

د. حسين جمعة

بانوراما التراث السردي في الأردن وفلسطين

الجزء الأول

البدائيات

القسم الأول



جمعية المكتبات
الأردنية



المركز الوطني
للمكتبات والأرشيف

بانوراما

التراث السري في الأردن وفلسطين

الجزء الأول

البدايات

اسم الكتاب بانوراما التراث السردي في الأردن وفلسطين.
اسم المؤلف : د. حسين جمعة .
الطبعة الأولى : 2007

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(١٨٧٢ / ٦ / ٢٠٠٧)

٨١٠،٩

جمعة، حسين مسلم

بانوراما التراث السردي في الأردن وفلسطين / حسين مسلم
جمعة. - المؤلف، ٢٠٠٧ .

(١٤٢) ص

ر.أ.: (١٨٧٢ / ٦ / ٢٠٠٧).

الواصفات : / النقد الأدبي // التحليل الأدبي // الأردن //
فلسطين

❖ أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية .

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

دار الينابيع للنشر والتوزيع

تلفاكس ٤٦٥٨٣٧٧ ، ص . ب ٢٤١٠٩٤ - عمان .

الصف والإخراج : أورانوس تلفاكس ٥٦٠٦٠٦٢ .

تصميم الغلاف : أورانوس

المطبعة : الندى

د. حسين جمعة

بانوراما التراث السري في الأردن وفلسطين

الجزء الأول

البدايات
القسم الأول



دار الينابيع للنشر والتوزيع
٢٠٠٧



طبع بدعم من وزارة الثقافة



المحتويات

٧	استهلال
٩	جذور
٢٧	فضاءات
٤٥	جهود بيدس السردية
٥٩	أبو غنيمة في أغاني الليل
٦٩	إرهاصات سردية
٨٣	العزوني رائد مغيب
١٠١	تدايات الإيراني
١١٥	نجاتي صدقي والواقعية الاشتراكية



استهلال

هذا مشروع لا يجرؤ على تناوله أحد بمفرده، فحلقاته لا تأتلف، ولا تكتمل تفاصيله إلا بمجهود جماعي واسع وبصنيع فريق متناغم ودعم مادي كبير، ومن يسعى إليه بدون استعداد كافٍ، وتضحية جسيمة مكلفة سيرتد خائباً ولو بعد حين.

أن يتدب أحد نفسه أو يسوغ لها أن تحلم بإنجاز مشروع ضخم منفرداً، لا سيما إذا كان مشروعاً في النقد أو الدراسة الأدبية، أو في التأريخ لمسيرة أدبية بهذا الاتساع وبهذا الحجم: "بانوراما التراث السردي في الأردن وفلسطين" هو حلم يخلو من الفراسة، وفيه تفتّح فظ يدعو إلى الارتياب وعدم الوثوق.

لكن، لنا في جهود من سبقنا أسوة حسنة وقدوة محرّضة على المضي قدماً في سبيل تحقيق الهدف المأمول، ومن منا لم يعجم الأعمال الكبرى في هذا الدرب، ولم يطلع على مآثرة الدكتور ناصر الدين الأسد في مصنفه الرحب: "الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن"، وما اتصف به من دقة علمية وتوصيف محكم للتيارات الأدبية والفكرية في النصف الأول من القرن العشرين، وما حمله سفر الدكتور عبد الرحمن ياغي: "حياة الأدب الفلسطيني الحديث" من تفاصيل وجزئيات وآراء سديدة يعجز عن حصرها جمهرة من الباحثين، إلى جانب مؤلّف الدكتور هاشم ياغي: "القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، الذي اتسع لتصنيف غالبية ما نشر من قصص في فترة امتدت أكثر من قرن كامل. وقد أضحت هذه التصانيف مراجع لا يستغني عنها أي دارس للحركة الأدبية في الأردن وفلسطين، ولا يستطيع تجاهلها أي ساع للاطلاع على المسيرة الفكرية والأدبية من منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين في القطرين الشقيقين.

