرة العربية، فلم يصدر أولى مجموعاته الثلاثين، وهي «الشيخ جمعة»، سوى عام 1925.. فيما قام عرار في نفس العام بنشر أولى قصصه «لعلهم يتذكرون»، في مجلة الكرمل الحيفاوية، كما ترجم بعض القصص عن التركية، الى جانب أنه ترجم عن الفارسية رباعيات الخيام.

أما رائد القصة القصيرة في الأردن وفلسطين، بلا منازع، وهو محمود سيف الدين الايراني، فلم ينشر أولى مجموعاته الستة وهي «أول الشوط» سوى عام 1937. ومن هنا ربما يعد النقاد «أغاني الليل، نقطة البدء أو الانطلاق للقصة القصيرة في الأردن، حتى وإن كانت بمعظمها، وبما يشبه اجماع النقاد، لا تمثل قصصاً مكتملة بالمعنى الفني.

يقول شاكر مصطفى: «إن أبا غنيمة لم يكتب قصصاً، وإنما كتب على طريقة جبران والمنفلوطي مقطوعات هي بين المقالة والفصة، تكتمل أحياناً حتى تؤلف قصة ناجحة كما في قصة «الأمل». ويصف ناصر الدين الأسد، بعض قصص المجموعة بأنها لا تعدو أن تكون «مقطوعات إنشائية تتضمن تأملات صيغت في صورة مفاجأة. فيما يرى مهدي نصير أن الأصح تسمية مجموعته «مقالات قصصية». أما عيسى الناعوري فقال: هي «مجموعة من الخواطر الاجتماعية، مكتوبة بطريقة تجمع بين الأقصوصة والتأمل، وكلها فكر إنسانية جميلة لطيفة الأسلوب، وهو متأثر فيها كل التأثر بالأسلوب الجبراني الجميل الشفاف بعبارته وخيالاته».

ورأى هاشم ياغي بأنها لا تمثل قصصاً قصيرة بالمعنى الفني. وتبنى مثل هذه الآراء كثيرون منهم د. حسين جمعة ود. حسن عليان ود. نعيم اليافي وغيرهم. (2). فيما ذهب آخرون الى الجوانب الايجابية من التجربة.. حيث ورأت د. هدى أبو غنيمة أن «الناظر في إنتاج أبو غنيمة الأدبي لا يستطيع تجاهل بداياته الأدبية في «أغاني الليل»، فالأديب يصوغ الواقع بفنية تكثف التجربة الإنسانية والاجتماعية بشفافية شعرية».

ورأى د. زياد الزعبي أن أهمية هذه المجموعة «تكمن في ريادتها، وبأنها قد مهدت لظهور القصة وانفصالها النهائي عن المقالة».

ورأى د. محمد عطيات أن معظم قصص المجموعة «كثير النضج والكمال الفني» (3).

**

«أغاني الليل».. آه ياليل!!

فماذا يقول صاحب «أغاني الليل»؟ بداية يعترف أبو غنيمة في مقدمته للمجموعة بأنها جيشان عاطفي مليئة بالدموع والآهات»، ويضيف: «إني كتبت (الأغاني) بعد ان بات جميع ما فيها عاطفة من عواطف.. فأنا لا أكتب سوى قلبي». ص 8.

سيمياء العنوان

وحين نستعين بسيمياء العنوان تتأكد هذه الحقيقة كما في اسماء قصصه: «الألم»، «وقفة على طلل»، «أمام الناي»، «اليتيم»، «الجسم في غربة..»، «لا تبك»، «بقليل من التأويل: «يا ليل»، «ليتني كنت»، «أين كنت»؟ فلا يتبقى من مجموعة آخر الليل التي ضمت 12 قصة أو مقالة قصصية سوى ثلاثة عناوين: «أنا وأشعر» «السعادة»، «الأمل»، وحتى هذه قد تحيل مضامينها الى نقيضها.

الى جانب مجموعة «أغاني الليل» هناك قصة «اللهم محبة» وبطلها الحاج نعمان، وهي من خارج المجموعة، ونشرها في مجلة «الفجر» اليافاوية، في 21/6/1935. وجرى نشر القصة في كتاب «سيرة منفية».. (4) وهناك قصة أخرى يحدثنا أبو غنيمة عنها في واحدة من مقالاته التي نشرتها صحيفة «الأيام» الدمشقية بعنوان

«أم». (5) وذكر عيسى الناعوري أن هناك قصصا عدة نشرت في صحف أخرى ومنها: المثل الأعلى، «هدية العيد»، «يوكوهاما»، «معلمتي الزا» (6). وبهذا يكون عدد قصص أبو غنيمة التي امكن حصرها 18

**

يلعب صبحي أبو غنيمة في مجموعة «أغاني الليل» دور الراوي أو الراوي البطل، كما نلاحظ في سبعة قصص منها همومه الذاتية والسياسية والاجتماعية، كما نلاحظ من جانب آخر اهتماماته الفكرية والدينية والفلسفية، كما في قصص: «الألم»، «الأمل»، «السعادة» «أين كنت»، «وقفة على طلل»، «يا ليل» فلنتابع:

قصة «يا ليل»

في الليل «يأتي الغناء مرهفا جميلا حزينا وهو يتأوه بصوت جميل: يا ليل.. يا ليل، فتلتحم النفس المرهفة بالطبيعة والكون.. فإذا بالدوبيات الصغيرة والصراصير تغني يا ليل فيسمعها ويفهمها، وإذا النجوم يندبن كالثكالى غياب القمر خلف سحابة بيضاء: يا ليل، وإذا الناس جميعا يسعون في مناكبها من أجل الرزق ومعارك الحياة: التاجر والعامل والصانع، ينادي الليل ليوصله الى مطلع الشمس. من أجل نفعه، والصحافي والوطني والتلميذ والمعلم يناديه: ليهبه الفجر فيهب امته فيه ما اكتسبه من الحقائق التي ترفعها الى العلى، وعلى تأوهات: آه! أوف! ياليل! يصل الراوي بيته. «قرأت شيئا عن ثورة الهند ومصر! قرأت نتفا من أخبار الصهيونيين وقتلهم الأنفس البريئة من الوطنيين» (في فلسطين).. «حاولت النوم فلم استطع، رجعت الى تصوراتي طلبت مني ان أنادي الليل! وكمن وجد ضالته أدركت أن الليل الذي أناديه واطلب منه أن ينقشع هو ليل الشرق الضارب اطنابه في الشرق.. تملمت في فراشي ثم قلت بدوري مع كل كائنات الكون: يا ليل!» ص 11.

هذه الروح الانسانية المسكونة بمفردات الكون وعذابات البشر وجدت ضالتها باللغة والعوالم الجبرائية الرومانسية الشفافة والحزينة التي احتلت مساحة كبيرة من وجدان المبدعين والمثقفين العرب، ومنهم أبو غنيمة، في بدايات القرن العشرين، ولكن

جبران لم يكن قاصا .. كان نوعا من الكتابة الخاصة به .. فصاغ أبو غنيمه ما يشبهها واطلق عليها اسم «مجموعة قصص» وهي ليست كذلك، رغم ما فيها من جماليات! وتؤشر هذه القصة، الى جانب عوالمها الفلسفية والفكرية الى حرارة الوقائع والصراعات في زمن كتابتها .. فمن المعروف أن ثورة الهند بقيادة غاندي تواصلت من 1915 إلى 1924 أما الثورة المصرية، المعروفة بثورة 1917، فقد قادها سعد زغلول. وبما يؤشر بوضوح الى زمن كتابة هذه القصص قبل نشرها في كتاب عام 1922.

«لا تبك»

في قصته «لا تبك» يقول، على لسان صديقه الذي يعلق على احدى قصصه، «يؤلني يا صديقي أن أراك في كل ما تكتب تحاول أن تمزج دمعتك بدموع غيرك، وتسعى أن تقرن ألمك بألم الناس... بعد أن يلمس في سطورك كل أشواك الألم الموجهة»، ص 78. وربما من هنا لاحظ شاعر مصطفى، في كتابه «القصة في سوريا»، مدى ودلالات الدموع في «أغاني الليل»، فيقول «وهذه الدموع التي أراقها أبو غنيمه، إنما كانت دموع سوريا والعرب بعد الحرب، وبعد الاحتلال الفرنسي، ومعركة ميسلون سنة 1920». (4) على هذا النحو من الرهافة المبدعة تمضي قصص «أغاني الليل» مسكونة باللغة الشعرية والعوالم الجبرانية والمنفلوطية، وعلينا هنا ملاحظة أن 6 من أشهر مؤلفات جبران كانت قد صدرت بين عامي 1908 و1919، لكن عدا اللغة والأسلوب فإن القضايا التي تناولها أبو غنيمه، كانت بهواجس سياسية واجتماعية مختلفة، كما رأينا في «يا ليل» وفي معظم قصص المجموعة..

قصة «الألم»

تدور قصة «الألم»، حول شخصية معلمه ودوره ومدى تأثيره في تربية وبناء أبنائه من الطلاب، ولكنه لا يستطيع ان يراه الا في ذات الاطار الرومانسي الحزين يقول «هو مبتسم مبتسم دوما ولكنه هو ايضا: متالم متالم دوما.. ما قادنا الى شعر الا ولفت انظارنا الى قلب الشاعر المملوء بالآلام.. بالدموع والفراق والأحزان. وهو حين يسأل معلمه مكررا: لماذا؟ يأتيه جواب المعلم في نهاية سنواته الدراسية الثلاث: «أحب الألم.. أحب ان يصاحبني.. حتى القبر» ص 19.

«أمام الناي»

وفي قصة «أمام الناي» نلتقي مع الهارب من بلاد العجم بعد أن قُتل أخوه غيلة وابنه البكر ثم موت الصغير.. فينتقم من القاتل، ويهرب الى حلب، كي يفتح مقهى يعتاش منه.. ولكن الموت يختطف منه سلواه الوحيد ابنته، ورغم كل هذه المصائب يصمد ويواصل الحياة! ص 85. ثم نمضي مع عناوين وقضايا متعددة، ووفق ذات الايقاع الرومانسي الحزين كما في: «وقف على طلل»، «السعادة».. وفي الجانب السياسي والاجتماعي تبرز قصص «يا ليل»، «الجسم في غربة والروح في الوطن»، «اليتيم»، فيها الكثير من السرد القصصي الناجح.. فيما تحمل القصص الخمسة الأخرى رؤاه الفلسفية والفكرية، كما في قصته «أين كنت» ؟

«أين كنت» ؟

تعكس هذه القصة رؤيته للدين ودوره في ثقافتنا حيث تقوم القصة باستعادة اليوم الثاني من خلق هذا العالم الفاني.. يوم الخلق وتوزيع الخالق للهبات والصفات على مخلوقاته.. والكل يتهامسون عما سيكون نصيب كل منهم.. «وفيما هو على وشك النداء اذا بصوت سمع من بعيد وصل متأخرا يقول: وأنا يا ربي ما لي عندك من هبات؟. أنا الشرق فما لي عندك...؟» فسمع اذ ذاك صوت (القدرة) يرتجف غضبا: ويحك وأين كنت حتى الان؟

- كنت... كنت الهو بنزاع وقع بين ادياني الكثيرة التي تناولتها منك البارحة يا رب - وهل لي غير دين واحد هو التحابب ايها الأبله اذهب من أمامي فإن لك الخسران» ص 55. فهل كان أبو غنيمة يتحدث عن زمننا وما فيه من صراعات دموية بين داعش والنصرة والاخوان وجيش الاسلام .. وغيرهم.. وحيث الجميع ضد بعضهم وضد الشيعة والعلوية والنصارى والزيدية .. وضد ما خلق الله من كائنات وذبح الرجال والأطفال وسبي النساء وتدمير أجمل ما خلق الانسان من معابد للرب وقتل وخطف لكهنة وشيوخ وراهبان وراهبات بل من نهب وفتك دموي بحضارات البشرية في الموصل وتدمر!! فهل يتبقى من صراع الأديان سوى الخسران!!؟

قصة الأمل

يجمع النقاد الذين تناولوا مجموعة «أغاني الليل» بأن قصة «الأمل» تكاد تكون وحدها التي استوفت شروط القصة القصيرة الناجحة، مما دعاني الى تحويلها الى دراما تمثيلية، بثت من اذاعة عمان، منتصف التسعينيات.. تعكس قصة «الأمل» (ص27) شروط الحياة القاسية التي كانت تعيشها اسرة فلاحية فقيرة قرب مدينة اربد، أوائل القرن الماضي، كما تعكس الذهنية السائدة آنذاك، حيث يتعلق مصير البؤساء بحلم العثور على كنز أو آثار ثمينة للخلاص من البؤس الذي يعيشون فيه.. إنه حلم مصباح علاء الدين مرة ثانية، ولكن هذه المرة على صورة احتمال أكثر واقعية، فالى اين سينتهي هذا الحلم بصاحبه. كما تسجل هذه القصة صورا عن النراحم والتضامن الاجتماعي بين ابناء المجتمع الفلاحي الأردني، رغم قسوة الظروف التي يعيشها الجميع.

يلعب ابو غنيمة هنا كالمعتاد دور الراوي أو الراوي البطل وهو هنا الطبيب، الذي يحدثنا عن حكاية الحاج علي المريض وزوجته، وكيف يتحول (الأمل) لديه الى سلاح يقاوم به سكرات الموت وسكرات الفقر.. فيخبر الطبيب بأنه اذا مات فسيترك زوجته واطفاله جياعا وبلا حتى مال يكفي «لشراء رطل دبس».. الا اذا حفر هناك قرب القرية خلف تلة على الطريق .. حيث توجد صخرة بجانبها قبر ينبت عليه نوع من العشب لا ينمو الا فوق كنز من ذهب وأثار ثمينة، ويرجوه الا يخبر الحكومة عن هذا الكنز.. وان يقنع زوجته للذهاب معه لتساعده بحفر القبر واخراج الكنز، ولكنها ترفض بحجة انه مريض جدا ولا يستطيع لا المشي ولا الحفر.. وتمر الأيام وفجأة يختفي الحاج علي فتستجد زوجته بالطبيب للمساعدة... فيهرولان الى هناك حيث يرقد كنز الخلاص من الفقر.. كان الحاج علي قد حفر القبر.. وكان ميتا فيه، هو ومعه الأمل بالخلاص!!

هذه القصة الجميلة تستوفي في بنيتها عناصر السرد البسيط، كما يرويها الطبيب الراوي الشاهد ومعه بطلا القصة الحاج علي وزوجته، وتقوم الوقائع نفسها بالتعبير عما اعتاد عليه الراوي (ابو غنيمة) من آهات ودموع وعويل، وكأن الكاتب

هنا قد اكتشف سر الكتابة القصصية بأن تروي الحكاية ذاتها، دون تدخل الراوي من خارجها، بل بات الطبيب هو نفسه واحدا من شخوص الحكاية .. قصة الأمل شهادة من تاريخنا الاجتماعي والثقافي، وهي فوق ذلك وثيقة فنية لابداع صاحبها ابو غنيمه وللقصة الأردنية قبل مائة عام .. وهذا المستوى المتقدم من النضج الفني لم نلبث أن نجده في قصة لاحقة (1935) بعنوان «الله محبة»:

«الله محبة»

هذه القصة هي من خارج مجموعة «أغاني الليل»، فقد نشرتها مجلة «الفجر» اليافاوية، في 21/6/1935. وتم نشرها في كتاب «سيرة منفية».

بطل هذه القصة هو «الحاج نعمان»، الذي يرسمه أبو غنيمه على طريقة رسامي الكارياتير التي تقوم على المبالغة المفرطة في رسم الشخصية .. وهي هنا البطن الضخم للحاج نعمان وضحكته المجلجلة والدائمة «قه .. قه .. قه»، ويكاد الحاج نعمان هنا يمثل صورة الرجل في بلادنا مقابل صورة الشخصية الكاريكاتيرية للمرأة المصرية «رفيعة هانم» التي أبدعها الفنان رخا بداية لثلاثينيات.

تتسم شخصية «الحاج نعمان»، بالسماحة المفرطة والضحكة المتكررة التي باتت بمثابة لازمة له: قه قه قه، وكأن بطنه يرقص الرومبا .. وهو الى جانب ذلك يتسم بالطيبة والكرم والتقوى حيث تضبط ساعات الناس على التزامه الدقيق بمواعيد الصلاة في جامع البلدة .. غير أن هذا الضاحك السموح صاحب شعار «الله محبة» أوصلته طيبته وكرمه الى الكارثة .. بعد أن كفل محتالا في مؤسسة حكومية، مما قاده الى الافلاس فاخفتت الـ: قه قه قه، كما اختفى من قاموسه «الله .. محبة» وحلت مكانها: «بعد اليوم لا!! البشر سافل .. ثم ينفجر عن بركان من البكاء وكان البطن المسكين يرقص أيضا ولكن رقصة الموتى المجنونة التي يرقصها الزوج وهي تصيح: البشر سافل .. البشر سافل ..».

ولعل قصة «الله محبة»، لولا التطويل والتكرار الفائض أحيانا، كانت في سوية ابداعية متميزة .. ذلك ان «أبو غنيمه» يمتلك روح القاص وقدرته السردية وقلبه الحار والتزامه الانساني، ولكنه كان يفتقد الدراية المطلوبة في فن القصة، وكما تجلت لاحقا عند الرائيين الكبارين: محمود تيمور، ومحمود سيف الدين الإيراني. ورغم ذلك يقول الإيراني نفسه، وهو صاحب صحيفة الفجر الحيفاوية التي

نشرت قصة «اللّه محبة»: «لقد بلغ فن أبو غنيمة القصصي فيها مبلغا يذكرنا بفحول كتاب القصة القصيرة، واقول ذلك غير مبالغ أو متزيد، فهل يعود أبو غنيمة عودة حميدة الى القصة وكتابتها بأسلوبه القصصي البارع»^٩. (7)

قصة «أم»

وهناك قصة أخرى من خارج المجموعة أيضا يحدثنا أبو غنيمة عنها في واحدة من مقالاته التي نشرتها صحيفة «الأيام» الدمشقية فيقول: «في جلسة هادئة مع بعض الأصحاب بينهم عرار شاعر الأردن، والأستاذ أديب وهبة، وغيرهما، قر رأينا على أن القصص الواقعي هو أمتع القصص وأقربه إلى النفس... ويتبع هذا القول بقصة له بعنوان «أم» يحدثنا فيها عن تجربة شخصية بأسلوب رومانسي يحمل خصائص المقالة القصصية. وينتهي أبو غنيمة هذه القصة بالعبارات التالية: «هذه هي القصة وكنت أضمر أوراقها إلى بعضها بعضاً لأرسلها إلى الجريدة، وقد لاحظت أن السطور الأخيرة منها قد محيت، وقد عرفت الآن السبب، فقد كنت أنظر إليها ولم أشعر أن قطرات دموعي تسقط. كانت تلك الأم هي أمي». (8) ولعل قصة «أم» لولا شكل المقالة الصحفية، كما في العديد من قصص المجموعة، لكانت جميعها في سويّات ابداعية متميزة ..

-
- (1) محمد صبحي أبو غنيمة، «أغاني الليل»، (د. ن)، مطبعة الترقى، دمشق، 1922
 - (2) انظر: شاكر مصطفى، القصة في سوريا، أوردها: زياد الزعبي، الرأي، 11/9/2015، وناصر الدين الأسد، خليل بيدس، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1963، ص 79-83.
 - ومهدي نصير، الرأي، 10-9/2012، وعيسى الناعوري، ورد في «سيرة منفية»، من أوراق صبحي ابو غنيمة، ص 621، وهاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية، بيروت، ط2، 1981، ص 141 و 142. وحسن عليان، القصة القصيرة، بحث مقدم إلى ندوة القصة القصيرة في الأردن منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994، ص 23 و 24. وحسين جمعة، صحيفة الرأي الأردنية، 24/8/1997.
 - ومهدي نصير، جريدة الرأي الأردنية، 10/8/2012. ونعيم اليافي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة، انحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص 40.
 - (3) د. هدى ابو غنيمة، ملتقى عمان للقصة القصيرة العربية 10/8/2009.
 - و. د. زياد الزعبي، جريدة الرأي، 11/9/2015، ود. محمد عطيات، القصة الطويلة، وزارة الثقافة، عمان، 1985، ص 28
 - (4) «سيرة منفية»، من أوراق صبحي أبو غنيمة، المؤسسة العربية، بيروت، المجلد 2، ص 1077
 - (5) «قصة أم» أوردها د. زياد الزعبي، م. س.
 - (6) عيسى الناعوري، «سيرة منفية»، مجلد 2 ص 625.
 - (7) سيف الدين الايراني، «سيرة منفية» م. س ص 644.
 - (8) قصة «أم»، أوردها د. زياد الزعبي، م. س.

ثانياً: عرار قاصاً

إن الحديث عن عرار قاصاً يفترض وجود عدد محدد من القصص التي سيتناولها البحث بالنقد والتقييم. غير أن مثل هذا الافتراض ليس قائماً في الواقع، وسيكون مطلوباً من الباحث أن يشتغل بداية على مجموع كتابات عرار التي يمكن أن تندرج في باب القصة، لكي يقوم بغربلتها واختيار ما يرى إنه قد استوفى شروط الحد الأدنى للقصة القصيرة فناً، وبالطبع مع الأخذ بعين الاعتبار مستوى التطور الذي وصلته في زمن كتابتها بين منتصف العشرينات ومنتصف الثلاثينات من القرن الماضي. (1)

صحيح إن عدداً من الباحثين، وفي مقدمتهم الدكتور زياد الزعبي (2) قد بذل جهداً متميزاً ومشكوراً في كشف قصص عرار ونشرها، غير أن اختياره القصص الإحدى عشرة قد لا يوافق عليه باحثون آخرون. ومعنى ذلك أن الحديث عن عرار قاصاً يبدأ أولاً بعملية نقد أولية لفرز واختيار هذه القصص، ومن ثم الانتقال إلى مرحلة نقدها فناً. ويبدو لي أن كل من يتصدى للكتابة عن عرار قاصاً سيجد نفسه ملزماً بمثل هذه العملية المركبة. بداية علينا أن نحدد القصص التي نشرها عرار خلال حياته، وما هي طبيعتها:

1. سدوم، (3) نشرت في «الكرمل» الحيفاوية عام 1934، بقلم عرار. وذكر في مقدمتها بأنه قد قرأ هذه القصة باللغة التركية منذ عشرين سنة، ثم فقد الأصل، وهي بالأساس مترجمة عن التشيكوسلوفاكية، ولم يبق عالقاً في ذهنه منها سوى فكرتها وقام هو بعملية سبكها قصصياً، فقال في مذكراته «السبك لي والفكرة لغيري».
2. «بالرفاه والبنين» (4) الكرمل، 1932، مترجمة بقلم ابن جلا، ولم يشر عرار إلى الأصل.
3. «فن إسقاط الوزارات» (5)، الكرمل، 1932، مترجمة بقلم ابن جلا، كما لم يشر إلى الأصل.
4. «صحفي قارح» (6)، الكرمل، 1931، مترجمة بقلم ابن جلا، ولم يشر إلى الأصل.
5. «أما أنا درزية»؟! (7) الكرمل، 1932، مترجمة بتصرف بقلم ابن جلا، ولم يشر إلى الأصل.

6. «لعلهم يتذكرون» (8) سلسلة أمثلة، الكرمل، 1925، بقلم عرار.
7. «المنقذون» (9): مأساة ضاحكة، الكرمل، 1931، مترجمة بدقة، بقلم ابن جلا وقد ورد في مذكراته أنه قد ترجمها عن الأدب التركي.
8. «قصة شاعر» (10)، الكرمل، 1932، مترجمة بقلم مناصر. وذكر عرار في التوطئة للقصة بأنها للفرنسي كاتول مندلسي ويبدو أنه قد قام بترجمة تلخيص لها عن التركية.
9. «مصرع مقبول بن مقبول»، (11) الكرمل 1931، بقلم عرار. وإلى جانب هذه القصص نشر زياد الزعبي في كتاب «مصطفى وهبي التل: على هامش العشيات» قصتين أخريين هما بالأساس مخطوطتان:
10. «قهقهتان ودمنة» (12)
11. «وقهقه ضاحكاً ثم بكى» (13)
12. «سحر المزابل»، (14) وهي مخطوطة لقصة لم تكتمل، على شكل رسالة موجهة من عرار إلى صديقه محمد صبحي أبو غنيم.
13. «العنيد»، (15) وهي تلخيص لمسرحية فرنسية، ولا تزال مخطوطة أيضاً.
- باستثناء القصص السابقة لا توجد بين أيدينا أي نصوص لقصص أخرى، وإن كان من المؤكد وجود غيرها، كما ورد في مذكراته (16) أو في رسالته إلى صديقه سليمان النابلسي⁽¹⁷⁾، وقد أشار في رسالته بوضوح حاسم بأن لديه مجموعة قصصية مكتملة تضم قصصاً غير تلك التي ذكرناها وأوردها يعقوب عويدات، بقول عرار في رسالته: «غداً سأسافر للقدس لطبع مجموعة قصصي الأردنية وهي: سدوم، بنت يفتاح، حمام الزلام، حراث مادبا، حديث ليلة، سحر المزابل»، والرسالة غير مؤرخة، ولكنها لا تقبل أي تأويل بوجود هذه القصص التي ربما فقدت لدى إحدى دور النشر أو المطابع في القدس، خاصة مع تعاظم الاضطرابات في فلسطين آنذاك. وبالتالي لا يجوز القول، كما ذهب الزعبي وآخرون بأن بعض هذه القصص ربما كانت مجرد أفكار أو مشاريع لم تكتمل، وإلى جانب ذلك ورد في مذكراته المتأثرة، بعض الإشارات منها الإشارة التالية: «أول الرقص حنجلة» هذا عنوان وقع عليه اختياري هذه الليلة 25/9/1936، الخميس، ليعرف به أسم مؤلف لي أزمعت أن أدعوه «على هامش العشيات أول الرقص حنجلة» وأن أكتب للخطاط نجيب الهواويني بمصر ليعبث إلي بكليشييه، وأول الرقص حنجلة هذا سيكون مجموعة قصص أردنية، وبكلمة قصص عنتني في حياتي أنا الأردني القح وهي:

1. «سدوم» ونشرت في الكرمل. 2. «وكانت الذئب تعوي». 3. «طنوس». (رييورتاج لطنوس قعوار). 4. «الدرس الأخير» (عن الإفريقية). 5. «جرعة ماء» (قصة عن رشاد نوري وهو تركي).

6. «كنعان» : دوداقدن قلبه (ملخص قصة تركية عن رشاد نوري). 7. «صالح القماز» (شخصية أردنية). 7. «سقوط قارطاجنة». 8. «فيريعات» (من تاريخ روما وفتح الأندلس، وأختار لها اسم «تلك الأيام»). 9. «المنقذون»، (عن التركية) نشرت في «الكرمل»، 10. كارمن، (الأوبرا العالمية المشهورة)، 11. «صافوا»، (الأوبرا العالمية المشهورة، تلخيص)، 12. «أشياء عن الشاعر» ويليه «أدام وليل»، 13. «لعلهم يتذكرون»: قصة تمثيلية كنت نشرت ملخصاً لها في «الكرمل».

يتبين مما تقدم أن عراراً قد نشر في حياته تسع قصص بين موضوعة ومترجمة، ونشرت قصتان في كتاب الزعبي «على هامش العشيات»، عام 1999. كما تمت الإشارة إلى مخطوط قصة على شكل رسالة لم تكتمل لأبي غنيم، وهذه القصة، كما يقول الزعبي، تتحدث عن علاقة الإنسان بأرضه ووطنه وضرورة التمسك بالأرض (18) ثم هناك مخطوط «العنيد» المترجم عن الفرنسية. أما القصص التي لم تنشر ولا تزال مفقودة حتى الآن فيصل عددها إلى ثلاث عشر قصة، فيكون المجموع الكلي (26) قصة.

ورغم أن عناوين القصص المفقودة تشير بمعظمها إلى أنها موضوعة وليست مترجمة، مثل: «حراث مادبا» و«صالح القماز» و«طنوس قعوار» و«سحر المزابيل» الخ... غير أننا لا نستطيع سوى التعامل مع النصوص الموجودة، وعددها اثنتا عشرة قصة من بينها سبع قصص، ذكر أنها مترجمة أو مترجمة بتصرف أو مترجمة بدقة أو إن الفكرة مترجمة والسبك القصصي له.

ومعنى ذلك أن ما يتبقى من قصص عرار الموضوعة خمس قصص بينها واحدة مخطوطة لم تكتمل ولم تنشر. أي أن العدد الفعلي يتقلص إلى أربع قصص فقط وهي: «لعلهم يتذكرون»، «قهقهتان ودمنة»، «مصرع مقبول بن مقبول»، وقهقهه ضاحكاً ثم بكى».

بعد ذلك كله هل تصنف هذه النصوص الأربعة فنياً باعتبارها قصصاً قصيرة؟ لنحاول تعرف ذلك. «لعلهم يتذكرون»

لقد أنصف عرار حين أطلق على هذا النص اسم سلسلة أمثلة ولم يصنفها بأنها قصة. ونحن نجد بالفعل أنها لا تمت إلى فن القصة القصيرة بصلة. لقد أراد

عرار ضرب عدة أمثلة عن عاقبة من يستعين بالأجنبي لاستعادة حكمه، فاسترجع حكايات استتجاد سيف بن ذي يزن بالفرس واستتجاد كل من امرئ ألقيس وجبله بن الأيهم بالروم، وقد أشار عرار في مذكراته إلى أنه نشر ملخصاً لها في الكرمل عام 1926، والصحيح عام 1925، وأضاف في مذكراته عام 1936: « ويجب أن أضيف إليها مصرع الحسين بن علي حسب مشاهداتي ومعرفتي واختباراتي له، في الحجاز وفي قبرص وفي عمان، ولا بأس من تضمين هذه القصة شيئاً من قصيدتي في رثائه .. وهناك حكايتي مع العبد الصغير (نوريدس) الذي جيء به إلى ثكنة جدة (يقصد مدينة جدة السعودية) ونحن معتقلون فيها، ليكون لنوريدس هذا حاشية من العبد الصغير، وأسmit هذه القصة (عدل الله). يبدو مما كتبه عرار أنه بصدد إعادة سبك فني لما أسماه سابقاً سلسلة أمثلة، وقد اختار المكان والزمان والحبكة القصصية من خلال شخصية العبد (نوريدس). ولكن هذه القصة لم يعثر عليها حتى الآن، وقد يتم اكتشافها مستقبلاً. ومن هنا فنحن نقرر باطمئنان استبعاد هذا النص بالصورة التي نشر بها من دائرة القصة القصيرة، حتى بمواصفات الحد الأدنى فنياً. إنها مجرد مقالة صحفية ممتازة تحمل فكرة وتضمن عدداً من الاستشهادات التاريخية.

قهقهتان ودمعة

هذا النص أو المادة الكتابية التي نشرها د. الزعبي في فصل أسماه «نصوص قصصية» لا يمت بأي صلة للفن القصصي، فهو مجرد مناظرة شعرية على لسان دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف تضمنت أبياتاً من شعر عرار وشعر القدماء، مثل: امرئ ألقيس وعمرو بن شأس الأسدي. وضمت هذه المناظرة بصورة متصلة، واحداً وثلاثين بيتاً من الشعر تخللها: «قال بيدبا، وقال دبشليم». ثم ينتقل بعد ذلك، أي بعد ثلاث صفحات ونصف من الشعر إلى كتابة نثرية يستحضر فيها «تيس» اناتول واجتماع مجلس الشيوخ في قرطاجة ودفعهم الجزية للروم المنتصرين وهم سيكون فيما البطل هانيبال يقهقه ضاحكاً.

ولا ينسى عرار كذلك أن يحشر الشريقي باشا في هذه الخلطة العجيبة.

إن المادة النثرية في هذا النص أقل من صفحة فيما امتد حجم الشعر، كما ذكرنا، إلى ثلاث صفحات ونصف. وبالطبع يستطيع القارئ أن يلحظ مشهداً درامياً أو قصصياً داخل المادة النثرية، وخصوصاً خلال الاجتماع المهين لمجلس شيوخ قرطاجة، ولكننا نتحدث هنا عن حد أدنى من مواصفات القصة القصيرة.

وهذا غير متوافر نهائياً في هذه المادة الكتابية، كما أن هذا الجزء النثري متصل أساساً بقصة لاحقة، وهو بمثابة خاتمة لها، وهي قصة «وقهقه ضاحكاً». بعد ذلك يتبقى لنا قصتان موضوعتان فقط هم: «مصرع مقبول» و«قهقه ضاحكاً» وسنقوم بدراستهما لاحقاً. ولكن هل هذا كل ما لدينا من قصص لعرار؟ سيكون من الإجحاف عدم اعتبار قصة «سدوم» قصة عرارية تماماً، أما أن يكون قد أخذ فكرتها من قصة لاتفية أو لتوانية قبل عشرين سنة.. فهذا الأمر لا يغير من الحقيقة شيئاً. ذلك أن المهم والأساسي في الفن والإبداع هو الأسلوب والسبك والمعالجة الفنية، أما الأفكار فهي كما قال القدماء منثورة على قارعة الطريق والشعراء (لم يغادروا من متردم) كما قال عنتره قبل ألف وخمسمائة عام. ولأن السبك عراري فنياً ولأن الهاجس أردني أو عربي مضموناً، فإن «سدوم» هي بجدارة حق مشروع لعرار، ولهذا سنقوم بدراستها على هذا الأساس، ولأسباب مشابهة سنعمل ذلك مع قصة «أما أنا درزية» وسيوضح من شخصياتها وأماكنها وأحداثها بأنها قصة عرارية أيضاً. أما بقية القصص المترجمة فهي رغم تقاطعها مع نمط الحياة الجديدة في الأردن إلا أن عوالمها متصلة أكثر بالغرب. وبالطبع يمكن القول إن اختيارات عرار لهذه القصص متصلة بهواجس محلية، غير أن ذلك لا يعني أنها قصص عرارية حتى وإن وجدنا لمساته الفنية في هذه القصص بنسبة أو بأخرى. بقي أن نشير في سياق هذه المحاولة لفرز قصص عرار، بأن هناك من رأي أن بعض القصص التي ذكر بأنها مترجمة قد تكون موضوعة من قبل عرار بأنه تجنب وضع اسمه الصريح لأسباب خاصة تتعلق به، وربما بسياسة صحيفة «الكرمل» (19)، للالتفاف على مقص الرقيب البريطاني أو أذى أعوانه في حيفا أو عمان.. غير أننا لم نجد مسوغاً مقنعاً لمثل هذا التفسير، لأن أجراً القصص أو الكتابات التي نشرها عرار في «الكرمل» جاءت باسمه الصريح، وخصوصاً قصص «سدوم» و«مصرع الشيخ مقبول» و«لعلهم يتذكرون».

في النهاية ثمة سؤال يطرح نفسه: إذا كنا اعتمدنا قصصاً أربعاً فقط لعرار فهل يكفي هذا العدد لاعتماد صاحبها قاصاً، تقام له الندوات وتكتب عنها الدراسات؟ لمقاربة الجواب يكفي أن نذكر بأن مجموعة محمد صبحي أبو غنيمة «أغاني الليل» والمنشورة عام 1922، في دمشق لا تضم، كما رأينا، هذا العدد فنياً، بل لعلنا نقول بأنها تضم قصة حقيقية واحدة فقط وهي قصة «الأمل».

أما ما تبقى فهي مزيج من المقالات والخواطر الوجدانية والمقاربة لا تصبح مع أبي غنيمة وحده، ذلك أن جل ما كان ينشر آنذاك من قصص موضوعة أو مترجمة

كانت بسوية أقل بكثير واقتصرت غايتها على التسلية والترفيه، وأحياناً الوعظ التعليمي المباشر. وكان أبرز الكتاب والقصاصين الذين سبقوا عراراً وجابيلو إميل البستاني على صفحات مجلة «الجنان» (1870-1885)، وليبية هاشم في مجلة «فتاة الشرق» (1906-1939) ثم خليل بيدس الذي كان ينشر قصصه في مجلة «النفائس العصرية»، ثم جمعها في مجموعة «مسارح الأذهان» عام 1924، وبعد هؤلاء كرم ملحم كرم في «ألف ليلة وليلة» عام 1928، ومجلة «العاصفة» 1934. أما القائمة القصصية المتميزة آنذاك فكانت في مصر، أعني محمود تيمور الذي اختص بكتابة القصة القصيرة، منذ منتصف العشرينات. أما عرار الذي نشر أولى قصصه عام 1925 فقد توقف عام 1936.. فيما أصدر محمود تيمور بعد ذلك 18 مجموعة قصصية.. فإذا ما استثنينا تيمور وقصرنا مقاربتنا على بلاد الشام آنذاك فإن صوت عرار القصصي له تميزه ومكانته ويستحق أن يدرس بجدارة، دون أن ننسى أن عراراً هو شاعر أصلاً، وبأن مجموعتين قصصيتين له قد فقدتا، ونأمل العثور عليهما لاستكمال دراسة عرار قاصاً، ولكن حتى بما لدينا من قصص نستطيع باطمئنان اعتباره أحد رواد القصة القصيرة في بلاد الشام.

«سدوم»

تحيلنا قصة «سدوم»، على صعيد التقنية الفنية، إلى واحدة من اهتمامات عرار الأساسية في حقل الترجمة الأدبية وهي الدراما المسرحية، وبين أيدينا ثلاثة نصوص مسرحية مترجمة هي: «المنقذون» و«قصة شاعر» و«العنيد». وبالطبع تندرج في ذات الإطار أوبرا «كارمن» وأوبرا «صافوا» التي ذكر عرار بأنه سينشرها في مجموعته «أول الرقص حنجلة».

ومثل هذا النفس الدرامي في كتابات وترجمات عرار نلمسه بوضوح في قصة «فن إسقاط الوزارات» التي تدور وقائعها في إطار مشهد واحد وفي زمن العرض المسرحي كذلك أي خلال ساعتين. وهذا الحكم ينسحب جزئياً كذلك على «صحفي قارح» و«بالرفاه والبنين». وإذا كانت الدراما المسرحية تعتمد، إضافة إلى وحدة الزمان والمكان، على محدودية الشخصيات وما يدور بينها من صراعات وحوارات، وما يحدث من متغيرات فإن معظم قصص عرار تشتمل، وإن بنسب متفاوتة، على مثل هذا النفس الدرامي، كما سنلاحظ هذا في قصة «سدوم». تنهض قصة «سدوم» على الأسطورة الدينية التوراتية حين يتلقى النبي لوط أمر الرب بمغادرة مدينة سدوم الخاطئة هو وأهله الأقربون المؤمنون لأنه سيمطرها كبريتاً وناراً. وانطلاقاً من هذه اللحظة المربعة تتوزع مشاهد القصة أو فصولها الثلاثة.

المشهد الأول: الحوار بين النبي والملكين المبعوثين من الرب لإبلاغ لوط الأمر بمغادرة المدينة الخاطئة. ثم محاولة لوط وقف التنفيذ وإمهاله لإقناع سكان المدينة أن عليهم أن يتوبوا قبل أن يقع عليهم غضب الرب.

المشهد الثاني: الحوار بين لوط وأهل سدوم. لكن الناس يسخرون منه ويتهمونهم بالطيش والجنون، ويطردونه من مجلسهم.

المشهد الثالث: عودة إلى الحوار بين الملكين ، حيث يسعى لوط، وهنا يكون جوهر القصة، لثني الملكين عن إحراق مدينته وأهله، وإن كانوا من الخطأة. ولكن أمام إصرار الملكين على تنفيذ إرادة الرب يسعى لوط إل البقاء والموت على أرضه وفي وطنه. فما جدوى حياة الإنسان بلا وطن أو بعيداً عن وطنه؟ إن هذا البعد الدرامي الجديد الذي أكد عليه عرار لا يتوافر في نص الأسطورة الدينية.

ففي التوراة تبدأ الحكاية عبر حوار بين النبي إبراهيم ورسل الرب، حيث يبلغ بإرادة الله بإحراق المدن الخاطئة: سدوم وعمورة وما جاورها لأن «خطيئتهم قد عظمت جداً». (20) ثم ينتقل المكان إلى سدوم لإخراج لوط وأهله ومن ثم إحراق المدينة. ولما حاول إبلاغ أصهاره بالأمر ظنوه مازحاً ولما طلع الفجر كان الملكان يعجلان لوطاً قائلين خذ امرأتك وابنتيك الموجودتين لئلا تهلك في المدينة. ولما توانى أمسك الملكان بيده وبيد امرأته وبيد ابنتيه لشفقة الرب عليه وأخرجاه ووضعاه خارج المدينة». (21) في الأسطورة الدينية يشعر لوط بالامتنان للرب لأنه اختصه وأهله بالخلاص، ولكنه خشي أن يدركه الشر قبل أن يصل الجبل فطلب الالتجاء إلى مدينة صغيرة فاستجاب له المكان فسميت المدينة الصغيرة «صوغر» ونجت من دائرة النار والكبريت (22). إن البناء الدرامي في قصة عرار وإن اتكأ على الأسطورة التوراتية، إلا أن منطقة وهاجسه في كتابتها كان معاصراً تماماً، وتأسس على باعثن أساسيين: الأول: ذاتي ويعكس مدى تعلق عرار بأرضه ووطنه حتى بات شعره كله نشيداً للأردن بحيث لن يقبل بديلاً عنه حتى لو كانت الجنة نفسها:

أبوابها حارس يدعوه رضواناً
وليس له ربع بجلعاد أو بشيحاناً

يقول عبود جنات النعيم على
من ماء (راحوب) لم يشرب

ولا تأردنه يوماً بمحتمل ولا لتقدسه الأردن إكماناً
إن كان يا شيخ هذا شأن جنتكم فابعد بها إنها ليست بمرمانا
وقل معي بلسان غير ذي عوج لا كنت يا جنة الفردوس مأوانا (23)

إن عرار المتيم بوطنه حين رأى نفسه في موقف مشابه لذلك الذي عرض على لوط أي أن ينجو بنفسه وتحترق مدينته انتفض محتجاً وفضل الموت على أرضه وبين أهله على أن يهرب بجلده. ومن هنا فإن المواقف الدرامية التي توزعت على المشاهد الثلاثة قد بنيت أساساً على موقف الرفض ومحاولة إنقاذ أهله والبقاء في وطنه، حاول في البداية ثني الملكين وبعدها حاول إقناع الناس، ولما فشل حاول إقناع الملكين بتركه يموت بين أهله وعلى أرضه، ولكن الملكين حين «توانى» شده من يده إلى خارج المدينة. صحيح أن عراراً هنا لم يغير في مسار الحكاية الأسطورية التوراتية، ولكنه قام بإضافة عمق جديد واستثنائي منح القصة بعداً درامياً عالي التوتر، وعلى صلة حميمة بعرار وبالأحداث المحيطة به.

الثاني: أما البعد أو المنطلق الثاني الذي شكل هاجس عرار في كتابة هذه القصة، فيتمثل بالمأساة الفلسطينية ومحاولات الاستيلاء على الأرض وطرد الناس من وطنهم. وعرار كان شديد الصلة بالقضية الفلسطينية، ويعتبرها قضيته الشخصية، ويكفي فقط أن نشير هنا إلى قوله مخاطباً كشافة طولكرم في إربد:

فبلادكم بلدي، وبعض مصابكم همي وبعض همومكم آلامي
وكما على وادي الحوارث وقعكم يهمني دماً، فهنا الدموع هوامي (24)

لقد أحدث عرار نوعاً من التماهي المركب بين أسطورة لوط التوراتية وبين الذات العرارية العاشقة لوطنها، ومع الموضوع الفلسطيني، وحيث نيران المؤامرة الاستعمارية تحرق الشعب والوطن، وتدفع الناس لمغادرة أرضها.

إن هذا الإسقاط المعاصر من أسطورة سدوم إلى مأساة فلسطين ليس مجرد اجتهد نقدي، بل إنه يعتمد على إشارة واضحة ذكرها عرار حين قام بكتابة هذه القصة مرة ثانية، أما الأولى فكان قد نشرها في الكرمل عام 1934. في الكتابة

الثانية لقصة «سدوم» التي وجدت بين أوراقه ومذكراته، يتضح أن باعث إعادة كتابتها هو وعيه بالأخطار التي مثلها المستعمرون واليهود على الأرض والإنسان العربي وخاصة في فلسطين. وانطلاقاً من هذا الهاجس العربي القومي يذكر عرار في المقدمة الثانية لقصة «سدوم» بأن سبب ذلك هو ما «نحن عليه من انزلاق نحو الهاوية.. من انتفاء مفهوم القومية والوطن والوطنية من رؤوسنا، وضمور معنى التضحية والفداء في نفوسنا. فقلنا ما أحوجنا، وقد مسخنا استعمار ربع قرن، إلى مثل هذا الأدب الذي ينعش المفاهيم التي أتيت على ذكرها، أو على الأقل يبقى على بصيص من نورها في قرارة نفوسنا وزوايا رؤوسنا». إلى أن يقول «وإني عندما كتبتها لأول مرة كأنما كنت أنظر إلى ما وراء حجاب، وأستعرض هذا الذي تعانيه اليوم من بعض مشاهد مأساة فلسطين بعين الغيب». (25)

هذه الهواجس والهموم الذاتية والموضوعية الكامنة في منطلقات قصة «سدوم» جعلت عراراً يخرج الشخصيات الأسطورية من بطن الكتاب التوراتي المقدس ويقذف بهم بين الناس، أو هو ينزل بهم من السماء إلى الأرض لكي يعيد إنتاج النص الأسطوري المقدس بوحي مغاير، فكان أن بنى مجد لوط، لا على اصطفاء الرب له دون قومه بل أسس مجده على محبته لقومه وعشقه لوطنه واستعداده للموت بين أهله على الخروج إلى الجبل.

يقول لوط رداً على عرض الملكين باصطفاء الرب له، وواجب شكره على ما اختصه به من نعمة النجاة: «أشكر الله؟ وعلام أشكره؟ على خراب سدوم أم على فناء أهلها، وما أنا عن كليهما بمعزل؟... فيا رب سدوم، يا من أرادت مشيئتك أن تصبح سدوم أثراً بعد عين، قل لي أي إله أعبد يوم لا تكون هناك سدوم؟ قال الملكان: على رسلك يا نبي الله لا تقل هُجراً.

قولاً لربكما: إني لن أدع سدوم تحترق، وأنا عنها بنجوة، قولاً له لن أترك سكانها يهلكون وأنا عنهم بمعزل. إن سدوم أيها الملكان... وهنا لم يستطيع مواصلة الكلام فقد «تفجرت عينا النبي بالدموع وحالت نبرات صوته إلى حشجة باكية من أصدااء الحنين والذكرى، ومن زفرات الهول واليأس والاستسلام. ومسح كل من الملكين دموعاً لم يدر كيف تدرجت على خده.

وأجال النبي فيما حوله نظرة ذاهل، بينما كانت الشمس توزع على أكمام سدوم الغضبية خيوطها الذهبية الأخيرة».

على هذا النحو المشهدي الحار والصادق بنى عرار نصه القصصي موظفاً فيه أبلغ عناصر التأثير المتاحة:

* فالنبي يسخر من فكرة شكر الرب لأنه سيخلصه بمعزل عن سدوم وأهلها.

* الملكان يبيكان من شدة الانفعال.

* وشمس الغروب تعزف لحن الوداع الأخير، وكأنها ترى سدوم لآخر مرة.

ولا يتوقف عرار عند هذا الحد بل يقدم بين يدي الملكين مرافعة مؤثرة عن الأسباب التي تفرض تجنيب سدوم ما ينتظرها من هول، فيطلب منهما أن يريا سدوم بعينييه هو ليعرفا أن سدوم هي سيدة المدن وأجملها وأعظمها، ويروح يقارن سدوم وما تتمتع به من صفات بالمدن المجاورة، فيقول: «إن في «صوغر» ماءً عذباً فراتاً ولكنه ليس كماء سدوم سائغاً. إن لأشجار مؤاب الباسقة ظلاً ظليلاً وثمراتاً يانعاً ولكنه ليس كظل حتى شجرات سدوم وارفاً، ولا كثمارها شهياً». ثم يروح يعدد «أوب» و«ذبيان» و«جلعاد» و«حشبون» و«عجلون».

وبعد أن يقدم نشيد عشقه بالمكان يروح النبي لوط يتغنى بأصوات السدوميات وضحكاتهن وجمالهن الآخاذ. إلى أن يقول: لو أنكم «أصختم إلى حداء رعاة سدوم وهم يعودون بقطعانهم في سدفة المساء لما هالكما جزعي على مصير سدوم ولعذرتماني على ما بي من لوعة ومن أسى على ما ستصير إليه سدوم، ولكن لكما في سدوم وأهلها رأي غير الذي تريانه الآن». وخلال مرافعة لوط الحارة «لفت كبير الملكين نظر صاحبه إلى ما طراً على أسارير النبي من تحول. فقد غاض الدم في وجنتيه وشحب لون وجهه واكتظ جبينه بالغضون».

لقد جعل عرار النبي لوط يهرم فجأة من هول الحزن، ولكنه لا يتوقف بل يستصرخ الملكين أن يصغيا إلى ضوضاء صغار سدوم تملأ الأزقة. وأن يريا العابهم المحببة التي كانت في يوم ما العابه هو. ثم يتماهى لوط مع كل إنسان في سدوم فهو الآن هؤلاء الأطفال حين يكبرون وهو الشباب حين يحلمون، وفي غد سيكون حاملاً لأماني كهول سدوم. «لو أنه كان لسدوم ولأهلها من غد فأرجوه».

وفي النهاية يطلب إلى الملكين مهلة يوماً وليلة وبعض اليوم عسى ولعل ينجح في إنقاذ المدينة الخاطئة بإقناع أهلها بعبادة الله والكف عن عبادة الأصنام. ويصل عرار إلى ذروة عشق لوط لسدوم حين يجعل النبي يرفع عصاه ليحطم بها أحد الأصنام، ولكنه يتراجع من فرط جمالها وما بذله الفنانون السدوميون من دقة الصنع والإتقان فيتمنى أن تحافظ سدوم على هذه الفتنة الفنية وما تحتويه من عبقرية، ولكن كتحف جميلة في البيوت وليس كآلهة تعبد.

إن لوط هنا لا يريد أن يفرط حتى بالأصنام نفسها وهو الداعي لنبذ عبادتها فكيف سيحتمل إحراق المدينة بكل ما فيها: ضحكات الصبايا وشقاوات الأطفال وحذاء الرعاة؟ وبالطبع تنتهي محاولة النبي لإقناع قومه بالفشل الذريع، بل إنهم أخرجوه بالعنف من المبد، ومضوا به إلى بيته وهم يهتفون: مجنون، مجنون، مجنون،... وبعد أن لم يبق أمام لوط من خيار سوى الرضوخ لأمر الملكين، يسعى لأن يحمل معه ما يحتويه بيته من تحف فنية رائعة، وخصوصاً في صناعة الأبواب والنوافذ، فيطلب من ابن أخيه فكها ليحملها معهم، فهي آية من آيات الفن ودقة الصنعة.

ولوط يتراجع في اللحظة الأخيرة فهو لا يريد كذلك تشويه جمال بيت من بيوت سدوم بيديه، فيقول: «إن سدوم كالعذراء التي تموت يوم عرسها، وهذا يحتم أن تزف إلى قبرها بثوب عرسها وبحليها الغالية تامة غير منقوصة» وبكى لوط وبكت ابنتاه ودمعت أعين الملكين، وعلا نباح كلب الراعي أمام الباب الخارجي. ولا يتوقف عرار عند هذا الإعجاز في وصف عشق لوط لسدوم، بل نكتشف أن عشق هذه المدينة الفاتنة وهي فاتنة لأنها مدينته لا تقتصر على لوط وحده فقد رفض أقرب المقربين إليه مغادرة المدينة معه: ابن أخيه وأصهاره وحتى الراعي. وأكثر من ذلك نجد كلب لوط الشديد التعلق بصاحبه يرفض مرافقة النبي رغم كل المحاولات والإغراءات التي بذلها، فقال لوط: «الله...الله..حتى كلابك يا سدوم تفي بزمائمك ولا تخفر لك عهداً» ثم نصل المشهد الأخير حين لاحت لعيني لوط، خلال صعودهم الجبل، مقابر سدوم، فمضى مهرولاً إلى المقبرة وهو يصيح بأعلى صوته: «إذا كانت مشيئتك يا الله قد قضت بتدمير سدوم فلتقف هذه المشيئة. فليقض نبيك لوط نحبه في سدوم ليدفن في مقابرها إلى جوار اعزائه الذين سبقوه».

وحتى حين التفتت امرأة لوط خلفها لتلقي نظرة أخيرة على مدينتها فكان أن تحولت إلى تمثال من الملح، فإن عراراً يحيل هذا المشهد، الذي يرمز له عادة بأنه مخالفة لوصية لوط بعدم النظر إلى الخلف، يحيله إلى رمز مغاير، فيقول على لسان الملكين: «إن امرأتك ستظل شاخصة بعينيها الحجريتين إلى سدوم الجميلة إلى الأبد ولسوف تظل صورة سدوم المحتضرة ماثلة لعينيها إلى الأبد».

ومثل هذه الخاتمة لتمثال عاشقة سدوم الجميلة يليق بالنشيد الملحمي الذي قدمه عرار عن حب الوطن، وعبر هذا النشيد الرائع كان نبض القلب يواصل إيقاعه الفاتن مع كلمة سدوم التي ظلت تتردد على امتداد الحكاية حتى بلغ عددها، كما لاحظ د. الزعبي «تسعاً وتسعين مرة جاءت بمعظمها في صيغة المضاف إليه، وهذا يعني أن الأشياء تتعرف بها، وتستمد قيمتها ودلالاتها منها. فالنبي يتحدث عن رب سدوم ورعيان سدوم وأصنام سدوم ونساء سدوم... الخ»

لقد تحققت في «سدوم» شروط النجاح الفني للقصة القصيرة بمفهومها التشخيوي/ الموباساني من حيث وحدة المكان والزمان ومحدودية الشخصيات مع تمركز الحدث الرئيسي حول الهاجس المركزي لبطل القصة، وهو حب الوطن وضرورة التمسك به وعدم مغادرته والدفاع عنه ضد ما تحيق به به من أخطار. وجاءت تنويعات المشاهد، والحوارات الحارة، والوصف التوظيفي المكثف للكائنات بما يخدم الموقف أو اللحظة النفسية، وكل ذلك من خلال لغة سهلة وبسيطة، ولكن بأسلوبية عربية مؤثرة تتجنب الخطابة المباشرة، ودون أن تحيد عن الهدف.

**

«مصرع مقبول بن مقبول»

إذا كان عرار في قصة «سدوم» قد أحال الأسطورة إلى واقع، ونزل بشخصياتها من السماء التوراتية إلى همومنا المعاصرة فإنه في قصة «مصرع مقبول بن مقبول» قد قام برحلة عكسية حول فيها الوقائع إلى حكاية أسطورية، وجعل بطله مقبولاً، بسبب ما تعرض له من ظلم رغم عفويته وبرأته، يتحول إلى كائن (أعلى) تتوافر فيه خوارق كونية تجعل الأشجار تجف والآبار تنضب حزناً على مقتله الفاجع، وبات قبره الذي صار يعرف برجم ابن مقبول علامة على قارعة الطريق فهو «رجم شاهر ناهر وليس من سواه في تلك الجهة»، حتى ليكاد أن يكون رجماً مقدساً يتوافر على قوة أسطورية كتلك التي تتوافر عليها أضرحة الأولياء.

إن قصة مصرع مقبول حكاية بسيطة يمكن إيجازها بأسطر قليلة: شيخ بدوي بريء يمر صدفة بالعقبة، وهو في طريقه من مشناه في وادي عربة إلى منازل قومه في حقل مدين. فقد أراد أن يتفقد أحوال من انقطع فيها من أبناء أبيه ومستضعفي عشيرته، لكنه فوجئ بالعقبة قاعاً صفصفاً فقد خلت من سكاتها تماماً بسبب القصف. كانت الحرب العالمية الأولى قد بدأت دون أن يعلم الشيخ مقبول عنها شيئاً، وكانت البوارج البريطانية في البحر تقصف قلعة المدينة. فكان أن اتصل أحد المترجمين الإنكليز بالشيخ مقبول وحملوه رسالة صلح وسلام إلى قائد الحامية التركي الذي يتهم ابن مقبول بالاتصال بالأعداء ويحكم عليه بالإعدام.

هذه الواقعة حين تصل إلى مسامع عرار خلال وجوده في العقبة عام 1931 تتحول إلى نص إبداعي مشبع بالدلالات والإيحاءات، مما ينقل الواقعة من مجرد حادثة في العقبة إلى أبعاد إنسانية أشمل وأبقى تتصل بقيم الشهامة والفروسية والنخوة العربية، وكيف يمكن أن يصطدم عالم الخير والبرء الذي يمثلته الشيخ مقبول بعالم القسوة والبطش والمناورات الذي يمثلته المتحاربان التركي والإنكليزي. كان لدى الشيخ مقبول منظومة بسيطة من القيم والمفاهيم والقناعات الوطنية والاخلاقية ويتصرف ببراءة من خلالها، فحين دعاه المترجم «المشنقط المبرنط» إلى المدرعة البحرية ليقابل «كبيرها» الإنكليزي، استغرب مقبول مثل هذا الوصف، فما من كبير في نظره «إلا الله، ومن دونه أمير الحج، فصاحب الصرة وسلطانها الذي في «اصلمبول» عليها السلام». وما كان وعي الشيخ يميز كثيراً بين إعلان

الحرب وبين رد النقا، أي بين تطاحن الإمبراطوريات على المصالح وبين بادرة شر بين شيخين من مشايخ البدو أو بين عشيرتين من عشائرها بحيث تكفي «مجرد وساطة راعي (صاحب) خَتَم وعَلَم، أو شِق مفتوح، وتتصافى النفوس على فنجان قهوة يشربه المتشاحنون في بيت كريم مثله».

لقد عرض عليه كبير الإنكليز أن يقوم بهذا الدور وتعهدوا بذلك، بل وضعوا على تعهدهم هذا وجه الله ووجه ابن مقبول. فهل يتوانى عن فعل الخير ومنع الشر؟ و«لطالما كان جده وأبوه من قبله واسطة صلح وصلاح بين ابن عطية وابن هرماس و«أبو تايه»، في مشاكل كانت عقدة العقد ثم فكها الخيرون من ابنائه الأكرمين». فهل يتوانى الشيخ مقبول عن فعل الخير، خصوصاً بعد أن أحاط بالأمر كما يليق بالشيخ البدوي الذكي فقد قال للمترجم «قولوا للقائد أن الذي عند الزئبق قريب، فليسم بالرحمن ويخط لي كلمتين بوريقة يضمنها هرجنا وما دار عليه من شروط وتعهدات، وليذكر بها أن وجه الله ووجه ابن مقبول على ذلك، ولتكن خطاباً للقائم مقام قدرى وللقائد طورمش ولكبار أهل العقبة».

غير أن ذلك لم يجد نفعاً، فما أن سلم الرسائل إلى القائد التركي حتى كان ذلك آخر عهده بالحرية. فقد كبلوا يديه بالأغلال، ومنعوه من الكلام، سوى أن يجيب على الأسئلة والإتهامات، وما كان ليجد ما يقوله سوى «عاینوا خير يا أجواد واخزوا الشيطان» أو «بینی و بین شرهم الله اشهد أنهم أجواد وعیال ناس». وانتهى التحقيق السريع معه بإعدامه تحت شجرة النقطة حيث أقيم مخفر الجنود، فأخذت أغصانها تتعري وأوراقها تذوي وجذعها وفروعها تتشقق يبوسة وجفافاً. وشجرة النقطة عاشت طيلة حكم الأتراك لهذه البلاد، وكانت قائمة على عهد الحكومة المصرية قبلهم، وقد غاض بعد عفائها بقليل ماء البئر وانهارت جوانبه، ولم يبق في المكان إلا كوم من الحجارة قائم حيث كان يعرف باسم «رجم ابن مقبول». وهكذا تتدخل قوى كونية خارقة بما يشبه غضب الرب لتفتك بموقع العسكر التركي، غير أن رجم الشيخ مقبول يظل منتصباً رمزاً للبراءة والمروءة وحب الخير.

إلا أن عراراً لا يتوقف عند هذه النهاية، وكان أولى به لو فعل، إذ راح يجري مقارنة بين أصالة الشيخ مقبول، وما اتسم به من براءة ومروءة وبين مشايخ آخرين انحازوا للأجنبي، وصاروا اتباعاً له. لقد رفض الشيخ مقبول الهدية المادية التي أراد كبير الإنجليز تقديمها له، وأردف رفضه بالقول: «باطل! هل يحتاج وسيط الخير إلى أجر!».

كان الشيخ مقبول على نيته، ولهذا غضبت من أجله السماء، ولكن هناك «زعماء وشيوخ وأمراء ليسوا على نيته، وصلتهم بغير قومهم رجسة، وبقومهم ليست بالبريئة». وهذا الهاجس في المقارنة بين النموذجين كان دافع عرار لكتابة (قصته) لعلهم يتذكرون، وهي كما ذكرنا سلسلة أمثلة عن أمراء استجدوا بالأجنبي على قومهم كسيف بن ذي يزن وأمراء القيس وابن الجهم.

وبظني أننا لو تجاوزنا هذه الخاتمة الوعظية لتوافرت لدينا قصة قصيرة على درجة عالية من النضج سواء في بنائها الفني أو لغتها، أو معالجتها الموضوعية لسلوكيات وشخصية الشيخ مقبول، وتقديمه على هذا النحو المرهف من البراءة والشهامة والفروسية البدوية. وما كان عرار لينجح في تقديم قصة الشيخ مقبول باجوائها ومفاهيمها البدوية لولا أنه توسل إلى ذلك بشحن قصته بمفردات الحياة البدوية وعاداتها وقيمها. وقد تسلت هذه المفردات إلى نسيج القصة بعفوية واقتدار ومنحتها كل هذه الخصوصية وهذا الصدق. والأمثلة على ذلك كثيرة ومنها: «رد النقا» و «وساطة راعي ختم وعلم، أو شق مفتوح» أو «وتتصافى النفوس على فنجان قهوة يشربه المتشاحنون في بيت كريم».

وعند دخوله العقبة وجدها «قاعاً صنفصفاً ليس في أحيائها وبيوتها من دبار أو نافخ نار» ولم تذهب وحشته «بسملة أو استعاذة حتى ولا استجارة بـ «حميد» فلكك كل قيد، حامى الناقة من سباع الفلاء اللهم ارض عنه». وعلى ظهر المدرعة البحرية جلس ابن مقبول بين الحفاوة والإكرام والهرج الزين فلا يرضى بتفاقم الشر إلا «عيال حرام». وهناك العديد من هذه المفردات والتعبيرات أعطت لقصة عرار خصوصيتها وأسهمت فنياً في نجاحها، رغم الملاحظة التي أوردناها حول الخاتمة الوعظية التي كانت أحد سمات القصص الشائعة آنذاك.

و«قهقهه ضاحكاً ثم بكى»

تدرج كتابات عرار القصصية الموضوعية والمترجمة في دائرة الأدب الملتزم والهادف، وخاصة بما يتصل بالقضايا الوطنية والقومية، وهو من أجل إبراز هذه الجوانب يتوسل حكايات التاريخ ورموزه ليرسم من خلالها معادلاً موضوعياً للمسألة التي يريد تسليط الأضواء عليها وتشكل هاجس عرار في تلك اللحظة. وهذا ما فعله في قصة «قهقهه ضاحكاً..» حيث نجده يرتد إلى زمن الصراع بين قرطاجنة العربية وروما، وذلك من خلال مشهد درامي يتداخل فيه زمن الانتقادات لدى فتح الأندلس وحصار هانيبال لروما بزمن الهزيمة. حيث أقبل وفد روما ليقاضي مجلس شيوخ قرطاجنة ويرغمه على دفع غرامة معركة «زاما»، فيدفع صيارفة قرطاجنة الغرامة صاغرين بوهم الاحتفاظ بوظائفهم ومرتباتهم وبما تبقى لهم من مصالح، غير أن قرطاجنة المهزومة تتهاوى وتتحوّل إلى أنقاض، وتختتم القصة بحوارية بين حرث وفلاح من أهل البلاد الفقراء كانوا يرفعان أنقاض المدينة ليحياها أرضها إلى مساحات مزروعة فالحياة لا بد أن تستمر.

كانت مندونة بنت يريعام ووالدة هاميلقار (فاتح الأندلس) قد اقتطعت من صاحب قرطاجنة جزءاً من الأرض لتبني عليه الهيكل الذي تحول إلى أنقاض. وهاميلتا (هاميلقار) هو والد هانيبال الأول وجد هانيبال الثاني عضو مجلس الشيوخ الذي عليه دفع الغرامة لروما انتقاماً لحصارها على يد هانيبال القرطاجني.

عرار هنا ليس مشغولاً بالزمن أو اختلاف الأسماء لأن هاجسه إيصال فكرة التواصل. تواصل القادة والبطولات والانتصارات ضد زمن الهزيمة والاستسلام أمام الأعداء والخضوع لشروطهم.

ومثل هذا التواصل الحميم بين الناس عايناه عند النبي لوط الذي رأى نفسه في مستقبل أطفال سدوم، كما رأى غده بكهولها. وعلى قاعدة هذا التواصل يمكن أن نفهم هذا الحوار المدهش بين هانيبال الأول وهانيبال الثاني في هيكل عشتروت:

- أتعرفني يا انا الذي هو أنت؟

- وكيف لا أعرفك ، أو لست أنت هو الذي كنته أنا من قبل ثلاثين عاماً؟

- أنا هو ، وكان أسمى أنثى هانيبال.

- وكان لنا أب أسمه «هاميلقار يارقة».

- هو فاتح اسبانيا، وقائد جيوش قرطاجنة الموفق، ومندوبها السامي على تلکم
الأصقاع المترامية الأطراف». وفي داخل الهيكل المقدس يقول هانيبال الأول:
- فهل بوسعك يا هانيبال وقد شببت عن الطوق أن تعدني بأن تكون أعدى أعداء
روما ما حييت؟
- أعدك يا أبي، قلت له يا أنا الثاني.

ومضى هانيبال وبقي هانيبال، وبالبحري لقد اندمج هنيبال بهنيبال لأنه لم يكن
هناك هنيبالان. في قصة «وقهقه ضاحكاً» لا نجد الأسباب الموجبة لكل هذا
الحقد والعداء ضد روما من قبل هنيبال، ولكننا نجد أسبابه في «قهقهتان ودمعة»
التي استبعدناها لأنها مجرد محاورة شعرية، أما خاتمتها فهي كما يبدو مسودة
أولى لقصة «وقهقه ضاحكاً...».

ولا أدري لماذا قام د. زياد الزعبي بنشرها كقصة منفصلة، ولكن ما يفيدنا هنا هو
مجموعة الشروط المهينة التي فرضتها روما على مجلس شيوخ قرطاجنة وأهمها:

1. «لا يسوغ لقرطاجنة بعد اليوم أن تقتني عمارة بحرية.

2. لم يعد لقرطاجنة أي صلة أو علاقة ببلاد اسبانيا والإندالوز (هكذا) إنهما
مستعمرتان رومانيتان منذ الساعة».

ثم يصرخ الوفد الروماني بوجوه وجهاء قرطاجنة شامتاً: «وزن يا وزان ذهب
الجزية. فالرومانيون والرومانيات بانتظارنا على أحر من الجمر لأنهم تواقون،
ولأنهن تواقات إلى الحلي والدمالج يصغنها من أبريز القرطاجنيين الذي جاءوا
به من الجزر التي كانت وما تبرح وستظل ما وراء البحار. وزن يا وزان وزن». هذا
المشهد المهين جعل شيوخ قرطاجنة يبكون، أما هانيبال الأكثر غضباً والأشد
حقداً على روما، وهو بطل معركتي «زاما» و«كان» فقهقه ضاحكاً من خضوع
شيوخ المدينة لشروط روما ومن ثم من بكائهم، ذلك إن الحرب مستمرة... وهذا

هو المغزى العميق لوصية هانيبال لابنه بأن يظل أعدى أعداء روما ما بقي حياً. ويكتمل مشهد تناسل الأبطال وتواصلهم التاريخي مع وجدان الناس البسطاء بعد زمن على هذه الوقائع حين قال الحراث القرطاجني لزميله: «أنا اعرف أنه كانت هنا عاصمة اسمها قرطاجنة، وأن من واجبنا أن نزيل انقاضها، وان نجعل من مساحتها ارضاً صالحة للزراعة. ولكن من أمانى النفس، وقد كان ما كان، وانقضى ما مضى، لو أنه يسعني أن اعرف بالضبط أين كان قصر هانيبال، فازرعه ريحاناً وورداً.» فرد عليه زميله: «يا اسفاه لم يكن بقرطاجنة يوم كانت قرطاجنة قرطاجنة حتى ولا، ... كوخ...». هكذا يختتم عرار قصته بوردة يضفها البسطاء بعد زمن على صدر البطل المنتصر الذي كان منشغلاً ببناء مسجد قرطاجنة، وليس بامتلاك القصور وجمع الاموال التي لا تلبث روما أن تنتهبها جزية، والقصور التي تنهار لفساد بنيانها. هواجس عرار الوطنية والقومية في الاربعينيات جعلته يعود إلى قرطاجنة والأندلس ليبصر الناس بالهول الذي ينتظرهم، ورؤية عرار الكاشفة لم تتوقف عند نكبة فلسطين، فها هي شروط روما المهينة تفرض اليوم على عراق العرب.

أما أنا درزية؟

هذه القصة التي أشار عرار بأنها مترجمة بتصرف يبدو بالفعل أن لها أصلاً أجنبياً، وما فعله عرار أنه قام بتعريبها أي بتحويلها إلى قصة عربية ولم يقم بترجمتها، ذلك أن وقائع القصة تنطلق من جبل العرب في حوران حيث اندلعت ثورة سلطان باشا الأطرش، ثم متابعة مصائر بعض مناضلي هذه الثورة وحياة أسرهم. وتخضع هذه القصة من حيث الشكل للمواصفات العامة للقصص والروايات التي كانت تنشر في الصفحة الأدبية في بلاد الشام على شكل مسلسلات يحرص اصحابها على ملئها بالمغامرات والمفاجئات وعناصر التشويق، كما يقوم كتّابها حين يشاؤون بالتدخل لتفسير مسألة ما أو توجيه حكمة أو ارشاد. غير أن عراراً الذي نشر قصته في الكرمل على امتداد أربع حلقات كاملة لم يكن مسكوناً بهاجس المغامرات والتشويق بل كان مهتماً بالقضية الوطنية والاجتماعية التي تعبر عنها بطلة القصة «أم نعمان».

ويمكن اعتبار «أما أنا درزية؟» قصة طويلة أو رواية مختصرة، ذلك أن وقائعها وأحداثها تمتد لسنوات طويلة وفي أماكن مختلفة وشخصيات متعددة، غير أن ذلك لا يتم وفق سرد حكاوي على طريقة الرواية الكلاسيكية بل من خلال عمليات استرجاع الوقائع ومونولوج «أم نعمان»، وهي تسترجع حياة زوجها الضابط الشهيد منذ أن الحقه الأتراك في صفوف الجيش التركي في الحرب العالمية الأولى إلى أن سقط شهيداً في ثورة جبل العرب، ونعرف أن أبا نعمان خلال ذلك وقع أسيراً بيد القوات البريطانية شمال العراق واستاقوه إلى معتقل للأسرى في الهند. وحين أعلن شريف مكة ثورته ومست حاجتها إلى ضباط مدربين من أبناء البلدان العربية، كان أبو نعمان أول من طلب الانضمام لجيش الشريف. ثم دخل الشام فاتحاً مع الشريف فيصل، بعد أن اشترك في كافة معامع الصحراء إبان الثورة. ثم صار يقود العصابات في عملياتهم الفدائية ضد القوات الفرنسية في نواحي لبنان وجبل عامل.

وهناك تعرف بأُم نعمان وتزوجها ثم استقر بوزارة الحربية بدمشق، وبعد سقوط مملكة فيصل وصدور أحكام الإعدام بحق رجالات الثورة اضطر للهرب إلى مصر عدة سنوات إلى أن عاد لاحقاً والتحق بثورة سلطان باشا الأطرش واستشهد فيها تاركاً وراءه زوجته وطفله الصغير نعمان، وكانا يعيشان في كنف والد أبي نعمان وأمه، غير أن استشهاد ابنهما عجل بوفاتهما، كما أن القوات الفرنسية بدأت باستخدام بيت العائلة كفندق أو مقر إقامة لها، مما اضطر أم نعمان إلى الهجرة مع من هاجر إلى مدينة مجاورة، ومعها خادماتها وابنها. وهناك بدأت ماساتها فقد نفذ ما معها من مال وبات عليها أن تجد وسيلة لتأمين ثمن الطعام والدواء.

فقد أصيب نعمان بالحصبة، وبدأ الخطر يهدد عينيّه، مما يستدعي عناية مكثفة، وتأمين أدوية الوقاية اللازمة لحماية عينيّه. وكانت عينا الصغير صورة عن عيني أبيه فهل تملك سوى أن تبيع أثمن ما لديها من مقتنيات لحماية هاتين العينين؟ كانت أم نعمان خلال مرحلة دراستها قد أظهرت نبوغاً كبيراً في فن الرسم والتطريز، ولطالما صنعت تحفاً فنية كانت تثير إعجاب ودهشة المعلمات والطالبات.

وخلال انتظارها لزوجها حين كان في القاهرة راحت تسلي أوقاتها برسم صورة مطرزة على الحرير لزوجها بالاعتماد على صورة له بملابس الثوار، وهو يتكىء على بندقيته ويتأمل الأفق البعيد. وحين غادرت القرية بعد ذلك إلى المدينة كانت تلك الصورة هي الشيء الوحيد الذي حملته معها.

لفت جمال الصورة ودقة صنعها اهتمام الطبيب الذي يعالج نعداخلي لأم نعمان، أما القصة نفسها فتبدأ في لحظة حاسمة على هذا النحو: قالت لها الخادمة: «لقد نفذ يا سيدتي، وليس لدينا إلا وقود هذه المرة، ورفض البقال أن يسلمني حاجيات لهذا النهار، بداعي أن حسابنا تجاوز الحد. وقد جاء بائع الحليب مبكراً يطالبنا بذمته.» وكانت أم نعمان فوق هذا وذاك بحاجة إلى ثمن الدواء كما اسلفنا لحماية عيني ولدها. وهكذا تحمل لوحاتها الأثيرة وتتجه إلى إحدى الجمعيات الخيرية التي كانت قد أعلنت عن اقامة سوق خيرية وحفلة يانصيب على بعض التحف الفنية، وذلك دعماً لأسر شهداء الثورة وأسراها.

وبالطبع ما كان بإمكان أم نعمان أن تقبل لنفسها، وهي زوجة الشهيد الباسل وابنة عائلة ثرية، أي مساعدة لأسرتها الصغيرة من هذا المورد، وكانت أم نعمان ذات أنفة وشكيمة قوية بحيث أنها تزوجت رغم إرادة أهلها. ذلك أن والدها الوجيه المعروف رفض أن يكون الفلاح أبو نعمان صهراً له. وهكذا انتهت علاقتها بأهلها إلى قطيعة تامة، وكانت ترفض أي تفكير بأن تطلب مساعدتهم. في الجمعية الخيرية أعجبوا باللوحة ودفعوا ثمناً لها خمسة جنيهات كاملة. بل عرضوا عليها أن تصنع غيرها وهم على استعداد لشرائها. تقبض أم نعمان ثمن اللوحة غير مصدقة. فقد توافر لديها ثمن الطعام والدواء لعيني نعمان. وفي هذه اللحظة تدخل إلى مقر الجمعية زميلة قديمة من بلدتها، وممن عملن في الجمعية، بعد انتقالها إلى المدينة.

ونعلم من خلال عمليات الاسترجاع بوجود حزازات عميقة بين السيدتين ذلك أن أبا نعمان كان يتردد على أسرة تلك السيدة بهدف الزواج منها، وهناك التقى بأم

نعمان فتحابا وتزوجا. ولم تكن أم نعمان على استعداد أن يبدو عليها العوز أمام أي كان فما بالك بهذه السيدة، فقد كانت بحكم نشأتها «تنظر إلى الفقر نظرتها إلى أفصح عار».

ولهذا فحين سألتها تلك السيدة إذا كان هدفها من المجيء للجمعية هو المشاركة بدعم أسر الشهداء بشراء بطاقات اليانصيب لم تملك أم نعمان سوى أن تجيب بالإيجاب، وتدفع خمسة الدنانير ثمن خمس بطاقات وهي تقول: «طبعاً.. طبعاً.. أما أنا درزية!» هذه القصة تنتمي إلى الأدب الرومانسي الأكثر حضوراً في تلك المرحلة من بداية الثلاثينيات.. حيث كانت تتشكل أولويات مجتمع برجوازي عربي بكل ما يحمله من إعلاء قيم الفرد وروح المبادرة لديه حتى بالنسبة للمرأة، كما لاحظنا ذلك بسلوك أم نعمان وتحديدها لأسرتها وإصرارها على الزواج ممن اختاره قلبها. كما تتنقل منفردة إلى المدينة مع ابنها وخادمتها بعد وفاة والدي زوجها، دون أم تفكر باللجوء إلى أهلها بسبب اعتزازها بنفسها وكبريائها.

وبالطبع لا نغفل هنا وجود ملامح للسلوكيات الغربية المتصلة بكون القصة معربة وليست عربية بالكامل، ومن ذلك الجزء الخاص بتعرف أبو نعمان على أم نعمان قبل الزواج خلال تردده على أسرة صديقتها في البلدة. ومثل ذلك حديثه عن الكيفية التي كانت أم نعمان تشغل بها وقتها خلال انتظارها لزوجها وهو في القاهرة. حيث كانت «تقضي سحابة يومها بالنزهة في الحقول والمطالعة أحياناً والخياطة والتطريز»، لقد كانت تحيا كما وصفها عرار «حياة مترفات النساء القرويات» ولكن الأصح أن هذا المشهد يتصل أكثر بحياة النساء المترفات في الريف الأوروبي وليس في قرية عربية في عشرينات هذا القرن.

**

يبدو واضحاً من هذا العرض العام لقصص عرار، أن الكاتب قد استوفى إلى حد بعيد الشروط الفنية الأساسية للقصة القصيرة من حيث تمركزها حول شخصية أساسية وحدث مركزي فيما تقوم الوقائع والشخصيات الثانوية والجانبية بوظيفة

إضاءة الهاجس المركزي الذي تنهض عليه القصة، كما في النبي لوط والشيخ مقبول وهانيبال وأم نعمان. وقد توافرت في هذه القصص كذلك وحدة المكان والزمان باستثناء قصة «أما أنا درزية؟» التي تكاد أن تكون رواية مختصرة أو قصة طويلة، أي ما يعرف بالأدب الأجنبية باسم «نوفيل» أو «نوفيلتا». ولعل أبرز ما منح قصص عرار عناصر نجاحها الفني أمران أساسيان:

الأول: أن الشخصيات مبنية بطريقة منطقية مقنعة بحيث تنسجم مواقفها وسلوكياتها ولغتها مع مكوناتها الاجتماعية والثقافية: لوط ، مقبول، هانيبال وأم نعمان.

الثاني: قدرة عرار المتميزة في توظيف الحوار الدرامي كركيزة أساسية في عملية القص، وفي تقديم الشخصيات، ورصد عمليات تغييرها. وقد ساعد عراراً على ذلك انسجام لغة الشخصية مع مكوناتها الثقافية والتربوي، كما أوضحنا ذلك باستخدام الشيخ مقبول للمفردات والتعبيرات البدوية، وكذلك في لغة النبي لوط خلال حوارهم مع الملكين ومع أهل سدوم.

ولكننا في المقابل نجده أحياناً يلجأ إلى بعض الجمل والتعبيرات التراثية القديمة التي خرجت من دائرة الاستخدام، ومع ذلك يضعها على لسان شخصياته المعاصرة. ورغم هذه الملاحظات وغيرها فقد اجتازت قصص عرار برأينا درجة النجاح الفني بجدارة مما يجعلنا نقرر باطمئنان أن عراراً هو أحد رواد القصة القصيرة في بلاد الشام، وإن لم يسع إلى ذلك. تماماً كما كان من رواد قصيدة التفعيلة وقبل السياب ونازك الملائكة. فقد نشر عرار عام 1942 ثلاث قصائد من الشعر الحر أي قبل خمس سنوات على نشر نازك الملائكة لقصيدتها «الكوليرا» عام 1947 التي يؤرخ بها لانطلاقة قصيدة لتفعيلة.

كان عرار موهبة كبيرة وعبقرية استثنائية في أكثر من حقل وميدان. وإذا كانت قد لحقت بصورته تشوهات كثيرة لأسباب كثيرة معروفة، فلعل احتفال الأردن كله بمؤبة عرار، الذي قدمت فيه هذه الورقة، ما يعطي هذا الشاعر الكبير بعض حقه ويضيء جوانب جديدة من مواهبه المتعددة.

- (1) نشر عرار أول كتاباته القصصية في 12/8/1925 وآخرها في 30/7/1934.
- (2) زياد صالح الزعبي، على هامش العشيات، م، س. ونشرت في مجلة أبحاث اليرموك: «عرار قاصاً» المجل 8، العدد 2، 1990، ص 44-27.
- (3) سدوم، الكرمل، حيفا، 6/20 و 30/7/1934
- (4) بالفراه والبنين، الكرمل، 30/12/1931 و 9/1/1932
- (5) فن اسقاط الوزارات، الكرمل، 3 و 6 و 24/12/1932.
- (6) صحفي قارح، الكرمل، 9/12 و 12/12/1931.
- (7) أنا درزية؟ الكرمل، 2 و 5 و 19 و 23/3/1932.
- (8) لعلهم يتذكرون - سلسلة أمثال - الكرمل، 8/12/1925.
- (9) المنقذون، الكرمل، 24 و 31/10/1931.
- (10) قصة شاعر، الكرمل، 26/3 و 2 و 6 و 13 و 16 و 24/1932.
- (11) مصرع مقبول بن مقبول، كتبت في العقبه، 25/5/1931 ونشرت في الكرمل مع تقديم من الصحيفة ولم
- يحدد المصدر تاريخ النشر.
- (12) قهقهتان ودমে، على هامش العشيات، مصدر سابق، ص 144.
- (13) وقهقهه ضاحكاً ثم بكى، المصدر السابق، ص 149.
- (14) سحر المزابل، مخطوط، المصدر السابق، ص 40.
- (15) العنيد، مخطوط، المصدر السابق ص. 36.
- (16) مذكرات عرار، المصدر السابق، ص 35.
- (17) يعقوب عودات (البدوي المثلث)، عرار، دار القلم، بيروت، ط2، 1980، ص 45.
- (18) على هامش العشيات، مصدر سابق، ص 45.
- (19) انظر: المصدر السابق، ص 39.
- (20) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الثامن عشر.
- (21) المصدر السابق، الإصحاح التاسع عشر.
- (22) جاء في النص: «هوذا عبدك قد وجد نعمة في عينيك وعظمت لطفك الذي صنعت إلي باستبقاء نفسي، وأنا لا أقدر أن اهرب إلى الجبل لعل الشر يدركني فأموت. هوذا المدينة قريبة للهرب إليها، وهي صغيرة.
- أهرب إلى هناك (...) لذلك دعي اسم المدينة «صوغر»، المصدر السابق.
- (23) على هامش العشيات، من قصيدة «يا جيرة البان» ص 337.
- (24) المصدر السابق، ص 314، من خطبة عرار في كشافة طولكرم خلال زيارتهم لإربد، وقد ضمنها أبياتاً من قصيدته «جيران وادي الحوارث».
- (25) المصدر السابق، ص 28 و 43.
- (26) المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد الأول، أيلول 1983.
- (27) على هامش العشيات، مصدر سابق، ص 44.

الفصل الثالث

الرواد

عند الحديث عن رواد القصة القصيرة، في الأردن وفلسطين، فسيكون في مقدمتهم بالطبع القامة الابداعية الكبيرة محمود سيف الدين الايراني (1914-1974) الذي اصدر عام 1937 مجموعته الأولى «أول الشوط»، وأصدر مجموعته السابعة والأخيرة «غبار وأقنعة»، عام 1973.

وبالتالي فنحن لا نستطيع قراءة التجربة القصصية للرواد الثلاثة: سليمان موسى وأحمد العناني وعبد الحميد انشاصي بمعزل عن قراءة السياق العام للانتاج القصصي لجيلها الادبي، وللمستوى الذي وصله فن الابداع في تلك الفترة..ومن هنا، على الأرجح، جاء قرار أولهم وهو الموسى بمغادرة الادب، ذلك ان المرحلة التي وصلت فيها القصة الى قامة محمود تيمور عربيا، وقامة خليل بيدس ومحمود سيف الايراني اردنيا، كانت تفترض من المجالين لهم مستوى مقارب على الأقل.

وإذا كان نشيد الافتتاح في القصة القصيرة في الأردن كما قدمنا هو لمحمد صبحي ابو غنيمة وعرار، فإن بدايات القصة القصيرة كظاهرة ادبية عامة تعود الى بدايات الأربعينيات ومن هذا الجيل نذكر: محمد أديب العامري، عيسى الناعوري، أمين فارس ملحس، وآخرين .. وجيل البدايات هذا تواصل مع الجيل الثاني في الخمسينات، وكان من بين اسمائه حسني فريز ومحمد سعيد الجنيدى وسميرة عزام ويوسف جاد الحق وكتابتنا الثلاثة عبد الحميد انشاصي، احمد العناني، وكتابتنا سليمان موسى، رغم انه لم ينشر قصصه كمجموعة الا عام 1982.

سليمان موسى أديبا

قال لي ذات مرة: «بدأت حياتي الادبية بكتابة القصة والشعر والمسرحية، غير انني سرعان ما أدركت ان قامتي الابداعية، في هذه الحقول، دون المستوى المأمول أو المقبول مني.. فانصرفت عن الكتابة الأدبية الى الكتابة التاريخية، فلعلي اضيف ما هو جديد ومتميز».

لاحقا استعاد هذه التجربة الادبية بروح نقدية عالية حين وصف في كتابه «ثمانون» محاولاته الشعرية بـ «قرمزات بدائية فجّة».. ثم اضاف: «وأدركت بعد عامين او ثلاثة انني يجب أن احتذي مقولة الخليل بن أحمد، عندما سأل أحدهم: لما لا تقول الشعر؟ فأجاب: ياباني جیده وأبى رديئه». (1) هذه الروح النقدية الموضوعية لاحظتها بنفسني في اول لقاء بسليمان موسى حين قدمت ورقة بحث في ندوة أقامتها جامعة عمان الأهلية عن «القصة القصيرة في الاردن: البدايات والرؤى». (2)، تناولت من ضمنها مجموعته القصصية «ذلك المجهول» (3) ورغم نقدي الشديد لها الا انه شكرني بحرارة، بل انه أشاد لاحقا بهذه الورقة، في كتابه «خطوات على الطريق»، واصفا اياها بـ «الدراسة النقدية المتكاملة والعميقة». (4) .. وأشهد انني لو قلت ربع هذه الانتقادات بكتاب آخر، خصوصا من الشباب، لانتهى الأمر بالقطيعة.

وعلى اي حال فهو حين انصرف عام 1962 عن الأدب لم يذهب بعيداً.. ففي كتابة سليمان موسى التاريخية الكثير من روح القص والسرد الحكائي، وخصوصا حين يكتب السير والمذكرات وأدب الرحلات، كما في سيرة قلم أو تجربة كاتب، المعنونة باسم: «خطوات على الطريق». أو في كتابه رحلة الايام والاعوام المعنون باسم: «ثمانون». وفي المقابل فاننا نلاحظ في كتاباته القصصية الكثير من التوثيق والتسجيل التاريخي. بل ان بعض قصص المجموعة هي بالضبط وقائع حياتية عاشها المؤلف نفسه، كما سنكتشف لاحقا في سيرته ومذكراته.

في كتابات سليمان موسى الادبية، بما في ذلك ادب السيرة والرحلات، نلاحظ عفوية شديدة، واستقامة مباشرة، تؤمن بأن الخط المستقيم هو أقرب الطرق الموصلة الى المعنى والى الحقيقة، وهو يقدم في ما يكتبه خلاصة حكمته وتجربة حياته ببساطة تقترب كثيرا من حكمة الناس ومداركهم.. نائيا بنفسه عن تزويق الكلام او التفلسف المصطنع. وهو يرفض في كل الاحوال ان يقدم نفسه الا صادقا مع نفسه ومع الآخرين.. ومن هنا بالضبط يمكن اكتشاف مصداقية المؤرخ وامانته، رغم ان المؤرخ لم يكن قادرا على نشر كل الحقائق دائما. ولكن ثمة مسافة ضوئية بين عدم القدرة وبين الاخفاء والتضليل.

يتمتع كاتبنا، وكما يليق بالمؤرخ الجاد، بذاكرة ارشيفية مدهشة، وبدأب لا يتوقف لحظة عن أرشفة وتبويب كل ما يعتقد بأن له صلة بعمله، وهو فوق كل هذا وذاك أقام شبكة واسعة من العلاقات الانسانية التي تيسر له القيام بدوره التاريخي والكتابي. انه المؤرخ الذي يتوفر، بامتياز ودائما، على الشروط الاساسية الاربعة للمعلومة التي يقدمها الصحفي الحقيقي: متى؟ أين؟ من؟ لماذا؟ أي انه يؤرخ ويوثق أدق التفاصيل العلمية ويفسرهما ويبيدي رأيه فيها، حتى لو اتصل الأمر بمجرد جزئية عادية وخاصة.. غير أننا وسط هذا الركam المدهش والفائض من التفاصيل نكتشف اننا نرى ثمة حقيقة بالغة الاهمية على صعيد فهم الوقائع او التاريخ، أو اننا من ركam هذه التفاصيل لا نلبث ان نرى مشهدا او لوحة تكشف لنا زمنا او مكانا أو واقعة.

سليمان موسى.. (الرومانسي).. ذلك المجهول:

تقع مجموعة سليمان موسى « ذلك المجهول » في 146 صفحة من القطع المتوسط، وتضم 15 قصة قصيرة، تراوح زمن كتابتها ونشرها بين 1956 و1962، وتدرج هذه المجموعة بامتياز في اطار المدرسة الرومانسية التي طغت على الغالبية الساحقة من الانتاج الأدبي في تلك المرحلة، رغم ان سليمان موسى يغرف موضوعاته من وقائع حياته اليومية والحقيقية، ومن مشاهداته الاجتماعية والوطنية.. غير ان السمة الرومانسية الغالبة على قصصه لا تعني عدم اختلاطها او تأثرها بالمدارس

الأدبية المختلفة، فقد ساد حياتنا هجين مختلط من المذاهب والمدارس الأدبية والفنية الأجنبية المختلفة، فحدث بالتالي اشكال من التداخل بين الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والاشتراكية، ولدى الأديب الواحد نفسه، وفي القصة الواحدة أحياناً، كما سنلاحظ ذلك في مجموعة سليمان موسى.

ان الرومانسية في جوهرها انعكاس للذات المفردة وهمومها وهواجسها الخاصة وبما يعلي من مكانة وقيمة هذه الذات، ولذلك فان البطل الرومانسي يفر بنفسه بعيداً.. أملاً بتحقيق طموحه وذاته، ولكنه لا يلبث ان يعاني من أزمات غربته ووحدته.. فيحن الى ماضيه.. بعيداً عن تلوث المدن، وشوقاً الى طهارة الريف او البادية، وبراءة العلاقات الانسانية فيها، وينطلق الرومانسي في كل ذلك من قلب يجيش بالحماس، والعواطف الخيرة لنفسه ولوطنه، ويحلم بتحقيق المستحيل، دون ان يحكم العقل والمنطق، في تحديد السبل الواقعية لتحقيق ذلك.

هذه السمات الرومانسية العامة نجدها بوضوح في قصص سليمان موسى، وان كانت تختلط كما قلنا بالعديد من المدارس الأدبية الأخرى. ولعلنا في قصة «صفحة جديدة» نرى نموذجاً واضحاً لهذا الاتجاه الرومانسي حيث نجد الشاب الشرق أردني يهرب بنفسه الى يافا، بحثاً عن خلاصه الفردي، وحين تلحق به امه واخته في محطة القطار الذي سيحمله الى حيفا يقول لها:

- لماذا لحقت بي؟ مالك ولي؟ انني لا احب الحياة معكم، اريد ان ابتعد عنكم، اريد ان اتغرب، اريد ان اشاهد الدنيا وان ابحت عن مستقبلي.

الخلاص الفردي هنا هو المهم اما مصير الأم والأخت بعد وفاة الأب فلا يعني الشاب كثيراً ولهذا فهو يضيف: اجل يا أمي لم اعد اطيع الحياة التي تمر على وتيرة واحدة.. الحياة التي لا طعم لها ولا لون.. انت لا تعرفين النار التي تأكل احشائي.. ص (108).

هذا البحث عن الخلاص الفردي يتكرر لدى شاب فلسطيني يكاد يعيد انتاج نموذج بطل موسى الاردني، ولكننا نجده يهرب هذه المرة في رحلة عكسية باتجاه الأردن من الناصرة بعد سقوطها بيد اليهود، يقول:

«عزمني على الرحيل كان اقوى من عواطفى الأخرى، وايقنت انني لا استطيع الحياة تحت رحمة تلك الوجوه الصفرة والسحن الغريبة... وهكذا راودتني فكرة الفرار من وطني الذي اصبح جحيماً لا تطلق الحياة فيه.. كنت اشعر كالتائر المقصوص الجناحين يتمنى ان ينمو ريشه كي يحلق في الفضاء وينعم بحريته ويقرر مستقبله ومصيره».. ص (131).

هذا الشاب لوحة رومانسية خالصة في التركيز على همومه الذاتية وهو اجسه الخاصة، رغم ما يدعيه، في نفس الفقرة، من تعلقه بأبيه وأمه واخوانه الكبار والصغار. ويمثل بطل قصة «عودة المغترب» نموذجاً ثالثاً للبحث عن الخلاص الفردي بالرحيل الى وراء البحار، رغم ان البطل هنا يقرر في النهاية العودة الى وطنه.. ص (86).

**

والرومانسي يتغنى دائماً بالطبيعة وكائناتها ويحن الى زمن كان يرعى فيه الغنم في احضان الطبيعة وبراءة الحياة الريفية. في قصته «ذلك المجهول» يتذكر حمدان حين كان صبيا صغيرا فيتحسر على تلك الأيام التي كان «يرافق الخراف الصغيرة الى المراعي.. حيث كان يساعد أمه في اشياء كثيرة.. يجلب الماء من البرك البعيدة..» ثم يعلق قائلاً ما احلاها صحبة الشياه والنياق واغاني البرية الحافلة بالحنين والأشواق» ص21. وكانه يغني مع محمد عبد الوهاب «ما احلاها عيشة الفلاح متهني وباله مرتاح». وكأن هناك ما يمنع هذا الرومانسي أو المغني من ترك كل شيء والعودة الى حياة الفلاح الشاقة، ولكنه لا يفعل ذلك في معظم الاحوال، لأنه يريد الاستحواذ على متع الريف والمدينة معا.

ومن هذه القلة النادرة التي غادرت تلوث المدينة الى صفاء بادية الصحراء (حمدان) أو براءة الريف (خليل) الذي احتضن قريته بعد ان عاد الى ارض الخير والجمال والسعادة هرباً من زيف المدينة وضوضائها ولذلك هو يخاطب نعيمة قائلاً: - «واشعر ان الحياة في القرية اكثر التصاقاً بالطبيعة وأشد اتصالاً بالبساطة من الحياة في المدينة» ص (92). بل ان الكاتب يكاد يقدم مرافعة دفاع عن عالم الريف والبادية في مواجهة حضارة المدينة فيقول على لسان الراوي في قصته «حب في الصحراء»: «.. فهو بدوي بحكم نشأته وفطرته، وهو كاره لهذه الحضارة التي تزعمها.. وهو

يرى ان البساطة في العيش اساس مهم من اسس السعادة النفسية، وان حياة البادية بما فيها من سر وبساطة اقرب الى اسعاد الانسان وتمتين الصلة بينه وبين القناعة والرضى».. ص (136).

ثم يضيف متغزلاً بحياة البادية « ويا لها من حياة رضية رخية، اذا اعتاد المرء عليها صعب عليه ان يبدلها او يتمنى حياة تختلف عنها. انها حياة الهواء الطلق، حياة الطبيعة البكر حيث الأنسان اقرب ما يكون الى الله والسماء»... ص (137). وفي هذه القصة فان الحب يحل مشكلة الحرب بين القبائل المتقاتلة على الكلاً القليل والماء الشحيح. ان مثل هذه النماذج الرومانسية الخالصة نجدها في قصص اخرى مختلطة بالرمزية، كما في قصة الميراث، او بالواقعية الاجتماعية كما في قصص « الغزالات » و«ابو سعيد» و«الأبن السادس».

فلسطين في القلب

انعكست هموم وموضوعات القضايا الوطنية والاجتماعية، في مرحلة الخمسينيات على مجمل قصص «ذلك المجهول».. ذلك أن الجرح الفلسطيني كان لا يزال حاراً ونازفاً آنذاك.. والمشاعر القومية لا تزال مهتاجة لصنع شيء ما من أجل التحرير، ودون ان تعرف كيف تفعل ذلك... فجنحت الى مشاعر رومانسية فياضة لردم الهوة بين الحلم وبين الامكانيات الواقعية لتحقيقه. وسليمان موسى هنا يكاد يكرر تجربة رواد الادب في الاردن الذي احتل فيها الموضوع الفلسطيني صدارة الاهتمام، حيث نجد عبد الحليم عباس يصدر روايتين «فتاة من فلسطين» و«قصة من دير ياسين»، وعيسى الناعوري يصدر روايتين ايضا هما «بيت وراء الحدود» و«جراح جديدة»، بل ان الموضوع الفلسطيني شكل نقطة الارتكاز والانطلاق في رواية الستينات التي اعقبت النكسة، أعني الروايات التأسيسية الثلاث: «انت منذ اليوم» لتيسير سبول و«اوراق عاقر» لسالم النحاس و«الكابوس» لأمين شنار وفي ذات السياق تتدرج رواية احمد عويدي العبادي «آلام نازحة».

سليمان موسى في هذا السياق لم يكن مجرد شاب عربي من شرق الأردن انفعّل بمصير اهله غرب النهر، ولكنه كان قد قضى شوطاً من حياته في مدينة يافا التي هرب اليها ذات ليلة من قرية الرفيد، بحثاً عن العمل والمعرفة، وقد سجل هذه

التجربة في قصة «صفحة جديدة» ص 10، وكان قد اشار الى هذا الحادث بالذات في المقدمة ص 8 و 9. كما ان هذه الواقعة القصصية لا نلبث أن نجد ما يشابه نصها الحرفي في مذكرات الكاتب «ثمانون»، ص 46 و 47، (5). ومن هنا لم يكن غريباً أن القضية الفلسطينية شكلت الموضوع الرئيسي لقصص المجموعة.

في قصة «ذلك المجهول» يتطوع حمدان مع الكثيرين من ابناء قبائل شرق الأردن ويستشهد على ثرى فلسطين. وتدور قصة «الميراث» ذات المغزى الرمزي المباشر في حي القطمون في القدس، وفي لحظة وفاة والد البطل يترك لأبنة ميراثاً هو قطعة صغيرة من الفولاذ على شكل مفتاح، وبالطبع كان مفتاح منزل بيتهم الذي احتله اليهود. قصة «قانون اسرائيل» ورغم كونها تاريخية مستمدة من التوراة إلا انها تشكل تنويعاً جديداً على دموية الفكر اليهودي كما تجلى بسلوك الكاهن فينحاس بن العازار الذي حمل الرمح وطعن المرأة المديانية في بطنها، كما طعن الرجل الاسرائيلي الذي تزوجها لأنه خرج عن تقاليد اليهود.

هذا الموقف من العنف الدموي الصهيوني الذي سجله الكاتب في نص ادبي لابلث ان يطرحه سياسياً ودينياً في مذكراته لاحقاً، حيث يقول: «كان اليهود يتبعون سياسة القتل الجماعي لتخويف العرب وبث الرعب في نفوسهم ومن اجل تحقيق اهدافهم. ان الذي يطالع التوراة (العهد القديم) بامعان يدرك بان الديانة اليهودية تتشعب الانسان اليهودي على الاعتقاد بأن أبناء الشعوب الاخرى أدنى من ابناء الشعب اليهودي» شعب الله المختار» وانه لا ضير من قتلهم ... من هنا دعوت ذات يوم الى ان المسيحيين يجب ان يتوقفوا عن الاعتقاد بأن كتاب (العهد القديم) كتاب مقدس لأن الاله في العهد القديم اله قتل وتدمير وانتقام وعدوان.. انه يختلف كثيراً عن الاله في الانجيل (العهد الجديد). (6) في قصة «على سيل الماء» يسجل الكاتب وقائع المجزرة البشعة التي ارتكبتها الجنود الصهاينة بقتل الصبيين الشقيقتين علي وفخرية وهما يجتمعان الحطب قرب المنطقة الحرام.

هموم اخرى

إن هاجس قصص المجموعة يدور حول موضوعي الفلسطيني والاغتراب الى جانب موضوعين متداخلين هما قسوة الحياة في الريف الأردني ثم العادات والتقاليد الاجتماعية القاسية وخاصة بالنسبة للمرأة.

قسوة الحياة الريفية ومشاهد من حياة الفلاحين نجدها في قصص: «الأرض والحب» و«الغزالات» و«صفحة جديدة» حيث يهرب الشاب الى يافا تخلصاً من حياة الريف الجذباء الفارغة بحثاً عن زخم الحياة في يافا. وهذه المعاناة نجدها كذلك في «مشروع زواج» و«ابو السعيد».

أما موضوع العادات الاجتماعية والتقاليد القاسية فنجدها في قصة « الشرف الرفيع» حيث يقتل مصطفى شقيقته صفية لمجرد علاقة بريئة بزميلها المدرس ابراهيم، وكذلك في قصة «القاتل والقتيل» حيث يكلف الأب ابنه الصغير حامد بذبح أخته «فضية» لغسل شرف العائلة، فأخته حامل من غير زواج. ثم هناك قصة «الأبن السادس» التي تكاد تكون دعوة لتنظيم النسل. القصة الوحيدة التي تبدو مختلفة في هذه المجموعة هي قصة «حب في الصحراء»، وكيف طوى غرام «حميد» و«نوره» صفحة حرب بين قبيلتين بدويتين في منطقة باير الصحراوية.

يلحظ قاريء «ذلك المجهول» ان سليمان موسى قد توقف عن كتابة القصة القصيرة عام 1962 حتى انه كتب في هذا العام قصتين دون ان ينشرهما، وهما «على سيل الماء» و«الشرف الرفيع». نستثني هنا بالطبع قصة «ذلك المجهول» المنشورة في كتابه «صور من البطولة» (68)، وكان قد كتبها كما يبدو في أواخر العام (67)، وهذه القصة في تقديرنا هي من أنضج قصص المجموعة فنياً، مما يؤشر الى ان كاتبنا كان مرشحاً لمزيد من التطور والاكتمال لو استمر في الحقل القصصي، غير انه انصرف الى الكتابة التاريخية وكتابة السير، ليصل من خلالها الى قمة أعلى، ربما اعتقد انه لن يصلها عن طريق الكتابة القصصية.