على الدارس أن يحلم، ويسعى إلى تحقيق أحلامه بعزم وإخلاص، فإذا أنجز بعض ما حلم به؛ ففي ذلك غنم كبير، وإن أخفق فله فضل البذل والاجتهاد. أما إذا اشتدت قواه وانفتح أفق تفكيره.. وحاور الطروحات السابقة، وقدم إضافات جديدة، ولو محدودة، يكون بذلك قد أوفى بما وعد، وأسدى للحركة الثقافية والأدبية صنيعاً يحتذى به.

أضع بين يدي القارئ القسم الأول من الجزء الأول الموسوم بـ "البدايات"، علّه يجد فيه بضاعة مغايرة أو شيئاً جديداً مختلفاً، وليس تكراراً لبعض الآراء السابقة، أو اطراداً لما هو معروف ومتداول.

الأساس الميثودولوجي الذي يتكئ إليه الدارس هو مبدأ وحدة المعرفي والتاريخي / الاجتماعي في إطار ما يسمى بالمقاربة النسقية المبنية على التحليل التصنيفي / البنائي للأعمال الفنية.

أمل أن يحظى هذا العمل باهتمام القراء والمشتغلين في الحقل الثقافي، ليكون هذا حافظاً للمؤلف على الاستمرار في مشروعه واستكمال جميع حلقاته وأجزائه.

المؤلف

جذور



تطور السرديات الملحمية في الأردن وفلسطين موضوع خصب وشائك ، بالإضافة إلى عمق الامتداد الزمني لهذه السرديات الذي يزيد على قرن كامل . ويشتد الأمر تشابكا وخطورة إذا علمنا أن الحياة الأدبية عندنا ما تزال تعاني من التجاهل التام في مختلف تفرعاتها ؛ فنحن نفتقر إلى أعمال أو حتى إلى عمل شامل يجمع الحقائق والمعلومات عن تطور الفنون الأدبية ومسيرتها من نشأتها وحتى الآن ، كما أن الدراسات التي عاجلت بعض جوانب هذه الحياة تشكو من النقص وعدم الكمال إذ لم تقف على جميع المراحل والتطورات الجديدة ، كما أنها لم تشمل كثيراً من الأسماء والمؤلفات والاتجاهات . وإذا أضفنا إلى ذلك عدم وجود بيليوغرافيا وافية عن الحركة الأدبية ، ومن ضمنها الفن الملحمي (القصة ، السردية ، الرواية) * ، نتصور مدى الخطورة التي يحس بها المتحدث أو الدارس عند الاقتراب من الموضوع أو تناوله بالبحث أو الدراسة ، لأن الإلمام به أو الإمساك بأطرافه غاية قد لا تدرك .

عم نتحدث وبماذا نبدأ ، وكيف نتأني للموضوع ، وبأي منهج نتناوله ؟ كل هذه التساؤلات وأكثر منها بكثير تتدافع أمام أي مهتم يود أن يقترب من خريطة السرديات الملحمية في الأردن وفلسطين ، ويتحدث في خطوطها العريضة ، ناهيك عن تفاصيلها الدقيقة .

هل يبدأ الحديث عن نشأة هذه الأنواع وأصولها أو عن الينابيع الأولى والروافد التي عززت مسيرتها ، أم عن مراحل تطورها ومدى ارتباط ذلك بنمو الوعي الوطني والاجتماعي؟! أم يكون الحديث عن المذاهب الفنية في هذه السرديات، أو المسارب الصعبة التي سارت عليها التيارات الداخلية والخارجية التي تجاذبتها ، أم يقتصر على كاتب واحد أو على مؤلف واحد أو حتى على خط واحد من إنتاج كاتب واحد، أم يتوسع كثيراً أو قليلاً ؟ وكيف تختبر مصداقية حديثنا وبأي منظور، أو بأي منهج

نتفحص مسالك الموضوع ونتوقف على تيارات موضوع البحث ومنحياته؟! إننا نعلم أن كل مرحلة وكل فترة زمنية وحتى كل إشكالية بسيطة تحتاج إلى بحث مستفيض وجهد متواصل وغزير . ومع كل هذه المحاذير ، فهذا لا يمنع من الدخول إلى الموضوع ، وتلمس بعض جوانبه ، وطرق عدد من أطروحاته البارزة .