**

لعل توقف سليمان موسى عن كتابة القصة القصيرة سيشكل مدخلا لإلقاء المزيد من الضوء على فنه القصصي: يبدو واضحاً من خلال قصص هذه المجموعة ان كاتبنا على دراية عميقة وواسعة بهذا الفن القصصي، ولدى كبار مبدعيه وهذا لا يعني انه احد هؤلاء، أو ان قصصه بلا نواقص أو عيوب جدية. إن سليمان موسى وفي شروط الإنتاج القصصي لمرحلة الخمسينات هو كاتب متمكن من صناعته الفنية ويقدم أعمالاً ناجحة، وفق المقاييس العادية للنجاح، ولكنها تخلو في تقديرنا

من ذلك الوهج الابداعي او تلك الالتقاطات الفنية الساحرة والمدهشة التي نجدها عند كبار مبدعي القصة القصيرة: موباسان، تشيخوف، مارك توين، أو هنري، تيمور، يوسف ادريس، زكريا تامر، الافغاني، ملحس....الخ.

إن مكن الخل في انتاج سليمان موسى القصصي هو في الغياب النسبي، أو التام احياناً، للحدث أو الحكاية، أو أن حجم الحدث الذي يقدمه لا يتناسب مع متطلبات قصة قصيرة مبنية وفق المقاييس التقليدية، ولا يقل حجمها عن ست صفحات من القطع المتوسط .. ومعنى هذا غياب عنصر التخيل القصصي القادر على ملء فراغ الصفحات بالحركة بدلاً عن الوصف. في معظم قصص المجموعة بإمكان القارئ/ الناقد تلخيص القصة كحادثة أو حكاية بعدة أسطر. أحياناً تشعر بعدم وجود حكاية اصلاً بل مجرد مدخل لقصة مثل «صفحة جديدة» فالشاب الأردني يقرر ترك قريته بحثاً عن حياة جديدة في مدينة يافا..حسناً ماذا حدث بعد ذلك..؟ وفي قصة «عودة المغترب» حكاية عادية عن شاب غادر بلده (فلسطين) ثم قرر كما تشير الرسالة التي أرسلها اسماعيل ان يعود لأنه لم يعد يطيق صبراً على فراق أهله.

وفي قصة «قانون اسرائيل» نقرأ قبل البداية الاقتباس التالي: «فلما رأى ذلك فينحاس بن العازار بن هارون الكاهن قام من وسط الجماعة واخذ رمحاً بيده ودخل وراء الرجل الاسرائيلي الى القبة وطعن كليهما الرجل الاسرائيلي والمرأة المديانية في بطنها». (التوراة - سفر العدد - الاصحاح الخامس والعشرون). انطلاقاً من هذه الحادثة بنى سليمان موسى وقائع قصته عن «زمرى» الاسرائيلي الذي احب الفتاة المديانية «كزبي» مما اثار عليه غضب قومه بسبب عدائهم للمديانيين.. وانتهى الأمر كما رأينا بقتل الحبيين بحرية الكاهن اليهودي.

هذه الحادثة امتدت على مساحة اربع عشرة صفحة كاملة.. صحيح ان الكاتب تمكن بجدارة من استكمال جوانب المشهد التاريخي، وتغطية نواقص الحكاية غير انه رغم ذلك أفاض في التوصيف وفي الكلام، ليصل الى المغزى والهدف الذي يريده، بإدانة ذهنية وقانون اسرائيل الدموي ص (44)، غير ان التأشير الى هذا الخلل في القصة لا يعني الحكم عليها بالاعدام فهي رغم هذه الملاحظات من اجمل قصص المجموعة.

ان غياب عنصر التخيل الحكائي بتوليد حركة احداث مستمرة يصيب القصة بحالة من السكون او الجمود الناتج عن عملية الوصف اساساً.. ذلك ان عنصر الوصف اذا لم يكن ذا ضرورة عضوية في القصة القصيرة سيشبه تجميد حركة الكاميرا السينمائية عند مشهد معين مما يفقد العمل الفني ديناميته واستمرار حركته. ان واحدة من قصص المجموعة واسمها « ابو السعيد» تكاد تكون مجرد لوحة ريفية يتغزل من خلالها رسام رومانسي بحياة الريف.

اذا تجاوزنا غياب او ضعف عنصر التخيل الحكائي في قصص المجموعة فسنجد امامنا اشكالية اخرى تتصل بلغة الحوار.. وهذه الاشكالية على كل حال وقع فيها معظم رواد القصة والرواية.. ذلك ان الفصحى الحديثة.. اعني لغة الصحافة اليومية لم تكن قد شاعت بعد، وكان خيار الكاتب بين العامية وبين الفصحى القديمة. القليل من كتابنا آنذاك تجرأ على الكتابة بالعامية ليكونوا صادقين مع لغة أبطالهم، ومن هؤلاء «الايرواني والناعوري»، غير ان سليمان موسى التزم بالعربية الفصحى كلغة للحوار رغم ان معظم أبطاله من ابناء الريف.. ولم يقف الأمر عند حد الحوار بالفصحى بل تعداه الى ان يضع الكاتب احياناً أفكاراً وتعبيرات لا يمكن ان تمت لقائلها بصلة.

لنتأمل هذا الحوار بين «فضية و طريف» بعد ان اكتشفت كارثة حملها منه، تقول له: ان شيطاناً مريداً يعبث في احشائي.. انه يحمل معه دينوته ودينوتي انا، ولن يخلصني إلا عجيبة. فيرد عليها طريف: الا يمكن ان افعل شيئاً ما ؟ الا يمكن ان نفر سوية؟ فكري في الأمر ولا تيأسي.. الى هنا يبدو الرد مقبولاً فنياً حتى وان صيغ بالفصحى، ولكن دعونا نستمع الى الراعي الفلاح البسيط وهو يواصل الكلام: دعينا نصنع قدرنا بيدنا ولا نخضع للأقدار التي يصنعها الآخرون لنا ص (47) هنا دخلت لغة غريبة على الحوار لا علاقة لها بطريف وفضية بل لعلها لا علاقة لها بلغة الكاتب نفسه، وتكاد تكون عبارة مستعارة من احد أفلام او مسرحيات يوسف وهبي. في قصة «عودة المغترب» وقبل اي يركب اسماعيل الباخرة في طريقه الى بلاد الاغتراب البعيدة يقول له اخوه مشجعاً: لا تدع للأسى والهم سبيلاً الى نفسك، وكن على ثقة من انني لن ألو جهداً في توفير كل ما يمكن توفيره لوالدتنا وشقيقاتنا. تشجع يا اخي، كن رجلاً. واجه الحياة، وصارعها بجنان قوي وليكلاك الله ويرعاك. ص (84).

أظنني لو سمعت اخي يقول لي « ليكألك الله ويرعاك»، في موقف مشابه، لبقيت أضحك الى ان أصل امريكا. نكتفي بهذين المثليين عن الخلل في حوار الشخصيات فمنه الكثير. (7) أمام هذه المجموعة من الثغرات والسلبيات والملاحظات الفنية كان ان راوح مستوى المجموعة في دائرة الوسط، يعلو احيانا ويهبط حيناً لكنه لا يبتعد كثيراً. غير ان سليمان موسى الذي كان يستطيع ان يثبت اسمه بجدارة بين عشرات الادباء العاديين من مجاليه لم يرد ان يكون مجرد كاتب عادي فكان ان بحث عن قمته في حقل آخر، وأظنه قد وصل.

-
- 1- سليمان موسى، رحلة الايام والاعوام، «ثمانون»، (سيرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص55.
 - 2- عقدت الندوة في جامعة عمان الاهلية بتاريخ 30/4/1997. ونحن نعتد في دراستنا هنا لمجموعة «ذلك المجهول» أساساً على هذه الورقة. انظر كذلك نزيه ابو نضال «القصة القصيرة في الاردن»، مجلة افكار العدد 130، آذار-نيسان 1997.
 - 3- سليمان موسى، ذلك المجهول، (قصص)، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، 1982.
 - 4- سليمان موسى، سيرة قلم أو تجربة كاتب، «خطوات على الطريق»، (سيرة)، المؤسسة العربية، بيروت، 2003، ص228.
 - 5- سليمان موسى، «ثمانون». مصدر سابق ص 46 و47.
 - 6- المصدر السابق، ص51.
 - 7- للاستزادة يمكن العودة الى الصفحات: 42، 43، 44، 45، 47، 63، 67، 72، 74، 77، 83.

2. أحمد العناني، حبة البرتقال

تضم مجموعة أحمد العناني «حبة البرتقال» اثنتي عشرة قصة قصيرة، وقد صدرت عن دار المعارف في القاهرة، سلسلة اقرأ، عام 1962. وتتراوح أحجام هذه القصص في معظمها بين (9) و(10) صفحات من القطع الصغير باستثناء قصتين تقعان في (12) صفحة وقصتين تقعان في (13) صفحة. ومثل هذه السنتمترية في تحديد حجم القصة القصيرة، سينعكس سلباً بالضرورة على بنائها الفني، ذلك أن الحدث نفسه قد يحتاج إلى أربع صفحات أو خمس عشرة صفحة، مما يعني إن الكاتب وقد ألزم نفسه بمعدل حجم بحدود العشر صفحات سيجد نفسه ملزماً باستكمال الحجم بفائض الوصف أو الكلام مما سيتقل كاهل العمل الفني ويبطئ من حركته بالوصف المجاني أو بافتعال تداعيات أو إضافات لا مبرر لها.

تتدرج قصص أحمد العناني بمجموعها في إطار رومانسية مثالية ذات نغمة تبشيرية واضحة بالحث على الخير ومكارم الأخلاق وبالدعوة الحارة لمحبة الوطن والتضحية من أجله وينبهنا الكاتب كثيراً وفي معظم قصصه بما سيلقاه الإنسان في دنياه من عقاب أو ثواب... ويؤكد بخطاب أخلاقي بالغ الوضوح بأن ثمة فرج أو حل لأكثر الأمور استعصاء إذا ما خلصت النوايا، وإن لا فرق بين غني أو فقير إلا بالتقوى، فصاحب متجر القماش الذي يترك عامله الأمين المخلص سنوات طويلة يعيش وينام وسط الأقمشة والنفثالين دون أن يتمكن من توفير ما يؤهله للزواج وفتح بيت مثل بقية كائنات الله... هذا التاجر وأسمه أبو هشام يتكشف في لحظة واحدة عن فاعل خير لا يوجد إلا في الأفلام. فإذا هو يجمع لعامله عدنان كل الأموال التي كان يخصمها من راتبه في سنوات الكساد، بل ويضاعفها من ماله الخاص، (ومش بس هيك) بل ويزوجه من ابنته رندة (قصة الفجر الكاذب).

نحن هنا لا نريد محاكمة قصص المجموعة بالمقاييس الفنية الراهنة ف«حبة البرتقال» تنتمي في معظم قصصها إلى مرحلة البدايات في الأربعينيات والخمسينيات، ولكن حتى في الشروط - الفنية لتلك الفترة رأينا قصصاً أكثر اكتمالاً ليس بالنسبة للإيراني مثلاً، بل حتى بالنسبة لكاتبنا أحمد العناني نفسه... ففي الكثير من قصصه لمسات وجوانب فنية مدهشة، سواء في رسم المشهد النفسي للحدث أو في بناء الشخصيات، غير أن ذلك التوهج الفني لا يلبث أن

يخفت أما بفعل فائض الكلام أو بفعل ارتفاع صوت الخطاب الأخلاقي أو الوطني، كأن تقول الأم في قصة «الدينار الأخير»: «لو كنت أعلم أنني أعطي الحلي لأطفالي لمجرد أن يحيوا لحطمت رؤوسهم بيدي، ولكننا نريد أن نحيا لوطننا، نريد أن تطلع علينا شمس الأرض التي ينبغي أن ندفن فيها».

هذه القصة كتبت عام 1954، وكان الجرح آنذاك نازفاً والجوع مهلكاً والخلاص لا يجيء إلا بالفداء والتضحية. ومن هنا جاء خطاب الأم على هذا النحو الذي افترضه الكاتب أو قل أراده أن يكون كذلك... أما في الحياة نفسها فمثل هذه الأم لا وجود لها إلا في الحكايات. ومن هنا بالضبط فإن الهدف أو المغزى الذي يتوخاه الكاتب، بفعل منظومته القيمية والأخلاقية والوطنية تنعكس سلباً على البنية الفنية للقصة وعلى واقعية شخصياتها.

واستدراكاً نقول إن مثل هذه الأم ليست واقعية حتى ولو كانت حقيقية. ومثلها موقف الصبية نظيرة في قصة «جميل ونظيرة» التي ترفض ارتداء الجديد من الثياب قبل العودة، وبأن على من أراد الزواج منها أن يدفع مهراً واحداً أيضاً هو العودة. الرومانسية المثالية في قصص أحمد العناني تجعل الأشياء تنقسم وفق ثنائية صارمة: الماضي الجميل حيث الفردوس المفقود ذي الجمال البهي والخير العميم وبيارات البرتقال والنعيم، ثم الحاضر الأسود القاسي حيث المعاناة والجوع والموت. وثنائية الماضي/ الحاضر نجدها في الغالبية الساحقة من قصص المجموعة، وخاصة في «حبة البرتقال» و«الدينار الأخير» و«أجرة الطريق».

وثمة ثنائية ثانية أيضاً يعزف عليها الرومانسيون دائماً وهي ثنائية القرية أو الريف رمز النقاء والصدق مقابل المدينة والحضارة حيث التلوث والفساد والشر. في «هذه قصتي» يكشف أبو أريج حجم الفساد والتدهور الأخلاقي الذي يعيش فيه كتاجر في المدينة فيقرر ترك كل شيء خلفه والعودة إلى القرية حيث النظافة والنقاء. وفي قصة «خطوات الشيطان» فإن حمد عبد الصبور يعيش وسط مفسدة كاملة اسمها نيويورك حيث المعاناة والجنون مقابل القرية الشرقية الوادعة الآمنة. وعيد ربيع في قصة «المسكن» تحوله مدينة تل أبيب والعاشرات اليهوديات إلى كائن فاسد مقامر وسكير ولا أمل بصلاحه أو بشفائه.

هذه الثائية الصارمة في رؤية الأشياء تضع كذلك حدوداً صارمة بين البشر فثمة أشرار وأخيار، طيبون وفاسدون، ضحايا بريئة وظالمون بلا حدود، فكيف يمكن جسر الهوة بين هذه الثنائيات المتقابلة والمتباعدة؟ وكيف يمكن للإنسان أن يحافظ على طهارته وأمانته ووفائه لأهله وهو يعاني العوز والحاجة وقسوة الحياة من حوله؟ هنا تتدخل المعجزة كعنصر وحيد للإنقاذ. والمعجزة قد تتجلى في كفيات عادية لا ندري كيف غابت عن الأذهان إلا عند الضرورة القصوى لوجود الإنقاذ أو المعجزة.

وعلى سبيل المثال فإن محمود في قصة « الدينار الأخير» كان في دوامة الصراع بين أن يعالج ابنه بهذا الدينار وهو يراه يموت بين يديه أو يستأجر به عيادة، يمكن أن تتقذ عائلته من غائلة الفاقة والجوع. وحين يفلق علينا الكاتب أفق أي حل معقول أو مقبول وإذا به يمد يده بجراب الحاوي ليخرج علينا بحل سحري. فزوجنه، لحظة ارتباكها الشديد ساعة الهجرة، وضعت حليها الذهبية في مكان وهي لا تعرف إذا كانت هذه الحلي قد نسيتها في البيت أو خرجت ضمن العفش الذي حملوه معهم. وفجأة، حين ضاقت إلى الحد الأقصى ولم يتبقى إلا الدينار الأخير طلبت من الجميع التفتيش عن الذهب المفقود ليجدوه في النهاية في الوسادة التي ينام عليها الطفل المريض. والحل بالمعجزة يتكرر كثيراً في قصص المجموعة... ففي قصة «الفجر الكاذب» وحين يقرر عدنان الالتزام بالشرف والأمانة رغم حالته البائسة، يأتيه الترياق من صاحب المتجر على هيئة ألف دينار وعروس. ومثل هذا المدير (الطيب) يتكرر جزئياً في قصة «عندما تتكشف الحقيقة».

وفي قصة «أجرة الطريق» تتدخل الزوجة كذلك لتمد زوجها بالمال والحل على هيئة ثلاثين ديناراً كانت قد وفرتها، وبصيغة اقتراح بأن يبيع الأرجيلة فينتفع بثمنها لتأمين أجرة الطريق لأخته وأبنائها. كما يوفر بذلك المال الذي يصرفه على التدخين ويصون صحته كذلك. أما الحل الحقيقي الذي تطرحه الزوجة/ الأم فهو أن يعد أبنائه وأبناء أخته بالعمل وقت السلم والاستعداد للموت حين يحين زمن الحرب والتحرير. في قصة «قاطع الخطب» تتكرر المعجزة بوصول الشرطة، للقبض على القاتل الهارب جدوع، في اللحظة قبل الأخيرة وهو يهم بقتل أبو ركة ليصل إلى زوجته صفية. هذا المشهد يكاد يكرر وصول فرسان الجيش الأميركي في اللحظة الأخيرة لتخليص القافلة والحسنة الشقراء من براثن الهنود الحمر، كما في أفلام هوليوود.

وإلى جانب حل المشكلات المستعصية يمثل هذه المعجزة المفاجئة وغير المنتظرة، فإن الأستاذ أحمد العناني يلجأ إلى تقديم النموذج الطيب ليتم الإقضاء به

أخلاقياً وسلوكياً، كما في قصة «زوجة الشاعر»، حيث يقوم الزوج بمساعدة ليلي، صديقة زوجته، والتبرع لها بدمه، دون أن يخبر زوجته. كما يلجأ في قصص أخرى إلى الوعظ والإرشاد وتوجيه النصائح كما في قصة « شجرة الأنساب»، ولا شك أن الخطاب المباشر يسيء إلى فنية القصة. وهذا ما حدث كذلك، وهو يقدم الإيضاحات حول معجزة الحل الإلهي في «هذه قصتي».. فعائلة بسام الفقيرة كانت في غاية السعادة رغم فقرها لأنهم كما يقول الكاتب «كانوا عيالاً على الله في كل شيء» ذلك إن بسام قد ذهب إلى «كرم ربه فوجده واسع الرحمات».

وهنا يتساءل الكاتب بلسان التاجر أبو أريج «أينا الفقير حقاً؟» ويقرر أن يفعل مثل بسام بأن يترك معظم ثروته لزوجته مكتفياً ببيت متواضع ومزرعة صغيرة في القرية، يرتدي قفطاناً مخططاً فيكون «إنساناً» من أسعد خلق الله، وما احلاها عيشة الفلاح!!! في قصص أحمد العناني ثمة احتفاء عال باللغة، وجنوح نحو الإنشاء الوصفي سواء من خلال السرد أو حوار الشخصيات، من نوع: «تذكرت الآن كل شيء..تذكرت البيارة المخضوضرة، والناعورة الثرثرة، وشجرات الخشخاش الحانية... وسرب البط في البركة المتثائبة». (ص23) أو «ونظر إلى الليل الأسحم فتمنى لو تمزق أحشائه سياط الفجر البيضاء». (ص43) ومثل هذا الوصف الإنشائي كثير، ويكاد يملأ صفحات الكتاب. فقصة «جميل ونظيرة»، مثلاً، تكاد تغرق في الوصف: « ويمضي اليوم بي طروباً لاعباً... سعادة لا يليق الإغراق في اذكراها ... فأين ألقى سنة حلوة من العيش الحريري النسيج كتلك السنة المنيرة... حباً عارماً، وأرضاً طيبة، وحياء كأحلام العذارى كلها عطور وسناء وأشواق». !!٩

وعدا الوصف الإنشائي فإن النص يتعثر كثيراً بمفردات غريبة تنتمي للغة المعاجم المهجورة أو بعبارات جاهزة ك «الوابل الهتون» و«الفؤاد الحريب» و«شلت يميني» و«فلذة كبدي» و«لم يترك في مقدمها ريشاً ولا زغباً»... الخ يبدو لي من كل ما تقدم إن الثغرات الفنية التي تعاني منها قصص الرواد عموماً، إنما هي ناتجة أصلاً عن غياب ثقافة نقدية لدى قصاصينا الأوائل، وكذلك ندرة القصص المكتملة فنياً سواء الموضوعية أو المترجمة. ومن هنا فإن قصص البدايات ستظل تشكو من مثل هذه الملاحظات ولكن يكفي أصحابها شرف المبادرة والريادة التي بدونها ما كان بمقدور الأجيال اللاحقة الوصول إلى الذرى الفنية التي وصلتها.

3. عبد الحميد الأنشاصي، الشيخ والأرض

في مجموعتيه القصصيتين يغرف عبد الحميد الأنشاصي من وقائع الحياة الفلسطينية: عذابات المنايا والتشرد، ومعاناة القهر والاحتلال، ثم مواكبة احتمالات الثورة والتمرد، وتضحيات الصامدين والفدائيين. صدرت أول مجموعة له بعنوان «عطف أم وقصص أخرى»، عن دار سعد، القاهرة، عام 1952. ومن مجموعته «الوطن السليب» (1989)، نختار قصة «الشيخ والأرض» التي تدور وقائعها كما يبدو في أواخر الستينات حيث انفجرت إشكالية مرعبة أمام المواطنين تحت الاحتلال وهي العمل في مصانع ومنشآت العدو المحتل أو الهجرة ومغادرة الأرض.

الشيخ الفلسطيني مصطفى ابن السبعين والقائم على تقاليد أجداده في زراعة أرضه والعيش من ثمارها، وجد حلاً آخر وهو العمل بالأرض. غير أن مردود مثل هذا العمل الزراعي، في ظل المخططات والحرب المدروسة التي يشنها المحتل على الفلاحين الفلسطينيين، لا يكفي لإعالة العاملين به، مما اضطر الشباب خاصة للالتحاق والعمل لدى الأعداء. أعداد هؤلاء العمال العرب كان بمئات الآلاف فالظاهرة إذن موضوعية قاهرة وليست مجرد ترف من الشباب ورغبة منهم بجني أموال أكثر لإنفاقها على الكماليات وعلى ما يفسد الشباب أنفسهم، فتكون النتيجة كما يقول الأب الشيخ: «لقد خسرن كل شيء، خسرن ولدينا ونتاج أشجارنا ومزروعاتنا، وغداً نخسر أرضنا، أملنا الوحيد الذي بقي لنا».

وفي إطار نفس المدرسة الرومانسية، ورغم إن الكاتب يغرف وقائع قصته من أرض الواقع إلا أنه يقفز مع شيخه العجوز عن الشرط الواقعي وفي كيفية إيجاد السبل لتجاوزه، نحو إدانة هؤلاء العمال وتلطيح سلوكهم بالفساد والإثم لأنهم يعملون بمصانع العدو. وفي عام 1969 كانت بعض التنظيمات الفدائية توقف باصات العمال العرب وتقوم بإحراقها بعد إنزال العمال منها لتمنعهم من العمل في مصانع العدو ومنشآته المختلفة، ولكن دون أن تضع أي بديل لهؤلاء العمال. إن حرق الباص وإدانة الأبناء بالفساد هما وجهان لعملة واحدة في القفز من فوق الواقع وافترض حلول أقرب إلى المعجزة أو الأسطورة.

ومثل هذه الحلول في عالم الأدب هو هروب روماني يرتدي ثياباً وطنية فاقعة. الشيخ العجوز لا يمكن أن يعتني بالأرض وحده، فيكون أن يتراجع محصولها وتكثر فيها الحشائش الضارة وتلحق الأمراض والديدان بأشجارها...

وذاث يوم يبحث محمود عن أبيه الشيخ فيجده متمدداً على الأرض تحت شجرة اللوز وقد علا الدم فمه... واستمع منه إلى كلمته الأخيرة: «لقد انتهيت يا بني... اعتن بالأرض». هذه القصة الرومانسية المأساوية تقترح شكلاً فنياً متميزاً ومتقدماً ليس بالنسبة لجيل أنشاصي وحده وإنما بالنسبة لجيل كتاب القصة هذه الأيام.

ويدور الحوار في هذه القصة على مستويين:

الأول: الحوار المعلن المباشر والمنطوق.

والثاني: الحوار المبطن الذي يدور بخلد الشخص دون أن ينطقه.

- لنتأمل الحوارية التالية بين الشيخ وزوجته رؤوفة. بعد أن يشتكي أبو محمود من عدم وجود مساعدة من ولديه في عمل البستان، تقول له:
- «إن راتبي ولدنا وابنتا يربو على ما يعود علينا من البستان بكثير (إن الأرض لا قيمة لها الآن).
- «لقد غرتك النقود... إن النقود زائلة أما الأرض فكنز ثمين».
- «ولكن كثيرين من القرويين فعلوا ما فعلنا... ولو لم يفعلوا ماتوا جوعاً... إن ثمار البستان لا تفي بنفقات المأكل وحده.
- (إننا الآن في نعيم ولله الحمد... وإن كنت أنت وحدك غير راض).
- «كفى! كفى! صمتك خير من كلامك. أنت التي شجعت ولدنا على العمل في المصانع. أنت التي جنيت علينا. (ومن الخسارة أن أكون زوجاً لك).
- جنيت؟ أنا جنيت على أسرتنا؟ وماذا فعلت حتى جنيت عليكم؟ (إن الاكتفاء بواردات البستان هي الجناية الحقيقية). وعلى هذا النحو المتميز يكشف الكاتب مستوى العلاقات وطبيعتها من جهة كما يكشف حقيقة المشاعر والمواقف من جهة ثانية، وفوق ذلك فإن الشكل الحوارى يضيف متعة فنية إلى النص القصصى.
- لنتأمل هذا الحوار القصير بين الشيخ وابنه محمود حين يصل محمود إلى البيت في آخر الليل، مترنحاً.
- ما بك يا محمود؟ أمريض أنت؟ (أخشى أن تكون مخموراً).
- مريض؟ كلا! إنني لا أشكو شيئاً.
- أبداً؟ (في اعتقادي إنك تكذب). وأدنى الشيخ مصطفى أنفه من فم ابنه وأخذ

يتشتم، ثم قال:

- ما هذه الرائحة؟ (إنها رائحة تبغ).
- رائحة؟ رائحة ماذا يا أبي؟
- هناك رائحة أخرى... رائحة تبغ ورائحة خمر (عرق). (آه يا خليع. آه يا فاجر).
- أنا؟ أدخن وأسكر؟ (لقد حذرت يا أبي).

على هذا النحو يدير عبد الحميد الأنشاصي هذه الطريقة المتميزة من الحوار بين أفراد العائلة ليقدّم من خلالها صورة متكاملة عن أوضاع هذه العائلة الفلسطينية الفلاحية في ظل الاحتلال. وفي تقديري إن أنشاصي بدون هذا الأسلوب كان سيحتاج إلى صفحات كثيرة من السرد ليقدّم كل هذه الجوانب المتشابكة والمعقدة من حكاية «الشيخ والأرض». ولعل في هذا التنويه حول هذا الحوار المتميز الذي اقترحه أنشاصي ما يجعلنا نؤكد ثانية إن ما قدمه الرواد في فن القصة القصيرة فيه الكثير من الإبداعي المتميز الذي جعل قصة القصة القصيرة في الأردن تضاهي بجدارة مثيلاتها من القصص العربية.

**

الفصل الرابع

جيل الأفق الجديد

منذ بداية الستينيات، وعلى امتداد 60 عاماً، ارتبط اسم الجيل الثالث من كتّاب القصة القصيرة في الأردن بمجلة الأفق الجديد، وبرئيس تحريرها أمين شنار. ومن بين أسماء هذا الجيل: ماجد أبو شرار وخليل سواحري وفخري قعوار (سنتحدث عنه في فصل الكتابة الساخرة) وصبحي شحروري ونمر سرحان ومحمود شقير ويحيى يخلف (سنتحدث عنه مع جيل الثورة)، وفايز محمود ولطفي ملحس وحكم بلعاوي وأحمد الخطيب ومحمد سعيد الجنيدي، والقائمة تطول، وكان من بين كتاب الأفق الجديد أسماء وازنة أو منجزة من بينها أمين شنار نفسه وعيسى الناعوري وسيف الدين الأيراني ويوسف العظم.

والأهم مشاركة أعداد من الكاتبات من بينهن: مليحة أبو شرار (شقيقة ماجد أبو شرار)، ومي اليتيم، (زوجة تيسير السبول) وحزامي الجاعوني؟! وسهام سعيد وزاهية.. غير أن هذه الأسماء لم تستمر أو نشهد لأي منها صدور مجموعة قصصية واحدة.. باستثناء «ملصقات على أبواب دمشق» لمي اليتيم التي صدرت عام 2011. وقد علمنا أن سهام سعيد وزاهية أسماء وهمية لرجال. إلى جانب ذلك شهدنا مساهمات عربية هامة من بينها غادة السمان وعبد الرحمن الربيعي. وقد ترافق ذلك مع ظهور عدد كبير من النقاد.. والأهم حضور عدد كبير من الترجمات القصصية لأهم الكتاب العالمين.. مما أغنى المشهد الأدبي في الأردن.. وجعلنا نطلق على كتّاب هذه المرحلة جيل الأفق الجديد، ومن هنا كان أن ترك توقف هذه المجلة فراغاً كبيراً أمام العديد من الأقلام إلى أن جاءت مجلة «افكار» فملأت هذا الفراغ.. وها هي لا تزال تواصل إصداراتها الشهرية إلى ما بعد العدد 350، كما رافقتها زمناً طويلاً مجلة عمان، إلى جانب صفحات الملاحق الثقافية في الصحف الأردنية.

1. هموم ماجد ابو شرار في «الخبز المر»

(كلمات بين يدي الذكرى لعلها تضيء ما يضيف إلى تجربته القصصية) يفاجئنا يوم الثامن من شهر تشرين الأول ذكرى استشهاد المبدع والإنسان والقائد ماجد أبو شرار، فنظن أن مسافة السنين من روما إلى بيروت ودمشق وعمان، وما بينهما من حصار ومذابح وقتال وانهيارات، كفيلة بمنحنا القدرة على الكتابة عن ماجد، وحين تمسك القلم يفاجئك بحضوره المعتاد، وبسمته الحانية فلا تستطيع أن تقول شيئاً. أما أن لنا أن نعتاد الحزن والموت والمصنقات؟ هكذا تصورت، قبل ماجد، لاكتشف بعده، اننا نصنع اوهاما عليها تسعفنا على احتمال أوجاع القلب.

في زمان سابق، وفي مكان آخر.. يندفع المحزونون إلى رقص وحشي وهم يطلقون نوعاً من الصراخ البدائي، وتمزق المحزونات ثيابهن وهن يولولن بالزغاريد، أما نحن الذين نكابد وقار الحزن، لنمنع قلبنا عن النحيب، فلا نتداخل مع حقيقة الموت، ولا نصدق ما حدث إلا بأذهاننا، وحين تدهمنا الذكريات، نعود إلى لحظة الموت الأولى، فنهتف بما هتف به عمر بن الخطاب ذات يوم: اللهم امنحنا (حزن) العجائز. ثم يكون أن ندخل في الدوام المهلكة بين العقل الذي يعرف، والقلب الذي يرفض التصديق فيرتج علينا القول ونهرب إلى «الخبز المر» علنا نقتات منه مداخل للحديث فنحاول: نشرت قصص «الخبز المر» لأول مرة في مجلة «الأفق الجديد» المقدسية في الفترة الممتدة من عام 1961 إلى عام 1964، وتم جمعها في كتاب، وبتقديم يحيي يخلف. عام 1980 عن دار ابن رشد، في بيروت قبل استشهاد ماجد بعام واحد. كان ماجد ابو شرار، عبر علاقتي الطويلة به، من عمان الى بيروت الى روما، ليلة استشهاد، يحلم على الدوام بالعودة إلى كتابة القصص، ولم تكن طباعة مجموعة الخبز المر إلا تعبيراً عن هذه الرغبة. ظل يقول لي بأنه يحلم بيوم ينقطع فيه إلى القراءة والكتابة.. ولكن مهام النضال الوطني وايدي القتلة في روما حالت بينه وبين أن يواصل هذا الحلم، فالذين يعرفون ماجد يعلمون بأنه لن يستطيع تحقيق حلمه لأنه نذر نفسه ووقته كله لمعركة شعبه ولثورته.

الخبز المر

تضم مجموعة «الخبز المر» احدى عشر قصة قصيرة يختزلها جميعاً هاجس اساسي هو صراع الفلسطيني من أجل الوطن والرغيف والحياة، ويشكل الموت

والاستشهاد فيها القاسم المشترك، وكأن قدر الفلسطيني أن يحارب ويستشهد من أجل «الخبز المر» مرة، ومن أجل الوطن مرات عديدة، حتى بات الموت الرفيق الدائم للفلسطيني يحيا إلى جانبه، ويتعايش معه. يقول غسان الذي استشهد والده في معارك يافا، واستشهدت خطيبته لمياء في معارك غزة «الموت نكتة سخيفة، والشيخوخة حقيقة مرعبة مهددة» (ص52) من قصة «تمزق». هاجس الموت والشهادة يتكرر باستمرار، وكأن ماجد يستشف قدره ومصيره.

في قصة «صورة» (ص10) يتحدث عن محمد اسماعيل الذي فقد زوجته وولديه في معارك يافا.

وفي قصة «مكان البطل» التي يهديها إلى روح البطل ابراهيم ابو ديه.. فيتحدث عن استشهاد جبر (ص18).

كمال الذي يحن إلى العمل كنجار مثل والده الذي استشهد في معارك فلسطين يهرب من المطعم الذي يعمل فيه ليلتحق بمهنة والده رمزا للطريق الذي اختاره، (ص26) من قصة «النجار الصغير».

وعريب في قصة «الشمس تذوب» تفقد شقيقها في معركة يافا ثم لا تلبث ان تستشهد في غزة بقنابل المحتلين (ص78).

وفي قصص ماجد ابو شرار من لا يستشهد في معركة الوطن يستشهد في معركة المواجهة مع المخابرات كما يحدث مع صخر في قصة «افاعي الماء» (ص32)، أو هو يسقط وهو يكافح للحصول على «الخبز المر» كما يحدث لأبي خميس عامل المنجم الذي يسقط صريع مرض السل وهو يصارع لتأمين قوت بناته الخمس وعلاج زوجته المريضة (ص64).

وفي ظل هذه الظروف الحياتية القاسية تموت زوجة بكر في قصة «برازق» وهي تضع مولودها ويموت والد اسامة (ص38). وعندما لا يموت الفلسطيني في معركة الوطن والرغيف، فانه يموت بفعل أزمة لانتمائه لهذه المعركة، فيقول على لسان بطل قصته «وانهار الجدار» واسمه ماجد ايضا: «كلكم لكم حياتكم العظيمة إلا

أنا .. عيونكم بصفائها وتصميمها تصعقني .. تافه أنا تافه .. اراؤكم تسحقني .. أنا لا رأي لي . لا عقيدة ، لا مبدأ ، لا ايمان» (ص74) ثم هو بعد ذلك يدخل في ظلمات الموت . وحتى قصته «الزنجية» التي ينحو فيها فلسفياً فإن أزمة الفلسطيني الذي يبحث عن نفسه من خلال تمثال الزنجية تنتهي به إلى الموت ايضاً «الإنسان إذا مات، مات قدره معه» (ص92) وتمثال الزنجية هنا هو المرأة التي يرى مصيره من خلالها فتتحكم لحظة الموت، وتموت لأنها فقدت وجه صاحبها .

وتبقى خارج هذا الهاجس في قصص المجموعة قصة «جسر منتصف الليل» التي يتحدث فيها عن أزمة الجندي المحتل وهو يواجه الموت في أرض غريبة بعيدا عن أسرته وحبيبته سوزي وينتهي به الأمر إلى الوقوع بالأسر (ص58) واجواء القصة توحى بأزمة الجندي الأميركي في الحرب الفيتنامية .

مسؤولية العائلة ومسؤولية الوطن

لقد شاءت الظروف الخاصة في حياة ماجد ابو شرار ان يترك والده قرية دورا وينتقل إلى غزة ليبني اسرة ثانية، تاركا مسؤولية الأم والأخوة والأخوات بيد أكبر أبناء هذه الأسرة وهو ماجد نفسه .. هذه المسؤولية الكبيرة التي تحملها الشاب الصغير لم تلبث أن تداخلت مع مسؤولية أعظم تجاه القضية الوطنية . وكلا المسؤوليتين تتعكسان على قصصه .. فالقارئ يلمس غياب رب الأسرة أو موته، واثّر ذلك على حياة الأسرة، بأن يضطر الابناء لاعالتها وتحمل مشاق الحياة .

* ابراهيم يتفقد اسرة الشهيد جبر في قصة «مكان البطل» .

* كمال الصغير يضطر للعمل في مطعم بسبب استشهاد والده «النجار الصغير» .

* اسامة الفقير يتذكر الده على فراش الموت، وهو يدفع اخر قرش معه «سلة الملوخية» .

* هند في «افاعي الماء» تعمل في الجزائر لاعالة اسرتها ولكي يكمل صخر دراسته كطبيب . وماجد نفسه عمل في السعودية كي يكمل اخوه دراسة الطب ايضاً .
* وعدنان يعاني من صعوبة الحياة في الجامعة بعد استشهاد والده .

* وكذلك ماجد في «وانهار الجدار» و «الزنجية».
* وابو خميس يموت بالسل وهو يكافح من أجل الخبز والعلاج «الخبز المر».

* ومن لا يفقد والده يفقد شقيقه كما حدث مع لمياء في «تمزق» وعريب في «الشمس تذوب».

إن عالم ماجد ابو شرار في قصص الخبز المر يعكس الى حد كبير التجربة الخاصة لحياته، ويعكس من خلالها تجربة جيل كامل من المثقفين الفلسطينيين والحياة الفلسطينية في اواخر الخمسينات وبدايات الستينات، بل لعل ماجد من خلال هذه القصص يعكس مستقبله نفسه وحتمية استشهاده المبكر. لأن الشيخوخة كما رآها ماجد الفلسطيني «حقيقة مرعبة مهددة».

اللغة والاسلوب

لا يعكس ماجد في مجموعته القصصية مضمون حياته الخاصة وظروف مجتمعه فحسب ولكنه يعكس كذلك المستوى والشكل الفني الذي ساد القصة القصيرة في تلك الفترة، وخاصة في مجال الاسلوب واللغة.. ولقد اقترحت على ماجد قبل طبع المجموعة حذف بعض هذه التعبيرات التي تجاوزتها لغة القصة القصيرة في السبعينات والثمانينات، ولكنه ارتأى ان تبقى كما هي لانها لم تعد ملكا خاصا يتصرف به بل هي ملك المرحلة التي كتب بها. ان لغة ماجد ابو شرار واسلوبه الفني يميل عموما إلى الواقعية رغم حرصه على الصياغة الفنية في الحوار والشرح، إلا أن موجة الأدب الحديث انذاك تركت بصماتها على انتاجه في هذا المجال، وإن بصورة جزئية كما في قصته «الزنجية» مثل قوله: «كنا بمجموعتنا سمفونية حب وعمل وفداء، سيمفونية مسجلة على وجه اسطوانة لحمتها ارواحنا» (ص90)

أو مثل قوله: «.. والى الف برعم ورد تنمو في جسدي المشتعل .. تشرب من دمي وتقتات على لحمي المهترئ.. وتعود امواج الألم.. فإذا براعم الورد اشلاء محطمة مهروسة.. والأرض الصلبة عجينة عفن.. واغصان التوت حبال جلال» (ص76) نحن لا نريد هنا محاكمة قصص بداية الستينات بذهنية الشروط الفنية لبداية الثمانينات، ولكننا اردنا ان نكشف من خلال هذه الأمثلة نمط اللغة والاسلوب الذين سادا في تلك المرحلة.

ثم يبقى جانبان هامان في مجموعة «الخبز المر» لا بد من التوقف امامهما:

الأول: هذا الغياب الواضح للبعد القومي والعروبي في المجموعة والاستغراق في الهاجس الفلسطيني بصورة حادة، وهذا ما يؤثر لحدود التجربة السياسية لماجد في تلك الفترة والتي التقت مع حركة فتح على ذلك التركيز الخاص على فلسطينية القضية. غير أن ماجد ابو شرار بعد ذلك وتحديدا في بداية السبعينات خاض معنا معركة تعديل شروط العضوية داخل «فتح» لجهة اعتبار كل عربي عضو طبيعي في الحركة.

الثاني: ان الحس الطبقي الحاد في قصص المجموعة جاء تعبيراً عن حالة المعاناة الانسانية لمسألة الجوع والمرض، ولم تكن تعبيراً عن رؤية متكاملة لمسألة الصراع الطبقي في ظل شروط الوقائع الاجتماعية التي تواجد فيها الفلسطينيون في الأقطار العربية. ومن هنا فإن الخلاص الاجتماعي في قصص ماجد لا يكون عبر الصراع الطبقي، وإنما من خلال حمل السلاح لمقاومة العدو الصهيوني، كما أشار لذلك من خلال قصة «النجار الصغير».

غير أن هذا الجانب يظل أكثر تقدماً من غياب البعد العروبي لقصص المجموعة، ونلمس مثل هذا التقدم في قصص «برازق» و «الخبز المر» و «سلة الملوخية». ان هذه الملاحظات على مجموعة «الخبز المر» سواء من الناحية الفنية او المضمونية يجب أن لا تسقط واقع ان هذه القصص هي اولى انتاج ماجد وفي الفترة المبكرة من عمره، وان كانت تؤثر بوضوح لامكانات تطور هامة على جانبي الشكل والمضمون. غير ان ظروف الحياة والموت حالت دون ذلك.. هل ابتعدنا عن ماجد ابو شرار ونحن نكتب عن مجموعته القصصية؟ لا نظن لأن ماجد حاضر في قصصه كما هو حاضر فينا.

**

2. خليل سواحري تحولات سلمان التايه ومكابداته

يذهب خليل السواحري الى الكتابة حد الاحتراق.. فهو مسكون على الدوام بقضية حارة كقيلة بإلهاب جليد سيبيريا كله.. فما بالك بذات صاحبها المرفهة. لقد رصد السواحري، عن قرب، وبما يشبه الكتابة التسجيلية، كل مرحلة من مراحل الجلجثة الفلسطينية.. بدءاً بالمجموعة المشتركة 3 أصوات (1972)، مروراً بمقهى الباشورة (1975)، زائر المساء (1985)، تحولات سلمان التايه (1996)، وانتهاءً بمطر آخر الليل (2002).

وعلى وجه الاجمال، مع استثناءات بسيطة، فإن كل مجموعة تكاد تعكس واحدة من مراحل ملحمة القضية الفلسطينية: النكبة.. فالهجرة.. فالمنفى، ثم الاحتلال بمقاوميه وبعذاباته.. فالسجن.. فالنفي.. فمكابدات العودة إثر أوصلو. إنها سيرة قضية من خلال سيرة مبدعها، أو هي سيرة مبدع من خلال سيرة قضيته الدامية والطويلة. والسواحري حين يتابع واحدة من المراحل الفلسطينية يكون مسكوناً بهاجس الروائي الذي يريد الإحاطة بمجمل المرحلة التاريخية، بكل مكوناتها وشخصها وتجلياتها، ولكنه وهو يفعل ذلك يختار مشهداً أو حدثاً أو شخصية تعكس أحد جوانب المرحلة أو تؤثر لها، كما في تسجيله أو روايته لمرحلة الاحتلال، في «مقهى الباشورة» أو لمرحلة ما بعد أوصلو في «تحولات سلمان التايه...»، ويكون بالتالي أن مجموع هذه القصص التي تغطي بأحداثها وشخصياتها مرحلة بعينها تشبه الرواية، خصوصاً أن راوي القضية نادراً ما يبتعد عنها باتجاه ما هو خارجها، فتتشكل مجموعة الحكايات، بسبب من وحدة الزمان والمكان والاحداث والشخصيات، ووحدة الحالة الوجدانية لكتبتها، على هيئة رواية.

وحتى حين يتيح له الزمان الصعب فرصة أو إجازة من القضية، ليرجّح فيها عن نفسه قليلاً.. فإنه لا يخرج بسبب هم القضية نفسها بأكثر من شهوة مجهزة، أو من رقم تليفون، كما بالنسبة لسيدة أثينا، قالت له: كنت أتمني لو أنك صعدت إلي غرفتي. لكن السهرة انتهت دون أن يصعد إلي غرفتها، فما كان منها غير أن تترك له رقم تليفونها في (ريودي جانيرو) عسي أن يتمكن من السفر إليها ذات يوم، على غفلة من التقاليد والجروح!! (صفحة 44 من مجموعته «مطر آخر الليل»).

أو أن تكون لحظة الشهوة محرمة لأن صاحبها «ياغيل» امرأة يهودية مغتصبة، ولا تخاطب عامل البلاط العربي سلمان التايه الا بحمار.. فلا يجد منجاة له

من هذا الإثم الطاغى إلا بأن «وضع سطل المعجون أرضاً وقذف بالمالج باتجاه الحائط، وفي لحظات كان يهبط درج العمارة دون أن يلتفت خلفه»، مثل نوح، بل انه حتى يترك عدة الشغل وأجرته! (ص 23، من تحولات سلمان التايه). أو ان تحول حواجز الاحتلال دون لقاءه بمحبوبته (ص 70، من الورقة السادسة من اوراق سلمان التايه).. فيكون أن يردد مع صلاح عبد الصبور: «يا صحتي: قلبي حزين، فمن أين آتي بالكلام الفرح؟». ثم يزيد «أوليس الالحزان هي زادنا اليومي؟» (ص 45، من قصة «حذاء الشهيد») وهذا الايقاع الحزين هو ذاته الذي يسم أعمال السواحري كلها: «آه من قلة الزاد وبُعد السفر ووحشة الطريق»!

إن ما يسهم في اعطاء الطابع الروائي لمجموعات السواحري القصصية هذا الحرص على وصف المكان، وكأنه يوثقه في الذاكرة قبل أن يستكمل العدو استباحته وتدمير ملامحه. كما في «مقهى الباشورة والتجليات»، ولكن السواحري ليس مسكوناً بهاجس المكان وحده، بل بالناس الذين يشغلون قلبه «كيف ابتلعت تل أبيب معالم يافا، منازلها، شوارعها، روائح أهلها، مساجدهم وكنائسهم وضجيج أطفالهم وسهرات نسائهم في المساءات الصيفية العابقة بالبحر. واستبد الحزن بسلمان واستبدت به الغربة كذلك» ؟ ص 10، من قصة «بحر يافا»، من تحولات سلمان التايه.. وكل الاستشهادات اللاحقة من نفس المصدر، إلا اذا اشير لغير ذلك) لاحظوا كيف ينسب الكاتب الاشياء والناس الى أهل يافا وليس الى مدينة يافا..

انه يقول «مساجدهم.. وأطفالهم» ولا يقول مساجدها وأطفالها، ولاحظوا أيضا هذا الحزن الشفيف المرتبط بالتذكار، وفي المقابل فحين يصف مدينة تل أبيب المعادية التي افترست مدينته يشتعل بالغضب، «تلقت نحو الشمال فأحس بأن تل أبيب تزحف نحوه، تتيخ فوق صدره، بمطاعمها وسياراتها واضوائها الحمراء والصفراء.. بياراتها ونسائها وكازينوها المتفشية على امتداد البحر». (ص 10) في القدس يتكرر المشهد، ويتكرر فعل الافتراس الصهيوني للقدس الفلسطيني، فماذا يفعل هذا السلطان التايه والمهزوم؟! إنه يترد الى الماضي، وكأنه يتكئ على إرث الاجداد والتاريخ ليسند روحه من الانكسار، في زمن الهزيمة في حزيران، وحفلات التعذيب في زنازين المسكوبية أو في احتفالات (الاهل) الدموية، وحيث الاخ الفلسطيني يواجه بما هو أقسى بكثير مما فعله أخوة يوسف.. هنا لم يتركوا سلمان في الجب، لتتقذه العناية الالهية، بل تناوشوه بالسواطير وأكلوه مشويا. (ص 26، من قصة الوليمة، مجموعة «مطر آخر الليل»).

وما يسند روح سلمان من إرث التاريخ يحدث أيضاً نوعاً من العزاء بأن كل هذه المعاناة والتضحيات على درب الجلجثة لا بد ان تنتهي بخلاص ما، رغم أن سلمان ليس عمر ابن الخطاب الفاتح، ولا هو المسيح المخلص «كانت المدينة تبدو كالصحن الفخاري، من هناك صعد محمد (عليه السلام) الى السماء، وهنا تماماً، في الموقع الذي يجلس عليه سلمان التايه، وقف عمر بن الخطاب وخادمه والجمل، هنا انعقد لسان عمر وهو يتطلع إلى أبواب القدس، فلم يملك ما يقول سوى الله اكبر!!... وفي مواجهة عمر رهبان المدينة يتحركون جيئةً وذهاباً في انتظار أن يصل راكب الجمل لاستلام مفاتيح المدينة». (من قصة الجمعة الحزينة ص 14) ولكن عمر لا يجيء من باب المغاربة كما فعل.. فالجنود الصهاينة يغلزون الابواب ويسدون الطرقات.. فیتلفت سلمان نحو «الجثمانية.. من هناك صعد المسيح وهو يحمل صليب آلامه، اجتاز باب الاسباط الى طريق الآلام، وأحس سلمان بأنه حزين ومرهق، وأنه يحمل صليباً من نوع آخر، ولكنه ليس كصليب المسيح تماماً. (ص 14)

بعد ذلك تطل مخاوف سلمان بما يشبه النبوءة أو النذير.. فحين يغادر المكان «يحمد الله أن المسجد الاقصى ما يزال مكانه، وأنه وأمثاله لا يزال بإمكانهم الصلاة فيه» (ص 16) أفلا يؤشر ذلك الى ما يحدث الآن من كوارث تكاد تكون شاملة للاقصى وللقدس!!

**

في «تحولات سلمان التايه..» يبدو للوهلة الاولى، وكما أشار السواحري في مقدمته، بأن البطل (سلمان) هو شخص بعينه، ولكن بقليل من التدقيق، كما يقول المؤلف، سنكتشف أن الامر غير ذلك.. «الشخص متعددون والوقائع مختلفة وضمير الأنا لا ينتمي الى شخص بعينه، وإن كان يحمل نفس الاسم». (ص 5) ومما يبدو تأكيداً لما قاله السواحري أننا نجد أبطال قصص المجموعة يمارسون مهناً مختلفة، وفي أماكن مختلفة: سائق تكسي (بحر يافا)، عامل من القدس (الجمعة الحزينة)، بليط (الورشة)، مالك بيت (الكابوس)، مالك أرض (الأرض)، موظف شركة (حذاء الشهيد) ثم سلمان العائد الذي يسجل أوراق تجربة عودته الى الوطن.

ولكن رغم كل هذه الحقائق التي تؤثر لها شخصيات أبطال القصص، ورغم تأكيدات المؤلف الا انه هو نفسه يعود فيقول: «سلمان التايه هو الاسم الحركي للانسان الفلسطيني المعاصر... هو الرمز لمن كان يرزح تحت الاحتلال، أو لمن كان يعاني في المنافي، أو لمن جاء الى الوطن عائداً أو زائراً، أو لمن بقي في الخارج مراقباً ومرتباً». (ص6 من المقدمة) وهنا يفتح السؤال المشروع: كيف يكون رمزا للفلسطيني من يؤثر لشخصيات متباينة بل ومتناقضة احياناً، في سلوكياتها ومواقفها ومواقع إقامتها ونوع عملها؟

إن تحديد السواحي في مقدمته لطبيعة « تحولات سلمان .. » بل وحتى لنوعها الادبي يتجلى من الاحرف الاولى للمقدمة حيث يقول: «كتبت هذه النصوص خلال الفترة ما بين أيار 1993 وكانون أول 1995..» ولكنه يعود بعد ستة أسطر ليشير الى ان بعض القصص تمتد الى ما قبل ذلك، يقصد قبل 1993. فهل هي قصص أم نصوص أم سيرة أم مقالات، كما يتجلى في بعضها، أم رواية؟ أم هي خليط عجيب من كل هذا، ومن هنا بالضبط رأينا المؤلف يتجنب متعمداً، وهو الناشر المحترف، تحديد نوعها الادبي على الغلاف.