وسأرتكز في حديثي عن مسار الفن الملحمي في الأردن وفلسطين ، إلى المقرب النقدي الذي يجمع بين البحث التاريخي المقارن والبحث التنظيري لإثارة بعض الإشكاليات المهمة ، وإلقاء الضوء عليها كي يبادر الدارسون والنقاد والمهتمون باستقصاء وسبر جوانبها المتشعبة وطرح حوار ممتد ومثمر ؛ مما يفسح المجال أمام تعدد الآراء ومضاعفة الاهتمام بالأدب المحلي الذي يشكو من التضيحية به في مراكز البحث والجامعات ، وكذلك من الاستهانة به من قبل النقاد والمهتمين وحتى القراء .

الأدب المعاصر في الأردن وفلسطين سلك الدروب ذاتها التي سارت عليها آداب البلدان العربية المجاورة ، ومرد ذلك إلى أن الإشكاليات التي واجهت آداب هذه البلدان واحدة ، وأن الظروف التاريخية والأحوال السياسية والاجتماعية التي اجتازتها تكاد تكون متشابهة .

يرى العالم الاسباني مارتينيز مونتافيز في دراسته الموسومة " مدخل إلى دراسة الادب العربي الحديث " ، الصادرة سنة ١٩٦٤ : أن تطور الأدب العربي في القرن التاسع عشر والعشرين سائر تطور الأحوال الاجتماعية والسياسية في العالم العربي ، وأن هذا الأدب قد تشكل في هذه الفترة عبر نقلتين نوعيتين ، أو مر بمنعطفين أساسيين ، كان المنعطف الأول ، أو ما يسميه المؤلف " بالانتقال إلى مرحلة جديدة من التطور " على تخوم القرن التاسع عشر والعشرين واستمر ثلاثين عاما ، أما المنعطف الثاني في تطور الأدب العربي الحديث ، فكان في النصف الثاني من الخمسينات (١) .

والممتع لنشوء أو ظهور الأدب العربي المعاصر وتطوره لابد له أن يتفق مع ما جاء به العالم الاسباني ، وأن يعثر بوضوح على هذين المنعطفين ، والأدب العربي في الأردن وفلسطين مثله مثل معظم الآداب العربية المعاصرة قد احتفى بالواقع الاجتماعي والثقافي ، وحاول أن يعكس نمو الوعي القومي المتنامي في هذه المراحل التاريخية المصرية . وهذا يعني أن نشأة الفن القصصي عندنا قد ارتبطت بحركة الحياة وتجدها المستمر الذي أملت الظروف الاجتماعية والسياسية المتغيرة التي اجتازتها المنطقة ، ولا تعود هذه النشأة - كما يرى معظم الباحثين - إلى الاتصال بالغرب ، ونقل فنونه إلى عالم الفن القصصي العربي الحديث ، ولا يتفق والبحث التاريخي المستند إلى الدراسة الملموسة لتطور هذا الفن في نطاق الملابس والأحوال الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية المتجددة دوماً ، والمتنامية مع حركة الزمن وامتداده التي سادت الوطن العربي على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين . فإذا أخذنا - على سبيل المثال - خليل بيدس الذي يعتبره الدكتور ناصر الدين الأسد رائداً للقصة في الأردن وفلسطين ، وتفحصنا أعماله القصصية لوجدنا أن خصوصية فنه بعيدة كثيراً عن الفهم الغربي لفن القصة ، على الرغم من اتصاله بالغرب ونقله لعدد كبير من الروايات والقصص وغيرها، وعلى الرغم من استيعابه لمفهوم هذا الفن من الغرب ومعرفته العميقة بأبعاده وحدوده وإشكالياته، فالاطلاع الجيد على الآداب الغربية والإدراك العميق لفنونها والنقل عنها إلى العربية لم تسعف صاحبها في بناء فن قصصي متميز يرقى إلى مستوى هذا الفن في الغرب ، ومرد ذلك إلى أن الملابس التي كان يمر بها العالم العربي آنذاك ليست مماثلة تماماً لما كان عليه الحال في الغرب . فالحالة الاجتماعية والفكرية التي سادت حينذاك كانت تتطلب لونا معيناً من الأدب يحتاج إلى الجانب الوعظي والأخلاقي أكثر من حاجته إلى ولوج أعماق الواقع . لذا، فإن توجه معظم الكتاب كان أقرب إلى أعمال رواد الفكر في القرن الثامن

عشر ، مع أن معرفتهم بأعمال الكتاب الواقعيين وأساليب فنهم كانت عميقة وواسعة ؛ فانتشر الفكر التنويري أولاً ، ومن ثم المذهب الرمانسي في جانبه العاطفي الصارخ أو ما يسمى بالمذهب التأثري ، ولم تبدأ المدرسة الواقعية في الترسخ إلا بعد مضي فترة زمنية كافية ، تنامت فيها الحساسية الوطنية واشتد الوعي القومي والشعبي ، مما دفع الكتاب إلى الاقتراب من الواقع الملموس ومحاولة احتضانه وعكسه في أعمالهم ، وأدى هذا بدوره إلى نضوج الفن القصصي لديهم والإلمام بمدارسه المختلفة . ومن هنا فإن الأعمال القصصية العربية لم تحاول في البداية أن تقترب من الواقع وتتفاعل مع الحياة وتتناغم مع مسيرتها وحركتها الدائبة ، بل اقتصرت على إجراء بعض التعديلات المحدودة والبسيطة في الشكل الفني الذي كان سائداً في الساحة العربية عن طريق تضمين أعمالهم بعض البصمات الحياتية والتساهل في استخدام اللغة الدارجة أحياناً ، والاقتباس من اللغات الغربية ، وجددت من رؤيتها إلى العالم ، فأخذت تراه في تنوع ظواهره ، وتتعرف على إنسانه في مجمل حياته وبعض تعقيداتها وإشكالياتها الداخلية المتنوعة ، مع أن الركائز الأساسية للتطور الأدبي والأسس الفنية التي يقوم عليها ، والتي تحتاج إلى الانغماس في الواقع بقيت على حالها أي أن الأدب لميحتف بالواقع ، ولم يجعله همه المفضل إلا في الخمسينات من هذا القرن .

عرف العرب فن القصص أو السرد منذ القدم ، مثلهم في ذلك مثل الأمم الأخرى ، فالماضي كما يرى فكتور شكولوفسكي - "يعيش فينا ، إما مرفوضاً أو مستوعباً بشكل جديد" ، و "الجديد يتطلب فضاء جديداً" ، ويستطرد قائلاً : "في تاريخ الفن لا توجد أشكال متلاشية تماماً ، ولا توجد أشكال مكررة تماماً . فالقديم يتحول إلى جديد كي يعبر عما هو جديد ، ويلقي القديم على الجديد ظلالاً مضيئة غالباً ما تكون ساخرة " (٢) . أما ميخائيل باختين صاحب كتاب "قضايا الشعرية عند

دوستوييفسكي" الذي صدر أول مرة عام ١٩٢٩ ، فيلاحظ وجود ملامح تراثية ثابتة في كل جنس أدبي : "الجنس الأدبي بطبيعته يعكس الاتجاهات الثابتة" الأزلية " في تطور الأدب . ويحتفظ الجنس الأدبي بعناصر ثابتة لا تفنى . حقا ، إن هذه الثوابت تبقى كامنة فيه بفضل تجدها المستمر ، أو كما يقال عصرنتها ، الجنس الأدبي دائما يكون هو ذاته وليس بذاته ، إنه دوما قديم وجديد في الوقت نفسه . الجنس يتولد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب ، وفي كل عمل منفرد من أعمال هذا النوع أو ذاك ، وفي هذا تكمن حياة الفن . وعليه فإن الثوابت تبقى في الجنس الأدبي (ليس كظاهرة ميتة) ، وإنما هي حية دوماً ، يعني أن الثوابت لها القدرة على التجدد المستمر . فالجنس الأدبي يعيش حياته الراهنة لكنه دائما يذكر ماضيه ، ويذكر بداياته . الجنس - ممثل الذاكرة الإبداعية في عملية التطور الأدبي ، ولهذا ، فإن النوع الأدبي قادر على ضمان وحدة هذا التطور وتواصله" (٣) .