في ظني أن سلمان التايه، رغم تعدد شخصياته ومواقفه ومهنه، هو ذاته الراوي المتكلم، وقد يكون هو الكاتب أو من هو في حكمه، سواء من حيث اللغة الأدبية التي يحرص عليها أم من زاوية الرؤيا التي يحاكم فيها المواقف والسلوكيات.. فهو على سبيل المثال وفي واحدة من لحظات الضعف البشري يقدم على بيع بيته في القدس لليهود، ولكن ليدخل بعدها في جحيم عذاب الضمير على هيئة عزرائيل. (ص27، من قصة «الكابوس») ولكنه في مرة أخرى يكاد يقدم على قتل السمسمار لأنه استدرجه لبيع أرضه. (ص 42، من قصة «الارض»). وهنا لا تكون الشخصيات مختلفة، كما تبدو على السطح، ولكنها شخصية واحدة في جوهرها، غير أنها تمر بحالات متباينة، قوة وضعف، مقاومة ومساومة.. مما يجعل العمل بمجمله اقرب إلى الرواية، وذلك بفعل وحدانية الموقف الذهني والوجداني للبطل وليس بسبب اسمه الواحد.

وبهذا المعنى فإن سلمان التايه يشبه «جمعة القفاري» بطل مؤنس الرزاز في «يوميات نكرة» كما يشبه بطل فخري قعوار في «فرحان فرح سعيد».. انها الرواية التي تنهض أساساً على شخصية بطلها وليس على وحدة بنيتها الفنية. والطريف أن مؤنس، كما اخبرني ترك «يوميات نكرة» حتى اللحظة الاخيرة دون تحديد نوعها الادبي، وحين فعل ذلك فاقتداء بكاتب إيطالي.. أما فخري قعوار فقد فعل مثل السواحي حيث ترك «فرحان» دون أن يحدد نوعه الادبي.

ويبدو أن السواحري نفسه قد بات يميل الى هذا الرأي إذ نراه يقول في حوار حديث مع جعفر العقيلي في صحيفة «الرأي»: «ذهب الكثير من النقاد إلى اعتبار مجموعة «مقهى الباشورة» القصصية رواية نظراً لوحدة المكان والشخص التي تتحرك فيه، وهي الشخص نفسه في معظم القصص، ومثل هذا الرأي قيل في «تحويلات سلمان التايه». أكثر من ناقد اعتبرها رواية كتبت بطريقة ما، فالشخصية الرئيسية في المجموعة هي نفسها، وإن اختلفت وجوه المعاناة فيها، أو اختلف المستوى الاجتماعي والثقافي».

في تجليات خليل التايه تتجلى، كما قلنا، وحدة الموضوع الروائي، الذي ينهض على وحدة الشخصية، بتجاوز متعمد للتوصيفات الظاهرية للشخصيات، مع استثناءات طفيفة يمكن حسابها خارج النص الروائي وهي: «الورشة» و«حذاء الشهيد» وربما «الارض».. من أصل 19 نصاً أو فصلاً. في تجليات السواحري نلمس نصاً روائياً يشكل جزءاً مما أسميته مبكراً بـ (أدب العودة) وأفردنا له ملفاً في مجلة أفكار مع الصديق الراحل مؤنس الرزاز، وقد اعتمدت في هذه التسمية آنذاك، على صدور مجموعة من ابداعات العائدين الى الوطن، إثر أوصلو وقيام السلطة الفلسطينية مثل: «تحويلات سلمان التايه ومكابداته» لخليل السواحري (1996)، رواية «نهر يستحم في البحيرة» ليحيى يخلف (1997)، «منازل القلب» لفاروق وادي (1997)، ديوان «هنا.. هناك» لأحمد دحبور (1997)، «رأيت رام الله» لمريد البرغوثي (1998)، «ظل آخر للمدينة» لمحمود شقير (1998)، «رائحة التمر حنة» لرشاد أبو شاور (1999).

عند متابعتنا لمحور «أفكار الخاص» بأدب العودة، سنكتشف بسهولة من خلال كل ما قرأناه أن التسمية الاصح هي أدب الخيبة.. ذلك أن أحلام العودة والتحرير قد أجهضت بالطاغوت الصهيوني وببساطير عسكر الاحتلال.. حتى ان السواحري يصرخ ملتماعاً بعد أن رأى واقع يافا «ليت يافا وبحر يافا ظلاً حلماً في الذاكرة»، (ص 11، من قصة بحر يافا) بل انه يقول ساخراً ومتعجلاً مغادرة هذا الازلال الصهيوني: «الغربة طلبت أهلها» (المصدر السابق ص 9). خيبة السواحري هنا تتكرر بعد ذلك كثيراً لدى من سجلوا تجارب (عودتهم) بعد أوصلو: وعبر عن لسان هؤلاء كلهم سطر الشاعر أحمد دحبور: لماذا لم أجد حيفا وقد لامستها؟! وهنا تبدو خيبة الشاعر واضحة، فهو لا يدري أعودته عودة أم هجرة ثانية! ليت أني، ليت أنا غير أنا غير أني ها هنا الآن: لماذا؟ وبماذا؟ والسنونو حائرة عودة أم هجرة ثانية يا أيها السرب المعنى ؟ (من ديوان هنا... هناك).

أما يحيي يخلّف فلا يكاد يجد النهر الذي يستحم في بحيرة طبريا! وهو يعبر عن فجيعته بعد لقياء بقريته التي كان قد رسم لها صورة فيها قدر من البكارة، فلما اقترب من جسدها وجدها عجوزاً شمطاءً جعلتها جرافات اليهود. فهل هو الغياب في الحضور، كما اسماء د. عادل الاسطة؟ هذا السؤال الفجيعة يتكرر مع محمود شقير في القدس وهو يبحث عن «ظل آخر للمدينة»، ومع البرغوثي حين لم يرام الله، أو حين بقيت المنازل في قلب فاروق وادي، أما رشاد أبو شاور فيهرب مع رائحة التمرحنة الى زمن الطفولة في ماض بعيد أو الى مستقبل يكبر فيه ابنه الصغير كنعان ويحمل بارودة ليواجه من حوله من جيش يهودي في أريحا، ويعيد رفات جده من سحاب الى ذكرين (ص 193).. فاتفاقيات أو سلو كلها لا تستطيع أن تعيد إلى الوطن رفات لاجئ واحد!

ومثل هذه الخيبة العارمة التي أجمع عليها عائدو أو سلو والتي عاشها السواحري وسجلها في سيرة عودته ومشاهداته هي التي شكلت الأساس النفسي والمادي لرواية «تجليات سلمان التايه» بالطبع نحن لا نستطيع وفق معيار البناء الفني أن نصنف التجليات كرواية مكتملة، وليس مثل هذا الحكم مطلوباً على كل حال فصاحبها نفسه لم يقل أنها رواية بل صنفها حيناً كنصوص وحيناً كقصص، والصحيح أنها تحمل الكثير من هذا وذاك ومن الرواية والمقالة ايضاً، كما أسلفنا، وأياً كان نوعها الادبي أو حكم صاحبها الفني فإن المؤكد أن فيها مناطق ومشاهد متعجلة، وكانت تحتاج إلى ما يمتلكه الكاتب من امكانيات فنية لكي تخرج على صورة أفضل وقد استكملت ملامح نوعها الادبي، ولكنه، كما أرى، تسرع في دفعها بين دفتي كتاب فالتبس الوصف. وبالمناسبة مثل هذا الخلل الناتج عن التسرع يكاد يكون صفة ملازمة للابداع الفلسطيني، وقد سبق لي وتناولت هذه الظاهرة في أكثر من دراسة سابقة أشير الى آخرها حول مجموعة «الموت غناء»، لرشاد أبو شاور، وكأني بالمبدع الفلسطيني يرى الموت قريباً الى الحد الذي يجب أن يسجل وصيته أو أن يقول ما لديه بسرعة، قبل أن تدهمه المنية.

الفصل الخامس

جيل الثورة

ارتبط العديد من الابداعات مع زمن الثورة الفلسطينية المعاصرة، وبتجربتها المجيدة والدائمة.. وصولاً الى زمن الخيبة المرة، والمساومة على سلطة بلا سلطان، وعودة الى لا مكان!! وفي هذه المسيرة القاسية والمدماة برزت في حقول الابداع اصوات وتجارب ثمينة في مختلف صنوف الابداع، وفي حقل القصة القصيرة حضرت مواكبات مهمة، سنعرض لعدد منها، لعل في مقدمتها اصوات اسماء لامعة ولدت وكبرت في تجربة الثورة او في مناخاتها الحارة، ومن بينها اصوات محمود شقير ويوسف ضمرة ورسمي ابو علي ويحيى رباح وسلوى البنا والياس فركوح ومؤنس الرزاز ومحمود شاهين وعلي حسين خلف وليانا بدر وسالم النحاس وفاروق وادي وغيرهم .

1. يحيى يخلف

أ. المهرة

ينتمي يحيى يخلف الى جيل الأفق الجديد ولكن بروزه الأعلى كان في زمن الثورة والمقاومة، كما في قصصه الفلسطينية القصيرة . إن اكتشاف العلاقة بين ممارسة الفنان المنتمي وبين إبداعه الفني، على جانبي الشكل والمضمون، مهمة معقدة.. والتحديد المنهجي الدقيق لهذه العلاقة، يحمل في طياته عرضاً تبسيطياً، وربما تسطيحياً في بعض الأحيان، إلا أنه مع، وبسبب ذلك، يحمل أيضاً درجة عالية من الوضوح. ذلك أن الفن في جوهره مزيج مركب من عناصر ومستويات وأبعاد،

بينما الدراسة النقدية هي عملية تشريحية ومختبرية، تتم خلالها تجزئة وفكفكة المكونات الأولية للفن، ليجري عليها الناقد أبحاثه العقلية الباردة، ليتمكن بعد ذلك من إصدار حكم نقدي شامل على العمل الفني، لا أن يقدم حكماً انطباعياً، من السهل أن تتدخل فيه عوامل شخصية وانفعالية، تجري تغطيته عادة بتجريدات عامة من الاصطلاحات والتعابير الصالحة للاستعمال في جميع المناسبات النقدية.

إن دراسة هذه العلاقة تأخذ أوضح أشكالها في الإنتاج الفني الفلسطيني خاصة بعد حرب حزيران ومن خلال الانتماء للثورة المسلحة، حيث اشتعلت الجبهة الثقافية والأدبية والفنية بأصوات درويش والقاسم ودحبور وخالد أبو خالد ومي صايغ وأبو الصادق شعراً، وغسان كنفاني وإميل حبيبي وتوفيق زياد وحنا أبو حنا وتوفيق فياض ويحيى يخلف ورشاد أبو شاور رواية وقصة ومصطفى الحلّاح فناً تشكلياً، وقاسم حول ومصطفى أبو علي أفلاماً سينمائية، وهاني جوهرية تصويراً. هذه الأصوات ارتبطت، بدرجة أو بأخرى، بالممارسة الحية في إطار الثورة الفلسطينية، والنضال اليومي ضد الاحتلال وبين صفوف المقاتلين والجماهير. وهذه الممارسة لا بد أن تعكس نفسها بصورة ما على الإنتاج الفني.. مما يسمح لنا بالتالي بمشروعية البحث عن الخصائص العامة الناتجة عن علاقة الفنان الملتزم بإبداعه الفني.

مجموعة يحيى يخلف القصصية «المهرة» تمثل نموذجاً واضحاً على درجة انعكاس الممارسة وتأثيرها الهام على إنتاج الفنان. «المهرة» (94 صفحة من القطع المتوسط) تضم تسع قصص قصيرة تمتد زمنياً من حزيران 1967 إلى 1972. والمجموعة مرتبة بطريقة كيفية دون مراعاة التسلسل الزمني لكتابة القصص أو تسلسل زمن أحداثها أو توافق موضوعاتها، كما أن بعضها يخلو من تحديد تاريخ كتابتها وإن سهل اكتشاف ذلك من أحداثها. تغطي مجموعة «المهرة» تاريخياً أربع مراحل:

المرحلة الأولى: بين 1965 و1967 حيث نتابع مع «يوميات المواطن سين» (1) معاناة الفلسطيني وأرقه الدائم في البحث عن بندقية.

المرحلة الثانية: الهزيمة عام 1967 « كل واحد فينا يحاول أن يبعد عن نفسه التهمة ويلصقها بالآخرين، كل واحد فينا يبحث عن مشجب يعلق عليه أخطاء الهزيمة» (2) . ثم التصوير الفاجع للعجز في مواجهة الكارثة «يا الهي كيف يطبقون العجز...كيف»⁽³⁾

المرحلة الثالثة: الكفاح المسلح ورحلة الفارس الفلسطيني الأول لترويض الأرض «المهرة» (4) وخالد يبحث عن النعمة الصحيحة لتأليف «لحن الثورة». (5)

المرحلة الرابعة: أيلول وامتداداته. في هذه المرحلة يصور يحيى يخلف بشاعة ما حدث، لكنه يبشر دائماً بالولادة الجديدة من رحم الموت والألم والتضحيات: هم ذبحوا الطائر الأخضر ولكن...» ومن النافذة تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الأخضر...» (6). كانت أصابعه طويلة... وكان لأصابعه أظافر.. أظافر طويلة وحادة..» (7) وحين يقتلون بائع الياسمين يؤكد كاتب الاستدعايات الذي اقترب من الجثة وأخذ نفساً عميقاً...» ولكن رائحته زكية» (8). أما حين يخطفون الزوج الشاب من أحضان زوجته ويلقون به للتعذيب في السجن، فإن المناضل المختبئ في بيته يجسد حلمه بغرفة نوم تطوي الزوجين حيث «ترتفع فجأة ضحكة دافئة للغاية» (9).

الرؤيا والموقف: ليس سهلاً أن تستببط من مجموعة قصصية، كتبت على مدار ست سنوات (67-72)، رؤيا واضحة ومحددة، وموقفاً ملتزماً، إلا إذا كان الفنان يمتلك مثل هذه الرؤيا ويلتزم عبر الممارسة الحية اليومية بموقف محدد من قضايا الحياة والنضال. انتماء يحيى يخلف وممارسته العملية في صفوف الثورة الفلسطينية، عكست نفسها بوضوح على مجموعته القصصية مما جعلها تبدو كقصص أو مشاهد من رواية في مجرى الأحداث والنضال الوطني بين حزيران وأيلول. وبطل الرواية هو يحيى يخلف نفسه لأنه بطل كل قصص المجموعة تقريباً، ولهذا نجد يخلف دائماً يروي القصة بضمير المتكلم، وهو لا يلجأ إلى استخدام ضمير المخاطب أو الغائب إلا لدواعي فنية. التجاوز عبر الممارسة ... عبر الحلم والرؤيا، هذا هو النسيج الأساسي الذي يجمع قصص «المهرة»:

*. المواطن سين في يومياته يعيش مأزقه الخانق، فرجال «المخابرات يقطعون الكرابيج على بندقية - تدرب عليها وقاتل» (10)، وكان جده من ثوار ال36. ويكون

الخلاص بالبندقية رغم الكراييج.

*. بعد الهزيمة في حزيران لا بد من تجاوز كل الثمرات العقيمة حيث كل فرد يبعد التهمة عن نفسه بالبحث عن مشجب يعلق عليه اخطاء الهزيمة، ويأتي الجواب «إن السلاح هو طريقنا إلى النصر» ويكتب لأمه: «أمي...منذ اليوم سأكون رجلاً.... أقسم بتراب الوطن» (11).

*. المشلول الذي يقضي نهاره في مراقبة إشارة المرور من نافذة بيته، يصطدم بمأساة عجزه، لحظة يواجه امرأة تعرض نفسها عليه ، فيصرخ: «يا الهي ... كيف يطيقون العجز...كيف؟» ومع صرخة بائع الياسمين يولد الحلم الرؤيا نقيضاً ورفضاً للواقع، «وفي الخارج كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور، وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر... وكانت السيارات تخترق الشارع دون التقيد بإشارة المرور...» (12).

*. الموت بالاستشهاد ليس نهاية لرحلة الحياة وإنما هو ممارسة الحياة بمداها الأقصى خارج إطار الزمن العادي، ومن هنا فشهداء يحيى يخلف «يتجاوزون الموت ويتجددون دوماً عبر الأشياء والآخرين: خالد حين يستشهد وهو يحاول أن يصنع لحن الثورة لا يموت «هبت موجة من النسيم لامست فوهة كلاشنكوف خالد- الذي يحمله أحد رفاقه- فصدر عن ذلك صفير... أحسست عندها بأن خالد لا يزال معنا وتصورته يجمع شفتيه ويصفر بشفتيه لحناً للثورة» (13). والطائر الأخضر أيضاً يستشهد ولا يموت، فمن النافذة «تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الأخضر...» (14) وبائع الياسمين يتحول إلى جثة هامدة ولكن... «رائحته زكية» (15). وفي يوميات المواطن سين نجد صورة الجد الذي ناضل في ثورة 36 تعبس أو تتكلم، وتتفرج أساريرها لحظة أن يمتلك الحفيد البندقية ويعبر عماد النار (16). ودائماً الشهداء هم بذور تخترق رحم الأرض فيولد المقاتلون والعمال والفلاحون لتتواصل الثورة بعنف أكبر(17).

الملاحظة البارزة على مجموعة يحيى يخلف القصصية، هي امتلاكها دائماً لثلاثة عناصر أساسية مرتبطة بالضموم من حيث الموقف والرؤيا:

1. رسم لوحة حادة لمعاناة الواقع. (ضرورة التجاوز)

2. تحديد واضح لأسلوب تجاوزه. (البندقية والثورة)

3. فتح طاقة أمل حقيقية ومتفائلة في نهاية كل قصة. وفي هذا المجال ربما كان من الطريف أن نلاحظ إن نهايات معظم قصص المجموعة لا تقفل بنقطة (.) بل تترك مفتوحة بمجموعة نقاط (...)، فكل قصة لها بقية، ولا زالت مستمرة، واستمرارها مضمّر داخل بنائها الدرامي واتجاه سير الأحداث فيها. هذه العناصر الثلاثة التي تشكل محور البناء الدرامي في قصص يخلف وسر حركتها الداخلية ويمكن توضيحها عبر الجدول التالي:

القصة	الواقع	أسلوب التجاوز	البشارة
يوميات المواطن سين	كراييج المخابرات	البندقية	ابتسامة الجد
المشجب	الهزيمة	السلاح	الوعد والقسم
العجز	الشلل	الثورة	صورة الشارع
المهرة	الاحتلال	الكفاح المسلح	انفجار اللغم
لحن الثورة	الاحتلال وسلبات الفدائي	الكفاح المسلح والنقد الذاتي	لحن الثورة يستمر
الطائر الأخضر	عذابات الصراع الداخلي	”إعادة ترتيب الأشياء“	أنفاس الطائر الأخضر
الحلم	القمع	العلاقة بالجماهير	الضحكة الدافئة
موت بائع الياسمين	الاضطهاد الطبقي	ثورة الفقراء ”النقيض“	الرائحة الزكية
ذات الأظافر	التعذيب	الصمود	ولادة الأرض

أبطال المهرة وأحداثها:

عالم يحيى يخلف القصصي هو انعكاس لعالمه الخاص والعام في إطار الثورة الفلسطينية، ومن هنا نلاحظ بسهولة كبيرة مدى ارتباط أحداث قصصه وأماكنها وأبطالها بالثورة الفلسطينية، كما نلاحظ مدى توظيفه لفنه القصصي لخدمة مهمات النضال المعاصر وأهدافه.

* تدور جميع الأحداث في قصص المهرة بين إربد والأغوار وعمان، ودمشق بعد سقوط إربد .

* ومن هذه القصص تتحدث ثلاث منها عن دوريات عسكرية (المهرة، لحن الثورة، وجزئياً يوميات المواطن سين)، كما تتحدث أربع قصص أخرى عن تجربة المواجهات الداخلية (الطائر الأخضر، ذات الأظافر، الحلم، موت بائع الياسمين) وقصتين عن الهزيمة في حزيران (المشجب، العجز).

* أبطال المجموعة جميعهم فدائيون أو ميليشيا باستثناء بطل قصة «العجز» الذي يبدو إنه جندي سابق كما يتضح من عبارة غامضة يقولها، «شلل في الساقين، حصل إنشاء القيام بالواجب». (18) أما بائع الياسمين فهو رمز للفدائي أيضاً. القضية الوطنية هي الهم الرئيسي في مجموعة يخلف، غير أن هذا الهم لا يلبث أن يتعمق بوعي باتجاه القضية الطبقية، فيصبح صوت يخلف أكثر تعبيراً عن مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية.

في القصص الثلاث التي كتبها يحيى يخلف عامي 67 و 68 تكون البندقية هي الرد الوحيد على الهزيمة... بهذا الأفق يصوغ يخلف في «المشجب» قصة الطالب الجامعي الذي ترك مقاعد الدراسة وقرر أن يحمل السلاح. وبنفس الأفق أيضاً يروي في «لحن الثورة» قصة عملية عسكرية. أما في «المهرة» فإن أحد هواجس البطل يدور حول ردة فعل أهالي مخيم البقعة أمام فشل أو نجاح العملية... كانت هذه خطوة إلى الأمام... بعد أيلول تبدو الأشياء أمام يحيى يخلف أكثر وضوحاً... ففي قصة « ذات الأظافر» تلد الأرض عمالاً وفلاحين ومقاتلين.... هؤلاء يواصلون الثورة. أما بائع الياسمين الفقير فالذين يقلبونه أغنياء المدينة. والمواطن سين الذي يتمرد ويحمل البندقية، ابن صاحب محل صغير لبيع مستلزمات الخيل ثم يتحول لصناعة الجواعد. ولهذا نجد بطل «الطائر الأخضر» يصرخ بعد المجزرة: «لا بد من إعادة ترتيب الأشياء».... «عندما تلملم نفسك ستجد الجميع بانتظارك» (19).. هذه الإشارة الغامضة تبدو أكثر وضوحاً في إحدى قصصه الحديثة حين يتحدث عن شاب يحلم «ببناء الحزب الثوري» (20)

تبقى نقطة أخيرة لا بد من الإشارة إليها عند الحديث عن المضمون في قصص «المهرة» وهي العلاقة بال جماهير. وفي المجموعة نلاحظ هذه العلاقة في أربع مواقع:

1. بطل «المهرة» وهاجس جماهير البقعة.
2. اختفاء بطل «الطائر الأخضر» عند امرأة عجوز بعد مذبحة إريد.
3. اختفاء بطل «الحلم» عند زوجين شابين خلال التفتيش عن المناضلين بعد معركة إريد.
4. «بائع الياسمين» الذي يحافظ على أرزاق الناس وأموالهم ويسهم في إطفاء الحرائق خلال الغارة.

الشكل الفني:

إذا كان يحيى يخلف قد عبر، من حيث المضمون، عن مهمات النضال في مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بدرجة عالية من الالتزام الفكري والسياسي، فإلى أية درجة حقق في بنائه الفني (القصصي) التوافق الضروري بين الشكل الفني والمضمون الفكري؟ إن حديثنا عن المضمون في قصص يخلف قد تعطيه فقط شهادة الكاتب السياسي الملتزم، أما شهادة الفنان فشرطها درجة إبداعه الفني في إقامة علاقة جدلية بين شكل القصة ومضمونها.

معايشة الواقع، الالتصاق به... النشاط العملي واليومي بين صفوف المقاتلين والجماهير... النضال بالبندقية والقلم لتغيير الواقع، حدد مضامين قصص يحيى يخلف كما حدد أشكاله الفنية. من هنا نلاحظ أن السمة الغالبة على مجموعة «المهرة» هي الواقعية: واقعية الأحداث... واقعية الحوار. القصة الوحيدة التي تستثني من هذا القياس هي «يد أيلول ذات الأظافر». غير أن واقعية قصص يخلف لا تعني السردية المسطحة لحكاية أو حادثة، وإن تضمنت مثل هذه الحكاية أو الحادثة، فلكل قصة بُعد أو أبعاد، إضافة إلى الدلالات المتعددة والمتناثرة خلال سياق القصة، والإيحاءات والتأثيرات التي يتركها الأسلوب الفني في معالجة اللحظة والحدث والصورة.

الشخصيات:

يبتعد يحيى يخلف عن رسم شخصيات متميزة في قصصه، ويحرص بوضوح على تقديم الشخصية النموذج عبر معاناتها مع الواقع... من هنا نلاحظ إن الشخصيات بلا ملامح خاصة، فيخلف لا يقوم بأية عملية وصف إلا إذا أراد التعبير عن حالة نفسية معينة، حتى أنه لا يذكر في معظم الأحيان أسماء أبطال

قصصه أو بعض شخصياتها، نلاحظ ذلك بوضوح في قصص «العجز» و «الحلم» و «ذات الأظافر» حيث لا نجد اسم أية شخصية من شخصيات هذه القصص. وفي «يوميات المواطن سين» نلاحظ نفس الظاهرة، كأن يخلف استعار الحرف سين لتأكيد هذه الشخصية النموذج.

أما «بائع الياسمين» فنحن لا نعرفه إلا بهذا الاسم على امتداد القصة. وفي «المشجب» يبقى اسم البطل مجهولاً أيضاً. هذا الحرص على ترك معلومات الهوية أو جواز السفر مجهولاً بالنسبة لشخصيات قصصه يقابله حرص آخر على رسم الحالة التي يتحدث عنها من خلال أزمته العامة، وتوترها النفسي، بأقصى ما يستطيع من الدقة والوضوح. من هنا فإن قارئ قصص يخلف يشعر بدرجة من التعاطف مع شخصياته لأنها تمثل نموذجاً حياً لحالات، نشاهدها ونعيشها جميعاً.

الحوار والسرد:

يعتمد يحيى يخلف في حوارهِ على مستويين: خارجي (واقعي) وداخلي (مونولوج)، وهو من خلال التثقل بين المستويين يحقق على المستوى الفني درجة عالية من النجاح، يتمكن خلالها من إضاءة اللحظة النفسية بشحنات متوترة من الكشف والوضوح: الطائر الأخضر ذبحوه في إربد ولا زال يمشي على قدمين في دمشق، سألوهُ: كيف نجوت؟ «في زمن الحصار، لا أحد ينجو ... الظل والبراءة... لا... ولا حتى شوكت عبد اللطيف...» (21) بعد ذلك نكتشف عرضاً أنه اختبأ عند امرأة عجوز. وحين يُسأل عن شوكت يتداخل الحوار الداخلي بالحوار الخارجي: «شوكت!!... النجمة المجروحة التي تتزف دماً إلى ما لانهاية... إذا تحدثت عنك فكيف أحبس الدموع في حلقي؟ أقول لكم... لا تسألوني... لقد قتلوه... مثلوا بجثته وأنفاسه تتساقط... ارتفعت حواجبهم، فيما ارتسم على ملامحهم حزن لا يطاق...

- شوكت قتل...؟ أين ومتى وكيف؟» (22)

هذا الحوار المزدوج الذي نسمعه على لسان بطل القصة عادة، وهو الراوي أساساً، لا نجده عند أية شخصية أخرى، ذلك أن يحيى يخلف، بطل القصة وراويها، يحقق عبر هذين المستويين من الحوار درجة مكاشفة أكثر عمقاً للشخصية ونوازعها وهمومها. وحتى يحقق ذلك بطريقة أكثر اكتمالاً وإحاطة

بالصورة من مختلف جوانبها، نجد الراوي وهو يسرد الحادث أو المشهد يتنقل في استخدام الضمائر، فهو حيناً يروي المشهد على لسانه مباشرة (أنا) ثم لا يلبث أن ينتقل إلى الضمير (أنت) مقيماً بذلك مسافة محدودة بين الراوي والحادث أو اللحظة لينتزع مشروعية وحرية الحديث عنه أو عنها بشكل حيادي وواسع، كما نجده أحياناً أخرى ينتقل من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المخاطب وهكذا... بعد المجزرة مباشرة ينتقل إلى دمشق، يركب السيارة في طريقه إلى الجامعة: «... بعيداً عن إربيد، تأكلني لامبالاة الأشياء... لماذا لا تستقر رصاصة ما...؟ ثمة رذاذ خفيف يتساقط على الزجاج، تمسح السيارة عينيها... تمسحها حتى احمرار عيني.

الجامعة، قال السائق: انتابني إحساس حاد وصارم.. وقفوا وقفة رجل واحد، واحتضنوك كما لو إنك عدت لتوك من القمر...» (23) في قصة «المشجب» يتنقل الراوي بين ضمير الغائب وضمير المتكلم: «ولم يدرٍ لم أحس بأنه طفل... وأنه يبكي ويبكي... طوى الرسالة دون أن يكتب حرفاً واحداً... منذ فتحت عيني على الحياة وأنا ضعيف القلب...» (24).

وفي قصة «العجز» نجده يتنقل بين ضمير المخاطب والغائب: «يتصفح الجرائد... يتصفح السيقان (...) مرة أخرى تحملك العجلات إلى النافذة الوحيدة في غرفتك... تتصفح الجرائد والسيقان» (25)

المعادل الموضوعي والصور المتقابلة:

قلنا أن يحيى يخلف يحرص على رسم الحالات النفسية لشخصيات قصصه من خلال معاناتها ومواجهتها لظروف الحياة العامة. غير أنه إضافة إلى ذلك يلجأ إلى توظيف عشرات الصور والدلالات والإيحاءات المقابلة، من أجل إغناء اللوحة النفسية بكل التفاصيل والألوان والظلال والأبعاد... ومن هنا نشعر أن الشخصية المجهولة الهوية التي يقدمها يخلف قريبة ومفهومة ونشعر تجاهها بدرجة كبيرة من التعاطف. في هذا المجال سنكتفي بمثل واحد هو بطل قصة «العجز» لتوضيح هذه المسألة: البطل مشلول من الأسفل وعاجز جنسياً بسبب الحرب في حزيران. يعيش في غرفته وحيداً، يقضي نهاره أمام «النافذة الوحيدة... يتصفح الجرائد والسيقان والوجوه الذابلة، والسماء الخالية من الخصب..» هذه الصورة كما يراها المشلول

تسهم في بلورة المأساة التي يعيشها وحيداً... النافذة وحيدة... الوجوه ذابلة والسماء بلا خصب... إلى جانب ذلك «عازف القانون عبر الترانزستور، يعزف بحزن ليس له مثيل... أكثر من ذلك «السماء عابسة».. «يتجمد القذى في عيون الأفق»... «إشارة المرور الحمراء في وضوح النهار تشبه جمرة لا تكاد تظهر من خلال الرماد».... يحيى يخلف لا يكتفي، كما يبدو، فلا زالت اللوحة النفسية غير مكتملة: «وفجأة امتلأ الشارع بأصوات فرامل السيارات، وأعقب ذلك ضجيج وجلبة. اقترب من النافذة أكثر فأكثر وأطل على الشارع... كانت سيارتان قد اصطدمتا ببعضهما البعض... وكان ثمة زجاج متطاير، وجسد امرأة ممزق تدلى رأسها على عجلة القيادة وخرجت ذراعها من النافذة الفارغة».

الجسد الممزق والذراع الذي يطل من النافذة ليس جسد المرأة، إنه المعادل الموضوعي أو المرأة التي يرى فيها المشلول نفسه: جسد ممزق وذراع يطل من النافذة الوحيدة في الغرفة. بعد أن يحقق يخلف رسم اللوحة النفسية لبطله يضعه في مواجهة مأساته وجهاً لوجه: امرأة تقرع باب بيته تعرض عليه تنظيف الغرفة كما تعرض عليه نفسها... دخلت المطبخ لترتدي ملابس العمل «وبينما كانت تخلع ملابسها في مكان لا يراه هجمت عليه أحاسيس وحشية مثل عشرات الرماح، وكانت إشارة المرور حمراء مثل جمرة مستها ريح مجنونة». ولكن حين خرجت وعرضت نفسها عليه «أحس بخوف بشع، ها أنت الآن أمام نيران المواجهة، إنها دعوة حارة... ولكن.. ألا تعلم الفراشة إنها تحوم حول وردة اصطناعية»... وحين خرجت من البيت «كان راديو الترانزستور يبذل مجهوداً وهو يذيع نشيداً حماسياً، كما لو أن المنشدين يصعدون مرتفعاً... وكانت أصوات الأبواق تنتفخ كأنها ستتفجر، ثم تعاود الانكماش حتى لتبدو رفيعة وحادة، وتكاد تجرح القلب».

بعد ذلك ينتقل يحيى يخلف إلى المعادل الموضوعي الأكبر الذي يقابل بطل العجز، وهو الوضع العربي بعد حزيران. ولهذا نجد البطل يتمتم لنفسه «يا الهي... كيف يطيقون العجز.. كيف؟» بعد ذلك مباشرة يطرح يخلف نقيض العجز: الثورة «وفي الخارج كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر... وكانت السيارات تخترق الشوارع دون التقيد بإشارة المرور...».

الرمز:

يأخذ الرمز في قصص يخلف ثلاثة أشكال أساسية:

الأول: الرمز الكامل، كما نلاحظ في قصة «يد أيلول ذات الأظافر» حيث جميع الأحداث والشخصيات تتحرك خارج إطار الواقع وإن كانت تتعامل مع أدواته ومفرداته، فالبطل الفدائي الذي قاتل وقُتل في الوحدات والأشرفية وقُلعت أظافره يلتحم بالمرأة العارية الممدة على السرير، بلا حوار، ولكن تداعيات الذاكرة تدفعه أكثر باتجاه المرأة وتمنحه شرعية مطلقة لامتلاكها، ليخرج من رحمها العمال والفلاحون والمقاتلون المدججون بالسلاح والأظافر. هذا الشكل الرمزي يقيمه يحيى يخلف لكشف الواقع وتعيين اختماراته القادمة بالولادة عبر التضحية من أجل الأرض، ويستعين على ذلك بخلق مناخ أسطوري من خلال أسلوب جديد يعيدنا إلى نشيد الإنشاد: «وتململت في السرير، كان جسدها الذي خرج من الرداء مثل سيف قديم أخرج من غمده... شعرها الأسود.. أنفها الأشم... رموشها التي تشبه موجة مكسورة للغاية... ذقنها... رقبته... صدرها.. بطنها.. آه بطنها المتكور قليلاً مثل سنام جمل وليد... (....) أحبك أيتها المانحة والمانعة... أحبك أيتها القادرة والحاجة... أحب تضاريسك وطقسك، ومناخك المتقلب»

الثاني: الرمز الواقعي كما نلاحظ في قصة «موت بائع الياسمين» حيث جميع الأحداث والشخصيات والعلاقات واقعية وطبيعية. ولكن من خلال الإشارات المتناثرة خلال القصة تكتشف أن بائع الياسمين ليس سوى الفدائي، وهو بالتحديد فدائي ينتمي إلى طبقة الفقراء والمسحوقين. هذا الرمز يحاول أن يعطي الفدائي والثورة بعداً نضالياً جديداً... لم تعد المسألة فقط دورية عسكرية كما في «لحن الثورة» و«المهرة»، فلا بد من إعادة ترتيب الأشياء كما يقول «الطائر الأخضر» ويأتي البعد النضالي الجديد ليجد انتماء الفدائي الطبقي ومهامه الجديدة.

شكل الثالث: الرمز الجزئي، ونعني به الرمز الذي لا تعبر عنه قصة بكاملها ولكنه يرد جزئياً خلال السياق ويبدو ذلك واضحاً في قصة «العجز» حيث إشارة المرور التي تنظم حركة الأشياء، رمزٌ للأنظمة والقوانين السائدة والشرطي رمزٌ

للسلطة: «كان الشارع خالياً حتى من شرطي المرور وكانت الإشارة تضيء بالأخضر والأصفر والأحمر.. وكانت السيارات تخترق الشارع دون التقيد بإشارة المرور».

ملاحظات:

لم نحاول تسجيل ملاحظاتنا الانتقادية خلال العرض السابق بهدف التركيز على الفهم العام الذي ينطلق منه يحيى يخلف في بنائه لقصصه من حيث الشكل والمضمون. وجرى اختيار متعمد للنماذج الأكثر تعبيراً عن الاتجاه الرئيسي في قصص يخلف والتي تلتقي أيضاً مع فهمنا لدور الفن والأدب في إطار المدرسة الواقعية الثورية. سنحدد ملاحظاتنا على المجموعة عبر النقاط التالية:

1. الظاهرة البارزة في معظم قصص المجموعة تركيزها المكثف على العالم الداخلي للشخصيات الرئيسية. ورغم أهمية هذا التركيز، كما نوهنا سابقاً إلا أنه جاء في بعض الأحيان على حساب العلاقات والحوار والبناء الدرامي للقصة، كما في «الحلم» ونسبياً في «الطائر الأخضر».

2. في قصة «لحن الثورة» وبنسبة أقل في «المهرة» و «المشجب» وهي من المرحلة الأولى، نلاحظ أن البناء الفني أكثر ميلاً إلى السرد السطحي، كما إن رسم الشخصيات بدا ضعيفاً وباهتاً والأسلوب تتخلله نبرات حماسية إنشائية كما في «المشجب»: «إن السلاح هو طريقنا إلى النصر»، «منذ اليوم سأكون رجلاً... أقسم بتراب الوطن»، وفي أحيان أخرى يمتد الحماس إلى الموقف نفسه كما في «لحن الثورة»: «كشف خالد عن الحزام المتفجر على صدره... ثم قفز من الكمين وركض باتجاه المجنزرة الهاربة... وما هي إلا دقائق حتى كانت المجنزرة تتفجر وتملاً الأفق باللهب... كان خالد قد فجرها وتفجر معها».

3. المواطن سين في يومياته يتحدث عن إصابة والده بالجنون لأنه اكتشف منشورا سياسياً تحت وسادة ابنه فهو يعرف أن معنى ذلك أن يعذب بالكرابيج التي كان يبيعها. ثم تموت أمه بالسكتة القلبية عندما تكتشف أن أساورها قد سرقت.

هذه النهايات الميلودرامية للشخصيات لم نكتشف لها مبرر واقعي مقنع، كما لم نكتشف دلالة رمزية توحى بها خاصة فيما يتعلق بوفاة الأم. «مهرة» يخلف تفتح الطريق مضيئاً أمام القصة القصيرة الفلسطينية الملتزمة والمتفوقة، وتكشف بوضوح أثر الممارسة النضالية بين صفوف الجماهير على الإبداع الفني، كما تسهم في المعركة الثقافية إلى جانب المعركة العسكرية والسياسية لتقويض عالم قديم والتبشير ببناء عالم جديد.

-
- * نشرت هذه الدراسة في مجلة المعرفة السورية، العدد 159، أيار 1975
- ** يحيى يخلف، المهرة، منشورات وزارة الإعلام العراقية واتحاد الكتاب الفلسطينيين
- (1) يوميات المواطن سين، القصة الثالثة في المجموعة، ص 29.
 - (2) المشجب، القصة الثامنة، ص 75. (3) العجز، القصة التاسعة، ص 85.
 - (4) المهرة، القصة السادسة، ص 55. (5) لحن الثورة، القصة الرابعة، ص 37.
 - (6) الطائر الأخضر، القصة الأولى، ص 5. (7) يد أيلول ذات الأظافر، القصة الخامسة، ص 47.
 - (8) موت بائع الياسمين، القصة السابعة، ص 65. (9) الحلم، القصة الثانية، ص 19.
 - (10) يوميات المواطن سين، ص 34. (11) المشجب، ص 84. (12) العجز، ص 94.
 - (13) لحن الثورة، ص 45. (14) الطائر الأخضر، ص 18. (15) موت بائع الياسمين، ص 74.
 - (16) يوميات المواطن سين، ص 34، 32، 36. (17) ذات الأظافر، ص 54. (18) العجز، ص 90.
 - (19) الطائر الأخضر، ص 17 و 18 (20) مقاومة من كتاب الزيت، الآداب، عدد 11، 1974.
 - (21) الطائر الأخضر، ص 6 (22) نفسه، ص 7 (23) نفسه، ص 6 (24) المشجب، ص 79. (25) العجز، ص 87.

ب. نورما الجنوبية ورجل الثلج الفلسطيني

خلال قراءتي لمجموعة يحيى يخلف القصصية «نورما ورجل الثلج»¹ تذكرت حديثاً جرى مع سائق عراقي في عام 1969، كنت يومها في طريقي من بغداد إلى عمان، أدار يومها السائق مؤشر الراديو على إذاعة صوت العاصفة فانطلق المذيع يوجه رسائل الشيفرة: من عمر بن الخطاب إلى خالد بن الوليد العصفور فوق الشجرة، من 1. ق إلى 778: ي4 = 632، من أشجار الليمون إلى أوراق الزيتون: 15 ج مع 2د = 410 و.

قال لي السائق العراقي: أتعرف إنني أحب الاستماع إلى إذاعة العاصفة حتى أسمع هذه الرسائل؟ كان حزيناً لا زال جرحاً طرياً في الوجدان. وكانت صورة الفدائي «الشبح» الأسطورة الذي يتجول بين صفوف الأعداء فيذيبهم طعم الموت والرعب. يقصف معسكرات العدو، ويهاجم جنوده، و(يقتل) ليفي اشكول. كانت هذه الصورة تعزية كبيرة للقلوب التي مزقتها الهزيمة.

وكان هذا الفدائي يتوج إرثاً طويلاً من مسلسل البطولة العربية: أبو زيد والمهلهل وعنترة.. وحيث (الفارس) الذي لا يُهزم: يخترق صفوف العدو «فيدخل في ألف ويخرج في ألف...» بينما نساء القبيلة تزغردن للفارس. بعد زمن قصير اكتشف المواطن العربي إن هذا الفدائي الأسطورة هو جاره أبو محمد الفران، وابن زميله الموظف في دائرة الصحة، ويحكون أيضاً إن إبراهيم البويجي قد أصبح هو الآخر فدائياً.

كما أخذوا يروون قصصاً (لا تصدق) عن فدائي شوهد يغازل فتاة في أحد الشوارع، وعن آخر اختلف مع جار له وهدده بالسلاح. وهكذا هوت صورة الفدائي من عالم الأسطورة والتهويم والرموز إلى مرتبة المواطن (العادي). وبالتبع لم تكن هذه المقارنة لمصلحة الفدائي، فالعادي ليس له مكان في عالم البطولة والفروسية والفداء. هؤلاء الرجال العاديون هم أبطال يحيى يخلف، إلا أنهم لا يعيشون حياة عادية، ولا يموتون ميتة عادية، وإن أصبح الموت بالنسبة لهم عادة شعبية. هذا المزيج بين العادي وما فوق العادي هو الذي يصنع البطولة الإنسانية بمعناها الثوري والشعبي. يحيى يخلف لا يصوغ نموذج الفارس الجديد من أجل أن يصفق

له الجمهور، وتزغرد له نساء القبيلة، وإنما من أجل أن ينخرط الجميع في النضال من أجل قضيتهم الواحدة، وحياتهم المشتركة. إنه الفن من أجل أن نفهم العالم على حقيقته، ونغيره، كما يقول أرنست فيشر.

**

تضم مجموعة «نورما ورجال الثلج» ثماني قصص، تتحدث ثلاث منها مباشرة عن حياة الفدائيين في مواقعهم في لبنان، واثنان عن أجواء الثورة الفلسطينية في بيروت. وتتحدث قصتان عن الوضع العربي دون تحديد، وهما «المطار» و«عربي المقهور»، فيما تشكل القصة الأخيرة من مقاطع تاريخية وهي بعنوان «مقامة من كتاب الزيت».

الفترة الزمنية التي تتحدث عنها هذه القصص وكتبت فيها أيضاً، تمتد من أوائل عام 1975 إلى أواخر عام 1977. وهي بهذا الإطار الجغرافي والزمني ومن موقع الكاتب في قلب الأحداث تمثل شهادة حية... وثيقة، بالمعنى التاريخي، وشهادة فنية تستهدف الوصول والتغيير والفعل، بالمعنى السياسي والنضالي.. نورما ورجال الثلج لوحة من الدفء الإنساني النابض بالحب، حب الوطن... حب المرأة... وعالم غني بالتفاصيل الصغيرة في أحد مواقع الثورة في سفوح جبل الشيخ... مجموعة صغيرة من المقاتلين، لا أحد يعرف عن أفرادها شيئاً، ولن يعرف إلا إذا انتقل أحدهم من موقعه إلى أحد الملتصقات. هذه المجموعة في موقعها الثلجي البعيد، المعزول تمارس حب الوطن والثورة وتمتلك بعض الأحلام المشروعة والصعبة: أن يتزوج سعيد أبو جابر من نورما بائعة العصير وأن تلتحق بموقعه في الجبل، وأن يتمكن أبو أروى من مشاهدة زوجته وأطفاله في مخيم اليرموك، فهو لم يقابلهم منذ أكثر من عام؛ أما يوسف فيحلم بالسفر وبمشاهدة العواصم البعيدة. «المتطوع» هكذا أصبح اسم المقاتل الجديد (الراوي) الذي التحق بالموقع، يحلم بالحرية ويفكر في أحد الأعوام القادمة «أن يقاتل في أنغولا أيضاً».

هؤلاء ومعهم أبو سراج، ضارب «الغرينوف» الذي ركب مفاصل من البلاتين في هنغاريا بعد معركة كفر شوبا الأولى، وأبو علي البدوي الأردني ضارب الهاون، هؤلاء يحققون أحياناً بعض رغباتهم: «إجازة في بيروت أو السباحة على شاطئ

صور أو لعب الورق في مقاهي صبرا..» يحيى يخلف يلتقط بوعي وحب خيوط النسيج اليومي لحياة المجموعة وعلاقاتها وأحاديثها وأحلامها وخلافاتها الصغيرة ويمزجها بالمدى والبراري والثلج وإطلاق النار على العدو وبقلعة صلاح الدين الأيوبي (أرنون) التي تنتصب عند الأفق «عابقة بالتاريخ والأسرار..»

« كانوا يتحدثون عن تطبيق اتفاقية القاهرة والاشتباكات التي تندلع قرب مخيم صبرا.. أبو سراج يؤكد أن لذلك علاقة بزيارة المندوب الأمريكي، وعلي البدوي يتساءل عن جدوى أن نحمي الطيبة إذا سقط مخيم صبرا... أما يوسف فيخلط شعبان برمضان ويقول إنهم رفضوا في المالية إعطاء سلفة لأن القيادة أصدرت أمراً بمنع السلف.. خلال هذه الأحاديث ، يجيء صوت الدوشكا من قمة جبل الثلج فيطير يوسف فرحاً ويقفز في الهواء: إنه سعيد لقد فتح عليهم الدوشكا وفاجأهم...»

- سعيد لم يذق طعم النوم منذ ثلاثة أيام..

- سعيد يحتاج إلى أغذية وجرزات صوفية

يتساءل «المتطوع» كيف تنشأ العلاقات بين أفراد المجموعة.. ويلاحظ إنهم حتى «لا يعرفون أسمى الحقيقي ولا أسم قريتي، ولكني لو جرحت في معركة فسوف يستشهد ثلاثة منهم من أجل إنقاذي». لا تكتمل الصورة بين يدي يحيى يخلف إلا بوعي الرابط الجدلي الفلسطيني- اللبناني، ومن هنا فليس صدفة أن يلاحظ «المتطوع» منذ السطور الأولى للقصة وهو يتجه إلى موقعه في سفح جبل الشيخ «أنه قد سبق له منذ سنوات أن رأى هذه القمة من الناحية الأخرى»، وبينما كانت السيارة تعبر إحدى القرى الجنوبية لاحظ «المتطوع» أيضاً بأنها «تشبه قريتنا بورين... البيوت والناس، وأشجار الصبار، ولحم العجول الذي يتدلى من الكلايب، وحتى الكوع والانحدار والحفر العديدة في الشارع».

وحدة الأرض هذه تلتقي بوحدة النضال، ولهذا نجد أن اللقاء الأول بين سعيد أبو جابر (رجل الثلج) ونورما اللبنانية بائعة العصير يتم على أبواب معامل غندور، حيث تطلب نورما من سعيد أن ينقل عاملاً جريحاً سقط خلال قمع الإضراب الذي قام به عمال غندور، فينقل الجريح بسيارته إلى إحدى المستوصفات القريبة. هذا اللقاء بين الفدائي الفلسطيني والعامل اللبناني لا يلبث أن يتكرر عندما تطرد

نورما من العمل وتأخذ ببيع العصير على الطريق بين صيدا وصور. نورما تتصل أكثر بفلسطين والبرتقال والفدائي في طريقها للصعود إلى الجبل، وحيث البندقية المشتركة هي الضمان لتحرير الأرض وتحرير الإنسان. في قصة «البقاع» يتكرر نفس الربط الجدلي بين الفدائي والناطور اللبناني المسحوق «أبو حنا». يعمل أبو حنا ناطوراً لفيلا أحد أثرياء بيروت ولحقل التفاح الملحق بها، وأجرته خمسين ليرة فقط.

هذا الثري «صاحب القصر» «البيك يأتي مرات قليلة في فصل الصيف. ثم يسافر.. إنه البطر» هذا ما يقوله أبو حنا ويضيف «أما وكيل البيك فيأتي كثيراً ومعه في كل مرة امرأة تختلف عن الأخرى. أبو حنا ممنوع أن يضع قدمه على عتبة الفيلا حتى لا يتسخ السجاد الفاخر، وحتى لا يرى وساخات الوكيل الذي يضاجع النساء على سجاد الفيلا. والأهم حتى لا يضرب الوكيل أبو حنا أمام النساء كما فعل مرة.

حين دخل الفدائيون الفيلا واستخدموها كموقع لهم دخل أبو حنا معهم... تردد قبل أن ينقل خطوته، وطال ترده... «تصدق بالله إنني لم أضع قدمي على عتبة الباب منذ سنتين... وكيل البيك منعني، وقال إنه سيطرمني إذا مست قدمي طرف السجاد». أبو حنا خاف أن يتناول الطعام داخل الفيلا مع الفدائيين، لأنه يريد أن يحافظ على عمله «أنا طول عمري ناطور... ولدت ناطور وبموت ناطور». إلا أن الأيام التي عاشها أبو حنا مع الفدائيين كانت هامة وحاسمة، قال مرة «تلفن لي وكيل البيك قال إنه سيطرمني إذا حدث شيء للقصر... لن يطرمني يلعن أبوه وأبو يللي ببشدة على يده. عندما يأتي الخواجا وكيل البيك سأقول له يا خواجا أنت بتعطيني خمسين ليرة... طز في الخمسين ليرة. سيقول لي : امش يا ابن ال... سأقول له أنت ابن ال... سيرفع يده ليصفعني سوف أمسك يده وأقول له هيدي إيدك بكسرهما مرة ثانية وإذا عدت وعملتها فسوف اقوصك بالجفت».

قال ذلك ونظر إلى البارودة المعلقة على كتف الفدائي. تكشف «البقاع» حساً طبقياً حاداً، يحرص يحيى يخلف على إبرازه، لأنه يمثل الوجه النضالي الآخر للفدائي الفلسطيني فوق الساحة اللبنانية، ومن أجل الوصول إلى ذلك يعتمد إلى سلسلة من الإسقاطات الفنية من لوحة جداريه، داخل الفيلا، على حياة البيك والوكيل وأبو حنا والفدائي.

ثم لا تلبث الصورتان أن تتداخلتا معاً بمستوى عال من التقنية الفنية والتوصيل المدهش. يحيى يخلف يرسم خطأً حاداً بين الطبقات لا يمكن النفاذ منه إلا بالبندقية. صورة هذا التمايز الطبقي الحاد نلتقي معها ثانية وبصورة مكثفة في قصة «المطار».

صالة المودعين، وبضريات سريعة من ريشة يحيى يخلف، لا تلبث أن تصبح لوحة للمجتمع بطبقاته وفئاته وممارساته وأفكاره. الأسرة البرجوازية ومشاكلها الصغيرة وهمومها التافهة، ومجموعة من الأرستقراطيات والباروكات والأصباغ، الملاح والمضيعة وموظفة الاستقبال ثم خادمة الأسرة وعمال المطار الذين يتهاوى أحدهم على الأرض من الشيخوخة والمرض فلا يجد من يقف معه سوى الخادمة.

يحيى يخلف وهو يقدم هذه اللوحة لا يطلب شيئاً ولا يدعو لشيء، لكن التناقض داخل الحدث نفسه هو الذي يصرخ بضرورة التغيير. وهذا هو الأسلوب المميز الذي نجده في أعمال جوركي وفي «أبناء العم توم» لهوارد فاست ولدى غيرهما من كتّاب الواقعية الاشتراكية. في «عربي المقهور»، هذا الحس الطبقي الحاد يأخذ شكله المركب حين يواجه بالقمع البوليسي وإرهاب رجال المباحث، وحيث «رائحة اللحم الآدمي... تنبعث من الرجال الذين احترقوا داخل صندوق سيارة الشرطة العسكرية». رجال الشرطة يطاردون الباعة المتجولين الفقراء ويصادرون منهم أشياءهم الرخيصة.. خبز أطفالهم، حفاظاً على النظام والنظافة والوجه السياحي للعاصمة. تنتشر السلع والكماليات على جانبي شوارعها «سلع... سلع... تخفيضات وتصفيات على بضاعة نهاية الموسم. إنهم يلبسون المعاطف، ويحملون المظلات، ويدوسون على الإسفلت.

وإن السيارات تنتظرهن، وأمامهن تتراكم الكلاب ذات الفرو الأبيض المغسول». على الصعيد السياسي يكشف يحيى يخلف المحاولات المتعددة التي تريد أن تحول الثورة إلى دمية (مانيكان) يلبسونها كل يوم زياً جديداً ثم يبدؤون بتعريضها قطعة قطعة حتى تصبح عارية تماماً. في قصة «الضبع» يكشف التظلمات المشوهة التي تحدث عن الممكن وكيف أصيب أصحابها بهوس جنوني حول شعاراتهم (المؤقتة) إلى حقائق أبدية، وحول وهم التكتيك «إلى جرح حقيقي في الجبين ينز منه الدم».. هكذا هو المضبوط الذي يتبع الضبع لا يصحو إلا حين يصطدم رأسه بصخرة الحقيقة على مدخل كهف الضبع.

كيف يواجه كل ذلك؟ بأن نعمل مثل محمود أبو السعيد الحيفاوي في قصة «مقامة من كتاب الزيت». فحين اكتشف محمود إن ثيابه القديمة لم تعد تلائم شروط المعركة في هذا الزمن، «أدار على ثيابه تنكة بنزين» فعل ذلك حتى لا ينتحر أو ينسف أنابيب التابلين، كما فعل أبو الفتوح في نفس المقامة. وأبو الفتوح هذا، كما يجب أن يُذكر، «لا يحب المزاح ويحب فتاة أسماها زاهرة، ويحلم بشكل متواصل في بناء الحزب الثوري».

وأبو الفتوح مثل أبطال «الدمية» يتحدثون في الايدولوجيا، ويمثلون حالة انتقالية». وإذا لم يحدث ذلك « فبعد قليل سوف تنفجر الدمية.. ينفجر قلبها كما تنفجر قنبلة». وخلال ذلك يصوغ يحيي يخلف حلمه الآتي، والحلم هنا ليس رديف الأمل لكنه الإفراز المادي للقهر والضرورة، حتى لا ينفجر قلب «الدمية» وحتى لا تنتحر. ولهذا فان «عربي المقهور» رأى بأم عينه كيف تدفقت في مدخل الشارع مظاهرة كبيرة تهتف بصوت واحد، وكيف اخذ المتظاهرون يرحمون الواجهات الزجاجية بالحجارة، أو يصادرون الألبسة التي تجري عليها تصفية نهاية الموسم، ويحرقون صور راقصات الملاهي، ويفزعون النساء اللواتي تجري أمامهن الكلاب.

«عربي المقهور» يهتف لنفسه: «غداً تنفجر هذه الجموع المقهورة». وفجأة: «تبدأ المظاهرة تطول وتتسع» وتمتد كالأفرع في شوارع المدينة وأزقتها، تقلب الباصات وتصنع منها المتاريس، وتقتلع حجارة الشوارع، وتكسر بها زجاج السيارات الخاصة الفارهة ويهرب رجال المخابرات والضباط من ذوي الرتب العالية، أما الجنود فسوف يمشون جنباً إلى جنب مع أبناء الوطن». ومنذر في قصة «البحر.. وأشجار الليمون.. وجواد أبيض» يحلم بأنه يمتطي صهوة حصان أبيض يشبه البراق.. حصان برّي بلا سرج ولا لجام، تثبت على رقبته الطويلة جديلة من الشعر الذهبي، وحوافره مغسولة وتشبه قطع الرخام.

وحلم أنه يطير من على ظهر الحصان في السماء الزرقاء، ويسوق أمامه وعول الغيوم». بعد لحظات وبينما السيارة العسكرية تتجه نحو المواقع العسكرية، «وعبر حقول القثاء كان حصان أبيض يركض بلا لجام ولا سرج. أما طيور الشحرور ذات الأجنحة السوداء، فقد كانت تتطاير من على شجرة تين متشابكة الأغصان. ظل منذر مشدوداً إلى الحصان الجامح الذي يمرح في البراري. كان الحصان يركض

في عينيه وعلى أطراف أصابعه».. هذا الحلم بالحرية والتجاوز يمثل البشارة الدائمة في قصص يحيى يخلف: الحزب الثوري... الجماهير الغاضبة... البندقية والحلم... هذا هو الرد على القهر الوطني والطبقي الفلسطيني وعربياً.

يلاحظ من يقرأ قصص يحيى يخلف أن هناك درجة عالية من المباشرة والالتصاق بالواقع، إلى درجة النسخ أو التصوير الفوتوغرافي سواء فيما يتصل بالأشخاص أو بالأماكن أو الأحداث أو الحوار. إلا أن هذه المباشرة التي تهبط بالعمل الفني، لو اقتصر عناصر القصة عليها، توظف في السياق القصصي بدرجة عالية من التقنية الفنية فتتدخل عناصر الحدث المباشر بالرمز والإيحاء وتتقابل بالمعادل الموضوعي (الصور المتقابلة) وتنهض بمجموعها على لغة فنية وأحياناً شعرية، فتصنع من كل ذلك لوحة فنية متكاملة. وهو في كل ذلك، يتعامل مع قصصه بمنتهى الاهتمام والجدية، فهو أبعد ما يكون عن العفوية السهلة التي ينساق كثيرون خلفها لأنهم يتوهمون إن كل ما يصدر عن الفنان هو فني بالضرورة. كما إنه أبعد ما يكون عن التجريبية، وهي بدورها بنت العفوية، إذا لم تسبق بتصميم واعٍ للشكل والمضمون والهدف، وحيث يستسيغ الكثيرون أيضاً الإقدام عليها بإسم الإبداع والتجديد ومجارة المدارس الفنية الغربية الغربية.

قصص يخلف تندرج في إطار المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب، وتلتزم بالشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة، كما تحقق ذلك على أيدي روادها العظام انطون تشيخوف ومكسيم جوركي، وكما تمثلت في الأدب القصصي الفلسطيني والعربي على أيدي محمود سيف الإيراني ونجاتي صدقي وغسان كنفاني، وكذلك لدى يوسف إدريس وزكريا تامر، خاصة في أعمالهما الأولى. يحيى يخلف يحتل اليوم موقعاً متقدماً بين كتّاب القصة الفلسطينية والعربية، وأعماله المنشورة حتى الآن «المهرة» و «نورما ورجل الثلج» جميعها تبشر بمزيد من العطاء والإبداع.

2. رشاد أبو شاور

1. «ذكرى الأيام الماضية» التجديد والمجازفة

يستطيع قارئ قصص رشاد أبو شاور أن يضع بسهولة حداً فاصلاً بين نوعين من إنتاجه القصصي:

النوع الأول: يتضمن مجموعة قصصه التي يلتزم فيها شكلاً ومضموناً بالبناء الفني للقصة القصيرة الفلسطينية كما تبلورت على أيدي عدد من الرواد الطلائعيين المتقدمين أمثال نجاتي صدقي ومحمود سيف الدين الإيراني وغسان كنفاني وكما يتجلى الآن في أعمال توفيق فياض ويحيى يخلف ومحمود شقير. وفي هذا المجال فإن قصص رشاد أبو شاور تحتل موقعا طيبا وتسهم في إرساء تقاليد ومعاليم متطورة للقصة القصيرة الفلسطينية في إطار ومناخ الكفاح المسلح، وفي ظل الشروط الأدبية لمرحلة الثورة القومية الديمقراطية الاشتراكية.

النوع الثاني: يتضمن القصص التي يبدو وكأن أبو شاور يقدم فيها ابتكاراً لأشكال فنية تجديدية في بناء القصة القصيرة.. وهنا حين اقرأ محاولات رشاد أبو شاور التجديدية أو ما يبدو وكأنها كذلك، يتبادر إلى ذهني على الفور الشاعر العربي الجاهلي زهير ابن أبي سلمى صاحب الحوليات المعروفة، والذي كان يعكف على القصيدة الواحدة سنة كاملة يكتب ويشطب وينقح ويبدل حتى يشعر بالقصيدة وقد استقامت وتكاملت فيخرج بها للناس. على صعيد التشبيه، فإن رشاد أبو شاور هو الصورة النقيضة لزهير ابن أبي سلمى، فأراه يكتب قصته بتسرع واضح، وبنفس التسرع ينشرها في مجلة أو صحيفة، وبعد ذلك قد يبدأ بإعادة قراءتها وتفحصها ومعرفة آراء الآخرين بها. ولا شك إنه يكتشف عند ذلك ما يعتري بعضها من ارتجالية ونواقص فنية، وأشعر إنه يتمنى عندها لو أنه أجرى عليها تبديلاً أو تعديلاً أو إضافة. لكنه مرة أخرى نراه يعتمد نفس الطريقة ليس في القصة القصيرة فقط ولكن حتى في الأعمال الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية، فرواياته الأولى «أيام الحب والموت» بأحداثها وأشخاصها ومداهم الزماني هي تلخيص سريع ومكثف لعمل روائي تاريخي ضخيم. كذلك فإن روايته الثانية «البكاء على صدر الحبيب» هي تسجيل ريبورتاجي وثائقي سريع لمرحلة من أغنى مراحل النضال الفلسطيني تنوعاً وغنى ودرامية. كذلك فإن مسرحيته (الوحيدة)

بإجماع الآراء هي عمل متسرع ومرتجل. أما روايته (الأخيرة) «العشاق» فهي بلا شك الأفضل فنياً، ورغم ذلك يمكن ملاحظة التسرع الواضح في قسمها الأخير. وإذا كان التسرع في إنتاج الأعمال الأدبية هي صفة ملازمة تقريباً لكتابات أبو شاور، فإن الانعكاس السلبي لهذا التسرع يبدو أشد خطورة في مجال التجديد الشكلي، خاصة في مجال القصة القصيرة، التي نعتقد بأنها المجال الصحيح، ولا نقول الوحيد، لإبداع رشاد أبو شاور.

التجديد والمجازفة

أن يمتلك الفنان درجة عالية من الجرأة الفنية والمبادأة مسألة هامة وضرورية لأي عمل فني خلّاق يطمح إلى تجاوز المألوف والعادي وارتياح غابات الفن المسحورة والتي لم يسبق اكتشافها من قبل. البحار الذي يطمح لاكتشاف الجديد والمجهول هو إنسان مغامر، لكنه يسعى قبل الإبحار للتزود بالبوصلة والخرائط، والأهم من ذلك بخبرات الذين سبقوه في ارتياح المجهول. والفنان بهذا المعنى هو إنسان مغامر ومندفع باتجاه عوالم الكشف الجديدة، لكن عليه قبل الاندفاع الجريء أن يتزود بالتروي وبخبرات الرواد الذين سبقوه. والتروي لا يتناقض مع الجرأة والمغامرة، لكنه الشرط الضروري لنجاح «المغامرة الفنية». رشاد أبو شاور، بهذا المعنى، هو فنان مغامر ولكنه يفتقد للتروي، ولهذا نراه في عدة محاولات يجتهد في التيه والضباب بلا بوصلة، وبلا هدف يسعى للوصول إليه. وهو لهذا يرهق نفسه مجاناً بالتجديف ليكتشف أخيراً إنه لا يزال فنياً يراوح مكانه على أحسن الافتراضات. أصدر أبو شاور حتى الآن أربع مجموعات قصصية هي على التوالي: «ذكرى الأيام الماضية» (1970)، «بيت أخضر ذو سقف قرميدي» (1974)، «الأشجار لا تنمو على الدفاتر» (1975)، و «مهر البراري» (1977).

الزمن الفدائي

نلاحظ أهمية التجديد الزمني لإنتاج أبو شاور القصصي وتأثير ذلك على الشكل الفني. ففي مجموعته الأولى «ذكرى الأيام الماضية» نلاحظ بأنها تستغرق فقط الزمن الفدائي في أغوار الأردن وفي الأرض المحتلة حتى أيلول 1970 (موعد الطبع). هذه المجموعة التي تضم أحد عشر قصة قصيرة تتناول حياة المقاتلين في الأغوار والصامدين في الأرض المحتلة، وهي مشحونة بروح التفاؤل والإيجابية وتلتزم على المستوى الفني أسلوب المدرسة الواقعية الاشتراكية والأدب الملتزم

وتخلو من أية محاولة للتجديد أو التجريب الشكلي. أبو شاور من مواقع الممارسة اليومية والالتزام عكس نفسه على مضمون قصصه وشكلها، لنلاحظ مثلاً كيف يختتم نهايات قصصه بهذا الدفق الهائل من التفاؤل والمرح. «رأيت البيوت تنشق عن أهل القرية... يخرجون يجللهم الفرح، والمطر يهمني على الأرض الظمأى، وتعمل المحاريث في الأرض... وتعشب القبور» من القصة الأولى «الصوت والصدى».

في القصة الثانية «الشوق والنداء» يرسم بطولات المقاتلين والجنود في معركة الكرامة وحيث الجندي الأردني المقاتل في المعركة يصاب بجرح فيتوجه إلى موقع سريته «وقد ملأ سامعته صوت جبار هائل يذكر بنداء الجماهير وهي تشيع جنازات رجال الكرامة». أما بقية قصص المجموعة فتنتهي أما بالتوجه إلى الغرب.. إلى الوطن أو تنتهي بالصمود فيه.

زمن المعاناة والحصار والهزيمة

بعد أيلول 1970 يمر إنتاج رشاد أبو شاور بمرحلة التمزق والمعاناة الشديدة. وتعكس هذه الحياة نفسها على قصصه شكلاً ومضموناً... أصبح رفض الشكل جزءاً من رفض الحالة العامة وتعبيراً عن تفتتها. غير أن الشكل الجديد على المستوى التقني لم يستوف شروطه الإبداعية بعد. من زاوية المضمون نجد بشاعة وقسوة اللحظة المعاشة وما يكتنفها من حيرة وقلق... في القصة الأولى من مجموعته الثانية «بيت أخضر ذو سقف قرميدي» وهي بنفس الاسم نجد طفل وطفلة يلهوان فتتقض عليهما الطائرات «تدحرج رأسهما ثم استقرا متجاورين... كانا مثل برتقالتين ذابلتين... لحمهما التصق بالأشجار»، ورغم بشاعة المشهد يظل الحلم مرسوماً على ورقة بأيدي الطفلين: «بيت أخضر ذو سقف قرميدي». وفي «الإجازة» يذهب المقاتل بعد تسعة أشهر لمقابلة زوجته في المخيم فلا يجد أحداً في البيت، فيشعر بأنه محاصر... ويتصاعد في رأسه بكاء طفل صغير... ويواصل سيره وفي ذهنه أكثر من احتمال حول الأهل والزوجة، وتنتهي القصة عند هذا الحد.

وفي «العبادة» يخرج سكان مخيم البقعة بسبب القصف الشديد على المخيم ويقررون إحراق المخيم والخروج منه، ولكن السؤال الذي لم يجب عليه رشاد هو: «إلى أين؟»

وفي «الليل» يموت الرجل وهو يشهق بالحلم.. يود أن يدفن هناك... فلا يستطيع حتى أن يكمل اسم فلسطين. وفي قصة «حالة حب» نجد الموتى يتحدثون و«جسد عبد الله ينزف... ولكنه يمشي.. يمشي»، إنه يفتش عن حبيبته منذ عشرات السنين، ما دله أحد لكنه يبحث». لاحظوا كيف ان أبطال قصص مجموعته الأولى يعرفون اتجاه الغرب إلى الوطن جيداً. وفي «منشور سري إلى القراء» المشكلة من سبعة مقاطع قصيرة نجد هذا التمزق العنيف. فهو يصرخ من القهر: لماذا لا اقرأ إلا عن الثورات المهزومة، ثم هو يهتف أو يدعو لكي لا يفكر من معدته حتى لا يصير خروفاً... ثم يستغيث أخيراً بجيش الشهداء والفقراء الذي يضرب في التيه والمنايا والهوان. على هذا النمط من التمزق اليأس تتواصل قصص المجموعة، وتمتد نسبياً إلى مجموعته الثانية «الأشجار لا تنمو على الدفاتر»، ولكن بصورة أكثر تماسكاً واتزاناً، وخاصة في قصة «مربعات فلسطينية». أما غالبية قصص المجموعة فيعاود أبو شاور فيها التزام الشكل الواقعي الذي عرفناه في «ذكرى الأيام الماضية»، وهذا ما يؤكد مجدداً كذلك في مجموعته الأخيرة «مهر البراري». لنتناول الآن نموذجاً من هذه التشكيلة الجديدة من مرحلة التمزق النفسي والفني:

القصة: «منشور سري إلى القراء»

1. حدث في اسبانيا

مقطع من الحرب الأهلية الاسبانية حيث الجيش الدستوري يهزم. «أصوات المدافع تلاحقهم... الطائرات تلاحقهم (العالم معكم) لكنهم انهزموا... في المنفي ستلقفهم الموابير والخمارات... وسيلحقهم البوليس السري والعلمي... واضح من هذا المقطع كيف تبدو حالة اليأس عند أبو شاور بعد هزيمة أيلول... وبأن لا أمل هناك، ولم يبق أمام التأثير الحقيقي سوى الخمارة ورجل البوليس.

2. دعاء

في هذا المقطع يدعو رشاد أبو شاور الرب أن يمنحه القدرة لكي يقول لا، في الوقت الذي «يجب أن أقول فيه: لا»، ولا يجعله يفكر من معدته. إنها محاولة للتماسك رغم قسوة الهزيمة.

3. حلم

هذا البطل مقيد في روما القديمة «وضعوا أمام وجهي رغيفاً... يشدون الرغيف..

ازحف خلفه... خلفت تمردي ورائي... صرخ أحد العبيد : لماذا لم تقل لا قارئ العزیز، كل الذين رفضوا أن يقولوا سابقاً : لا... هم خونة الحاضر.

4. الخروف

صورة المرفهين في الثورة والمعدون ليوم الذبح ، يوم تحين ساعتهم.
مرة ثانية صورة روما القديمة والزحف وراء الرغيف.

5. دعاء

«يا رب لا تجعلني مثل ذلك الخروف» (مجرد دعاء... مجرد دعاء) هذا هو المقطع كله... وهنا يكرر ما قاله سابقاً: «أن يملك القدرة كي يقول: لا.

6. أسماء الفلسطينيين الحسنى وال...

«الثائر المقهور، المضطهد، السلعة، المشنقة، الكروتال، الميخ، الكمسيون... العائد الخائن، البائع... الكرسي، الطاولة، الصفقة، الشبل الذي ينفع لكل شيء، استخدموه مرة تستخدموه دائماً». وهنا ينتهي المقطع.

7. إعلان

إعلان عن مقاتل متمرد من عام 1936 خطر، مطلوب القبض عليه لأن هناك قرار بوقف إطلاق النار.
هنا يبحث أبو شاور عن نموذج مضاد للخروف، نموذج يقول: لا.

8. أشياء على الهامش

عن التاريخ الذي يعيد نفسه وعن الفرز بين الثوار وبين أشباه الرجال... ثم استغاثة بالشهداء والفقراء. مرة ثانية يرسم صورة متباينة لنفس لحالة... هكذا يكرر أبو شاور نفس اللحظة النفسية عبر تقطيعات زمنية ومقاطع فنية: من اسبانيا إلى روما إلى الخروف إلى أسماء الفلسطينيين.. إلى النماذج المتقابلة في جميع الأحوال بين من يقول: لا وبين من يقول: نعم.. إنها محاولة للتعبير عن حالة واحدة في مشاهد متعددة.. ثم هو دائماً يعبر عن ذلك بلغة عصبية وبشكل عصبي كذلك، لأنه مقهور ويائس وفاقد للتفاؤل... أي فاقد للاتجاه والبوصلة سياسياً وفنياً. كانت تلك مرحلة لم تطل كثيراً في حياة أبو شاور السياسية

والفنية، وهي نفس المرحلة التي شهدت ولادة روايته «البكاء على صدر الحبيب». بعد ذلك تجاوز أبو شاور هذه الوضعية بمجموعة «مهر البراري» وبيع بعض قصص «الأشجار لا تنمو على الدفاتر» وخاصة في قصة «الذي مات عند قمة الجبل» وقصة «الرعاة والبنادق»... كما تجاوز أبو شاور حالة التمزق والمعاناة هذه، ووضع أقدامه على أبواب مرحلة جديدة فنيا ونضالياً.

وهكذا نجد إن حالة التجديد الشكلي، أو ما يسمى كذلك عند رشاد، ليست سوى حالة من التمزق النفسي التي عكست نفسها على شكل ومضمون القصة القصيرة عنده في مرحلة مؤقتة. وبالتالي فإن من الخطأ، في تقديري، تناول المسألة باعتبارها إضافات تشكيلية على أسلوب القصة القصيرة الفلسطينية. إنها مجرد حالة عرضية ومؤقتة وقيمتها الشكلية الوحيدة هي باعتبارها وثيقة نفسية لمرحلة ما بعد أيلول، وحسب، وباعتبارها وثيقة فنية لتطور تقني في قصص أبو شاور أو في القصة الفلسطينية والعربية. ولهذا لم يكن غريباً أن رشاد أبو شاور نفسه قد كف عن هذه التشكيلية الجديدة، وبات التطور الفني لديه محكوماً بوعي الفنان الملتزم وليس نتيجة انفلاتات الحالة النفسية لمناضل مأزوم يعبر عن حالته باندفاعات قصصية تأخذ شكل التجريبية أو التجديدية وهي ليست كذلك.

**

ب. الموت غناءً

منذ مجموعته القصصية الاولى «أيام الحب والموت»، 1970 الى مجموعته «الموت غناءً»، 2003، وأنا اتابع بانتباه تجربة رشاد ابو شاور الابداعية، في القصة القصيرة والرواية، وكذلك في كتابة المقال الأدبي والسياسي. وفي مجمل هذا الانتاج يظل رشاد يكتب نفسه وتظل الكتابة تكتبه.. فالمقالة تشبه القصة، ومجموعة القصص تشبه الرواية، والرواية تسمى الى ملحمة تتحفز للانطلاق، ودائماً ظل يراودني ذات الاحساس اليقيني بأن رشاد، رغم كل هذا الابداع الجميل الذي قدمه، فإنه لم يبدأ بعد. في مشروعه الكتابي المديد (حوالي 20 كتاباً ومئات المقالات) احتل رشاد ابو شاور بامتياز موقع المؤرخ للزمن الفلسطيني المعاصر، مقاومة للانجليز واليهود (أيام

الحب والموت).. هبوطاً في المنايا (العشاق) وصعوداً مع الثورة (مهر البراري وحكاية الناس والحجارة).. وصولاً الى متاهة الخيارات والاسئلة، منذ اوسلو الى اليوم (شبابيك زينب). وكاتبنا هو الآه الفلسطينية المستمرة للمعاناة والاوجاع المستمرة، انه النقد المر للتجربة المرة.. منذ (البكاء على صدر الحبيب) في عمان الى ان اعلن من لبنان: (الرب لم يسترح في اليوم السابع) فأطلق تنهيدته الثكلى (آه يا بيروت) ثم راح يمتطي البحر الى منايا ومقاصع جديدة وبعيدة.

وانا اتابع قصص «الموت غناء»، (الصادرة عن مؤسسة الدراسات العربية، بيروت)، تذكرت تلك العبارة الباكية «من أين يأتي بالفرح ذلك القلب الحزين» اللهم الا اذا كان «ضحكا في جنازة المرحوم» على طريقة «شر البلية» فيموت المرء ضحكا او غناء. ولنتابع هذا الوجد المقيم مع بعض عناوين القصص الـ 26 التي ضمته المجموعة، لأنها تقدم مفاتيح الولوج الى عالم «ابو شاور» القصصي. في وصف حالتنا نقراً: عن «خوف قديم» و«حياة موحشة»، انها صفحات أو «اشلاء» «من سيرة الكلاب»، ربما وهي تبحث في «الصحراء» عن «نصف رغيف ناشف»، دون جدوى فلا تجد خياراً لها سوى ان تذهب الى «الموت غناء» في «رقصة ليلة الوداع»، أو في «المركة الاخيرة»، حيث «الاغفاء الاخيرة لبروكويست»، انه «اليأس يموت» أو هو «موت صاحب الحكاية». انه عالم المنايا والمخيمات والتشرد والجوع والحرمان والقمع والقتل، وفي هذا العالم القاسي، وبعد ان تداعى جدار السلاح الذي كان يسند عليه ظهره.. وبعد ان بيعت البنادق والقصائد بالميزاد.. بعد كل هذا الخراب العميم وحده المثقف الاعزل، إلا من قناعاته، يواجه آلة القمع والبطش والتدمير المبرمج للحياة وللفرح وللأحلام. فماذا يفعل؟

**

بعد تجوال طويل في زمن الثورة والخديعة والسقوط يرتد رشاد ابو شاور الى زمن المخيم أي الى زمن الناس العاديين.. بعيداً عن اشباه الثوريين الذين خربتهم الثروة فشوهوا الثورة.. يذهب رشاد او ابطاله، سيّان، بعد هذه التجربة المريعة الى الملاذ الاخير لحماية روحه المدماة، وما تبقى من احلامه المهشمة، فيروح ينبش في ازقة المخيمات وحكايات ناسها وذكراياتها القديمة كي يستعيد اسرار صمود الروح، وقوة البقاء، والاصرار على الغد، رغم بشاعات اليوم، وربما بسبب هذه البشاعات. ان

المخيم هنا بكل هذه الدلالات يمنح لحم الكاتب الطري، المجرّح بسياط القمع، صدفةً أو بيت سلحفاة، كي يتمكن من مواصلة شهادته واستشهادته وهو يردد «اغنية لا» حتى لو اودى به ذلك الى «الموت غناءً».

كيف تمكن سكان الخيام، في اعقاب النكبة الكبرى، وهم يتقلبون في نار انتظار العودة، وفي نار اريحا اللاهبة ان يقيموا لانفسهم صدفة اخذت شكل بيوت واسوار من طين، وأن يبنوا جامعا يبتهلون فيه ليوم خلاص يأتي.. بعيدا عن قمع وجوع المنايا: «شرع الناس يعدّون قوالب الطوب، ويبنون غرفا بسيطة مغطاة بحصر(البوص) الجاف الذي تجلبه النساء اللواتي يسرين مع الفجر حافيات الاقدام ويعدن في الظهيرة قاطعات مسافة تزيد على الاربعة عشر كيلو مترا ذهابا وايابا، في وهج شمس اريحا الشرسة، لجلب هذا البوص الذي ينبت على شاطئ نهر الشريعة - نهر الاردن - يحملنه على رؤوسهن في حزم ذات اوراق خضراء، يتم تقشيرها وتعريضه للشمس حتى يجف، ومن ثم تشد الاعواد بخيوط غليظة، تمدد فوق الواح خشبية وتغطى بالطين الذي يجف في ايام قليلة... ثم صار لمخيمننا مسجدا وللمسجد مئذنة، وفي مواجهة المخيم نهض مخفر للشرطة». (46) هكذا ومنذ لحظة المخيم الاولى برزت ثنائية اللاجئ والشرطي، وتكاد قصص المجموعة بكاملها ان تشكل تنويعات على هذه الثنائية، غير ان روح الناقد لدى راوية المخيم لا تغفل عن الخراب والفساد لدى بعض قاطنيه.. فالمخيم ليس ارضا طهورا للثورة فقط.. ففيه العملاء والمرتشون والفاسدون كذلك.

نشأ المخيم ونشأ راويه.. كبر الاثنان معا وكبرت المعاناة والهموم «كنا قد كبرنا شبرين، وصرنا نشارك في التظاهرات.. وتحدث في السياسة ونهتف مطالبين بالعودة». وكانت الحزبية قد تفشت في المخيم وتم «القبض على بعض الاساتذة والطلاب الكبار واقتيادهم الى سجن اريحا». (من سر خطبة الجمعة، ص47) انه الفولاذ يسقى على مهل، ويتصلب في اتون اريحا، وفي منايا القمع أو مقامع المنفى! في «طبله الشيخ خضر» يبرز الكاتب القيم النبيلة والاصيلة لواحد من فقراء المخيم (الشيخ خضر)، الذي يقدم ابنه كامل في مخيم تل الزعتر من اجل الوطن، وحين يأتيه الموت لم يكن يملك سوى الكفن وطبله المسحر، (ص106) ولا تجد ام الشهيد كامل ما تقنات به.. فالمال يذهب لتجار الثورة، ولكنها تحرص ان تتواصل مع رسالة الشيخ خضر بأن يظل في المخيم من

«يفسل موتاهم ويسحرهم في شهر الصوم». (من قصيدة لـ أحمد دحبور) ومنظومة قيم الشرف، التي يمثلها المخيم، نجدها كذلك في قصة بالغة الرهافة والدلالة أنها «نصف رغيف ناشف» التي تلقي قيم الكبرياء النبيل لبسطاء الناس الذين، رغم الجوع والحاجة، لا ينحنون.

ومن المخيم يستعيد الكاتب قصة حب قديمة بين المعلم «أبو فوزي»، في مخيم البقعة، وبين «راجحة» القادمة من مخيم الفوّار، بعد أن فرقتهما المنايا والهزائم، فيقرر العودة، بعيدا عن هذه «الحياة الموحشة»، كي يدفن هناك في الوطن، وقريبا من حبيبته في مخيم الفوّار، ولا نعلم إذا تحقق له ذلك، ولكننا نعلم يقينا أن تلميذه: «حسان» شديد الحماس للعودة، قد «اختفى منذ اسبوع، وما عاد اهله يعرفون عنه شيئا». (ص 120) ومن مخيم اليرموك ينحت رشاد أبو شاور في «الصحراء» حكاية شديدة الأهمية عن دور المخيم وبسالة منظومة قيمه النبيلة، وذلك من خلال حكاية شابين اعتادا على اختراق شوارع المخيم بدراجتهما النارية، وهما يتتكلبان بواريد الصيد، ليلفتا نظر صبايا المخيم. وفي ذات يوم توجه الشابان كالعادة للصيد في صحراء الضمير الشاسعة، وبعد يومين انتبه الناس أن غيابهما قد طال أكثر مما يجب.. فتداعى الجميع من خلال مكبرات الصوت في الجامع لتشكيل فريق للبحث عنهما، فيتوحد المخيم وتتطلق عشرات السيارات والدراجات الهوائية الى «الضمير» ويتمكن الناس بعد عملية بحث خطيرة من إعادة الشابين المراهقين والعنيدتين اللذين ضلوا الطريق. (ص 158) وبما يقدم اضاءة رمزية لكيف يمكن للمخيم ان ينقذ الضال ويدل التائه ويحدد اتجاه البوصلة.

وحول ضرورة وحدة أبناء المخيم أيضا يروي الكاتب في «أشلاء» وقائع قصة حقيقية عن كيف نهشت الكلاب جثث فدائيين فلسطينيين من معسكرين متحاربين قرب طرابلس، وكيف تقاتلوا وماتوا دون ثمن. (ص 169) ومن منوعات زمن المخيم يذهب الراوي، وهو على الأغلب رشاد نفسه، الى تفرقة رمزية شديدة الدلالة عن حكاية الناس والحجارة.. عن الانتفاضة والاحتلال الصهيوني.. ففي قصته «البدوي والافعى» كاد الصبي الصغير أن يهلك بلدغة افعى سامة، في منطقة مادبا، حيث اتجهت العائلة من اريحا للعمل في الحصاد.. هناك تلقى الدرس من البدوي الشاب الذي سأله:

– ما اسمك يا فتى؟

- رشاد ...

- يا رشاد، الافعى غدارة... بعد ان تقتلها اضرم فيها النار، فالنار تحرق سمها... ادفن اذها عميقا لتحمي غيرك، وكن دائما على حذر.. ليكن في يدك شيء تذود به عن نفسك، عصا، أو حجر، وحين تكبر ليكن دائما معك سلاح». (ص 100) ثم هو يستعيد مع «موت صاحب الحكاية» كيف ان العم ابو يحي مدجج بأسرار قوة البقاء والتحدي، وهو يواجه الضبع القاتل، (ص 92) انها تكاد تكون صورة من «ذئب البحار»، احدى الملاحم العظيمة للأميركي جاك لندن، أو نموذجا من «والفولاذ سقينا» للسوفييتي نيكولاي أوستروفسكي. في المقابل يكشف الكاتب الاسباب العميقة لازمنة الرعب الذي يسكن عوض في قصة «خوف قديم» من ضبع آخر سيعود ليأكله اذا لم يهرب بعيدا. (ص 85)

**

ورشاد، راوية المخيم، هو نفسه الشهيد والشاهد على زمن القمع العربي: تروي الزوجة العجوز فهيمة ما حدث: بعد ان استدعوه لشرب «فنجان قهوة فقط» عاد من عندهم «وكأن حزن العالم هجم عليه وهد حيله وزاد ظهره تقوسا نظر اليّ بعينين منهكتين، وارتمى على الكرسي، واطلق تنهدة مديدة. غادرت لاحضر العشاء وحين عدت الفيته وقد وضع رأسه بين يديه وكأنما يأخذ اغفاء.. هزرتة وقد توجست فمال برأسه.. عندئذ صرخت وصرخت... عندما تدفق الجيران على صراخي ومددوه على السرير ادركت انه.. مات!» (ص 21) ثم يواصل الكاتب الحكاية التي كتبتها الخالة فهيمة: «عندما زرتها قبل موتها بيومين اطلعتني على بعض كتاباتها.. قالت لي لم اكتبها للنشر.. كنت اخفف بكتابتها آلامي، ولذا يا خالتي يا رشاد اطلع عليها وقرر ما انت فاعل بها». (ص 22) وما يشبه هذا المصير واجهه الصحفي الذي يحلم، بسبب التقنين المستمر للكهرباء، ب«مكان نظيف حسن الاضاءة» فيكون ان يقتادوه اليه، بما يشبه كوابيس كافكا، انه السجن «جدران رخامية مصمتة شديدة البياض. لا نافذة مهما صغرت، ضوء ساطع يطفح على الجدران... تهاوى على الرخام البارد وبدأ يموت». (ص 44) ويكاد موضوع القمع يحتل كامل قصص المجموعة.. فثمة مواطن يعتقل ويعذب لمجرد انه يسأل عن «شارع الحرية». كان فقط يبحث عن مجرد مكان، ورد في اعلان عمل نشر في الجريدة. (ص 19)

ومواطن آخر يفقد وظيفته بعد ان كاد يفقد راسه لانه كان يغني في يوم بيعة الرئيس «لا يا حبيبي لا» بدلا من «نعم يا حبيبي نعم»، فيصل الى البيت مرعوبا وهو يهذي: «دثريني يا زوجتي» ثم غرق في نوبة من الهذيان. (من اغنية لا ص 60) والقمع لا يطال المواطنين البسطاء فقط بل يطال من هم في السلطة نفسها، من قبل من هم اعلى منهم.. فالسيد الرئيس يأمر مدير وكالة الانباء ان يوزع على الصحف نبأ استقالة رئيس الوزراء الذي (ضحك في جنازة المرحوم) شقيق السيد الرئيس. اصدر الامر وهو يربت على كتف رئيس الوزراء الذي صار بلون الشمع، وجمدت نظراته، واخذ يرتجف وكأن حكما بالاعدام سينفذ به بعد لحظات». (ص 30) ومثل هذا المصير واجهه رئيس وزراء آخر، كان معلما في يوم ما ويحلم بحكم ديمقراطي قال: «لا داعي للسير وراء احد، فلنسر معا، بعد ان نحدد الى اين نسير... في اليوم التالي ما عاد المعلم قادرا على الكلام، لقد خرس تماما.. لأن جهة ما انتزعت من نومه واعادته بعد ساعات قليلة بلا لسان، بلا لسان فعلا». (من حكاية الضابط والمعلم ص 56)

الى جانب ما تقدم من هاجسي المخيم والقمع فثمة هاجس الفلسطيني المتغرب الذي لا تجود عليه الحياة، ولأنه فلسطيني، بنتفة حنان، وفي كثير من الاحيان بأن يجد عملا او حتى مكانا يقيم فيه. في قصة «اليمني»، لا يستطيع الحبيب ان ياخذ (فيزا) من سفارة بلد محبوبته التي التقاها في تونس، كي يصل اليها في بلدها، فهو فلسطيني يحمل جوازا يمنيا (ص127) وفي «رقصة ليلة الوداع»، فإن الفلسطيني الذي يحمل شهادة دكتوراة في اللغات من الاتحاد السوفياتي لا يستطيع ان يضمن لنفسه عملا في الغد، ولا ان يتواصل مع محبوبته الروسيه، رغم عشق كليهما لبوشكين. (ص129)

وفي قصته «مرافق الكلب»، وفي احد المطارات العربية يسمح للكلب الذي ينقله بالدخول.. اما هو فكلبشوه وأوقفوه حتى صبيحة اليوم التالي، وفي نفس الطائرة اعادوه من حيث اتى. (ص 173) حين يصف الكاتب سور القمع والمعاناة فانه لا يتوقف، في معظم الحالات عند مكان معين او زمن محدد، بل يترك المكان غفلا عن التعيين، رغم سهولة معرفته، ربما كي يمكن تعميم الواقعة في غيرها من الاقطار وما اكثرها! عدا ما تقدم من قصص، وعددها 21، هناك خمس قصص من طبيعة فلسفية عامة ولا ترتبط بالضرورة بالاسئلة الفلسطينية المباشرة، وان احتوتها بالطبع.

في «البحث عن جودت» (ص 63) يكاد ابو شاور يذهب متعمدا الى مسرحية «بانتظار جودو» للايرلندي الكبير صموئيل بيكيت، لاستحضار قلق الانسان الازلي وهو بانتظار الذي يأتي ولا يأتي، إلها او وطناً. وفي «يا دنيا» (ص 9) يستحضر الكاتب اسئلة الانسان الفلسفية المتكررة منذ وجد الانسان: من اين؟ والى اين؟ ولماذا؟. ويكاد رشاد في «فرصة عمر» ان يقترب من فلسفة العبث كما عند البير كامو، وهو يسجل لهات الانسان الابدي للوصول، وحين يصل الى مبتغاه يكون قد مات. (ص 80) وفي «المعركة الاخيرة»، يترد الكاتب الى زمن الامبراطورية الرومانية، لبحث عن اي الاسئلة على الانسان ان يجيب؟ اسئلة المجد المعلقة على اسنة الحراب أم تلك التي تختارها نساء القادة الذين يحاربون في بلاد بعيدة: الحياة البسيطة، مع عبيدهن، في زراعة الارض وانجاب الاطفال وتربيتهم. (ص 147) اما في «الاغفاء الاخيرة لبروكويست» فإنه يترد الى اثينا لبحث مع فلاسفتها ما سبق ان أرّقه من اسئلة في قصتيه «يا دنيا» و«فرصة عمر»، وحيث لا تأتي الأجوبة الا لحظة أن يأتي الموت. (ص153)

**

في كتابات رشاد ثمة عفوية حارة ومتدفقة ومباشرة تشبه لغة الحكيم الجميل وغير المزوّق، بل لعله احيانا يذهب متعمدا الى الدارج من الكلمات والمصطلحات لأن همه بالاساس ان (يفضض) قليلا عن روحه المعذبة مثل «فهيمة» الثكلي، وقبل ذلك أن يتقدم الى الناس بشهادة يرى من واجبه ان يبلغها.. فالشهادة امانة حرام حجبها. رشاد ابو شاور في «الموت غناء» ورغم بعض الملاحظات التي لا يتسع لها المجال الآن تمثل مرحلة نضج اضافية في ابداعه القصصي. إن الكاتب لا يهتم كثيرا، لا بتجنيح اللغة وانزياحاتها، ولا بتقنيات السرد الحداثي وفق آخر موضوعاتها الغريبة.. فقصص رشاد، كما مقالاته ورواياته، لا تستمد قوتها من لغتها او من شكلها الفني بل من حرارة تجربة اكتوى صاحبها بنارها، واختبر بوعي نقدي مدى عمقها، ومدى شمولية دلالاتها في الزمان والمكان. ومن هنا بالضبط تستمد جمالياتها واستمرارها.. وحيث الشكل يتجلى، بعفوية، على هيئة المضمون: بسيطا وحميميا وحارا.

**

3 . جهاد صالح يسجل أوراق «الجبل والضباب»*

أوراق جهاد أحمد صالح عن «الجبل والضباب»*، هي نموذج حي للأدب التسجيلي الذي يجمع بين السيرة الذاتية وبين التجربة العامة، وذلك من خلال أسلوب أدبي مميز لا يطغي على الوقائع ولا يجعل الوقائع تطغي عليه.. إنه نسيج وحده يستمد حرارته الفنية من صدق التجربة الحية، بكل ما تحمل من ألم ومعاناة وفرح. لا يكفي بالطبع أن يمتلك الإنسان تجربة عميقة وغنية حتى يكتب أدباً تسجيلياً حياً، لكن لا بد أن يمتلك كذلك أدوات الفنان وحساسيته، وجهاد هو مقاتل فنان أكثر منه فنان مقاتل... وفي أوراقه يكاد المقاتل أحياناً أن يتطابق مع الفنان، غير أنه في أوراق أخرى يكاد يبتعد عن الفنان إلى درجة الافتراق... والسبب إن جهاد لا يزال يحاول لامتلاك أدوات الفنان وتمرسه في عملية الإبداع الفني... وهو خلال هذه المحاولات ينجح ويفشل... يتألق للحظات ثم ينطفئ، غير أن الزمن الفني بالنسبة له ليس ثابتاً فهو ينمو ويتطور ويصقل أدواته ولغته وأسلوبه على الدوام. فخطه البياني في حالة صعود، رغم بعض التعرجات وليدة التسرع وعدم اكتمال التجربة ونضوجها الفني.. مع صفحات كتاب جهاد أحمد صالح تنتقل إلى الحياة الداخلية واليومية للمقاتلين، سواء في معارك الجبل أو في معسكرات التدريب في سوريا ولبنان، أو حفلة تخريج يغني فيها مارسيل خليفة.. وفي تلمسه لحقيقة المقاتل وتكوينه الفعلي لا يسقط جهاد في رومانسية إستراتيجية (إذا جاز التعبير) ليرسم صورة فدائي نموذجي يضحي بحياته من أجل الوطن والقضية، ولكنه في المقابل لا يسقط في دوامة الحياة اليومية والتفاصيل الصغيرة لحياة المقاتل، وما يعتريها من لحظات الضعف والممارسات الخاطئة أو الشاذة بحيث يفتقد القدرة على رؤية الدور التاريخي والنضالي الذي يلعبه هذا المقاتل. جهاد صالح استطاع، بذلك، التقاط جوهر المقاتل الفدائي من حيث هو إنسان يقوى ويضعف.. يخطئ ويصيب، ومن حيث كونه العنصر الأساسي لنضالنا التاريخي المعاصر.

هذه الجدلية هي أبرز ما يميز كتاب «الجبل والضباب»، وإلى جانب ذلك فالكتاب وثيقة هامة بالمعنى التاريخي لمرحلة من أخطر المراحل التي عبرتها الثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية في زمن الحرب اللبنانية. قدم أوراق جهاد أحمد صالح الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف واختار لمقدمته عنواناً يحمل اسم «جهاد يطلق سرباً من عصافير الأشواق». غير أن أهمية المقدمة تستمد من كونها تتحدث أساساً عن الأدب التسجيلي، وعن ضرورته الحيوية في الأدب الفلسطيني المعاصر.

* جهاد محمد صالح، الجبل والضباب، قصص، دار ابن رشد، بيروت، 1979. ومن مؤلفاته:
* الزورق (كتابات). * سداسية ماجد ابوشرار (كتابات) * رجل بقدم واحدة (قصص).
* هذه صورة وجهي الأخيرة (كتابات). * الطورانية التركية بين الأصولية والفاشية.
* روسيا وفلسطين، العلاقات الروحية والثقافية (تاريخ أدبي). * خليل بيدس: رائد القصة القصيرة في فلسطين. * عاشقة العرب
ليلي الأخيلية. نزهة النفوس في بلاد الروس .

الفصل السادس

تمرد القلم

تحت هذا العنوان يزدحم المشهد القصصي في الأردن بعشرات الأسماء: بدر عبد الحق، محمود الريماوي، فايز محمود، عدي مدانات، سعود قبيلات، مفلح العدوان، جعفر العقيلي. ومن بين هؤلاء وكثيرون غيرهم جاءت هذه المساهمة تعبيراً عن حالات في مجابهة الاستبداد السياسي والأمني والاجتماعي.. فكانت هذه القراءة في ثلاث قصص أردنية متمردة:

أ. ياسين سليمان الأزرمي

ب. «أمسية» هاشم غرايبة

ج. «شرفة بحاجة إلى تبليط» رجاء أبو غزالة

الكاتب / المبدع في تقديري هو أحد ثلاثة:

1. كاتب يريد أن يقول شيئاً ذهنياً للآخرين سواء أكان هذا الشيء فكرياً أو سياسياً أو أخلاقياً تربوياً. وهو ينتظر من هؤلاء الآخرين مشاركته رأيه وموقفه، وبالتالي أن يفعل الجميع شيئاً أفضل لتجاوز الواقع. والآخر هنا بالنسبة للكاتب هو الأب/ الذكر أو ما يشبهه. وفي ظني إن المبدع حين يكتب يتمثل شخصاً ما يريد أن يوصل له رسالة محددة أو أن يقول له، بالذات، شيئاً خاصاً.
2. إذا كان الكاتب الأول يريد أن يقول شيئاً ذهنياً فإن الكاتب الثاني يريد أن يعبر عن حالة نفسية: قلق، توتر، وحدة، غربة، حزن، لا انتماء، غضب، فرح،

حب، كراهية... الخ. الكاتب هنا منشغل أساساً بالتعبير عن نفسه ومعاناته وهو واجسه الشخصية، وهو ينتظر من الآخر المتلقي مشاركته العاطفية والوجدانية. وهذا الآخر، في ظني، هو الأم/ المرأة أو من هي في حكمها.. ممن يتعاطين بنوازع القلب والإنسان لا بقضايا العقل والمجتمع.

3. إذا كان الكاتب يرسل خطابه الى المتلقي الذكر/ الأب أو الى المرأة/ الأم، فإن هذا المتلقي يأتي أحيانا قليلة بصورة مختلطة أو ملتبسة، بسبب طبيعة خاصة بالموضوع المعالج، كما سنرى. هذه المفاتيح الثلاثة هي في تقديري أكثر من ضرورة لفهم الخطاب الإبداعي، سواء لجهة مكونات النص، وعناصر إرساله، أو لجهة المتلقي المتخيّل لدى المبدع نفسه، ومكونه الرئيسي، أعني الأب أو الأم. بين أيدينا ثلاثة نماذج قصصية تمكّننا من استخدام مفاتيحنا الثلاثة لولوج عوالمها الداخلية: «ياسين» سليمان الأزرعي وخطابه الذهني إلى الأب، و«أمسية» هاشم غرايبة الخاصة وخطابه النفسي إلى الأم، «الشرفة بحاجة إلى تبليط» لرجاء أبو غزالة وخطابها الملتبس والمركب. لعلها ليست الصدفة وحدها التي جعلت حتى عناوين القصص الثلاثة تابعة لمفاتيحها/ «ياسين» المذكر و«الأمسية الخاصة» المؤنثة، والتباس الجنس بين الشرفة وفعل التبليط. بالطبع نحن لم نختر هذه النماذج قصدياً لتجريب مفاتيحنا عليها، وإنما جرى اختيارها بالصدفة لقراءتها في ندوة القصة القصيرة التي عقدت في رابطة الكتاب الأردنيين، حيث تمت قراءتها، وقمنا بتاليف عليها نقدياً.

أ. «ياسين» الأزرجي:

على القصة أن تكتفي بذاتها وبمعزل عن أي أبعاد أو دلالات أخرى إن وجدت، كالرمز والنمط والمعادل الموضوعي... الخ وقصة «ياسين» لسليمان الأزرجي أنجزت وظيفتها الحكائية الأولى، عما حدث مع السجين ياسين والمعتقلين السياسيين، ثم هي بعد ذلك ترمز أو تؤثر لدلالات ومستويات أخطر وأكبر: المثقف السياسي في مقابل السجين المدني. المقاومة الجماعية في مقابل التمرد الفردي. سلوك وخيارات الأحزاب والحزبيين بعد الإفراج عنهم: الحزبيون، نسوا ياسين، حين أفرج عنهم. والأحزاب نسيت الناس حين أفرج عنها وحصلت على التراخيص لتمارس (نشاطها) بأمان.

هكذا فإن الحكاية البسيطة الأولية يمكن أن تتداح من حولها دوائر متتالية، ولكن لا بد قبل ذلك كله أن تستوفي شرطها الفني، فالى أي حد حققت قصة ياسين ذلك؟ البنية الفنية في القصة بنية سردية تعتمد الشكل الكلاسيكي للقصة الواقعية كما تبلورت على يد تشيخوف عالمياً ويوسف إدريس عربياً. السرد القصصي يعتمد ضمير الغائب ويتولى دور الراوي فيه الكاتب نفسه، ولم يحل هذا الدور إلى أحد شخصيات السجن. وهذا خيار صحيح، لأن البطل في القصة هو السجن: ياسين والسجناء المدنيون والمعتقلون السياسيون والسجانون. غير أن العناية التقنية القصصية كان يشوبها شيء من التسرع، وكان بإمكان الأزرجي، كما عودنا، الانتباه لذلك أكثر.

القضية التي يطرحها سليمان الأزرجي هنا هي قضية سياسية اجتماعية عامة، وهاجسها تحريضي يحمل دعوة صريحة إلى ضرورة التنظيم والفعل.. فياسين / الناس/ كاد يفقد أغلى ما يملك، وهو ذكوره، للدفاع عن كرامته وشرفه الشخصي، وهو يواجه بطش وتعسف السجانين. ثم هو يستغيث بالسياسيين لحمايته. ولكن هؤلاء منشغلون عنه، ويتركونه مشبوحاً مثل نعجة، وهم يستعدون لتلقي أوامر الإفراج عنهم. الكاتب، هنا، يحرض ويدعو المتلقي الذكر/الأب للقيام بفعل مادي ضروري لتخليص ياسين من السجن ومن استمرار العذاب الذي يلقيه، أو لتخليص الناس من الجوع والمعاناة.