النوع الأدبي لا يحتفظ ببعض ثوابت الشكل حسب ، وإنما يحتفظ أيضا ببعض عناصر المضمون التقليدي على الرغم من التجديد المستمر على الشكل والمضمون ، ويشير إلى ذلك واحد من المنظرين الذين طوروا وجهة نظر باختين حول هذه المسألة ، قائلاً : " الجنس الأدبي بطبيعته يحمل أسسا بنيوية ثابتة نسبيا ، جرى تجزؤها وتجردها أثناء تطور الأدب (أو تطور بعض اتجاهاته) ، حيث تتبدى أثناء عملية "الاختيار" الأدبي الطبيعي كأفضل أداة للألمام الفني بمضمون محدد . ووجود عدد من الأنواع الأدبية خلال فترة قصيرة أو طويلة (عبر ديناميتها الداخلية وتغيرها المشروط تاريخيا) ، كما هو الحال مع الطابع الشمولي لمعظم الأجناس الأدبية ، يدل على الإمكانيات الموضوعية للتصوير الفني للعالم الكامنة في هذه الأشكال البنيوية) ، التي تستجيب للتكرار النسبي لأنساق محددة من الروابط الحياتية ، وأنماط إدراكها الفني واستيعابها" (٤) .

حنين النوع الأدبي إلى الماضي لا يعني نوعاً من القداسة ، وإنما هو ناتج من طبيعة الأمور ، حيث أن كل الأمم والشعوب عرفت الفنون الأدبية المختلفة منذ القدم ، وأن هذه الفنون أخذت تنمو وتتطور لتواكب مسيرة الحياة وتجاري التبدلات الجذرية التي تصيب البنى المختلفة - السياسية والاجتماعية والنفسية - التي يولدها الواقع الدينامي المتغير . وعليه ، فإن من يحاول اقتفاء أي نوع من الأنواع الأدبية ، ويسعى إلى تقليده في ظروف اجتماعية - تاريخية جديدة لابد وأن تحدث في أعماله تغيرات ما حتى ولو طفيفة ، مهما حاول صاحبها مقاومة أثر الغريب في بناء الشعرية ، لأن الواقع الجديد يفرض متطلباته ويحتم انتقاء شرائح مختلفة من الحياة ، وتناول الإشكاليات والنزاعات ذات الأثر العظيم الذي يحتاج إلى حصر وتوصيف . والعالم العربي الذي صحا من غفوة طويلة ليجد نفسه أمام مستجدات ومتغيرات كثيرة حاول أن يساير الحياة وأن ينجزل المسافة التي تفصله عن غيره بسرعة ، وأن يمر بالمراحل نفسها التي قطعها غيره في مدة قصيرة ، فشرع كتابه ومفكره بالعمل بهمهم خارقة ، عادوا إلى الماضي لمراجعته ولم ينسوا أنهم يعيشون عصراً آخر ، وفي الحالات التي تناسوا فيها ذلك فإن العصر لم ينس أن يترك بعض بصماته . وبدأت المسيرة مندفعة بعنف شديد حتى استطاع الوطن العربي وفي فترة قصيرة نسبياً أن يرقى إلى مصاف الأمم الأخرى في مختلف الفنون . امتدت فترة المخاض في الأدب الأردني والفلسطيني من بداية القرن وحتى مطلع الخمسينات ، وقد تميزت هذه المرحلة التي كانت أشبه ما تكون بالمرحلة الانتقالية ببدء ظهور الوعي الفني والجمالي نتيجة انتشار التعليم وبروز الصحافة الوطنية وتنامي الوعي القومي الذاتي ، والاحساس بالتبدلات الاجتماعية والثقافية التي طرأت على بنية المجتمع ونظم تفكيره . وأهم ما يميز أدب هذه المرحلة ، ولاسيما القصة ، من بيدس وحتى مطلع الخمسينات هو النفور من العلاقات الاجتماعية البرجوازية الجديدة أو حتى مقاومتها ، لأنها كانت تتعارض والمثل