**

ب. «أمسية» غرايية

إذا كانت قصة سليمان الأزاعي تقوم على هاجس التحريض فإن قصة هاشم غرايية «أمسية خاصة» تقوم على هاجس البوح والاستغراق بالتفاصيل الصغيرة، فلقد انهار كل شيء، كما يبدو، وفقد الراوي الاهتمام بما حوله: المحاضر والمحاضرة والناس حتى بصديقه، وراح يتلهى بقطعة خرزات مسبخته رغم تكرر انزعاج الآخرين، ثم هو يستغرق في النظر إلى ساق فتاة ويمعن في تفحص تفاصيل تفاصيلها حتى نتوء العظم والحذاء وحركة أصابع القدم... الخ هذا الاستغراق بالساق يستعيد به ماضيا حميما في القرية حيث مرت ذات يوم فتاة تحمل جرة ماء وترفع طرف ثوبها لتطل الساق البهية وتستثير حمية الرجال وشبههم، ولتستثير أسئلة الصبي الصغير أيضاً. الساق تسترجع الساق واللحظة الراهنة تستعيد لحظة قديمة من الماضي والمدينة تستحضر القرية. فهل في هذا كله نوع من البحث عن أمان في رحم الأم للخلاص من هذه المعاناة والتمزقات؟ بالمناسبة، إن قصص غالب هلسا ورواياته كلها تقريباً تحمل هذا التوق الملتهب لاسترجاع الماضي القرية/الرحم/ الأم.

أمسية غرايية الخاصة في بوحها الحميم بأدق خلجات النفس تمثل حالة بحث عن حزن أم أو ساق امرأة ليضع عليه رأسه المتعب. هاشم غرايية الذي استغرقته تفاصيل الساق، كان شديد الانتباه لأدق التفاصيل الفنية، وتمكن بعناية فائقة من إحكام سيطرته الإبداعية على مجمل العمل القصصي.. فأنجز نصاً راقياً متميزاً. أزمة الراوي، التي يعبر عنها غرايية، باستخدام ضمير الغائب لا تبدو لها أي أسباب واضحة ومحددة، وكأنني بالكاتب يحيلنا إلى مرجعية أخرى من خارج النص وهي معرفة القارئ المتلقي بطبيعة الأزمة العامة التي عاشها الكاتب الراوي. وربما كان بين عناصرها السجن وفقدان العمل والحاجة الملحة إلى المال والموقع الثقافي المتقدم.. الخ. غير أن مثل هذه الإحالات قد تكفي لمن يعرفون السياقات في الأردن ولكنها لا تكفي لمن هم خارجه أو خارج الموضوع، وتبقى بالتالي أسباب الأزمة ملغزة، غير أن الكاتب/ الراوي، في جميع الحالات، لا يكتب قصته ليستدعي الآخر الأب/ الذكر، لنصرة قضية محددة أو لتجاوز واقع معين، وإنما يقوم بعملية بوح حميمية، وينتظر فقط تعاطفاً وجدانياً من الأم/ المرأة، أو ربما لاحتضان جزء منها: الساق.

ج. «شرفة» رجاء أبو غزالة:

«الشرفة بحاجة إلى تبليط» هو العنوان الذي اختارته رجاء أبو غزالة لقصتها التي تكرر بها من دون كلل «ومن زوايا متعددة: طرح قضية المرأة، وتقديم مرافعة جديدة للدفاع عن حقوقها المستلبة من الذكر/ الأب/ الزوج/ الأخ/ المعلم... الخ.. والراوية في شرفة أبو غزالة التي يعبر عنها بضمير الغائب، لا تستطيع افتراض أن المتلقي هو الأب/ الذكر الذي سيناصرها في قضيتها العامة وهي قضية المرأة.. فهي تخوض الصراع أصلاً ضد هذا الرجل. وفي المقابل، هي لا تفترض أن المتلقي هي الأم/ المرأة، التي تريد فقط أن تبوح لها بأحزانها، ذلك لأنها تريد أن تصرخ وتحتج على واقعة تاريخية يضطهد فيها الرجل المرأة فيما لا تستطيع تجاوز ذاتها دون نصره حقيقية من رجال مؤمنين بحرية المرأة وحقوقها.. غير أن مثل هذه الوضعية يصعب تجسدها في نظر الكاتبة بأب/ ذكر أو بأم/ امرأة، فيبقى هذا المتلقي ملتبساً وغير محدد الجنس أو الملامح. وهذه الظاهرة نجدها بصورة أوضح في قصة ثانية لرجاء أبو غزالة هي «الشاهين وحوض الخزامى»، وفي العديد من قصصها الأخرى، وكذلك في روايتها «امرأة خارج الحصار».

ولعل ظاهرة المتلقي الملتبس موجودة كذلك في معظم الأدب النسوي، ربما باستثناء قلة، مثل ليلى عسييران التي حسمت بوضوح موقفها، بأن حرية المرأة لا تتحقق إلا من خلال حرية الرجل وعبر خوض الصراع معه، وليس ضده، في مواجهة ظواهر التخلف الاجتماعي، ولهذا فإن المتلقي المفترض في روايات ليلى عسييران هو دائماً الأب/ الذكر. في مطلع قصتها ترسم ريشة رجاء أبو غزالة مشهداً كونياً هائلاً توظف فيه قدراتها الفنية في تحديد الألوان والظلال والأبعاد والتشابهات، ولكنها حين تفعل ذلك لا تفعله لأسباب جمالية مجانية وإنما لتري في هذا المشهد حالة إطباق كوني هائل يضغط على صدرها كبلاطة ضخمة ويشعرها بالقزمية والضمور، فتريد أن تصرخ في وجه كل القوى الضاغطة: الطبيعة وعصا موسى وجيوش نابليون، وقبل هؤلاء جميعاً أن تصرخ في وجه الذكر/ الزوج الذي يتحكم في حياتها وحياة أسرتها ويفرض إرادته القمعية الباطشة على مستقبلها ومصيرها ويحول بينها وبين ممارسة أبسط حقوقها وأدوارها كأن تقود سيارة في طرق خطيرة أو تتولى مهمة تبليط شرفة بيتها. وهذا الدور الذكوري نجده كذلك في سلوك ابنها طارق

مع أخته، ليرث غداً سلوك أبيه، فتستمر المأساة.

سواء، بطلة القصة، التي تعبر عنها الكاتبة بضمير الغائب تقاوم هذا التسلط الذكوري ولكنها تضطر للرضوخ في كثير من الأحيان فتعطيه آلة التصوير كما أراد وتنظف البيت وتجهز العشاء بل وتحضر له نارجيلته، ولكن ليس بدون احتجاج وتذمر، وحين يذهب إلى المدينة، ليحضر بليطاً، تطلب من جارتها أم عفيف إرسال عفيف لتبليط الغرفة، وليلبط زوجها البحر حين يعود، ومعه البليط الذي أصر على إحضاره في القصص الثلاث نجد أن أبطالها من المثقفين:

المثقف السياسي/ ياسين الأزاعي

المثقف والمحاضر/أمسية غرايبة

المحامية وزوجها المهندس/ شرفة أبو غزالة

ولعل ياسين وهو أحد شخصيات قصة الأزاعي وحده هو الذي يشذ عن هؤلاء المثقفين. تتباين عناصر الأزمة وعواملها لدى هؤلاء المثقفين في أزمة المثقف السياسي الملتزم الذي يعاني من انقطاع الصلة بال جماهير أو وجود هوة تفصله عنها كما في قصة الأزاعي وبالتالي ضرورة البحث عن إعادة صياغة لهذه الصلة أو ردم لهذه الهوة. وهي أزمة المثقف المتفرد والمتوحد وفاقد الانتماء والباحث عن حزن دافئ لأم أو امرأة يضع رأسه عليه كما في قصة غرايبة.

ثم هي أخيراً أزمة المرأة المثقفة التي كانت تحلم بشريك حياة حقيقي، كما كان يبدو حسان، قبل الزواج . لكنه يتكشف عن صورة مكررة عن الأب/ الذكر الشرقي المتسلط. هذه الأزمات الثلاث يجمعها خيط واحد أو هي تنطلق من نقطة واحدة هي انهيار الحلم: الحلم بدور حقيقي لحزب الجماهير/ الأزاعي، الحلم بحياة تليق بمثقف كبير/ غرايبة، والحلم بشريك وبمساواة تحقق من خلالها المرأة حريتها وذاتها/ أبو غزالة. فتكون أن تعبر هذه الأزمة العامة عن نفسها من خلال ثلاثة نماذج قصصية ذات تقنيات فنية متباينة ولكنها تلتقي على ألم حقيقي يستدعي، في المحصلة النهائية، العمل على تجاوزه والخروج منه.

الفصل السابع

قصص ساخرة

1. فخري قعوار ساخراً

يرى فخري قعوار أن الكتابة الساخرة، في كل الأحوال، تعكس صورة الواقع بجماله وقبحه، ولكن بأسلوب مختلف عن الكتابة العادية، وهي ليست كتابة تنفيسية وإنما هي كتابة جادة، تعالج قضايا حيوية، وتبحث على اتخاذ مواقف إزاء كثير من القضايا، ولكن على طريقة الرسومات الكاريكاتورية، أي على طريقة السخرية اللاذعة التي تبدو أحياناً مُرّة، وتبدو أحياناً أخرى شديدة الحلاوة والمرح. ورغم مرور سنوات طويلة على اقتراف فخري قعوار للكتابة الساخرة، إلا أنه لم يحترف هذا النوع الكتابي، وظل هاوياً يتنقل بين أشكال الكتابة الجادة، ثم يعود أحياناً إلى الكتابة الساخرة.. التي تأخذ شكل قصة أو مقالة أو برنامج إذاعي، وأحياناً شكل رواية.

وما يميز قعوار في كتابته الساخرة، أساساً، هو الشكل الفانتازي أو الكاريكاتيري، الذي يقدم من خلاله الشخصيات والأحداث.. فدائماً ثمة مبالغة مفرطة في تصوير المشهد، مثل: «ضحك طحيمر ضحكة مجلجلة فانكسر لوح زجاج من أحد النوافذ، وقال بصوت كالخوار: الرشاوى والمناسف توأمان!». وكما فعل مرة على سبيل المثال حين تحدث عن منعطف خطر على طريق خلدة، شهد العديد من الحوادث الدامية.. فاستفاض في ضرورة معالجة الأمر، بتوفير سيارة إسعاف ودفاع مدني بصورة دائمة في المكان، بل إقامة مستشفى دائم مع ما يحتاجه من خدمات مرافقة، كالمطاعم والدكاكين.. الخ. وإلى جانب هذا التضخيم الكاريكاتيري

فإنه يغرف من لغة شعبية غنية بالمفردات والعبارات والمفارقات المضحكة.. فيكون، من تطعيم اللغة الشعبية بالمشهد الكاريكاتيري، ما يمثل الماركة المسجلة لكتابات قعوار الساخرة.

ومثل هذا التصوير الكاريكاتيري الفاقع نجده في سلسلة اقتراحات فخري بأن تقوم الجهة المختصة بتطوير مشروع «الرقم الوطني» الريادي في المنطقة بحيث يؤدي خدمات جلّى للموظفين العموميين، بمجرد ضغطة زر صغيرة على عدد من الكبسات التي ينبثق عنها «الرقم الوطني» للمواطن، فالموظف العمومي يحتاج بالتأكيد معرفة: عمر المراجع، ومكان ميلاده، واسم السيدة والدته، وأسماء السادة أفراد أسرته، ونوع وثيقة إثبات الشخصية التي في حوزته، ويضيف كنت أحب أن أقول للرجل المسئول عن الضغط على أزرار الأرقام الوطنية، بأنني قد أكون من عشاق «مايكل جاكسون»، وقد أكون من عشاق «فيصل حلمي»، وقد أكون من أنصار المسلسل العربي، وقد أكون لاعب «بلياردو» لا يشق له غبار.. وأضيف بأن كل هذه المعلومات المهمة عن المواطن، لا بد أن تتوفر بمجرد كبسة زر أو كبسة مواطن! وفي كتاباته الساخرة يتقمص فخري قعوار، أو هو يخلق، شخصيات اجتماعية تتطوي على أكثر من بعد، أي إنها شخصيات درامية مركبة تتيح المجال للكاتب لكي يضعها في مفارقات طريفة أو ساخرة حين تحتك بالوقائع أو بالأخريين. كما في قصة بنطلون الوزير، حيث يبدأ الوزير، إثر اجتماعه بوفد رابطة الكتاب، بخلع بنطلونه، بعد أن يستبقي كاتبنا عنده، والذي يشعر طبعاً بالربح.. فيهدف لنفسه (طاب الموت) ثم يتبين له في نهاية المطاف أن بنطلون الوزير قد فتق ويريد استبداله ببنطلون آخر، ولا بأس أن يفعل ذلك أمام أحد أدباء الرابطة.. فالوزير كما يبدو ليس ضد الأدب المكشوف! وتتجلى، في هذه المقالة، قدرة فخري على خلق مشهد مسرحي.. باستخدام اللغة والمفردات والأساليب الساخرة، بتصوير والتقاط الحركات البهلوانية للوزير، وهو يخلع بنطلونه.. فيما يللم الكاتب ثيابه مدافعاً عن نفسه ضد الأخطار!! وبمثل هذه الطرافة الأسلوبية المنسجمة مع مسرح الحدث والوقائع المركبة للشخصيات، يتناول العديد من النماذج الاجتماعية والثقافية.

وربما لو كان في بلدنا حركة مسرحية مستدامة لكان فخري في طليعة كتابها الساخرين. واللغة الشعبية عند قعوار ليست هي اللهجة العامية، ولهذا نراه يذهب

إلى استعارة ما تختزنه الذاكرة الشعبية من مفردات وأسماء وتعبيرات، تتسج على الفور لغة تفاهم مشتركة بين الكاتب والمواطن، كأن يعدد مثلاً ما يحتاج موظف صغيرُ شراءه، بدخله المحدود.. فهناك «الغاز والكاز وسلك الجلي ومسحوق الغسيل الجبار ومبيد الحشرات وبويا الأحذية والنيلة والميرمية والقرفة».. الخ.. وليفتش أي موظفٍ منكم جيوبه فسيجد قوائم مشابهة، أملتها عليه في الصباح السيدة حرمه. بالطبع لا يتسع المجال هنا لمتابعة إصدارات قعوار الساخرة مثل «مراسيم جنازتي»، «الضحك»، «لحن الرجوع الأخير»، «الأعمال الساخرة». ولذلك سنتقرب فقط وباختصار من:

أ. «يوميات فرحان فرح سعيد»

حين قرأت هذا الكتاب ، في منتصف التسعينيات، لم أتردد طويلاً بتصنيفه في خانة الرواية الأردنية، والرواية الساخرة على وجه التحديد، رغم أن كاتب اليوميات ترك التصنيف مغفلاً، مكتفياً بالعنوان «يوميات فرحان فرح سعيد». كما أغفل ذلك في كتابه «مراسيم جنازتي» الذي تنتمي مقالاته إلى جنس القصة القصيرة بجدارة. يتابع قعوار حياة بطله فرحان فرح سعيد منذ صباه إلى أن انتهت به قسوة الحياة إلى مستشفى الأمراض العقلية.. والبناء الفني لليوميات، ينهض على وجود شخصية روائية مكتملة الملامح والبناء نفسياً وجسدياً، وهذه الشخصية تمتلك خصوصيتها ومواقفها، ولها عوالمها وعلاقاتها بالمحيط وبالآخرين.. إن وحدة الشخصية الرئيسية في هذه اليوميات، وتناميها وتطورها جعلتها، بلا تردد، نصنفها في خانة الرواية، وبالمناسبة هذا ما فعله مؤنس الزاز في روايته الساخرة «يوميات نكرة» أو «جمعة القفاري».

في الأدب الساخر نلاحظ لكل كاتب ساخر أسلوبه وتقنياته الفنية، في إيصال ما يريد إلى المتلقي، فيلجأ البعض إلى لعبة الإضحاك اللغوية، فيما يميل آخرون إلى التهكم الهجائي، ويفضل طرف ثالث طريقة الكتابة الكاريكاتيرية، بتضخيم وإبراز الجوانب المستهدفة، وهذا التضخيم قد يتناول الأوصاف الشخصية أو السلوكية، بل وحتى المفردات اللغوية نفسها، وقد نجد طرفاً رابعاً يولد كتاباته الساخرة من خلال المفارقات التي يصطنعها المؤلف ، بين تركيبة الشخص وسلوكه من جهة، وبين الواقع الحقيقي من جهة ثانية. والتناقض هنا يصل في حده الأعلى إلى الجنون، كما حدث مع فرحان فرح سعيد وهو ينظم حركة السير بيديه وقدميه فيثير ضحك المارة

والسائقين.. فيما يشعر فرحان بالرضا، لأنه يدخل السعادة والبهجة إلى قلوب الناس. ولا شك أن الكاتب الساخر، عموماً، يستفيد من كل التقنيات والأساليب، إلا أنه بالضرورة، سيمتلك أدواته الخاصة التي تميز كتابته، وتمنحه طابعه ولونه وأسلوبه، حتى يصبح بالإمكان التعرف عليه، حتى وهو يستخدم أسماء مستعارة، كما فعل عزيز نسين، الذي اضطر إلى تغيير اسمه أكثر من مائتي مرة، بسبب الرقابة، ولكن الناس سرعان ما يكتشفون بروحهم النفاذة والساخرة صوت ابنهم عزيز.

وكلنا يعلم أن صديقنا فخري قد استخدم بدوره العديد من الأسماء المستعارة، ومن بينها أسماء نسائية، ولكن الذين يتابعون كتاباته كانوا سرعان ما يعثرون عليه مهما حاول التخفي! في كتابه أو روايته «يوميات فرحان فرح سعيد» يتناول فخري قعوار شخصية مواطن طيب، لا يفتقد إلى الإمكانات كما لا يفتقد إلى السذاجة، فهو معلم وعضو مجلس بلدي، وشاعر وبقال، ثم إنه زوج وأب كذلك. وكان يمكن لهذا المواطن أن يواصل رحلة حياته العادية كالملايين غيره من الغلابي الطيبين الذين هم ملح الأرض، لكن عدسة فخري قعوار المكبرة والحارقة، سلطت الضوء على حجم المفارقات والمعاناة التي يعيشها هذا المواطن، لتنتهي به في النهاية إلى الجنون.. فالصبي فرحان ابن العائلة الفقيرة، محاصر منذ اللحظة الأولى بعشرات الإعلانات التي تكشف بؤس حالة العائلة، كما أنه محاصر بالمسلسلات العربية.

وحين يكبر يسعى كأي شاب عصامي إلى العمل وإلى استكمال دراسته الجامعية، ولكن ما أن ينجح بذلك وتقرض عليه شروط الحياة الزواج والبنين، حتى يدخل في الدوامة المهلكة بين الدخل المتدني ومتطلبات الحياة، فيضطر للبحث عن عمل إضافي كمصحح في جريدة، ثم كبقال، ولكنه يظل على الدوام عالقاً في مطحنة الأزمات المتشعبة الوجوه: الأزمة الاقتصادية التي تجعله يستتفر ألف طالب في المدرسة كي يجد علبة حليب لطفله الجائعة دون جدوى. الأزمة البيروقراطية، حيث يتهم بحادث دعس لطفل هو بريء منها، فيدوخ السبع دوخات بين المستشفيات وأقسام الشرطة والمحاكم والترخيص.

الأزمة الثقافية: حيث معايير النقد والإبداع مختلة، فما تنشره الصحف من شعر حديث يصبح هو مقياس الإبداع، فينحو فرحان نحوه ويكتب:

«ركلتُ الصراصيرُ النيازك
فتهدم الجدارُ الاستنادي
للكوميديا السوداء»..

فيكون أن تنشر الصحيفة هذا الهراء، فيتابع فرحان النسج على منواله، بينما كان في البداية قد كتب قصيدة عمودية (نونية) عن دور المعلم، رفضت الصحيفة نشرها. يتناول فخري قعوار في مسلسل حياة فرحان، جملة التناقضات التي يدخل فيها البطل في مختلف مجالات الحياة العائلية والعملية والاجتماعية، ولكن برفق وبساطة شديدين، وبلغة سهلة وأسلوب ميسر يتيح للقطاع العريض من قراء الصحيفة الفهم والمتابعة والابتسام، ومن خلال ذلك يلجأ إلى ما تختزنه الذاكرة الشعبية من مواقف وتوصيفات وتعبيرات تنسج خيوطاً من التفاهم والتواطؤ بين الكاتب والمتلقي، وتجعل الاثنين يعملان على موجة واحدة.

حين يصاب فرحان بالخجل الشديد، وهو يتحدث مع أم محروس، التي تحاول أن تغويه «يرتفع منسوب الدم المتدفق في عروقه وتصبح أذناه كزري بندورة حمراء طازجة». وبعد الحادث الموهوم لدعسه الطفل يعتقد فرحان أن مصالحة بينه وبين أهل الطفل ستحل المشكلة، ولكنه فوجئ بالحق العام على هيئة شرطي، يتجول في ممرات قسم الطوارئ، ويسأل بصوت رخيم:

- أين السائق الذي دعس الطفل؟
- أنا.

قال الحق العام:

- هل كشف عليه الطبيب

- كشف عليه الطبيب وأخذنا له صورة إشعاعية وفزنا بتقرير أولي.

ضرب الحق العام كفاً بكف وقال: لو أنك حصلت على تقرير قطعي لانتهى كل شيء اليوم، أنت في ذمتي الآن ويجب أن أسلمك للمخفر. والمبالغة اللغوية التي تكشف جوانب شخصية البطل، هي إحدى الأساليب التي يلجأ إليها فخري قعوار في كتابته الساخرة، ففي رثاء سرحان لجاره المرحوم عبده الحلواني، زوج أم محروس، يكتب: « فقدناك أيها البطل الصنديد، فخرنا بفقدانك رجلاً شديداً قوي البأس والشكيمة... كنت مثلاً للشهامة والإباء... ولو سمحت لك الأقدار الغشومة أن تواصل إبراز مواهبك الفذة لكنت نجماً لا يبارى أو سياسياً لا يجارى».

إذا كان بعض ما أوردناه هنا يتصل باللغة وبالأساليب والتقنيات التي تصنع كتابة قعوار الساخرة، فإن الحاسم يظل الخندق الذي ينطلق منه الكاتب والهدف الذي يبغي الوصول إليه.. وهنا بالضبط، يبرز الفارق النوعي بين الكتابة الساخرة المنحازة إلى الناس، وبين الهذر الساخر الذي لا يستهدف سوى الإضحاك المجاني. إن الوظيفة الحقيقية لهذا النوع من الكتابة الساخرة تكمن في النفاذ إلى جوهر المفارقة الدرامية بين حقيقة الإنسان وجوهره، وبين الإطار الاجتماعي المفروض عليه.. حيث الإنسان المطحون بين حدي الرحى: أن يتكيف وفق شروط المحيط، فيُمسح، أو أن يتمرد أو يجن، كما حدث مع فرحان. لكن الجنون هنا، كما عند نجيب محفوظ، في «همس الجنون»، هو صرخة احتجاج بحثاً عن الحرية والعدل.

**

ب. «مراسيم جنازتي» المقاصة هل هي جنس أدبي جديد؟

فخري قعوار في مقالاته الساخرة يشبه الشعراء الذين يكتبون نصوصاً نثرية فتأتي على هيئة الشعر... فاتفق على تسمية هذا الجنس من الكتابة الأدبية «نصاً»، ويبدو لي إن ما يشبه ذلك هو القاص الذي يكتب المقالة، على طريقة فخري قعوار، فتأتي أقرب ما تكون إلى القصة القصيرة، حتى ولو لم يقصد ذلك. ولا شك أن الاهتمام بالجوانب الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية في كتابات قعوار الصحفية والالتكاء على الأسلوب الساخر، في رسم المشاهد والأحداث والشخصيات، هو الذي جعل من هذه الكتابات الساخرة قصصاً قصيرة أو هي شكل أدبي جديد يشبه ذلك، على غرار النصوص الإبداعية، وأنا اقترح تسمية مثل هذه المقالة القصصية «المقاصة».

في كتابات قعوار الساخرة يتقمص الكاتب، أو هو يخلق شخصية اجتماعية تتطوي على أكثر من بعد، أي إنها شخصيات درامية مركبة تتيح المجال للكاتب لكي يضعها في مفارقات طريفة أو ساخرة حين تحتك بالوقائع أو بالآخرين.. فشخصية عزوز، مثلاً، مثلها مثل شخصية فرحان، تتطوي على هذا التوليف المركب، الذي نجده عند الشخصية الأساسية أو الراوي.

لنلاحظ كيف أن قعوار في «مقاصته» الأولى «تحت الماء وفوقه» يدفع مواطناً طيباً

لممارسة رياضة السباحة الصباحية إلى جانب «أصحاب الأعمال أو رجال الأعمال من ذوي الكروش المندلقة»، وذلك تحت إغراء بعض الأصدقاء، حول أهمية الرياضة الصباحية وخاصة السباحة. غير إن الراوي هنا لا يتقن السباحة كذلك، وهكذا تبدأ المفارقة بوضع مواطن غلبان لا يتقن السباحة في داخل بركة إلى جانب كبار رجال المال والأعمال، هذه الأجواء تخلق الأرضية المسرحية لاستخدام اللغة والمفردات والأساليب الساخرة بصورة متقدمة. لنستمع مثلاً كيف يصف نفسه بعد أن دفع به المدرب إلى الماء قائلاً: «امسك بالحبل هناك.. وأشار إلى حبل ممدود إلى موازاة جدار البركة، فأمسكت به وجسمي يرتعد من البرد وقلبي يخفق كطبول أفريقيّا من الذعر، وتذكرت كل حالات الغرق التي مرت بخبرتي وقلت لأخي المدرب: هل سبق أن غرق أحد في هذه البركة؟»

لاحظوا هنا كيف يستخدم فخري قعوار تعبير أخي المدرب، على اعتبار أن حياته باتت في خطر.. فيحوّل المدرب إلى أخ! ثم إنه حين يعلم أن البعض قد غرق بسبب المدرب يواصل «تأكدت من متانة الحبل بين يدي وقلت لأخي المدرب: وهل ستغفل عني؟» بمثل هذه الطرافة الأسلوبية المنسجمة مع مسرح الحدث والوقائع المركبة للشخصيات يتناول فخري قعوار العديد من النماذج الاجتماعية والثقافية ويعالجها بسخرية رقيقة.

**

الفنان والحاوي

غير أن هذه الرشاقة الأسلوبية المنسجمة مع الأجواء القصصية كان يمكن أن تظل شيئاً نافلاً، أقرب إلى مهارات الحاوي، لو لم يكن صاحبها ينطلق من موقف واضح وملتزم ونقدي ضد كل السلبيات والأوضاع الخاطئة في مجتمعه، إن عنصر السخرية أو الإضحك عند فخري قعوار ليس هدفاً، وإن كان الكثيرون يكتفون به على طريقة «الضحك من أجل الضحك» أو «الفن من أجل الفن». فالقارئ أو الناقد يلمس بسهولة أن سخرية قعوار هي نوع من الكتابة الكاريكاتورية التي يتم من خلالها تجسيد وإبراز العيوب والنواقص الاجتماعية أو الذاتية، من أجل معالجتها. ومن هنا بالضبط يكمن تعلق القراء بالعمود الساخر لقعوار ومتابعيهم اليومية له.... إلى أن اضطر إلى الانتقال إلى الدار الأسبوعية في شيجان. إن عنصر الالتزام بقضايا الإنسان وبالهوم الوطني والإنسانية للمواطن،

وكذلك متابعة اهتماماته السياسية والثقافية، هي كلها من العناصر المباشرة والضرورية للكتابة الإبداعية الناجحة التي تستحق أن تسمى فناً وتبقى. ومن هنا بالضبط يمكن لمبدع أن يبهرك للحظات بتقنياته الفنية والأسلوبية وبتهاويمه الإبداعية، ولكنه لا يلبث أن يختفي من قائمة المبدعين الكبار، ويبقى بيرم التونسي والشابي وعرار وناظم حكمت ونيرودا وإيلوار وسيبقى أحمد فؤاد نجم واللبي وقاسم حداد وحنا مينا وغيرهم... ومن هنا أيضاً بقي نجيب الريحاني وناجي العلي وسيبقى الماغوط ودريد لحام وحجاج... إن عنصر الالتزام في كتابات فخري قعوار تجده ممتداً على مساحة كتاباته، سواء في قصصه أو مقالاته القصصية، وهذا برأيي هو الذي يعطي مشروعية إعادة طبع هذه «المقاصات» في كتاب، لأنها ترتبط بالكتابة الفنية الملتزمة وليست مجرد كتابات ترويحوية ساخرة.

لو خطر على بالنا أن نستعرض النماذج الاجتماعية والمواقف السلوكية التي يسلط عليها قعوار مبضعه، لوجدناها تمتد من أول سطر إلى آخر سطر في الكتاب، ويكفي الإشارة فقط إلى مقاصته «كيف نهض بفن الوساطة؟» ثم في استكمال فكرتها في «محمد عبد الله يبحث عن وظيفة».. فلكي يحارب فخري قعوار الوساطة يقترح أن تتوحد أسماء كل الناس حتى لا يكون أسم عائلة ما سبباً في تعيين شخص في وظيفة، ولهذا يقترح أسم محمد عبد الله ليطلق على كل الناس من الذكور وأسم حمده عبد الله على الإناث... وهكذا يخرج محمد عبد الله مودعا زوجته حمده عبد الله ليذهب للبحث عن وظيفة وهو لا يملك «كرت غوار» بل مؤهلاته هو فقط، فيلتقي بالسكرتيرة حمده عبد الله التي تسمح له بمقابلة الوزير محمد عبد الله ليطلب وظيفة، فيطلب الوزير من السكرتيرة أن تخبر الساعي محمد عبد الله بإحضار القهوة.

وفي وصفه لنهم طعيمر يدير هذا الحوار مع زوجته.. تقول الزوجة: أنا أعتقد إنك صرت مفترساً، وإذا أمعنت في أكل المشاوي والمناسف ستبت لك مخالب مثل الدببة وستفوح رائحتك مثل الضباع... ضحك طعيمر ضحكة مجلجلة فانكسر لوح زجاج من أحد النوافذ، وقال بصوت كالخوار: الرشاوي والمناسف توأمان! هذا التصوير الكاريكاتيري نجده كذلك في العديد من الشخصيات: المثقف والطبيب ومصلح الثلاجة والشاعر وموظف شركة التأمين والمصور والمعلمة والمدير وسائق السرفيس (المناضل) والفنان والزوج والمذيعة الخ... الخ... وإلى جانب

هذه الشخصيات وغيرها نجد فخري قعوار يوجه نقده الساخر إلى الكثير من المظاهر والسلوكيات الاجتماعية مثل الوساطة والبيروقراطية والنفاق الاجتماعي وإزعاج الجيران بأصوات المذياع أو الأعراس أو حتى بمنبه الساعة ثم بالتطفل عليهم أو الاعتداء على ممتلكاتهم... الخ وبعد، إن «مراسيم جنازتي» الصادر عن دار الكرمل، هو بمجموعه كتاب جديد من نوعه، في مكتبتنا الأردنية، فإلى جانب قيمته الفنية والمضمونية يشكّل وثيقة هامة على المستويين الاجتماعي والنفسي لحقبة طويلة من تاريخ الأردن الحديث.

ولهذا ربما كان أولى بفخري قعوار أن يثبّت تواريخ كتابة أو نشر هذه «المقاصات»، وأحياناً، ربما، الإشارة إلى توقيتها ومناسبتها كما هو الحال بالنسبة لمقالة «على شواربي» التي تزامنت مع استقالة العين السيدة ليلي شرف من وزارة الإعلام. وتبقى ملاحظة أخيرة، فبعض «المقاصات» تعاني من القفلة المباشرة أو التوضيحية التي تفسر أحياناً مغزى الموضوع. ولعل مرد ذلك أن قعوار يخاطب قراء صحيفة يومية واسعة الانتشار.. فيكون ذلك على حساب القفلة القصصية أو «المقاصية».

**

2. الكاتبات الساخرات وهند خليفات اعترافات على ورق الدوالي: قصص بلغة الكاريكاتير

عند الحديث عن الأدب الساخر كثيراً ما يطرح عليك السؤال: هل هناك كاتبات ساخرات؟ أحياناً يأخذ السؤال صيغة يقين مسبق: لماذا لا توجد كاتبات ساخرات؟ وقد يتطوع السائل بالجواب، ويعدد حقولاً لا تقترب المرأة منها، كالفلسفة وفن الكاريكاتير وطبعاً الأدب الساخر الذي يحتاج جرأة لا تمتلكها نساؤنا الفاضلات من ربّات الصون والعفاف، والمنشغلات بتربية فلذات أكبادهن من أجيال المستقبل، ثم إنه لا يليق بمن الجنة تحت قدميها أن تذهب إلى السخرية والمرقعة سواء أكانت نكتها (خارجة) أو داخلية!..

وحين تحاول الاعتراض بوجود كاتبات ساخرات، وتحاول تذكر أسماء عدد من اللواتي يمارسن الكتابة الساخرة، تكتشف أن حصيلتك أو حصالتك خاوية، تقريباً، إلا من بعض مقالات متفرقة لمحاولات (بكسر الواو) متناثرات، منهن «جيهان» المصرية، و«بدرية البشرية» السعودية و«منى أبو زيد» السودانية و«سامية فارس» الفلسطينية و«ميسون المدهون» الأردنية، وبعض كاتبات حاولن مؤقتاً في صحيفة «عبد ربه» مثل «غادة الكاتب» و«أماني عليان»، ثم سكرن الطابق معها.. فسكتن عن الكلام المباح.

أما في الحقول الأخرى فإن ذاكرتك لا تسعفك سوى باسم الفيلسوفة اليونانية القديمة هيباتيا والألمانية المعاصرة روزا لوكسمبورغ، أما في فن الكاريكاتير فتعثر بصعوبة على اسم أمية جحا.. إذن يبدو بالفعل أن ثمة مجالات لا يكاد يكون فيها ذكرٌ إلا للمذكر، فلا تجد مفرّاً إلا أن تسلم مع محاورك: نعم هناك بعض الكتابات النسوية الساخرة ولكن لا توجد كاتبات ساخرات، بالمعنى وبالمستوى الاحترافي كمحمد طمليه المختلف ويوسف غيشان المادبي والأحمدان الرمثاويان: الزعبي وأبو خليل، والكركي عبد الهادي المجالي والغوراني كامل نصيرات والقليلي عبد الفتاح الشهير بأبو نائل*.. الخ.. إلى أن حضرت الجنوبية البتراوية هند خليفات** لتصبح العجيبة الأولى والوحيدة الساخرة.. حيث استغنت عن ضلع آدم المبتور، وحولت مجرد ورقة دوالي ملفوفة إلى قلم ساخر بامتياز بناهي به الساخرين والعالمين إلى يوم الدين.. هند خلعت برقع الغياب عن الكاتبة الساخرة، وها هي تحضر بكامل لسانها الطويل، كده أد ميل! وما عاد أحد يستطيع، على حد تعبير يوسف غيشان، «أن يطمس موهبة مهما حاول.. بل تستطيعون معا أن تعمّدوا هند خليفات كاتبة ساخرة».

وهذا ما قاله تقريبا هزاع البراري في حفل توقيعها، أما أنا فأرشحها بقوة لنيل جائزة «القنفذ الذهبي»، لأفضل كاتب ساخر.. ذلك أنني من المهتمين والمتابعين للأدب الساخر المحلى والاسترالي المستورد، وأقرأه باستمتاع وابتسام وأحيانا بإطلاق ضحكة هنا أو هناك ولكن وحدها «هند»، خلف الله عليها (أنجزتنا ما تعدد وشفقت أنفسنا مما تجد)، على رأي عمر بن ربيعة، حين صنفت كتابها عن جد بأنه «أدب ساخر» وجعلتني أفقهه كثيرا ومرارا، مما جعل زوجتنا تهرول من المطبخ وهي تتمتم: الله ينجينا شر هالضحك! خير شو في؟ فلا أستطيع أن أتمالك نفسي من الضحك كي أجيبها.

فتهمس مستسلمة: طيب بس وطلي صوتك شوي، هسه الجيران بسمعوك! شو رايعين يقولوا عنك؟ فأزداد قهقهة.. فتزد غاضبة، وهي تغادرني إلى المطبخ: يا زلمة عيب! لا تقلل هيبتك قدام ولادك وقدام الجيران! هند خليفات تكتب برشاقة وخفة دم استثنائية، ولأن مرجعيتها الإبداعية هي الفن التشكيلي، نجدها تستعير من الكاريكاتير تقنية إبراز وتضخيم الجوانب السلبية من المشهد أو الشخصية موضوع الانتقاد.. ذلك أن الكتابة الساخرة هي الكتابة الناقدة بامتياز.

وما يلفت في «اعترافات امرأة لا تجيد لف الدوالي»، أن هذه الكتابة تنتمي إلى عالم الأدب الساخر ذي الديمومة والاستمرار، وليس إلى عالم المقال الصحفي الساخر سريع الذوبان، وهو الأكثر رواجاً في جرائدنا ومجلاتنا. وتتبع أهمية التمييز بين الاثنين من ضرورة وجود ملمس إبداعي فني في الأدب الساخر لا يشترط وجوده في المقال الساخر، ومن هنا بالضبط جاءت تجليات طمليه.. بتجنيحاته الشعرية، وغيشان بحكاياته الشعبية، وأبو خليل بمنحوتاته اللغوية، والزعبي بكل ذلك معاً. وفي هذا السياق يمكننا أن نقرر بارتياح أن هند خليفات، رغم خصوصيتها وتميزها، تنتمي فنياً، في معظم كتابتها، إلى عالم القصة القصيرة، دون أن يعني ذلك غياب السخرية الشديدة والمضحكة عن هذه القصص، كما نجد نموذجها الأعلى بامتياز في قصص أعظم الساخرين التركي عزيز نسين، والعيزيين الروسيين غوغول وتشيفوف، والأميركيين أو هنري ومارك توين، وقبلهما الفرنسيين فولتير ومولير. تحرص هند خليفات على الاختلاف والتميز حتى باختيار قياس شاذ مربع للكتاب (30×30) الذي يتألف من 228 صفحة ويتضمن بعض رسوماتها و92 عنواناً فرعياً، وعنوان رئيسي صادم تعترف فيه بلا وجل بأنها امرأة لا تجيد لف الدوالي! فأني ذكر أردني يقتني بمطبخه امرأة كهذه، إذا اكتشف، قبل الزواج، عدم امتلاكها لمقاييس الجودة الأردنية (الإيزو)! وهو لف الدوالي، وسيطلقها بالثلاثة إذا اكتشف

هذا الأمر الجلل بعده!! فهذه من الحالات المباح فيه الطلاق حتى لو كان الزواج كاثوليكيًا مثلثًا.

هند خليفات، في كتاباتها الساخرة، تذهب إلى لعبة المتقابلات لإبراز حجم التناقض بين الواقع والمنتظر. أو بيننا وبين بقية خلق الله، كما نجد ذلك في مقارنة ابنة ماعين بابنة هوليود، في مقالتها «الصيف.. يا حيف» مع فتاة أوبرا، و«حسب الضروس» مع الأسنان الجميلة لأنجيلينا جولي.. فتذهب إلى الطبيب كي تلبس طقم أسنان مشابه.. فيصعقها المبلغ المطلوب: «قلم قايم 1550 دينار مع خصم خاص» متذرعًا بارتفاع أسعار البورسلان فتستغرب: ول!! هالمبلغ كله مقابل بضعة غرامات بورسلان!! وتخبره: «أنا صاحبتني جهزت بيتها 3 طقوم حمامات بورسلان بألف دينار وطلعلها فوقها طقم شطافات»! الغريب أن طبيب الأسنان ظنها تمزح خاصة بعد أن سألته عن إمكانية استبدال البورسلان الأجنبي بمواد محلية مثل حصمة ماحص أو حجر ماعين نخب أول! لاحظوا كيف تقوم الكاتبة الساخرة بتوليد سلسلة من المفارقات الضاحكة وهي تنتقل من أسنان جولي إلى بورسلان حمامات صاحبتها وصولاً إلى حصمة ماحص وحجر ماعين متسائلة عن «موعد الصبة أقصد صب التليس على ضروسي» ثم تكتشف، وهي تتذكر جسد جولي أن «الرك» ليس على الضروس فقط.

لعل ما يميز كتابة هند أن فكرتها، موضوع التناول أو النقد، تحضر مكتملة بانتظار مشرط الجراح أو سهم وليم تل وأحياناً سهم كيوييد، وربما بانتظار مسدس رنغو سريع الطلقات، حسب الحالة وحسب الحاجة، ولكنها لا تقترب من أسلحتنا العربية التي تتأكلها الرطوبة في مخازن النسيان، مكتفية بلسان مجبول من حصمة معان أفتك من وقع السنان. وهي تغرف مثل كل ساخرينا الكبار من منحوتات المفردة الشعبية، لغة ومصطلحاً وحكاية.. فأنت حيث تتمشى بين حكاياتها ستتعثّر بمفردات جنوبية، لا تُعد ولا تُرد.. سر مثلاً في تضاعيف مقالاتها «الصيف... يا حيف» فستجد: معشرانية، أخت رجال، إلي في إيدها مو إله، وإن دقت صدرها فلا شيء يشيها، وهي تلتزم بالتعليمات الصارمة لجدها أم البريش: «غسل وجهك ما بتعرف مين بيوسو ونظف بيتك ما بتعرف مين يدوسو»، ولا تنسي فالقشاة رايتك، وشطف الحوش مهمتك، والطبايح وتقييف الملابس عالمك، فلا قلم بلا فطعة، ولا درب بلا لطعة.. فترشفي دموعك مع أوبرا على الغبانة الأميركية التي لم تذهب للتصنيف على البحر ذلك العام ويا للهول!! حتى تكاد ابنة ماعين ترسل لها ما تجمع في صحنها من كروة عاشوراء..

أما في عناوين مقالاتها وحكاياتها فنقرأ: العراط، كف ارباعي، إلا الجميد، النقوط، جوجل الجفر، الخاشوقة، الزبايل، خروج، لحافات، سخام تون، طشاش، فرفحينا، كاكي.. جيشي.. فوتيكي، مهو بلدياتي.. الخ..

كاتبتنا كما نرى تتحت عالمها الإبداعي من ذاكرتها الريفية: طفلة عند جدتها في معان، وصبية صغيرة في مدارس الزرقاء، مع موس كبّاس، لزوم الدفاع والهجوم، ثم في الجامعة الأردنية حيث تحلو القعمزة والهدرزة أي أن تجلس وتسولف مع زميلتها الليبية، ولكن بالطبع ليس قبل أن تسنّ موسها أو لسانها على جلود زملائها فيحلّو الكلام. المفردة الشعبية في العملية الإبداعية عند هند ليست مجرد كلمة في سياق للتعبير عن معنى، ولكنها تحضر بكامل محمولها الثقافي التاريخي المعبر عن حياة الناس ولغتهم وتراثهم، وبالتالي فإن هذه المفردة لا يمكن استبدالها بمفردة فصحي أو ترجمتها إلى لغة أجنبية، وإلا فقدت الكثير من دلالاتها وروحها وطاقاتها التأثيرية في المتلقي، ابن ذات البيئة المحلية.

إن الشعب، ككائن تاريخي، هو خالق هذه المفردات وهو الذي أجرى عليها، في سياق اجتماعي مديد، العديد من التغييرات والتطويرات، ومن هنا بالضبط تستمد اللهجات الشعبية عبقريتها التعبيرية التي لا بد أن يدخلها القيمون على اللغة في صميم الكتابة الفصيحة.. مما يشحنها بدماء جديدة، فكما استوعبت «لغتنا الجميلة»، على حد وصف فاروق شوشة، المفردات الأجنبية فهي تستطيع، بكفاءة أعلى، هضم مفرداتنا الشعبية المسماة بالعامية. وهذه برأيي واحدة من المهام الجليلة التي تؤديها الكتابات الساخرة، وترفع لواءها هند أخت الرجال الساخرين.

* هناك بالطبع عدد من الكتاب الساخرين في الأردن، وقد سبق وتناولت أعمالهم في مقالات سابقة، أو في كتابي «الساخرون» مثل: إبراهيم جابر إبراهيم، رسمي أبو علي، فؤاد أبو حجلة، موسى حوامدة، طلعت شناعة، ماجد المجالي، خالد محادين.. الخ.. ولكن هؤلاء لم يتفرغوا للكتابة الاحترافية الساخرة وعرفوا كمبدعين في حقول أخرى كالشعر والقصة والمقالة. ** هند خليفات، أول كاتبة ساخرة في الأردن، وهي من لواء البتراء الجنوبي، تخرجت في الجامعة الأردنية

بشهادة البكالوريوس في علم الأحياء (البيولوجيا) ثم حصلت على الدبلوم العالي في التقنيات الطبية. صدر لها: *مذكرات امرأة لا تجيد لف الدوالي»، دار ورد، عمان، 2009. *نسوان 1/2 كم»، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

الفصل الثامن

اصوات جديدة

1. هشام البستاني

«عن الحب والموت» وثلاث مفاجآت

كانت المفاجأة الأولى حين اتصل هشام البستاني بي للمشاركة بحفل توقيع مجموعته القصصية «عن الحب والموت»^{*}، وتقديم ورقة عنها.. فما عرفت هشام إلا مناضلاً وكاتباً غاضباً ضد كل هذا الخراب العميم، وكانت بدايات تعارفنا عبر صفحات الإنترنت والبريد الإلكتروني وأصدقاء مشتركين: بيانات وعرائض وسجون واعتصامات وندوات، ولا أذكر أنني في ما قرأت له أو سمعت عنه أنه قد نشر قصة، أو أن له أية علاقة بالإبداع والمبدعين، وقلت لنفسني: ربما أراد استخدام الأدب وسيلة جديدة لإيصال خطابه السياسي الملتهب.

بعد قراءة المجموعة كانت المفاجأة الثانية. فقد وجدتي أتابع بشغف قصصاً مذهشة على درجة عالية من الإبداع الفني.. قلت لنفسني هذا قاص ولد كبيراً، ويشكل إضافة نوعية لأجمل مبدعينا في حقل القصة القصيرة: هاشم غرايبة، فخري قعوار، سعود قبيلات، هند أبو الشعر، خليل سواحري، عدي مدانات، بدر عبد الحق، بسمة نسور، حزامه حباب، سليمان الأزري، جميلة عمايرة، جواهر رفاعية.. الخ. ثم انتبهت إلى أن هذا المبدع الفنان الذي افترضته شديد الالتزام وصاحب خطاب ناري عن الوطن والأمة والعدل والديمقراطية والفقراء، فإذا به، وكانت هذه هي المفاجأة الثالثة، يذهب إلى أناشيد العشق والجوى مسكوناً برومانسيات القلب، ثم يوغل بعيداً وعميقاً في الزوايا المعتمة من النفس الإنسانية كاشفاً خفايا الذات والآخر وهواجسها ومعاناتها، أو كما يصفها صنع الله إبراهيم، في

تقديمه للمجموعة بأنها رومانسيةٌ جديدةٌ ليست كذلك التي عهدناها، إنما احتفاءً بالرغبة الإنسانية البسيطة في التواصل، وتديدٌ بالحوازر القائمة بين البشر. مفاجآت البستاني تكرر مفاجأة أخرى مشابهة، مع صديقنا عصام السعدي الذي عرفناه ملتزماً في خنادق أخرى، فاكتشفناه بيننا مسكوناً بالشعر والحب.. مما يؤكد حقيقة غائبة وهي أن القلوب العامرة بالنضال وبأشواق التغيير وحب الناس، هي ذاتها المسكونة بالعشق وبالمراة وبمناجاة الروح. وقد ذكرني الاثنان بما كان يقوله لي الصديق غالب هلسا: إن المناضل لا يمكن أن يكون بطلاً لمدة 24 ساعة باليوم . بالطبع لم يكن غالب يقصد أن الإنسان ينصرف إلى النضال حيناً ثم ينصرف إلى رغبات الجسد والروح حيناً آخر.. فهذا شكل ميكانيكية ساذجة تقسم قلب الإنسان إلى خانات للنضال وأخرى للحب.. ولكنه القلب البشري الموحد للضدين يقيم بداخله جدل ثنائيات لا حدود لها.. بل إن هشام نفسه يعلن منذ أسطر مجموعته الأولى هذا الاكتشاف: ما كان يعرف أن في الجسد المنهك بقايا طفل يفرح ويركض ويطيّر طيارات الورق.. وأن العقل البارد ما زال يدفن في لا وعيه أسراباً من الحمام. قصة «صيفية بطعم العسل».

وفي سياقات أخرى تهض قصص البستاني على سلسلة لا حد لها من الثنائيات المتجاورة قليلاً أو كثيراً، كما في حنين وواثق قصة «حقاً قام»، أو المتعاكسة موقفاً أو المتقابلة مكاناً أو المتلاحقة زمناً وتاريخاً، وحتى يفعل البستاني ذلك يروح في حالة هذيان يستحضر من أتون الذاكرة، إلى عتبات قصصه أو في مضامينها، حرائق الشعراء والكتاب الرافضين والمتصوفة والصعاليك والأساطير وتناسخ الحكام القتلة، والأبطال المنتصرين بموتهم، وبهزائمهم العظيمة: غيفارا، أوجلان، أبو ذر، يسوع، بروميثيوس (سارق النار)، كارلوس، عمار بن ياسر، أوكوموتو، علي.. رأس الحسين، وهؤلاء جميعاً ما يزالون يخوضون مجابهة دموية عبر الزمن ضد زيوس والحاكم بأمر الله، وضد يزيد كربلاء الذي يتناسخ على هيئة أميركي بشع في أبو غريب وغوانتانامو ويطارد جيفارا اليسوع في بوليفيا.

وعبر هذا الصراع بكل مكوناته، لا يوفر البستاني حتى نفسه، فهذا زمن الحساب، وهذه قصص هجاء لا ترحم أحداً: أفراداً وأحزاباً ونقابات ودولاً وتاريخاً. في قصصه يسقط الوسط الرمادي والموقف الرمادي والزمن الرمادي، كما تسقط كل التسويات والحلول التوفيقية التي لا تلتقي إلا في منطقة الموات، ولكن كي تنتهي إلى فراق.. فلا مكان للرمادي في زمن الفرز: الفرز بين الأبيض والأسود.. بين

الباعة والشهداء.. في القضايا الكبرى بحجم الأمة كما في التفاصيل الصغيرة بحجم القلب: قلت لك إن كل شيء انتهى.
انتهى؟ كيف؟ كنا اتفقنا على كل شيء.. اتفقنا نعم ولكني لا أعتقد أن الحياة بين زوجين مفترضين تسير بالاتفاقات الرسمية. إنها تتناغم... الحب علاقة تكاملية لا مكان فيها لشخص يقدم التنازلات. تنازلات متبادلة! هذا كلام من ليس لديه كلام. التنازل هزيمة، وعلاقة المهزومين حقد متبادل.. كل يريد أن يسترجع شيئاً من حلمه المبتور... أنا لا تعجبنى هذه الأشياء.. ستضطرين للتنازل ثم تشعرين بالغبن. وتنفجرين في لحظة، وأنفجر أنا أيضاً.. لا ينفع ذلك. « اليوم السابع ».

يقسم هشام البستاني قصصه إلى مجموعتين أو عنوانين، هما الحب والموت، ولكن الحب عند كاتبنا ليس استراحة قلب من زمن المعاناة والآلام، إنه صورة أخرى من صور العذاب والموت التي يعيشها، فمن أين يأتي بالفرح ذلك القلب الحزين والمجرّح بأسواط الجلادين كما بأكاذيب المرتدين والمزيفين.
ولعله كان أولى أن يبدأ هشام مجموعته بقصص الموت كي نعرف بالضبط لماذا يستحيل الحب أو يستحيل التواصل.. فتصير نبضات القلب المتعب إشارات خطر في غرفة إنعاش وطبيب يفرك يديه مستسلماً، بأن لا أمل..
تعيدنا قصص هشام إلى وقائع أيامنا وما فيها من آلام.. فنحن حتى حين نريد أن نحب ونلهو فإننا نغني: شباب قوموا العبوا فالموت ما عنّه والعمر شقحة قمر ما ينشعب منه فكم من موت يلزم داخل خزان أبو الخيزران كي نتجرأ مع الفارس الأخير على قرع جدار الخزان! فمن يملك عنقاً لا تحنى بل تكسر يتبعني..
كي نتنصر على أسباب الموت ونتقن فن الحياة وفن الحب..
ولكن رغم كل شيء تجيء الرؤيا..

فهناك، بعيداً عن الموت الجماعي، داخل أسوار قصر الشعب، التقى عاشقان في أحد الخرابيش، فاخترق صراخ اللذة المحموم سكون الخرابيش المهجورة، وكان ثمة بذرة حياة تنمو باتجاه المستقبل.

* صدرت لهشام البستاني خمس مجموعات قصصية:

1. عن الحب والموت، 2008. 2. الفوضى الرتيبة للوجود، 2010. 3. أرى المعنى، 2012. مقدمات لا بدّ منها، 4. لفناء مؤجل، 2014. « شهيق طويل قبل أن ينتهي كل شيء »، 2018.

2. كمال ميرزا «عبودة» و «أبو العبد»

هذه النصوص المندرجة تحت عنوان «أبو العبد» (1) كما في «عبودة» (2) كان يمكن ان تكون اوراقاً من رواية، كما اشترط ناشرها، فيحضر أبو العبد في مراحل وحالات متعددة، ربما باعتبارها سيرة شخصية لبطلها، أو الجزء الثاني من رواية «عبودة» الذي اصبح «أبو العبد».. وهو ما أكدته «عبودة وطائرتة الورقية»، أو هي مجرد كتابات ساخرة لحياة لا تدرج تحت أي نوع أدبي، فتترك هكذا بلا هوية.. فيستطيع أي كان أن يدرجها تحت أي عنوان، أو حتى رسم كاريكاتيري. وفي كل الأحوال.. فلتكن ما تكون.. فما في حدا، كما يقول كاتبها، قاري ورق!! بالنسبة لي هذه النصوص، المعنونة بـ «أبو العبد» و«عبودة»، فإن آخر ما كان يشغلني، وأنا أتابع احوال بطلها، ليس نوعها الأدبي، ولا حتى مستواها الفني، بل حضور لافت لنوع من الكتابة لا يخجل صاحبها من قلمه، ولا يخشى الرقيب! ولا الحسيب!!

انه كمال ميرزا المتفلت من الأشكال الأدبية، بل ومن الآداب العامة او حتى ما يسمى بالذوق العام! كما في قصة «أبو العبد» في المعبد أو في المسجد، حيث تتحول لحظة الخشوع المقدس أمام الرب إلى إشكال فقهي حول جواز استمرار هذا السجود، بسبب ريح يخرج من صاحبه، من قصة «أبو العبد».. في «عبودة»، يعيد الكاتب سؤال الطفل اليتيم الذي يحن لرؤية أمه التي لم يرها.. فيسأل سيدنا الشيخ: «طيب يا شيخ هي الجنة ما فيها غير حوريات؟ يعني مثلاً اللي ما عندو أم بالدنيا وبدوش حوريات، ربنا بعطيه أم بالجنة؟ ونضيف: فكيف حوّل شبق دعاة الإرهاب والموت هذه الجنة إلى ملذات جنس بلا حدود؟! اليست الجنة، كما روي عن الرسول الأعظم، «تحت أقدام الأمهات»..»!!

كما تحضر الأم في مجموعة «أبو العبد»، في ملجأ العجزة، حيث تسأل الصحفية المغناج كهلاً: «عمو لو فردنا (فرضنا) رجعت ولد صغير وخيرك تنني (تنتقي) عيديد شو بتختار؟ في البداية ضحك الكهل.. ثم صمت.. ثم أطرق وسهم.. ثم أجاب: «أرتمي على صدر أممي»! قصة «ميديا» كمال ميرزا في قصصه يذهب دائماً الى الحد الأقصى، مسقطا الوسط الرمادي والموقف الرمادي والزمن الرمادي، كما يسقط كل التسويات والحلول التوفيقية التي لا تلتقي إلا في منطقة الموات.. فلا مكان للرمادي في زمن الفرز: الفرز بين الأبيض والأسود.. بين الباعة والشهداء..

في القضايا الكبرى بحجم الأمة، كما في التفاصيل الصغيرة بحجم القلب!. وفي سياقات حياة أبو العبد (الصغير) يقوم رجال العسس باعتقاله وحلق شعره.. لينام الى جوار عتاة المجرمين! ثم ليكتشفوا أنه مطلوب من أجل مخالفة مقدارها (ديناران وسبعة وستون قرشا) فقط لا غير، تضاف إليها غرامة التأخير ورسوم الطوابع! قصة «سيادة قانون». (لاحظوا 67 قرشا). حين نهض أبو العبد، صباحاً، وجد جدران غرفته غارقة في العفن.. مثله تماماً! الغبار يعلو كل شيء.. مثله تماماً! كلفه معالجة ذلك مبلغ باهظ، وما أن انتهى من إزالة آخر حبة غبار ركض باتجاه المرأة، ولكنه صُدم: كان هو ما يزال هو! قصة «المغبر».

طبيب الأمراض النفسية، الذي كان يمكن ان يكون اسمه أبو العبد، وبعد ان كشف على مريضه، واسمه ابو العبد ايضا، استلقى الطبيب نفسه «على أريكة المرضى ممسكا بين يديه زجاجة عطر فاخرة، أهدته إياها آخر عشيقاته، وأخذ ينثر رذاذ العطر في الهواء ويستنشقه بعمق.. محاولاً تبديد رائحة القذارة التي كانت تزكم أنفه في تلك اللحظة! كانت بالطبع رائحته هو»! قصة «فاليوم». هكذا يواصل كمال ميرزا كشف خفايا عبودة أو ابو العبد .. خفايانا .. هنا يتحول قلم الكاتب الى كاشف كي نرى ذواتنا على حقيقتها دون حتى ورقة تين!.

وما خفي كان أعظم ففي قصة «المطففين» ها هو اللحام (ابو العبد) يخفي الدهن، كي يدسه في طلبات الزباين، ليختطف هذا الدهن قط ملحاح .. فيطارده أبو العبد عبر الشارع.. تصدمه سيارة البلدية، لينتقل إلى سيارة نقل الموتى، بوداع وارثيه اللحامين الصغرىين.. على ايقاع سورة «المطففين»!.. فويل للمطففين في الوزن والكيل.. فثمة عفن.. الكثير من العفن.. يحتاج إلى أقلام جريئة.. الكثير من الأقلام الحادة التي تأخذ شكل المبضع، وربما المحشوة بالرصاص.

تنهض قصص أبو العبد، (كما قصص عبودة)، على سلسلة لا حد لها من الثنائيات المتقابلة قليلاً أو كثيراً أو بين المخفي والظاهر، كما في «بزنس» و«بقعة دم»، وخاصة في «العاشقة» و«المهزوز»، وبما يشكل حقلاً مهتداً من الدراميات المتضادة التي يُنتج اصطدامها شرراً يضيء ما عتم من الخطاب، ويرسم سهم نارٍ مشدودٍ إلى المستقبل.. وأداته في ذلك سخرية لاذعة ولسان سليط معجون بالشطة الحارقة!

كما في «موظف دولة»، و«العهد الجديد»، و«أكل عيش»، وخاصة في قصة «وطن عربي»، وهجائية «أبو العبد» حين بق البحصّة، على طريقة الخوري الذي نصح جماعة المؤمنين بوضع بحصة في أفواههم كي لا تخرج منها شتيمة عيبة.. حتى جاءت لحظة انفجر فيها الخوري نفسه وبق البحصّة كي يشتم كما يشاء!!.

وفي عبودة تصل السخرية منتهاها، كما في قصة «الحائر»، الذي كاد ان يموت خوفاً من شتم من هم فوق، وهو تحت البنج.. فمات من رعب التعذيب. وهناك السائق الذي لم يدعس الولد محمد ولكن أهله، طمعا بالمال، استخرجوا «رابور طبي» ليحلبوا السائق الغلبان. أما في قصة «عشاير وحمائل» فثمة العضلنجي الذي كان يرعب الجميع ولكنه (فش) حين اكتشف أنه مجرد لقيط!! غير ان أكثر ما يميز كتابات ميرزا قدرة حارة على الاستبدال وكشف المستور حتى عن صاحبه.. لنتأمل: حين ذهب أبو العبد مع اصحابه الى دبين لحفلة نش قامت العانس بضرب الريشة.. لتستقر تماماً بين قدميه.. وكان ما كان! قالت له: «sorry».. ممكن تعطيني الريشة؟ نظرة.. فابتسامة.. فقصاصه ورق كتب عليها رقم هاتفها.. وما بعد ذلك بقية السيناريو التقليدي لزواج أردني.. وما يتضمنه ذلك من تكاليف وقروض وأقساط! غير أن الأهم حدث بعد أربع عشرة سنة، عندما أتنه ابنته تطلب الإذن للعب ضمن فريق المدرسة للريشة الطائرة، رفض بحزم وعناد، ولم تفلح توسّلات البنت ووساطات الأمّ والعمّات والخالات في تليين رأسه.. هو نفسه كان مستغنياً من ردة فعله.. ومستغنياً أكثر من هذه القسوة حتى طاوعه قلبه أن يكسر خاطر مدّلتة التي لم يرفض لها طلباً من قبل.. ومستغنياً أكثر وأكثر، من كل هذا السخط الذي اكتشف، على حين غرّة، أنه يَكُنّه للعبة الريشة الطائرة! قصة «الساخط».

وانظر كذلك قصص «القاسي» و«ببساطة»، وكذلك قصة «عبودة وطائرته الورقية». وفي المفارقات نقرأ قصة «عقبالك» وفي قصة «بريش صحي» يهرب أبو العبد من المقهى الشعبي باحثاً عن بريش صحي في كافي شوب (راقي).. فيموت بداء الكبد الوبائي!! وفي قصة «مصادقية» نرى زوجة (أبو العبد) تشكو من خيانة زوجها لها بزواجه من أخرى، رغم ملاطفاته الحميمة لها، ولكنها تذكرت انها لم تسمعه يوماً يقول لها «أحبك»! كما نتابع في «قيّ» ظلم الأهل على المحبين، حيث نرى شاباً يتقيأ قلبه! فتمنت حبيبته أن تموت مثله ولكنها، منذ زوّجها أهلها من آخر، باتت بلا قلب.. فانتحرت

بتناول عبوة «بانادول» كاملة دفعة واحدة !.

وكمال لا يذهب باحثا عن لغة ابداعية لقصصه فهو يكتب القصة كما يكتب المقالة، او قل هو يكتب كما يتنفس أو يتكلم.. ولكن اللغة المبدعة تقتحم كتاباته احيانا: « نوم عميق ومريح، وكأنه يرفل في غلالة من حنان، أو يغفو وسط وردة من نور، أو يتوسّد غيمة من النوايا الحسنة وطيبة خاطر وراحة البال» ! فتدهشه كيف تصدر عنه مثل هذه التشبيهات التي سيعتبرها في الظروف الاعتيادية مائعة، ومخنثة. قصة «النبوءة».

في قصة «آمين» يذهب أبو العبد الى الراهن الراهبي في المنطقة، وبمجرد أن فتح حسابه على «الفيسبوك»، طالعه إدراج لصديق افتراضي، لم يسبق له أن التقاه شخصياً: «عاجل: كتائب أحرار الشام : ادلب، تفتناز: المعركة مستمرة وتدمير خمس طائرات بشكل كامل وتهدم المباني داخل المطار.. دعاؤكم». تأمل في الخبر ملياً وهو يفكر: «يا ترى ما هو الدعاء الأنسب في مثل هذه الحالة؟!» ذهب واغتسل، مع أنه لم يكن على جنابة.. توضأ مرة أخرى، صلى ركعتين نافلة، بخشوع لا يذكر أنه قد خشع مثله من قبل.. لم يدع بعد انتهائه من صلاته.. كان مصرّاً أن لا يدعو، ويتعمّد أن لا يدعو.. فالله تعالى يعرف تماماً ما الذي ينبغي القيام به.. توجه إلى جهاز الكمبيوتر.. دخل إلى قائمة الأصدقاء وضغط «إلغاء الصداقة» إزاء اسم الصديق الذي وضع الخبر العاجل.. أطفأ جهازه.. نزع الشاحن.. توجه إلى الحمام ليجد وضوء للمرّة الثالثة! هكذا وبلا خطابة، يحدد كمال ميرزا الموقف مما يجري في سوريا ومن مواقع الايمان والطهارة.. ثم ليخبرنا عبودة في قصة «سعد اليتيم 2» عن الحل: «وفي أيامه الأخيرة، وفي غمرة ما يُسمى «الربيع العربي»، وبينما الجميع منقسمون بين منشغل بالحوار العين ومنشغل بالمظاهرات والمناداة بالتدخل الأجنبي.. كان «الشيخ سعد» يعدّ عدته لتنفيذ عملية استشهادية عبر الحدود ضد العدو الصهيوني! كان «الشيخ سعد» ينتوي من عملياته هذه إيقاظ الناس من لوثتهم وجنونهم، وتذكيرهم بعدوهم الحقيقي وقضيتهم الحقيقية! بعد هذه المرافعة الحارة ضد الغلط والتشوهات وبتجاه تصويب البوصلة نحو فلسطين، يتابع عبودة الحالة السورية.. فتحضر قصة «آس» وهو نوع من الزهور الذي وضعه بطلنا على قبر زوجته الشامية، وكان قد التقطها من مخيم الزعتري، وها هو الآن يتذكر دعاءها: «تشكل آسي ابن عمي!» (أي أن يضع هو الآس على قبرها).

هكذا يتابع ميرزا التقاطاته الساخرة عن حالاتنا المخزية لمفردات الاستبداد والفساد والعشائرية وتغيب العقل وتفشي «الخرافة» والجوع والظلم وغياب العدل و«التطبيع»، كما في قصص عبودة: «طقع» و «يا مدارس» عن الزامية ومجانية التعليم! وحيث يطرد تلميذ لعجز والده عن دفع رسومه المدرسية. وفي قصة «توجيهي» يسقط المتعلم ويغتنى بائع الخردة، ثم هناك قصص «ليموزين» و«انتحار» وقصة الافتتاح الساخرة «لا تحزن». وكما ابتداءً كاتبنا انفجاراته وتدايعاته وتساؤلاته الساخرة عن نوع هذا الذي يكتبه انتهى به الأمر مع الناشر الى نقطة البداية (في جميع الأحوال .. ما حدا قاري ورق)!!! وفي آخر الكلام نعيد تأكيد ما سبق من كلام: « كم من موت يلزم داخل خزان أبو الخيزران كي نتجرأ مع الفارس الأخير (غسان كنفاني) على قرع جدار الخزان! فمن يملك عنقاً لا تُحنى بل تكسر يتبعني .. كي نتصر على أسباب الموت ونتقن فن الحياة وفن الحب..

(1) المجموعة القصصية «أبو العبد»، لم تصدر بعد . ومنتظر صدورها 2018 .

(2) المجموعة القصصية «عبودة»، دار الفارابي، بيروت، 2016

الفصل التاسع

القصة القصيرة جداً

أولاً: الخصائص وتقنيات السرد

الابداع سباق دائماً على النقد، ولكن النقد يتابعه بالتقويم والتوجيه.. فيكون أن تحدث حالة من الجدل بين الطرفين، تسهم في تطوير العملية الأدبية والفنية، وتعيين حدود أنواعها التي تكاد، خاصة هذه الأيام، تختفي مع تعاظم حالات التجنيس الابداعية. ومن هنا وجدنا ضرورة تناول شكل أدبي جديد هو القصة القصيرة جداً.. بهدف الوقوف عند خصائصه الفنية، وتقنياته السردية، وتبيان حدود نوعه الأدبي. ظهرت القصة القصيرة جداً في وقت مبكر، في آداب أمريكا اللاتينية بدايات القرن العشرين، لتنتقل بعد ذلك إلى أوروبا الغربية. أما في الوطن العربي فتتفق الآراء بأن بدايات القصة القصيرة جداً قد تشكلت، بصورة عفوية متفرقة، في خمسينيات القرن الماضي، ولكنها برزت بعد هزيمة حزيران 1967، مثل العديد من ظواهر التمرد على السائد الثقافي، والتعبير عن الوقائع الجديدة، من خلال أنواع الإبداع الفني والأدبي. (1)

أما في الأردن فجاءت البدايات على يد محمود شقير في منتصف السبعينات. (2) غير أنها لم تستقر وتتكسر كجنس أدبي إلا في تسعينات القرن الماضي، وبعد أن استفحلت الكوارث مع حصار بيروت وهزيمة المقاومة 1982، ثم حرب الخليج عام 1990، وحصار العراق.. وصولاً إلى حرب الخليج الثانية 2003. ورغم أن القصة القصيرة جداً، مثلها مثل القصة القصيرة العربية، قد تناسلت من القصة الموباسانية الغربية، إلا أن جذورها الحقيقية إنما تكمن، أساساً، كما يقول محمد علي سعيد، في الحكاية العربية القديمة، وما يشابهها كالطرائف والأساطير

والنكات والأجوبة المسكتة والأخبار والمُح والنوادر. ونضيف: الأمثال الشعبية، ولكن ليس من زاوية البنية الفنية، بل من زاوية ما هو متواطؤ عليه بين الكاتب والقارئ، ويمكن معرفة المقصود منه في سياق المشترك الثقافي بينهما... ذلك أن الأمثال نحتت أساساً من حادثة ما، وجرى التعبير عنها بالإشارة لها على هذا النحو المكثف في المثل الشعبي، كأن تقول: فلان «مثل مصيِّف الغور»، أو «اللي ما يعرف الصقر بشويه» أو «جاء يكحلها عماها»، أو «قالوا للبغل مين ابوك قال الفرس خالي».. الخ.. إن استكمال المغزى أو حتى مضمون المثل أو خاتمته، موجود في ذهن المستقبل، كما لدى المرسل.. ولكن، ونحن نتحدث عن الأنواع والأجناس الأدبية، قديمها وحديثها، بل حتى عن التجنيس فيما بينها، يظل من الضروري تحديد الحدود، وتعيين الأنواع، والأجناس، حتى لا يختلط الحابل بالنابل، وتتوه المفاهيم والتقسيمات بين الأنواع الأدبية والفنية، خاصة بوجود تشابهات وتقاطعات عديدة بين الكثير منها: القصيدة وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ثم القصة والقصة القصيرة جدا والخاطرة والمقال الأدبي والوجداني والنص والكتابة، وما أسميته يوماً بـ «أدب الصفحة الأخيرة» الذي كان يكتب في صحف ومجلات المقاومة، وهو نوع من الكتابة السياسية المصاغة بلغة الإبداع الأدبي، وهذا ما تابعه لاحقاً بجماليات أرقى: محمود درويش ومعين بسيسو.. أحمد دحبور.. الخ.. ودون أن ينسبه أي منهم إلى أحد الأنواع الأدبية المعروفة. وفي نهاية المطاف لا بد أن يندرج فن القصة القصيرة جداً، في إطار مفاهيم ومعايير نقدية محددة، مثله مثل بقية الأشكال والأنواع الأدبية، وهو ما قصدناه عند اختيار هذا العنوان.

القصة القصيرة جداً، وسنختصرها بـ ق. ق. ج، تستند في مقوماتها السردية إلى ذات الخاصيات الفنية في القصة القصيرة.. فثمة حدث وشخصية وفضاء مكاني وبنية زمنية، ولكنها تمتاز بقدرتها على التكثيف الشديد، وبتعدد حقولها الدلالية، وبتنوع أشكالها السردية، وبقدرتها على إثارة التأويلات المختلفة. ولا شك أن أبرز خصائص فن الق. ق. ج تهض على تلخيص التجارب الإنسانية، وتقطيرها ضمن موقف فكري، وفي أسلوب موجز ومركز على حدث واحد، وهو في ذروة توهجه، وتقديمه بلغة الإيحاء والرمز، وليس بصورة صريحة ومباشرة.

كما يتسم هذا الفن بالمفارقة وروح الفكاهة والسخرية والتأنيس والنهاية الذكية، وقد قيل «الطرفة هي القليل الذي يحتوي الكثير»، و«البلاغة هي الإيجاز». ويتساءل محمد علي سعيد: أليست هذه من صفات «القصة القصيرة جداً» الحالية، أيضاً؟ (3) إذا كانت الخاطرة وقصيدة النثر، وهما أقرب الأشكال الأدبية إلى ق. ق. ج، تنتمي إلى عالم المجردات من الأفكار والأحاسيس، فإن القصة، على وجه العموم، ورغم كل ما لحقها من أشكال تطويرية ظلت تنتمي لعالم

المحسوسات والملموسات، من كائنات وأمكنة وأزمنة، أو هي تقارب هذه الجوانب، وسأتي بمثال من «ليلة اكتمال الذئب» لمهند العزب، دون أن ينسبه صاحبه إلى نوع أدبي: «مات ذئب.. وفي مكان قصي بكى غزال شيخوخته القادمة».

في هذا النص تتقدم الفكرة، بمحمولاتها النفسية والرمزية على ما عداها، ولكن عناصر الواقع الملموس تظل حاضرة بقوة.. فثمة غزال، وذئب، وموت، ومكان قصي مضمر هو الغابة، وزمن يمتد إلى الشيخوخة، وثمة ألم وحزن ودموع.. وهذا كله مصاغ كحدث باستخدام الفعل الماضي: مات، بكى. وشيبه بذلك ما لاحظته في المقدمة التي كتبها لكتاب مهند العزب «ليلة اكتمال الذئب» من أن كتاباته عبارة عن أفكار مكثفة، مصاغة بعبارات سريعة، لتعبر عن رؤيا ما أو خلاصة تجربة.. وربما مجرد النقطة ذكية لمفارقة ما. في مجموعة بسمة نسور القصيرة جداً «مزيذا من الوحشة» والتي راوح عدد كلمات كل قصة منها بين 7 و75 كلمة ثمة، على الأغلب، هذه العناصر والمكونات. في قصتها أدوار، وتتألف من 7 كلمات نقرأ: هو: يواصل ارتكاب الخطايا. هي: تواصل الغفران». نحن هنا أمام خلاصة تجربة مكثفة لعلاقة إنسانية مديدة، ودون الدخول بتفاصيل ما جرى وأسبابه وحيثياته، ولكن عبّر عنه بما يشبه الفكرة المكثفة أو الومضة أو اللقطة، ولكنها كي تنتمي لعالم القص فإننا نجد أيضاً ما يشبه حواراً ضمناً بين رجل وامرأة في مكان ما، كما نرى فعل الخطيئة وفعل الغفران، في حالة امتداد زمني، وذلك لاستمرار فعلي المضارع: يواصل وتواصل.. بل ويبدو في تركيبة النص ما يشبه مقدمة القصة وخاتمتها الدرامية المفاجئة، كما تتضمن موقفاً واضحاً وإدانة حاسمة.. فثمة رجل خاطئ بلا هوادة، وثمة امرأة متسامحة بلا حدود. وهكذا يمكن بمقتصد الكلام شديد، الإيجاء والتأثير، التعبير عن واقعة حياة تشتمل أكبر المسائل وأكثرها تعقيداً. وهذا ما سنتناوله لاحقاً عند قراءتنا لتحريتي مهند العزب وبسمة نسور. والآن ماذا عن القصة القصيرة جداً؟ لقد استقر الأمر على هذه التسمية لهذا النوع الأدبي بعد أن أطلقت عليه تسميات ومصطلحات عديدة مثل: القصة الجديدة، القصة الحديثة، القصة اللحظة، القصة البرقية، القصة الذرية، القصة الومضة، القصة القصيرة القصيرة، القصة الشعرية، الأقصوصة القصيرة، اللوحة القصصية، مقطوعات قصيرة، بورترية، مقاطع قصصية، مشاهد قصصية، فقرات قصصية، ملامح قصصية، خواطر قصصية، إيجاءات،.. إلى أن استقرت التسمية على القصة القصيرة جداً. وهي قصة وفق شروط وتعريفات الفن القصصي المعروفة، وقصيرة جداً لأن عدد كلماتها، حتى بالنسبة للقصة القصيرة الاعتيادية قليل جداً، وما يستتبع ذلك بالطبع من تأثير على مضامين وتقنيات هذا المكون الأدبي الجديد.. ذلك أن جوهر المسألة لا يقاس

بعدد الكلمات فقط بل بمدى تطابق المضمون المراد تقديمه مع الاقتصاد الوظيفي للغة في القص.. فالقضية في نهاية المطاف، وكما ينبغي أن تكون، ليست قضية تغيير حجم النص المقروء فحسب «فالرغبة الملحة في التغيير، كما تقول د. نبيلة إبراهيم، «لا بد أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التي نعيشها».(5).

هنا نصل إلى معاينة نظام السرد في القصة القصيرة جداً: تتميز الجمل الموظفة في معظم النصوص القصصية القصيرة جداً، على وجه العموم، بالجمل الموجزة والبسيطة في وظائفها السردية والحكاية، حيث تتحول إلى وظائف وحوافز حرة، بدون أن تلتصق بالإسهاب الوصفي، والمشاهد المستطردة التي تعيق نمو الأحداث وصيرورتها الجدلية الديناميكية، كما يقول الناقد المغربي جميل حمداوي، الذي يضيف: إذا وجدت جمل مركبة ومتداخلة فإنها تتخذ طابعاً كمياً محدوداً في الأصوات والكلمات والفواصل المتعاقبة امتداداً وتوازياً وتعاقباً. (7) وتمتاز هذه الجمل بخاصية الحركة وسمة التوتر والإيحاء الناتج عن الإكثار من الجمل الفعلية، كما سنلاحظ ذلك عند معاينة قصص بسمة النصور القصيرة جداً، وذلك على حساب الجمل الاسمية الدالة على الثبات والديمومة وبطء الإيقاع الوصفي. ويتميز الإيقاع القصصي كذلك بحدة السرعة والإيجاز والاختصار والارتكان إلى الإضمار والحذف.. فيصبح المتلقي شريكاً في تأويل النص، وفق مكوناته الثقافية والنفسية ومرجعياته الأيديولوجية.

وتمتاز الق.ق.ج. بـ «تشغيل التناسل واستخدام الذاكرة ومخاطبة الذهن مع دغدغة العاطفة والوجدان. كما يتضمن هذا الفن الجديد ما يتضمنه الخطاب السردى بصفة عامة، من أحداث وشخص وفضاء ووصف ورؤية سردية وتنويع الأزمنة السردية والصياغات الأسلوبية واللغوية. بيد أن الوصف، في هذا الفن الجديد، يمتاز بالإيجاز والإيحاء والتلميح وقلة التشخيص وكثرة التكتيف، كما تتسم الأحداث بكونها وظائف رئيسة وأساسية، يستغني فيها الكاتب عن كل الأحداث الثانوية وغير المهمة».(8) إذا كانت ق.ق.ج. تعتمد الاقتصاد باللغة والتكتيف الشديد للمعنى، على مستوى الشكل، وبما يشبه قصيدة النثر.. فإنها تبني، من حيث المضمون ما أسماه د. إحسان عباس، بـ «نقطة تحول وغرابة ومفاجأة ومفارقة» (9)، وكلها عناصر والتقاطعات مثيرة ومدهشة تنتمي لعالم القصة القصيرة في مرحلتها ما قبل الأخيرة، أعني ما قبل القصة القصيرة جداً. وبعيداً بالطبع عن الشكل الكلاسيكي المعروف.

في تعيين الفارق النوعي بين الخاطرة أو قصيدة النثر، وبين القصة القصيرة جداً، تتقدم الأفعال، خاصة الماضية منها، لتعطي للكتابة نكهة (سرد) الحادثة

أو الحكاية، ولكن لا مكان بالطبع لمدخل وحبكة وذروة وخاتمة.. فهذا ترف الزمن الجميل، وهو ليس متاحاً الآن في زمن يلهث من شدة تسارع الأشياء.. فيكون أن يتقدم الشعر، بانزياحاته ومدهشاته، ليعبر عن هذا التجنيس أو هذا الجدل الجميل بين القصة وقصيدة النثر. ولعلنا من خلال متابعة تعريفات عدد من القصاصين العرب لهذا الفن الجديد، يمكننا تلمس المزيد من المفاهيم التي تشغل أصحاب هذه القصص، وتحدد رؤاهم الإبداعية، على جانبي الشكل والمضمون، على طريقة وشهد شاهد من أهلها:

حسين المناصرة: «يمكن تعريف القصة القصيرة جداً على أساس أنها بضعة أسطر تشكل نصاً سردياً مكثفاً».

جميل حداوي: «القصة القصيرة جداً جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيجاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتآزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار».

طلعت سقيرق: «القصة القصيرة جداً، هي القصة التي تقدم الحدث والحبكة والشخصيات في سطور قليلة».

كوليت خوري: إن نصوص القصة القصيرة جداً ما هي إلا «مقطوعات صغيرة.. قد نعتبرها شعراً.. وقد نظنها عبثاً.. وفي أيامنا هذه.. قد نسميها قصصاً قصيرة.. قصيرة قصيرة..».

نضال صالح: أبرز ما اتسمت به كتابة زكريا تامر خلوها من الحوافز الحرة، أو الفائض الحكائي، فقد كان من أبرز ما اتسمت به أيضاً وعي مبدعها بأن القصة القصيرة فنّ الكثافة الإنسانية والإبداعية بأن، ولعل ذلك ما يعلل دأبه، على إنجاز قصصه «بروح صائغ ينكب على جواهره ويجلوها بصبر وأناة».

أميمة الناصر: في القصة القصيرة جداً «بات السؤال خاطفاً، وكذلك الجواب. اختزلت اللغة نفسها، تساقط الكثير من الفائض، وما بقي في النص تشبع بفضاءاته وألوانه، هكذا أضحت قصصي».

أنيسة عبود: «القصة القصيرة جداً نتيجة حتمية لتطور القصة القصيرة ولتحول الحياة اليومية للفرد، إنها كقصيدة النثر، وليدة حالة ملحة تعبر عن زمن آت، سريع مكثف، لمّاح وجارح. إنها تشبه القصيدة الومضة. ولكن هذه القصة لم تؤكد وجودها كحالة مستقلة..».

حنان درويش: «القصة القصيرة جداً تكثيف لأحداث ومواقف وأفعال.. إنها مرآة الومضة، وفيها يستطيع القاص أن يقول الكثير في كلمات قليلة».

محمود شقير: «هذا اللون من القصص تعتمد التقشف في اللغة والتكثيف

والشاعرية، وعلى المفارقات وتنتهي عادةً نهاية مذهشة أو صادمة للمتلقي». ويضيف «أعتقد أن القصة القصيرة جداً تشبه طلقة الصياد التي تنطلق إلى هدفها بسرعة خارقة وتصيب الهدف دون تردد. وثمة خوف على القصة القصيرة جداً من انزلاقها إلى الخاطرة الوجدانية أو إلى قصيدة النثر». يوسف حطيني: إن الشكل النهائي للقصة القصيرة جداً مرهون بالمبدعين وليس بالنقاد «لأن النقاد يضعون القواعد من أجل أن يتجاوزها المبدع لا من أجل التقيد بها».

باسم عبدو: القصة القصيرة جداً جنس حديث نوعاً ما، وهي من الأجناس الإبداعية التي ظهرت في سوريا في عقد الستينيات من القرن الماضي، ولكن بدأ هذا الجنس الأدبي يأخذ مكانه الآن في الساحة الأدبية، «وهناك تقارب وتشابه بينها وبين قصيدة النثر».

نور الدين الهاشمي: «هذا الشكل الأدبي سيبقى وسيستمر لأن الفن متنوع كتتنوع الطبيعة والحياة، ولا يجوز أن نحكم عليه بالإعدام أو الموت.. وهذا النوع سيخضع للعديد من التغيرات، سواء ما يتعلق منها بالمضمون أو بالشكل. والقصة القصيرة جداً ستكون أكثر تكثيفاً وسيكون للحكاية دور أساسي فيها».

ندى الدانا: «القصة القصيرة جداً هي لقطات من الحياة أشبه بالتصوير الفوتوغرافي أو بالمشهد السينمائي. وتتميز بالتكثيف والتركيز واختزال معان كثيرة في أسطر قليلة.. أحياناً تقترب من الحكمة ولا تكونها.. وأحياناً تقترب من الطلاقة المصوبة ببراعة.. وبإمكانها التقاط تفاصيل كثيرة من الحياة هامة جداً، رغم أنها تبدو هامشية..».

حكيمه الحربي: «إن هذا الفن يحتاج إلى تركيز من الكاتب وتكثيف الصور والرموز الموحية والحدث».

حسن حميد: «القصة القصيرة جداً حالة إبداعية شبيهة بحال قصيدة النثر، من حيث القبول بها أو عدم القبول كجنس أدبي له استقلالته ونكهته، يضيف للقصة القصيرة كإبداع، ولا يأخذ منها باعتبارها عالية عليها أو متسلقة على نجاحاتها». اسكندر نعمة: «إنَّ القصة القصيرة جداً، إما أن تظل قصة قصيرة عادية مكثفة، أو أن تنجح نحو الخاطرة القصصية. وهي في كلتا الحالتين تبقى شكلاً من أشكال المحاولات التجريبية في إطار القصة القصيرة».

عوض سعود عوض: «القصة القصيرة جداً هي ابنة القصة القصيرة أو هي أختها، وهي شكل جديد لكتابة الحدث يعتمد على التكثيف الفني والمذهشة» فهد العتيق: النص القصصي القصير جداً، ليس نصاً قصصياً غير مكتمل.. إنه حالة جديدة فرضت نفسها وقدمت لوحات فنية جميلة، بلغة شاعرية بسيطة

ومكثفة، وبطرائق تعبير جديدة ومختلفة، ذات مضامين وافكار متشظية، داخل هذا النص القصصي القصير جداً والموحي باحتمالات دلالات عديدة». جبير المليحان: «هي كنفس عميق جداً، ليست حكمة، ولا لغزاً، إنها شفافة وعميقة كالشعر وفاجعة مثله، وبها لوعة وبكاء وحزن، إنها ألم في القلب: أكبر من الوخز، وأصغر من عملية جراحية...».

عارف العضاييله: «في الغالب لا يمكن أن تتجاوز القصة القصيرة جداً خمسة سطور .. هذا بالكثير .. ويمكن أن تكون سطرًا واحدًا فقط ..» (12) أمام كل هذا التنوع في المفاهيم، وتعدد الرؤى والتعريفات لهذا الفن الجديد، نكتشف مدى غنى هذه الظاهرة وانتشارها واستمراريتها .. مما يجعلها تحتل مكانتها بين أشكال السرد العربي، كواحدة من التجليات المتقدمة للقصة القصيرة. وبعد، نحن أمام فن مراوغ بامتياز، ولا نزال بحاجة إلى كثير من الكتابة ومن النقد كي نتحدد سماته وشروطه، لكن ربما نكون آنذاك قد انتقلنا إلى شكل إبداعي جديد وملتبس كالعادة!.. ذلك أن لعبة التجنيس الأدبي والفني قد وضعت التمايزات بين الأنواع الإبداعية في مأزق وسنقدم في الفصل التالي نموذجين للقصة القصيرة جداً: مهند العزب وبسمة نسور

(1) على المستوى العربي كانت بلاد الشام سابقة في هذا النوع من الكتابة.. ففي سوريا ظهرت مبكراً قصص زكريا تامر، في الخمسينات، ثم وليد إخلاصي (منتصف الستينات)، ووليد معماري (بداية السبعينات). ثم تتسع الظاهرة: محمود علي السعيد، سليمان سعد الدين، محمد توفيق السهلي، سها جلال جودت، محمد توفيق الصواف، ندى الدانا، حنان درويش، أحمد جاسم الحسين، مروان المصري، اسكندر نعمة، محمد منصور، عوض سعود عوض، نضال الصالح، نجيب كيالي، ضياء قصبجي، يوسف حطيني.. محمد الحاج صالح، عزت السيد أحمد، وعدنان محمد، نور الدين الهاشمي، وجمانة طه، ومن المغرب حسن برطال وسعيد منتسب، عبد الله المنقي، فاطمة بوزيان. ومن تونس إبراهيم درغوثي، ومن السعودية فهد المصباح... ومن فلسطين، إلى جانب محمود شقير، طلعت سقيرق، محمود موعد، حسين المناصرة، حسن حميد، عدنان كنفاني، فاروق مواسي، زياد حداث. وهذا جزء من كل، مما يعني أن القصة القصيرة جداً قد توافر لها عدد كبير من الكتاب، وباتت ظاهرة ابداعية شديدة الحضور على مساحة الابداع العربي..

(2) نشير هنا إلى أن مجموعتي محمود شقير «طقوس للمرأة الشقية» و«ورد لدماء الانبياء» قد صدرتا على التوالي (1986) و(1990)، وعلى الغلاف حدد الكاتب نوعهما: قصص قصيرة جداً، وقد أصدر الاخيرة تحت عنوان آخر هو «صمت النوافذ» (القدس، 1995). غير أن الكتابات الأولى لهذا الفن ظهرت في الأردن متناثرة في الصحف والمجلات: محمود شقير أولاً، وكانت بدايات هذا الشكل القصصي عنده منذ منتصف السبعينات، حين اصدر مجموعته «خبز الآخرين»، عام 1975، وجزئياً في «الولد الفلسطيني» عام 1977. ثم سعود قبيلات الذي اصدر ثلاث مجموعات قصصية: «في البدء» 1981، «مشي» 1995، «بعد خراب الحافلة» 2002، وبسمة نسور في مجموعتها «قبل الأوان بكثير» 1999، و«مزيديا من الوحشة» 2006، وسامية عطعوط في «سرورال الفتنة» 2002، وقد سجلت القاصة الأردنية حضوراً لافتاً في هذا المجال. ومن القاصات الأردنيات اللواتي أسهمن في كتابة القصة القصيرة جداً: أميمة ناصر، في «الغناء بعيداً» 1999، مريم جبر، في «طمي» 200، نهلة الجمزاي، «العربة» 2001، سميرة ديوان، «فراشة» 2002، مجدولين أبو الرب، «لوحات فيسفسائية» 2003، بسمة فتحي، «شرشف أبيض»

- 2005 : أنظر: د. امانى سليمان، مجلة تايكي، عمان، عدد 25، 2006.
- (3) محمد علي سعيد، موقع بوابة المحترفين، 29/11/2006. نقلا عن موقع ملتقى ادباء العرب.
- (4) مهند العزب، «ليلة اكتمال الذئب»، تقديم نزيه أبو نضال، وزارة الثقافة، عمان، 2006.
- (5) د. نبيلة إبراهيم: مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة «إبداع»، عدد 5، أيار/مايو 1984.
- (6) بسمة نسور، «مزيذا من الوحشة»، دار الشروق، عمان، 2006.
- (7) جميل حداوي، موقع الحوار المتمدن ، 26/12 /2006، العدد: 1776
- (8) عن المصدر السابق بتصرف.
- (9) د. إحسان عباس، في مقدمة «قبل الألوان بكثير»، بسمة نسور، دار الشروق، 1999. وأنظر كذلك: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دار عكرمة دمشق، 1997. وهو أول كتاب في هذا المجال على ما أعلم.
- (10) اعتمدنا في جانب من هذه الورقة على دراستنا «القصة القصيرة جدا في «مزيذا من الوحشة» لبسمة نسور»، مجلة أفكار ع 212، تموز 2006.
- (11) سهير التل، «المشنقة»، د. ن، 1987. ص 75.
- (12) لمزيد من التوسع انظر: طلعت سقيرق، القصة القصيرة جدا .. مقدمة وإشارات، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في دمشق العدد 431 آب 1999 نقلا عن .. منتدياتواتا الحضارية، 10/10/2007.

ثانياً: نماذج تطبيقية

1. مهند العزب

من «ليلة اكتمال الذئب» إلى «رؤى الخفاش»..
بين دروب المتصوفة وإشكالات التجنيس الأدبي

عام 2005 كنت في محكمة السلط، شاهداً بقضية بسيطة، حين تقدم مني شاب صغير متسائلاً بخجل: الست الاستاذ نزيه أبو نضال؟ أجبتة: نعم. فهتف لزميله فرحاً: ألم أقل لك، صافحني بحرارة وهو يتلعثم: أنا كاتب أيضاً، وأعمل موظفاً في المحكمة، هل استطيع مساعدتك؟ قلت: لا، شكراً، مسألة بسيطة.

قال: أنا أكتب منذ سنوات، ولا أحد يعترف بي أو ينشر لي، رغم أنني فزت بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية للعام 2005. فقط أرجو منك أن تطلع على كتابتي. وتعطيني رأيك؟ قلت: مبروك الجائزة، ويشرفني أن قرأ كتابك، وسأعطيك رأيي بصراحة. قال: وهذا ما أريده.

أرسل لي بواسطة الإيميل مخطوط كتابه الفائز «ليلة اكتمال الذئب».. قرأت المخطوط بمزيج من الدهشة والإعجاب بنص أو كتابة جديدة، وربما بشيء عجيب آخر فاتن ومثير يشبه الشعر أو الحكمة المصفاة، وفيه دائماً ما يذكرنا بتجليات «نبي» جبران خليل جبران.. وأحياناً بعوالم «داغستان بلدي» لرسول حمزاتوف، كما يأخذك إلى عوالم المتصوفة في: «مواقف ومخاطبات» النفري و«خلجاته، و«رسائل» ابن عربي وتجلياته.. فمهند العزب ينتمي إلى كل هؤلاء، وهو مثلهم يغادر العادي والمألوف، ويذهب إلى روح الأشياء، حيث الكشف الجدير بالمبدعين.. فإذا كان «الذي تاه اكتشف قارة، ترى ماذا وجد الذي استدل».. هو إذن توق الإنسان الأزلي للكشف والمعرفة، ذلك أن «الدروب التي لم تكتمل الدروب التي يجب أن نسلك» ومن هنا فهو يتساءل: «ما جدوى البوصلة إذا لم أخطو».. فتحن «لم نخلق لنكون شاهد..قبر».

آنذاك كتبت مقالة طويلة في صحيفة الرأي بعنوان: «مهند سيف الدين العزب.. احفظوا هذا الاسم»

بعد ذلك اخترت مجموعة من عبارات الكتاب، ونُشرت في الرأي أيضاً، ولاحقاً

في مجلة أفكار، وتحديث عنه، بحماس، للكثيرين ولدى الأصدقاء في وزارة الثقافة الذين تحمسوا للتجربة، ونشروا كتابه الأول «ليلة اكتمال الذئب» 2006، الذي اخترت غلافه وكتبت مقدمته بطلب من صاحبه.. ونشر مهند بعد ذلك عدة مرات في مجلة أفكار وصحيفة الرأي، ولكن بقي في دائرة العتمة نسبياً. حاول نشر كتابه الثاني «رؤى الخفاش» عن طريق أمانة عمان الكبرى، فرفضت لجنة القراءة نشره، لأنه لا ينتمي، كما قال التقرير، إلى نوع أدبي معروف أو شائع. مثل هذه الذريعة لو اخذ بها من قبل لما سمعنا بجبران، أو بحمزاتوف، ولا حتى بأراجون وبودليير، وربما بالماغوط والسياب.. فكان أن تولت وزارة الثقافة ثانية دعمه، وصدر الكتاب عن دار أزمنة، عمان، 2010. ثم «صولو» أو «بُكاء مُنفرد» قصص قصيرة جداً. دار فضاءات للنشر، عمان، 2012. ثم «أرواح مشروخة»، باللغتين العربية والانجليزية دار ترافورد الأميركية للنشر، 2014.

حين تقرأ مهند العزب مجدداً في «رؤى الخفاش»، كما في إصداراته اللاحقة، يتأكد انحيازك إلى رأيك الذي سجلته عند اكتمال الذئب «إن شرط الكتابة الإبداعية أن لا تشبه غيرها، وشرط الكاتب أن يكون نسيجاً وحده، في اللغة والأسلوب والتقنية.. وأحياناً حتى باجتراح نوع أدبي جديد»، ولكننا حين نحاول تعريف أو تحديد هذا الجديد الذي قدمه العزب ترانا نقاربه بعناوين الكتابات الشائعة: أقوال، عبارات، ومضات، سوانح، نصوص، قصص قصيرة جداً، قصيدة نثر، كتابة.. فكان بعد كل هذه الخيارات، التي لا تدل عليه، أن ترك مهند ذئبه بلا اكتمال أو عنوان، مكتفياً بالتعبير العائم نصوص.. فيما اختار لخفاشه عنوان «شذرات»، وكأنني به يحرص على الانتساب إلى خيار النَّفْري في نصوصه الصوفية «النطق والصمت» حين عنون أحدها بـ «الشذرات». إن مصدر الحيرة بتحديد النوع الأدبي لما تقرأ في اكتمال الذئب أو رؤى الخفاش ناتجة عن اختزان هذه الكتابة لأكثر من أداة تعبيرية في آن.. فهو من حيث الشكل يبدو مجموعة عبارات أو أقوال، ولكنها تختزن في دواخلها الكثير من الإبداع المكثف أو المقطر.. فبعضها، حيث جماليات الصورة وموسيقى الشعر الداخلية، يشبه قصيدة النثر، وبعضها الآخر، حيث السارد يأخذنا إلى متعة روح الحكاية وخواتيمها المفاجئة، يشبه القصة القصيرة جداً، وقد يكون مزيجاً من كليهما، وبما يشبه حكاية لوحة شعرية أو شعرية لوحة مثل: «يصعد البحر على شرفتها ويدخل غرفتها ويقبلها وهي نائمة، لقد وجدت في الصباح مذاقاً مالحاً على شفثيها».. أو «ذاب الثلج الذي على شرفتها عندما رآها تبدل ثوبها».. أو قد يبطن

المشهد حكاية كاملة.. فحين رأى القوارب في عمق البحر قال: «حتى الشجر يسافر ولهذا «يظل النخيل على الشاطئ، ينحني بحزن للقارب الذي لن يعود». أو «لو كان للقوارب أن تمشي، لمشت على الشاطئ، وبكت عند أقدام الشجر».

بهذه الرهافة الحانية يؤنس العزب الأشياء، فإذا بالقارب ابن شجرة، يسافر في عباب البحر البعيد فتتحني النخلة/ الأم بحزن، بانتظار الغائب الذي ما أن يعود، وكما يليق بالأبن البار، يقبل قدميها فالجنة تحت أقدام الأمهات. هكذا تدب الحياة في الكائنات، فتتطق الأشياء التي توهمناها صامته.. فنصير نعرف عكس ما نعلم فتعرف أكثر. على هذا النحو يمضي العزب في ارتياداته لما خفي من أسرار الكائنات في طبيعتها الأولى.. بعيدا عن مدن الإسفلت والكهرباء والألمنيوم، وبعيدا عن القتل بالجملة باليورانيوم المخضب وصواريخ الكروز، وبعيدا عن جدران الاسمنت والفولاذ.

روح العزب لا تحتمل رؤية ما يدور في عالمنا.. فيغادرنا مع قوافل الفرسان والشعراء الرومانسيين إلى بكر الطبيعة وقانونها الرحيم، الذي يفسح مساحة للحياة رغم ضرورات الموت. لننظر كيف يكتف العزب فلسفة الكون وجدل الطبيعة فيما يشبه قصة قصيرة جداً: «عندما يموت ذئب، يبكي غزال في مكان قصي شيخوخته القادمة». إنه قانون الحياة التي تدركه الكائنات بعمق، وكضرورة لا بديل عنها ورغم هذا: «تمنى الذئب لو أن الحمل الذي يطارده لا يسقط من التعب». ثم حين سقط: «بكى الذئب أمام الحمل أن لا مناص لهم الاثنين».. فكان أن صرخ: «في المشهد الكوني:

لست إلا مثل الغزال الذي اقتل». والإنسان الطيب ليس خارج هذه المنظومة الكونية: «عندما يمسك الفلاح بالمنجل استعدادا للحصاد تراه لوهلة يرتبك قبل قتل البذرة التي حنى عليها زمناً». ثم هو يسجل انتقام الطبيعة من الصياد القاتل منتهك نظامها وعدلها والذي لا يكتفي باصطياد غزال واحد لطعامه: «صياد يشوي غزالاً.. فاختر الذئب الذي يراقب المشهد عن كذب اللحم الحي». وعن جدل الموت والحياة، يروي العزب حكاية شجرة: «عندما يمر أول خريف

على الشجرة، وبعد ذلك يجيء الربيع.. عندها يحتلها فصلان الربيع من الخارج والخريف في روحها».

والمتلقي لشذرات العذب، يصير شريكا معه في كتابة الحكاية، وربما في استكمال لوحة ناقصة: «شابة كفيفة ترسل أخاها الصغير، خلسة عن أهلها، لشراء مرآة جيب صغيرة»، ولعلها هي ذاتها: «الفتاة الكفيفة غرفتها مضاءة، دون بيوت الحي كلها كانت تسرح شعرها أمام المرأة».

و«بائع الورود نظرت في مرآتها فرأت وردة ذابلة». أو «عجربة تعطي وعدا للدرب بأن تظل دائما على رحيل». أو «تفوح من الدروب رائحة الرحيل». ثم إنه يتساءل: «أتعلمين لما أنا ضائع. لأن لا أحد يبحث عني» والعذب، رغم استغراقه في أسئلة ذهنية من طبيعة فلسفية حيناً، وإبحاره في عوالم المتصوفة حيناً آخر، أو بالعودة إلى الكائنات الأولى وإلى الطبيعة البكر ومفرداتها، في معظم الأحيان، إلا أنه يظل مشدودا على الدوام إلى هموم المجتمع والإنسان، ولكن بلا شعارات أو خطابة، أنظروا كيف يدعونا برفق وبدون كلمات أن نأخذ بيد الكفيف والتائه، وأن نرفق بالسجين والجائع: «بيكي من الجوع. وبجانبه أمه تقرأ سورة المائدة»، وبالمحزون وبالوحيد: «وحيد طُلب منه أن يلتقط لمجموعة من الأصدقاء صورة جماعية». أو «وحيد عندما يشتد المطر يترك بيته، وينزل للشارع.. للمظلات التي تقي من المطر، يقف مزاحما الناس تحتها».. لعلها ليست السماء وحدها من يبيكي على هذا المشهد! لاحظوا كيف تتوافر عناصر ق.ق.ج في حكاية الوحيد الذي يغادر بيته باحثا عن أنس الناس في مزاحمتهم تحت المظلة، كما تتوافر عناصر قصيدة النثر، أو غيرها من الأنواع الأدبية المعروفة في العديد من النماذج التي مررنا عليها.. مما يعني أن عوالم التجنيس لا زالت حاضرة بقوة، وحيث بات النص عند مهند العذب ورشة ابداع، تسهم فيها ريشة الرسام وصور الشاعر وتخيل الحكواتي ولحن الموسيقى وشطحات المتصوفة، وهذا ما يثير القضايا التجنيسية، وما أكثرها. في زمن العولمة وتلاحق الفنون يختزن المبدع في داخله كل هذه الاقتراحات ليختار نوعا أو أكثر أو يمزج نوعا أو أكثر.. فيكون بالتالي كل هذا التجديد وكل هذا التطور العاصف للأنواع الأدبية والفنية.

غير أن الكثير مما يكتبه العزب لا يشبه إلا نفسه.. فهل يذهب إلى اقتراح نوع أدبي آخر غير مسبوق؟ ربما تجيب ابداعاته القادمة على هذا السؤال.

عالم المفردات ولكن ليس تحديد النوع الأدبي في ظل التجنيس أو خارجه من اقتراحات جديدة هو الأمر الهام في تجربة مهند العزب، بل لأنه يغادرنا، كما يغادر كل هذا السائد، من عوالم المبدعين ومفرداتهم، نحو لغة جديدة ومفردات جديدة، لم تعد منذ سنوات طويلة في المتناول الشائع، فيعيد العزب إليها الاعتبار، بكل ما تختزنه بدواخلها من معان ودلالات وترميزات، وكذلك بما يفجره الكاتب فيها من إحياءات جديدة. إن المفردة عند العزب ليست مجرد كلمة في عبارة للتعبير عن معنى، بل إن المفردة بذاتها تحمل طاقة تفجيرية خاصة بها، وهي التي تشحن العبارة بهذا الاستثنائي الذي يقدمه كاتبنا.

ولو تأملنا عددا من مفرداته التي أيقظها من رماد الموات إلى عالم الشرر، لاكتشفنا، ربما، بعض أسرار كتابته: الذئب، الخفاش، الغزال، الحمل، الأفعى، الغراب، الضفدعة، الشمعة، الطريق، البوصلة، الخطوة، الاتجاه، الورد، الجمرة، العكاز، البحر، اللون، الكتابة، الرتوش، العتمة، الفانوس، المصباح، القنديل، الشرنقة، الورد، الشوكة، الصحراء، الصبار، العطش، القناع، السياف، السجين، الحلم، الصياد، الأعمى، العراف، الكفيف، الوحيد، التيمة.. الخ..

الخلجات والآن لتأمل بعض ما أسماها بخلجاته، وهو يبحر في تجلياته الصوفية التي رصدها د. راشد عيسى في مقدمته الممتازة لرؤى الخفاش.. فقد بتنا كلانا من مريدي الشيخ العزب:

* «وراء تفتح كل زهرة ذبول للفصول كلها» * «تري من أي اتجاه تشرق عتمة الخفاش»
* «صرخت الشوكة أي زيف يدوسني ثم يصرخ» * «وحدها الشوكة بكت للطفل الذي لم يلبس حذاء في حياته».
* «ما زال في العتمة متسع لاغماض العينين».
* «عراف أعمى بكى من العتمة القادمة» * «كفيف وحيد عجوز من على شرفته

يراقب عتمة الدنيا». أو يتحسر* لو أن الوردة التي لم أزرعها تفتحت». * «سقطوا عن جيادهم.. هكذا حتى دون أن يمتطوها». بالطبع يصعب اختيار نماذج من خلجات العزب، فقد تجاوز عددها الألف في رؤى الخفاش وحدها، ومثلها في ليلة اكتمال الذئب. ومن رغب في معرفة أوسع عليه العودة إلى الكتابين حيث سيجد المتلقي عوالم جديدة لم يسبق أن رآها في كتاب آخر. وبمثل هذا التجلي الشفيف والعميق، الذي ربما اختزله الصديق حسين جمعة حين وصف صاحب هذه الخلجات بـ«إنسان حدّق في الكون بعيني صقر».. وهكذا تراءت له تكويناته وتشكيلاته وما تحويه من تعميم سديد لحقائق الحياة والوجود.

* إصدارات مهند العزب:

«ليلة اكتمال الذئب»، وزارة الثقافة، عمان 2006.

«رؤى الخفاش»، دار أزمنة، عمان، 2010.

صولو، دار فضاءات، عمان، 2012.

«أرواح مشروخة»، باللغتين العربية والانجليزية دار ترافورد الأميركية للنشر، 2014

2. «مزيدا من الوحشة» لبسمة نسور

تتوزع قصص بسمة نسور في مجموعتها «مزيدا من الوحشة»* على شكلين من الكتابة: القصة والقصة القصيرة جدا، واحتل كل قسم نصف الكتاب بالتساوي تقريبا، الأول (9 قصص): من ص 66-15 والثاني (32 قصة قصيرة جداً): من 102-71.. مما يعني أن القصة القصيرة جداً، كشكل كتابي، باتت تحتل عند بسمة مكانة متعاظمة باطراد.. حيث لا نثر على وجود لهذا الشكل في مجموعاتها الأولى والثانية، والرابعة «نحو الورا» 1991، و«اعتیاد الأشياء»، 1994، و«النجوم لا تسرد الحكايات»، 2002، نجده في مجموعتها الثالثة «قبل الأوان بكثير»، 1999، يحتل القسم الثاني من الكتاب أيضاً، (10 قصص مقابل 19 قصة قصيرة جداً). ومثل هذه الظاهرة نجدها لدى عدد من القاصات الأردنيات مثل سامية عطعوط، في «سروال الفتنة» (1). ولأن وظيفة النقد، كما أكدت مرارا تأتي لاحقة لعملية الإبداع، وإن تابعها النقد، بعد ذلك، بالتأثير والتوجيه، فيصبح من الضروري التوقف عند هذه الظاهرة الإبداعية، أعني القصة القصيرة جداً، خاصة لدى الكاتبات الأردنيات، بما تستحقه من انتباه ومتابعة وجدية. ومعلوم أن هذا الشكل من الكتابة موجود في الأردن قبل ذلك بكثير، خصوصاً لدى سعود قبيلات ومحمود شقير. تنتمي «مزيدا من الوحشة» إلى زمن نفسي واحد، وتؤشر بجلاء إلى كتابتها تحت وطأة هذا الزمن.. زمن الوحشة والكآبة واليأس، وحيث البطلة المراهقة تحاول، بما تملك من عزيمة الروح الشابة، التشبث بالقمة الحادة كنصل السكين، دون جدوى، إذ لا تلبث أن تنزلق عن الحافة نحو زمن الأفلو.. فيما هي تحلم بالارتداد نحو المنزلق المقابل نحو زمن الطفولة، وحضن الجدة التي تهدهدها بالحكايات، دون أن تصارحها، مرة واحدة، بسر الشيخوخة والموت الذي يأتي.

وتكاد القصص بمجموعها تعكس هذه الروح المجرّحة في زمن الكآبة، وحتى حين تنطبق بعض القصص بلسان البطل/ الزوج/ الصديق، فإنه يظل مجرد مرآة مقابلة تعكس الجانب الآخر المعتم من القمر المعتم! وحين تريد أن تستقوي بالذكريات المفعمة بحيوية الشباب، فإنها لا تجد بين أصابعها سوى قبض الريح، وربما تعثر على

ريشة، ترسم بها أجنحة محلقة، فوق جدران زنزانتها. ولعل مثل هذه الروح الملتاعة والمتشظية، في زمن شديد التوتر والتسارع، ستجد في هذه النفثات الشعرية الحارة، التي تأخذ شكل ق.ق.ج، ليعبر عن هذه الحالة المشظاة. ولكن، ونحن نتحدث عن الأنواع والأجناس الأدبية، بل حتى عن التجنيس فيما بينها يكون من الضروري تحديد الحدود، وتعيين الأنواع، والأجناس، حتى لا يختلط الحابل بالنابل، وتتوه المفاهيم والتقسيمات بين الأنواع الأدبية والفنية: القصيدة وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر! (لماذا يصر النثر على الانتماء للشعر) ١٩! ثم القصة وق.ق.ج والخاطرة والمقال الأدبي والوجداني والنص والكتابة، وما أسميته يوماً بـ «أدب الصفحة الأخيرة».. وهنا نصل إلى ق.ق.ج، وهي قصيرة جداً لأن عدد كلماتها، حتى بالنسبة للقصة القصيرة الاعتيادية قليل جداً، وما يستتبع ذلك بالطبع من تأثير على مضامين وتقنيات هذا المكون الأدبي الجديد.. فالقضية في نهاية المطاف، وكما ينبغي أن تكون، ليست قضية تغيير حجم النص المقروء فحسب، فالرغبة في التغيير، كما سبق وأوردنا لد. نبيلة إبراهيم، «لا بد أن يكون وراءها دوافع جوهرية» (2).

وفق هذا التقسيم أفردت بسمة نسور الفصل الثاني من مجموعتها لهذه ال ق.ق.ج التي راوح عدد كلمات كل قصة منها بين 7 و 75 كلمة. إذا كانت الخاطرة وقصيدة النثر، وهما أقرب الأشكال الأدبية إلى القصة القصيرة جداً، تنتمي إلى عالم المجردات من الأفكار والأحاسيس، فإن القصة، على وجه العموم، ورغم كل ما لحقها من أشكال تطويرية ظلت تنتمي لعالم المحسوسات والملموسات، من كائنات وأمكنة وأزمنة، أو هي تقارب هذه الجوانب. في قصص بسمة نسور القصيرة جداً ثمة، على الأغلب، هذه العناصر الواقعية الملموسة، التي سبق وتناولناها في قصتها أدوار، التي تتألف من 7 كلمات نقراً: «هو: يواصل ارتكاب الخطايا. هي: تواصل الغفران» وحيث نجد ما يشبه حواراً ضمناً بين رجل وامرأة، في مكان ما، كما نرى فعل الخطيئة وفعل الغفران، في حالة امتداد زمني، وذلك لاستمرار فعلي المضارع: يواصل وتواصل.. بل ويبدو في تركيبه النص ما يشبه مقدمة القصة وخاتمتها الدرامية المفاجئة.. وهكذا يمكن بمقتصد الكلام، شديد الإيحاء والتأثير، التعبير عن واقعة حياة تشتمل أكبر المسائل وأكثرها تعقيداً.

ولكن في حالة كون الفكرة مجردة، وبمعزل عن مدى إبهارها وتفوقها، فإنه يصعب نسبتها إلى عالم القصة، مثل: «الوردة التي خطفت الأبصار حين اكتمل تفتحها، الوردة ذاتها بدأت أوراقها بالتساقط الواحدة إثر الأخرى». ولكن بالطبع ليس من السهل إيجاد فروقات حاسمة بين الطرفين، خاصة مع سهولة التأويل والترميز! إذا كانت القصة القصيرة جدا تعتمد الاقتصاد باللغة والتكثيف الشديد للمعنى، على مستوى الشكل، وبما يشبه قصيدة النثر.. فإنها تتبنى، من حيث المضمون، ما أسماه د. إحسان عباس بـ «نقطة تحول وغرابة ومفاجأة ومفارقة» (3)، وكلها عناصر والتقاطات مثيرة ومدهشة، تنتمي إلى عالم القصة القصيرة في مرحلتها ما قبل الأخيرة، أعني ما قبل ق. ق. ج.

في تعيين الفارق النوعي بين الخاطرة أو قصيدة النثر وبين ق. ق. ج. تتقدم الأفعال، خاصة الماضية منها، لتعطي للكتابة نكهة الحادثة أو الحكاية، ولكن لا مكان بالطبع لدخل وحبكة وذروة وخاتمة.. فهذا ترف الزمن الجميل، وهو ليس متاحاً الآن في زمن يلهث من شدة تسارع الأشياء. في كل قصص «مزیدا من الوحشة» تحضر الأفعال الماضية بقوة مما يعطي للتقاطعة الفكرة أو المفارقة شكل الحكاية.. في قصص القسم الأول، وهي التسع الأولى من المجموعة تبدأ على النحو التالي: كانت حياتي... ص 15 ، أفسدت عليّ موتي.. ص 21 ، خطر لي أن أنبش التراب.. ص 39 ، أغلقت الراديو حين وصلت.. ص 57 ، غطى الثلج كل شيء.. ص 63 ، أصحو التاسعة صباحاً، ولكن بمعنى صحوت.. ص 27.

وحتى في القصص التي لا تبدأ على هذا النحو المباشر من القصص، فإنها ترد بسياق الفعل الماضي، مثل «لم يقصد أن يكون فظاً... لتلك المرأة التي أرادت الاعتذار»، ص 45، أو «لست شديد الاعتزاز» ص 51 ، التي تروي قصة علاقة غريبة بين نادل ونادلة. وربما كانت قصة «التمائل إلى الصحو» هي الوحيدة التي تنتمي بمجملها لحالة وصفية، وإن تضمنت عناصر الحكاية، ص 33. إن ارتباط عملية القص بالفعل الماضي، على الأغلب، كما رأينا، يربط القصة القصيرة بعالم الحكاية وبالجدات الشهرزادات وهن يروين: كان يا ما كان..

في ق. ق. ج. وكي يظل هذا الشكل، وثيق الصلة بعالم القصة والحكاية، نجد بسمه نسور، وبالطبع ليس بقرار مسبق، تذهب إلى روح الحكاية كي نخبرنا ما حدث، حتى لو كان هذا الذي حدث مجرد فكرة خطرت لها.

وهكذا نلاحظ أن قصصها القصيرة جدا وعددها (32)، يبدأ (22) منها بالفعل الماضي، رغم خلو بعضها من عنصر السرد الحكائي، فيما يبدأ (10) منها بالفعل المضارع، ولكن للحديث عن الماضي على الأرجح: الماضي: حين استقر، استغرب، ظل، طالما تباهى، في الليلة ذاتها حلمت الأم، خبأت، حين استجمعت، تحدث، المرأة التي أكد لها، غافلت، خانها، منذ الطفولة كان مفتونا، كانت، حين رفعت، قال، قالت، هوت، قال، انتاب، الوردية التي خطفت، حين ثارت، كان. المضارع: كل ليلة يجلس، الجزار الذي يحرص، لم يكن، موظفة المكتبة التي تنتظر، أنت لا تحزم، هو: يواصل، يبدو أنه، يحاول، الصبية... تجهل، ما أن يغادر.

أي أن كل قصص المجموعة القصيرة جدا بدأت بمعظمها بالفعل الماضي، وما تبقى بالفعل المضارع، وهذه، كما قلنا، هي خاصية السرد القصصي المسكون بعملية الإخبار عن فعل أو حدث ما وقع، وبمعزل عن حجم الواقعة المروية نفسها أو تفاصيلها. ولكي توصل بسمه نسور ما تريد البوح به، أو التحريض ضده، فإنها تلجأ لأساليب وتقنيات متعددة ومتنوعة كالترميز، والتجنيس، والتناص، والسخرية، واللوحة، وأنسنة الأشياء، ثم الشعرية، بانزياحاتها، ومجازاتها، واستعاراتها، وإيقاعاتها.. الخ.. لنلاحظ مثلاً كيف تتم أنسنة الموت في قصة «علاقة» وحيث تكتمل دورة الحياة والموت والميلاد: «كل ليلة يجلس الموت على حافة سريرها.. يمسد خصلات شعرها، يحكم وضع الغطاء على جسدها، يضع قبلة المساء على جبينها، يدندن بأغنية، تتحدث كلماتها عن اللفة إلى اللقاء، ويرقبها بإشفاق وهي تتكوم مثل جنين عائم في مياه الرحم بانتظار لحظة الولادة!» ص71.

بسمه نسور، وهي ترصد هذا المشهد الإنساني الحميم والمفعم بالنقيض المضاد عن المفاهيم والعلاقات السائدة، تستخدم لأنسنة الموت لغة الشعر المرفهة

والدافئة، كي تمنح هذه اللحظة الكونية كامل أبعادها ودلالاتها.. فيصبح الموت كالحياة أليفاً وحنوناً، فتصحّ رؤيا الشاعر المعري، ولكن بما يغيّر المعنى المراد عند رهين المحبسين: وشبيهه صوت النعيّ إذا قيس بصوت البشير في كل نادي. وهي في المقابل تحيل الحياة إلى موت، كما في «ادخار» تقول: «... العاشقة أتاحت لجشتها الحراك بحياد وسط الجموع غير المنتبهين إلى لوعة الانتظار» ص 78.

وفي أنسنة الأشياء تصبح الوردة امرأة «دورة» ص 99، وتكون حقيقية، «أمنيات» ص 77. في قصتها «ثغاء» تلجأ الكاتبة إلى الترميز باستخدام الحيوان، هنا تستخدم الشياه رمزاً للنساء.. فيما تستخدم الجزّار رمزاً للذكر: «الجزّار البارح الذي يحرص على سن سكاكينه كل صباح، كان على يقين بأن مهمته نبيلة، وإن ذبح الشياه واحدة من حقائق الحياة التي لا تحتمل الجدل، غير أن الثغاء المجروح يؤكد أن للشياه رأياً آخر». ومثل هذا الترميز، باستخدام الحيوان، نجده في «عواء» ص 74، وفي «أجنحة» ص 75، وهي العصفور في «استلاب» ص 73. وفي الترميز كذلك يصبح الرجل مطراً والمرأة العاشقة شجراً «احتكار» ص 92، أو تكون المرأة صحراء والبحر رجل»، حين ثارت الأمواج بصخب بالغ، كان البحر يحلم بامرأة صحراوية.. تضمه إلى حضنها الشاسع، إلى أن يهدئ من روعه، «سراب» ص 101. وتجد القاصة في التناص، أي بإحالة المعنى إلى عنصر معروف، لدى المتلقي، خارج النص، وسيلةً لشحن هذا القص المكثف بدلالات وإيحاءات إضافية، كما باستعارة عبارة «أنقر هنا» من شاشة الكمبيوتر، وحيث تفتتح الدلالة إلى خارج النص، باعتماد تقاطع المقروء مع مخزون الذاكرة المشتركة بين المرسل والمتلقي، وما يُثيره ذلك من تواطؤ وغنى دلالي، كما سنلاحظ ذلك في قصة «استلاب»: «حين استقر العصفور على النافذة المقابلة، نافضاً ريشه المبتل ومتطلعاً بفضول نحو حجرة الرجل المتسمر أمام شاشة الكمبيوتر التي ظلت تُظهر عبارة (أنقر هنا)، أدرك الرجل ذاته أن العصفور أكثر فطنة منه، لأنه لن ينقر إلا حيث يحلو له» ص 73.

أو باستعارة اسم صحيفة معروفة كـ (الحياة) لتوحي من خلالها إلى ما هو أوسع وأعمق، ص 81، وربما بتفجير المشهد بقنبلة مستعارة من عالم الموبايل، لتشكل

خاتمته المفاجئة، كما في «اغتراب»: «كان ضحيجهم في تلك القاعة المكتظة عالياً.. حوارات مشوقة، ضحكات عالية، همسات خجولة، عبرت عن ألفة وحميمية وتواصل عفوي.... لكن كل ذلك كان يجري من خلال أجهزة الموبايل... التي ثبتها الحاضرون على آذانهم.» ص 102. وهاجس موضوع المرأة، على إطلاقه، يحتل مساحة الكتابة عند بسمة، كما عند الغالبية الساحقة من الكاتبات: المرأة العاشقة، المرأة المستلبة، المرأة المنتظرة، المرأة الجامحة، المرأة الزوجة، المرأة الموظفة، المرأة اليائسة، المرأة غريبة الأطوار، المرأة المريضة، المرأة المحتضرة، المرأة الأم: أم البنت، أم الشاب.. الخ.. غير أن قضية المرأة المضطهدة وصراعها مع الرجل تشكل، كما رأينا في عدد من الإشارات، عصب المجموعة، كما في قصة «أدوار» التي أوردناها.. ولعل ذروة هذا الصراع تتجلى في قصتها «بهجة»: «هوت بالفأس فوق رأس الصنم. يتناثر إلى قطع متناهية الصغر. امتلأ الفضاء بذرات الغبار، وبصدى صوتها يردد ببهجة طفولية: الآن أصبحت حرة.» ص 93. هنا أيضاً يأخذ الصنم رمز الرجل.. فيما تبدو المرأة باحثة عن حريتها.

والبحث عن الحرية والانعتاق والخلاص نجده في «تأجيل»، لنقرأ: «حين استجمعت السيدة المتعبة شجاعته، وهمت بالرحيل؛ انكسر كعب حذائها العالي، فأجلت قرارها وهي تعرف أنها سوف تواصل التأجيل إلى الأبد، طالما لم تملك الجرأة بعد للرحيل حافية القدمين» ص 79، وفي «أجنحة» ص 75، و«ادخار» ص 78. البطلة في هذه المجموعة تبدو وكأنها الشخصية المركزية في رواية أو في دراما مسرحية، وهي من هذا الموقع تخوض حرباً ضروساً ضد الرجل، وتواصل كيل هجائياتها الساخرة له، كما في «بعثرة» ص 76، و«تراجع» ص 82، و«فتنة» ص 86، و«جمال» ص 87، و«أدوار» ص 90، و«اطمئنان» ص 91. وفي خضم هذه الحرب، ورغم كل هجائياتها للرجل، ورغم بحثها الملتاع عن الحرية، تظل المرأة مشدودة إلى هذه الثنائية القدرية التي لا تستطيع منها فكاكاً.. إنه هذا «الغراء الكوني» الذي يجذب الأنثى للذكر، والاستعارة هنا من «مشنقة» سهير التل (3).. فلا بديل أو مناص، وهنا بالضبط تبرز السخرية، كضرورة لا غنى عنها، لتصوير هذه المفارقة القدرية. وبالمناسبة فإن السخرية هي واحدة من السمات الأساسية في القصة القصيرة جداً، لنقرأ: «إصرار»: «خانها ذكاؤها، الذي كان كافياً لتدرك أنه لم يعد يجبها

كالسابق، فظلت متشبثة بذراعاه، وهما في طريقهما إلى القبر»، ص 85.
ومثل هذه المفارقات القدرية الساخرة نجدها في قصص «تواطؤ» ص 84، و«تفان»
ص 80، و«الحياة» ص 81، و«بعثرة» ص 76، و«نكران» ص 89، و«صفقة» ص 94.

ولعلنا نجد في «إدمان» المشهد الأكثر قسوة لهذا الوثاق الدموي: «يبدو أنه يحبها
بطريقته الخاصة. هكذا خاطبت المرأة نفسها، بعد أن فشلت في ثني صديقها التي
عادت إليه غير عابئة بالكدمات التي غطت مساحات واسعة من روحها!» ص 95.
غير أن الكاتبة لا تتوقف في قصصها عند البطلة/ المرأة، كما أشرنا، بل تذهب
إلى كل النساء، وبالذات إلى زمن الكائن الإنساني (الأم) التي تسرع في تطريز
فستان عرس ابنتها بشيء من خرز الفرح.. فيما السرطان يمضي بها إلى الموت،
قصة «وقت» ص 83.

وهي نفسها الأم التي «تكاد تموت من الغيرة وهي ترى تورد وجنتي ابنتها حين
تلمح الشاب الوسيم»، «صراع» ص 97. ولا تتوقف قصص بسمة عند رصد
حالات المرأة، بل تذهب إلى الرجل فيكون بدوره بطلا لعدد من قصص المجموعة،
إما ليضيء قضية المرأة في مرآتها هي، كما في «بعثرة»، و«تفان»، و«إصرار»، أو
ليكون موضوعاً لهجائها، كما في «فتنة»، و«جمال»، و«تراجع»، و«استلاب» وأحيانا
تكتفي بتصويره بحياد، كأن تستعير موقع «الأب الخمسيني الذي يحاول إخفاء
لهفته كلما التقط سماعة الهاتف ليرد على الصوت الأنثوي الخجول الذي يطلب
إبنة الشاب»، «لهفة» ص 96. ومرات نادرة بإيجابية كما في «أجنحة» ص 75.
حاولنا فيما تقدم أن نرصد ظاهرة ق.ق.ج لدى بسمة نسور، في مجموعتها
الأخيرة، وبما يؤشر لمجمل الظاهرة القصصية القصيرة جدا، على وجه العموم
ولدى الكاتبات الأردنيات على وجه الخصوص، وحيث تتجلى هواجس المرأة ولغتها
وأساليبها وتقنياتها.

بقي أن نقول إن عنوان المجموعة، «مزيدا من الوحشة»، يشكل المفتاح المركزي
لولوج عوالم القصص الداخلية وأجوائها ومناخاتها النفسية.. فعتبة العنوان، كما

عتبات العناوين الداخلية لقصص المجموعة تسعفنا في قراءة واستجلاء طبيعة النصوص وفك شيفراتها، وهذا ما تفعله كذلك أيقونة الغلاف المعتمة وحيث المرأة محشورة داخل ما يشبه مربعات خانقة، بلون الموت. إن العنوان والغلاف يمثلان، كما يقول الكاتب المغربي إبراهيم القهوايجي، دليلاً «لتمييز نص عن آخر، ويفتح أفق القارئ على كون أدبي معين، محفزاً إياه على مضي الاطلاع عليه قصد إشباع توقعاته الجمالية» (4).

ومن هنا فإن عناوين القصص نفسها، تشكّل مفاتيح إضافية مكثفة، يعبر كل منها، على الأرجح، عن الهاجس أو الموضوع المركزي لكل قصة ويؤشر إلى نقطة ارتكازها المفصلية. إن ق. ق. ج. لم تتشكل، وفق شرطها الموضوعي، لمجرد أن تضيف جديدا للسرد، بل هي بالأساس موقف ورؤيا من الحياة، ولذلك فإننا نجدها، في أفضل تجلياتها، مسكونة بهاجس الإنسان، وضد كل ما يتعرض له من امتهان وقمع، رجلاً كان أو امرأة، ومن هنا كان الترميز والسخرية والشعرية التحريضية من سماتها الغالبة. وبعد، نحن أمام فن مراوغ بامتياز، ولا نزال بحاجة إلى كثير من الكتابة ومن النقد كي نتحدد سماته وشروطه، لكن ربما نكون آنذاك قد انتقلنا إلى شكل إبداعي جديد وملتبس كالعادة!.. ذلك أن لعبة التجنيس الأدبي والفني قد وضعت التمايزات بين الأنواع الإبداعية في مأزق.

* بسملة نسور، «مزيديا من الوحشة»، دار الشروق، عمان، 2006.

(1) سامية عطعوط، «سروال الفتنة»، وزارة الثقافة، عمان 2002. ومن القصص الأردنية اللواتي أسهمن في كتابة القصة القصيرة جداً: أميمة ناصر، «الغناء بعيداً» 1999، مريم جبر، «طمي» 2000، نهلة الجمزراوي، «العربة» 2001، سميرة ديوان، «فراشة» 2002، مجدولين أبو الرب، «لوحات فسيفسائية» 2003، بسملة فتحي، «شرشف أبيض» 2005: أنظر: د. امانى سليمان، مجلة تاكي، عمان، العدد 25، 2006.

(2) د. نبيلة إبراهيم: مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة «إبداع»، عدد 5، أيار/مايو 1984.

(3) د. إحسان عباس، في مقدمة «قبل الأوان بكثير»، بسملة نسور، دار الشروق، 1999. وأنظر كذلك: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً، دار عكرمة دمشق، 1997.

(4) سهير التل، «المنشقة»، د. ن، 1987، ص 75.

(5) إبراهيم القهوايجي، من موقع القصة العربية على الانترنت، 20 تشرين الثاني 2003.

الفصل العاشر

القصة النسوية: سؤال الهوية (1954-2017)

قبل الاجابة عن سؤال الهوية (الجندرية) نرى من المفيد تقديم مسح بيليوغرافي مكثف وضروري لمجمل الظاهرة القصصية النسوية، وكيف أن التراكمات الكمية تتحول الى ظاهرات كيفية أو نوعية، وبالطبع ليس خارج تحولات السياق الاجتماعي والثقافي كما سنرى!

في عام 1954 انفتح الستار عن المشهد القصصي النسوي الأول في الأردن، وعلى ضفتي النهر، بقلمين كبيرين: سميرة عزام ونجوى قعوار.. ولكن رغم نضج بعض الولادات الأولى، إلا أن المسيرة اللاحقة جاءت مخيبة للآمال.. كما لم يصدر حتى العام 1978، وخلال ربع قرن، سوى (18) مجموعة قصصية، ولم تكن المشكلة بالكم فقط، بل بالكيف أيضاً، كما أنه باستثناء 4 مجموعات لهدى صلاح وتريز حداد، فقد صدرت الـ 14 الباقية خارج الاردن: سميرة عزام وثرثرا ملحس وسلوى البنا في بيروت، ونجوى قعوار في بيروت والناصرة، وسميحة خريس في الخرطوم.. وبالتالي لم تدخل في جدل الحياة الثقافية والإبداعية، الا بصورة محدودة. بدايات الانطلاقة الحقيقية للقصة النسوية القصيرة جاءت في مرحلة الثمانينات (1980-1989) حين اقتحمت الساحة الأدبية، إلى جانب من تقدم، هند أبو الشعر وسهير التل وسامية عطوط وانصاف قلعجي وزليخة أبو ريشة وسحر ملص وليانا بدر ورجاء أبو غزالة، وغيرهن، حيث صدر خلال هذه الفترة (26) مجموعة. ومع الانفتاح الديمقراطي النسبي الذي شهدته البلاد، منذ بداية التسعينات، وخلال عشرة سنوات، حدث ما أسمّيه بالانفجار الكبير.. حيث تعاظم المدّ الادبائي القصصي كماً وكيفاً.. فإلى جانب كاتبات الثمانينات، برزت أسماء بسمّة نسور

وحزامه حبايب وجميلة عمايرة وجواهر رفايعة ورفقة دودين ولىلى الأطرش وحنان بيروتى ومجدولين أبو الرب وأميمة الناصر ومريم عويس وتغريد قنديل ومريم جبر وغيرهن.. وقد صدر خلال هذه السنوات (86) مجموعة قصصية، طبع معظمها في الأردن. وهذه المرحلة لا زالت متصلة مع بداية الألفية الثالثة.. فخلال العشرية الأولى (2009-2000) صدرت 96 مجموعة، أما الفترة من 2010 الى بداية 2017 وخلال 6 سنوات فقط، صدر 91 مجموعة، كما شهدت ظهور أسماء جديدة لافتة، لعل من أبرزها بسمة النمري وشهلا العجيلي وعدلة الكوز وماجدة العتوم وليندا عبيد وأمانى الجنيدي، بل انها اقتحمت عالم الكتابة الساخرة بأقلام هند خليفات ومريم الشريف، أي ان ما صدر خلال السنة الواحدة 15مجموعة، أي ما يقارب مجموع ما صدر خلال ربع القرن الأول، وهو 18 مجموعة.

وقد بلغ عدد القصصات الذين تمكنا من احصائهم (161) قصة، أصدرن (325) مجموعة قصصية. وهذه التطورات الكمية الهائلة، وما حملته، في معظمها، من تحولات كمية تجلى، كما سنرى، في عناوين العديد من هذه المجموعات:

سيمياء العنوان:

والآن، قبل الدخول الى المضامين الجندرية في القصة النسوية، سنورد ما يكشفه سيمياء عناوين بعض هذه المجموعات من دلالات على السياق الاجتماعي والثقافي، وذلك وفق مندرجات ثلاثة: المكان (الزنزانة)، الفعل (القمع والمعاينة)، الأفق (الحلم، البحث عن الحرية).

عن المكان تخبرنا القصصات الأردنية انهن في «الزنزانة»: (زليخة أبو ريشة)، بل هن في «قلاع الصمت»: (صفية البكري)، وحتى داخل «جدران تمتص الصمت»: (سامية عطعوط)، أو «خلف الأبواب المغلقة»: (رجاء أبو غزالة)، وربما في «جحيم ذهبي»: (ليانا بدر)، وهي دائما «تلك الوجوه هذه الأبواب»: (منال حمدي) أو هي في «حجرة مظلمة»: (بسمة النمري)، فهن «سيدات العتمة»: شيخة حليوي، أو هن حيث يشف الحزن مع «الشمعة والظل»: (سحر ملص)، أو على «شرفة القلق»: (صباح المدني). وحين يغادر المكان الى فعل القمع نجد المرأة القاصة، وفي ذروة فعل المعاينة معلقة على «المشقة»: (سهير التل)، فهي ليست سوى «أرملة الفرح»: (تغريد قنديل)، أو «أرملة رجل حي»: (نادرة بركات الحفار)، فليس سوى «حديث المرايا والكوابيس»:

(هدى فاخوري)، انه «الكابوس»: (سناء الشعلان)، حيث «كوابيس الفرحة»: (سلوى البنا)، وحين تصحو لا تجد سوى «أوجاعي كلها»، وسوى «مزيداً من الوحشة»: (بسمه نسور)، انها «اشجان سرية»: (لميس العتوم).. وحيث باتت حتى الـ«أحلام مهزومة»: (ماجدة العتوم)، فيا لها من «رحلة عذاب»: (حليمة جوهر) فهل تجد «للحزن بقايا فرح»: (انصاف قلعجي)، وحين صار الـ«فرح مشروخ» بتنا «بين بكائين»: (حنان بيروتي)، فتسقط «دمعتان»: (هدى صلاح حمو)، في «جداول دماء»: (سناء أبو شرار) فيا لـ«أوجاع البنفسج»: (حنان الباشا)!! وحين تعاظمت الـ«شقوق في كف خضرة»: (هند أبو الشعر)، نبهت «لطفاً القمر يحترق»: (عدلة الكوز)، ثم حذرت: «الإشارة حمراء دائماً»: (حنان بيروتي) والـ«منعطفات خطرة»: (بسمه النمري)، فكان أن أطلقت: «صرخة في جوف الاعماق»: (ناديا العالول) أو ما أسمته «صرخة البياض»: (جميلة عمايرة) فلقد بات الأمر «أكثر مما أحتمل»: (جواهر رفايعة).

ولهذا فهي تريد أن تغادر منوعات القمع والمعاناة في الزنزانة أو جحيم الذكر القامع وتتطلق بحثاً عن أفق جديد مع «الفجر والصبية»: (جواهر رفايعة)، وربما بحثاً عن «ليل أحلى»: (حزامة حباب)، وهي تحلم: هل ثمة «كرم بلا سياج»: (رجاء أبو غزالة) أو ربما بدت «على أهبة الحلم»: (هيفاء أبو النادي) ف ترجو... أن لا يتأخر الرد»: (أميمة الناصر).. ذلك أن «فراشة النار»: (سميرة ديوان)، قد دخلت في «مقامات الاحتراق»: (سناء شعلان)، فحذار! وحدها «الفراشة الحمقاء تموت مرتين»: (علا عبيد).

أن هذه كلها مجرد بعض عناوين المجموعات، ولو دخلنا الى عوالم عناوين القصص بداخلها لوجدنا ما هو أعظم (1) .. ومن هنا بالضبط يمكن القول أن العنوان عموماً يمثل بطاقة النصّ التعريفية، وهويته، وتغدو مُساءلة «العنوان» في العمق مقاربة النصّ السردّي، لكونه قانوناً له، كما يقول د. بسام قطوس. (2) رغم أنه مستقل بذاته أيضاً ويمكن أن يكون، مع شيء من التجاوز، قصة قصيرة جداً، وإن كان يشكل كذلك عتبة للدخول على النص.

في المضامين

حين تصفحنا عناوين المجموعات القصصية النسوية في الأردن لاحظنا بوضوح من سيمياء العنوان أن طرقي معادلة الصراع هما بالطبع المرأة المقموعة والذكر الجلاذ. ولقد بدا واضحاً، كما رأينا، أن قاصاتنا ترسلن، خاصة مع انفجار الكتابة النسائية، سيفرات لا تعوزها الجرأة، بأن ثمة دمدمة زلزال يتحضر أو طوفان آت.. وربما بركان يتململ، إيداناً بانفجارٍ بعد احتباس طويل.. فها هي المرأة، صنو الطبيعة، تطلق إشارات غضبها.. فاحذروا: النساء قادمون! قادمون مع «مد» أو «طوفان» سميحة خريس، وربما مع «زوبعة» رغدة الشرباتي.. ف «لشمس جنون آخر»: انتصار عباس، فتهتف ليانا بدر: «أريد النهار».. فلا خيار سوى «المجابهة»، هند أبو الشعر. وفي ظني أن جوهر خطاب المبدعة العربية عموماً والقاصة الأردنية، على وجه الخصوص، إنما يكمن هنا بالضبط في منطقة التحدي والمجابهة، والبحث عن تجاوز أزمنة الحرملك ومغادرة الصورة التي حشر الذكر فيها المرأة طويلاً داخل قلبه الصيني، كي يحكم قبضته عليها، ويحول دون انفلات جواهر رفايعة، مع قبيلة الفجر، الى براري الحرية.. ولم يكن بمقدور المرأة الكاتبة أن تتجرأ على مثل هذا الثقلت التاريخي، لولا امتلاكها لعنصرين متلازمين هما العمل والتعليم، الذي تفوقت فيه الطالبات بوضوح على الطلاب، خاصة في الدراسات العليا.. مما مكّنها من انتزاع بعض حريتها العقلية والمادية. وفي المقابل، لم يعد بإمكان الرجل المقموع من السلطة، والمهزوم أمام الأعداء، (فدوى طوقان في سيرتها رحلة جبلية) والعاجز وحده عن سد احتياجات بيته واسرته، أن يظل من القوامين على المرأة بما أنفقوا.

وقد لاحظ محمود شقير كيف أن قصص الكاتبة امانى الجنيدي في حالة: «اشتباك مع الجنس والسياسة على غير صعيد، وتكسير لهالات زائفة من دون خوف من اتهام».. فهي «لم تتهيب من الاشتباك الصريح مع المحظورات التي لا يقاربها الكثيرون من الكتاب وكذلك الكاتبات، إلا بحذر شديد، خوفاً من غضب الأنظمة الحاكمة أو غضب الهيئات الاجتماعية التي تحرس السائد وتمجده، أقصد هنا محظورات الجنس والسياسة والدين» (3).

وفي ذات السياق تتناول سحر ملص في قصتها «أختي السرية» ارتباك الشخصية الذكورية وتحولاتها في عش الزوجية، لتعود وتؤكد على هذه المعاناة من خلال

قصتها «رجل مفقود». ثم نجدها تصرخ في وجه طبيبها النفسي: لا.. لا احب زوجي ولن تستطيع أن تجعلني امرأة له.. انني أكرهه فهل لديك اقراصا تجعلني أعيش معه كزوجة عادية». (4) كما تتجراً سلوى الرفاعي على الاعتراف: «أحب الجسد البشري بكل تجلياته، لأنه يمتلك بحد ذاته لغته الخاصة.. احب ان اقترب منه بجرأة وحرارة لان له ايقاعه الخاص، ايقاعا يحيا به أو يموت..» (5)

المقدس والمدنس

إن منطقة المجابهة أو التحدي الحقيقي، لدى المرأة المتمردة، تذهب إلى أقصى واقسى المناطق حرجا وخطورة، بالنسبة للذكر الشرقي، وهي منطقة السرير.. حيث يكمن الجنس (المحرم) في حوارات الذكر والأنثى.. فكيف تحول هذا الجنس المقدس، الحافظ للحياة، الى فعل مدنس، بل وسيلة لفرض السطوة والسيطرة.. لنستمع: تحاول ان تغضب، تلعن، تتمرد، لكنها لا تستطيع الابتعاد: يهوي «فوقها وهو يتلمظ بالشهوة والقسوة، في محاولة لاحتوائها كاملة: مشاعرها، وذاتها، وعقلها المتمرد الصغير (6)، فماذا تستطيع بطلة زليخة ابو ريشة ان تفعل! انه زوجها! وتأملوا هذا المشهد الكاشف: «قاومته ثم اغمضت عينيها واذنيها وحواسها جميعا، وهي تغرق في بحيرة الطين الاسن» (7) ولكن جسدها رغم ذلك يستجيب.. الغريزة فوق العقل وفوق المشاعر «ارتعشت بصمت، تركت آهتها تتسلل مثل ذنب لذيذ يتمدد في شرايينها بلهفة.. ثم يذكرها انه ذنب.. فبكت كأنها لم تكن محشوة قط بغير البكاء..» (8).

او قد يختلط الفعل الجنسي بالتعذيب الجسدي، كما عند جميلة عمامرة. (9) وتحت وطأة هذا الكابوس الجاثم، وفي ظل هذه الرابطة الدموية، فإن عناصر الغضب والتمرد تأخذ بالتصاعد بالوهم او بالخيال حيناً، بسمة نسور (10)، جميلة (11)، وباللعنات والبصقات والاحذية حيناً اخر، (12) سامية، او هي قد تقتله بالخيال، جواهر (13) سامية (14)، أو هي تحاول أن تدمره بالشك أو عبر الكتابة زليخة (15) او هي تقتله بالفعل / بالسّم، زهرة عمر، (16) او هي تقتله في لحظة جنون (17)، او بالاستبدال، كما فعلت بطلة بسمة النمري في مشهد كاشف أيضاً: «انتقت له ثيابه التي سيرتديها بعناية فائقة، مددتها امامها على سريره... زوجها ممدداً امامها على السرير.. تحت رحمتها تماماً.. تناولت سكين الطعام.. ثم هوت بكل قوتها على ملابسه وانهاالت عليها طعنا وتمزيقا.. في كل اجزاء جسده

الكريه الذي كان يسخر قوته لقهرها وسحقها واذلالها وتعذيبها .. عند باب الغرفة وقف زوجها مذهولاً .. انقض عليها مزمجرًا .. تحول الى وحش مسعور .. وكان هناك دماء كثيرة .. كل مكان» (18).

ولكن بطلة بسملة النمري، لو كان المتمدد على السرير زوجها بالفعل، وليس ملابسه فانها لن تقدم على قتله .. ذلك ان لا فكاك من الارتباط به، حتى عبر هذه العلاقة الدامية .. هذه العلاقة هي ما تسميه سهير التل الغراء الكوني الذي يجذب المرأة الى الذكر .. «ولذلك فانها تتقدم وتتقدم نحوه ..» وألسنة اللهب وطقوس السر الشيطاني تأخذك .. وتتقدم .. مسربلاً بخدرك الناعم «تسلم جسدك، ولا تعرف ان ما استسلمت اليه ليس الا مشنقة كبيرة (19) و(20).

وتلخص بسملة نسور هذا الارتباط الدموي من خلال قصتها «حزم» التي يمكن تلخيصها بكلمات: «في الصباح صرخت قائلة: لن تراني بعد اليوم (...) وفي المساء .. ضببت نفسها في الطريق اليه» (21) لاحظوا: في المساء! وهذا بالضبط ما عبرت عنه سامية العطعوط بعلاقتها الملتبسة مع الأعمى .. حتى انها تلاحقه الى باب غرفته .. «وفجأة فتح الباب على حين غرة، امسكني بكلتا يديه بقوة وجرتني نحوه، وصرخ ستالين ما تريدين .. وصفعني على وجهي، وهوى عليّ بجسده الثخين» (22) لاحظوا! كيف أن هذه الثائية المقدسة في ارتباط المرأة بالرجل تتحول الى علاقة اغتصاب وقهر دموية حتى في السرير! في لحظة صفاء حقيقية بين الانسان وذاته، يستطيع أن يصل إلى كنه الوجود وسر بقاءه واستمراره، فلماذا يتحول هذا الطقس الكوني المقدس إلى مفردات متزمتة عن العيب والحرام والإثم والخطيئة والعقاب!؟ ولكن كل هذه المفردات لا تصمد في النهاية أمام قوة الحياة وسرها العظيم، فلا يكون من خيار سوى منوعات الزيف والكذب والتزوير والأقنعة، فلماذا لا نسقط كل الأقنعة ونعيش تحت الضوء!؟

من الزوج الى الأب والأشقاء

جواب هذا العنوان يجيء من احدى بطلات حنان بيروتي: «ان الزوج أي زوج، يعادل رجلاً غاضباً هو أبي» ثم يفتح السؤال الكبير: إلى متى يعيد الرجل انتاج صورة أبيه الغاضبة، وإلى متى يتواصل عذاب المرأة، وتعيد انتاج ذات الحدبة الشيطانية .. من الجدة إلى الحفيدة!؟ (جواهر الرفايعة) .. وكما الزوج والأب ها هي مجدولين أبو الرب تكشف دور الأخوة، بل وحتى الأم المبرمجة ذكوريا،

يتناوبون كالعادة على ضرب اختهم دون سبب معقول:» كانت الرضوض تؤلها، والكدمات الزرقاء الداكنة تبرقع ساقها.. «لم يكتف مروان بضربها على ظهرها، فحين وقعت أرضاً، أخذ يركلها بقدميه. وبعدما أشبعها ضرباً، تدخلت والدتها، التي وقفت متفرجة، وقالت: هذا يكفي، إتركها. حسابي معها بعدين».. فتضطر الى الهرب ليلاً، وتفعل! ولكنها لا تعرف الى أين!! وحين تضطر للعودة متسللة، كما خرجت، تجد الباب مغلقاً».. (23) وامام سيف «شهير» يكون على «شهرزاد»، اذا ما فارت الطبيعة في جسدها، ان تضطر الى السكوت عما تحس به وترغبه، فتصبح محرومة حتى من اللغة، ولا تجرؤ على رواية حكايات جسدها.. وهذا المسكوت عنه، هو الذي تسعى المرأة المبدعة للتعبير عنه والتمرد عليه.

وهنا بالضبط يلعب الابداع دوراً مهماً في ردم الهوة الفاصلة بين جسد المرأة ولغة هذا الجسد.. او هو يعيد التوازن المفقود بين الجسد وبين الطبيعة.. بين المسكوت عنه والمعلن.. بين لغة الجسد وبين المجتمع، وحين تتحدث المرأة بلغة جسدها.. فإنها تغادر زمن الأمية داخل قمقم علاء الدين، لتمتلك ابجديتها الخاصة.. وهذه الابجدية لا تعيد الصحو لعقلها هي فحسب، وانما تسهم في تحرير عقل الرجل من الاوهام، كما تلعب، رغم كل الملاحظات، دوراً تنويرياً مهماً للخروج من عصر الظلمات.

(1) استعنا في هذه الدراسة بكتابات سابقة لنا تتصل بالقصة النسوية، أنظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في القصة القصيرة النسوية في الأردن، مجلة تاكي، عمان، العدد الثامن، ربيع 2002. وانظر: «انفجار الكتابة النسائية»، الرأي الأردنية، 9 آذار 2007.

- (2) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص 117، 118.
- (3) محمود شقير، صحيفة الغد، 12/2007/1
- (4) سحر ملص، ضجعة النورس، قصة امرأة من ورق ص 45،
- (5) سلوى الرفاعي، دمي يزهر في راحتك، انظر قصة تفاحة، ص 142.
- (6) زليخة أبو ريشة، الزنانة، نداء النافذة الغربية ص 39،
- (7) م.س، «الامة تفتح الباب» ص 36. (8) م.س، من قصة «نداء» ص 40
- (9) عميرة، سيدة الخريف، من قصة ارتباك ص 77. (10) بسمه النسور، نحو الورا، ص 35
- (11) عميرة، م.س من قصة شجار ص 43. (12) النسور، م.س
- (13) رفابعه، الفجر والصبيبة، م.س احتفالات امرأة خاصة، ص 73،
- (14) عطعوط، جذران (م.س)، ثلاثية التمرد والاذعان ص 21
- (15) أبو ريشة، م.س ص 38.
- (16) زهره عمر، طقوس العشاء الأخير، برنامج حكايات أردنية اذاعة عمان 9/9/99
- (17) النمري، منعطفات خطيرة، المجنونة ص 41. (18) (م.س) نقطة حمراء، ص 15.
- (19) التل، المشنقة، ص 7. (20) (م.س)، ص 79 و 80. (21) نسور، (م.س)،
- (22) عطعوط، طقوس انثى، رغبة جامحة، ص 63
- (23) مجدولين ابو الرب، الأدرد، من قصة ساحة خلفية، ص 23.

سيرة مختصرة للمؤلف:

ولد نزيه أبو نضال (غطاس جميل صويص) بتاريخ 20/1/1943 في عمان، الأردن، وفيها تلقى دروسه حتى المرحلة الثانوية. التحق بجامعة القاهرة 1963، ولكنه غادرها في السنة النهائية، والتحق في صفوف الثورة الفلسطينية، مقاتلاً، في العام 1967. شغل مواقع متعددة في صفوف حركه فتح والثورة مقاتلاً ومديراً ومفوضاً سياسياً واعلامياً ونقابياً وفي العلاقات الخارجية لحركة فتح.

كما احتل خلال المجابهات التي مرت بها الثورة مواقع عسكرية متعددة في الأردن ولبنان، وكذلك مواقع إذاعية: زمزم 105، عمان، ثم اذاعة درعا، وصوت لبنان العربي، بيروت، وإذاعة الثورة خلال اجتياح لبنان 1982.

ليسانس آداب/جامعة القاهرة/1972 ودبلوم ماجيستر/جامعة بيروت العربية/1978 وشغل مواقع عمل ثقافية وصحفية عديدة منها:

- محرراً في صحيفة فتح في عمان 1970 ثم دمشق 1971،
- محرراً ورئيس تحرير مجلة فلسطين الثورة، بيروت، 1973-1974
- مسؤول قسم قضايا ودراسات صحيفة اللواء اللبنانية، 1978-1980
- محرراً أساسياً في: الهدف، نضال الشعب، فتح، الثورة الفلسطينية، دمشق، (1982-1990)

- مسؤول قسم ثقافي آخر خبر، عمان، 1993-1994.
- مدير عام الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، 1993-1996
- مدير تحرير عبد ربه، عمان، من آب 1996 إلى حزيران 1997
- مسؤول القسم الثقافي على موقع الإنترنت (البوابة) في العام 2000.
- مسؤول موقع الإنترنت في وزارة الثقافة الأردنية 2006.
- عضو هيئة تحرير ثم مدير تحرير مجلة تاكي، 2002 - 2012.
- وشغل مواقع نقابية متعددة منها:

- رئيس اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في لبنان 1974-1982.
- عضو لجنة الدفاع عن الحريات الديمقراطية في الأردن 1980-1990.
- مقرر اللجنة العربية لمقاومة التطبيع الثقافي، في اتحاد الكتاب العرب، 1994 - 1996
- عضو مؤسس ورئيس منتدى الفحيص الثقافي في 1994-1995.
- عضو مؤسس لمنتدى الفكر الاشتراكي، عمان، 1993.
- عضو لجنة الرقابة على النصوص الدرامية في التلفزيون الاردني، 2012 - 2017.
- كما شارك في عدد كبير من لجان التحكيم

المؤلفات: 23 كتاباً منها:

- جدل الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- مواجهات سياسية، دار ابن رشد، بيروت، 1978، ترجم إلى البلغارية 1982.
- أدب السجون، دار الحداثة، بيروت، 1981
- تاريخية الأزمة في فتح، دار الحقائق، بيروت، ودار الصمود، نيقوسيا، قبرص، 1984، ط2 في الولايات المتحدة الأميركية، 1984.
- البرنامج الفلسطيني (مع عبد الهادي النشاش)، دار الحقائق، بيروت ودار الصمود، نيقوسيا، قبرص. ط2 الولايات المتحدة الأميركية، 1984.
- علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة للنشر، عمان، 1996.
- روايات وروائيون من الأردن (بالإنكليزية)، ترجمة نينا جدع، وزارة الثقافة، 2001.
- غالب هلسا ، وبليوغرافيا مصادره الكتابية، وزارة الثقافة، عمان، 2002
- تمرد الأنثى، المؤسسة العربية، بيروت، 2004. ط 2، وزارة الثقافة، عمان، القراءة للجميع، 2016.
- التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، 2006.
- إحسان عباس الكاتب الموسوعي، المركز الفلسطيني، رام الله، 2008.
- شهادات روائية على زمن التحولات والانكسارات، وزارة الثقافة، عمان، 2008.
- حدائق الأنثى، دار أزمنة، عمان، 2009.
- مذكرات أبو إبراهيم الكبير، المجلس الأعلى للتربية والثقافة، رام الله، 2010.
- الكاشف الفلسطيني (5 أجزاء)، بالاشتراك مع عبد الفتاح القلقيلي، المجلس الأعلى للثقافة، رام الله، 2011 الساخرون، دار ازمه، عمان، 2013
- مذكرات نزيه ابو نضال من اوراق ثورة مغدورة، دار قدمس، دمشق، 2013
- وله 33 كتاباً مشتركاً

العنوان:

الأردن ، الفحيص/ العلاللي

هاتف منزل: -009626 4720815 خلوي: 079574062 و 0779811982

ايميل: nazihabunidal@hotmail.com

face book: (Nazih Abu Nidal) Gattas Sweis 1(setondnE)