الاجتماعية والأخلاقية التي سادت المنطقة منذ زمن بعيد . ولهذا نجد الأعمال القليلة التي صدرت في هذه الفترة تتحدث عن النفاق والخيانة الزوجية ، الفقر والثراء ، الظلم والعدل ، السلطان الجائر والسلطان العادل ، والأخلاق الحميدة وغيرها ، عبر البطل الايجابي والبطل السلبي . أي ، أن البحث انصب على بعض الإشكاليات الأخلاقية والمعنوية والمعرفية ، ويتجلى ذلك بوضوح في قصص " مسارح الأذهان " لبيدس ، و " أول الشوط " لمحمود سيف الدين الإيراني ، وأبناء الغساسنة لروكس العريزي و " عودة لقمان " لأديب عباسي ، و " مذكرات دجاجة " لاسحق موسى الحسيني . ونجد هذا اللون من الصراع على أشده ما بين القيم الجديدة والقديمة في قصة جبرا ابراهيم جبرا " صراخ في ليل طويل " ، كما لا تخلو من المعايير السابقة خواطر محمد صبحي ابو غنيمة وقصص عارف العزوني ، وأمين فارس ملحس وعبد الحميد ياسين ، ومحمد أديب العامري ، ونجوى قعوار وغيرها . ولكن ، هذا الرفض كان دوما مضمخا بالمثل الكبيرة والحلم الكبير ، أو الأصح ، بالأمل في تجديد العالم والإنسان والعودة إلى الماضي المشرق ، ويعود ذلك لإحساس هؤلاء الكتاب بالتناقض الفاضح لما يجري في الوسط الاجتماعي وبيئة الواقع ، ولارتباطهم الوثيق بالوعي الذاتي الوطني والكفاح الوطني الذي تخوضه الأمة . أي أن المطلب الاجتماعي التاريخي كان يفرض مبادئه ويضع بصماته التي لا تمحى على السرد وتطوره .

في مطلع الخمسينات بدأت تتبلور مرحلة أخرى جديدة في أعماق المرحلة السابقة، لم تقض نهائيا على الأولى بل تجاوزت وإياها، حيث أخذ عدد كبير من القصاصين يلجأون إلى الواقع العيني القائم ، ويحاولون كشفه وسبر أعماقه، وبدأوا يتعرفون على الإشكاليات الجديدة التي رافقت ظهور الفئات البرجوازية الجديدة، وما نتج عن ذلك من ظهور فئات اجتماعية أخرى، وكانت تدفعهم الرغبة العارمة في

تناول صدق الحياة مباشرة ، إلى جانب وصف التناقضات الاجتماعية العارضة للفترة الجديدة . وتبدى ذلك في عزوف عدد من الكتاب عن التجديد في الشكل ، ولجوئهم إلى تناول الشخصية وتطوها وحققها في الحياة المثالية عند تضويء القضايا الاجتماعية ، وميلهم إلى استكناه حياة الناس البسطاء ، والبحث عن حس العدالة العامة في الحياة ، التي تبدت فيها العلاقات الإنسانية في تأزمها الدرامي الحاد نتيجة لوعي الكاتب واستيعابه لظواهر الواقع الاجتماعي الملموس . ويبدو هذا الاتجاه أوضح ما يكون في إنتاج محمود سيف الدين الإيراني الذي يعتبر بحق أكبر القصاصين في الأردن ، بعدما تحلى عن منهجه السابق في " أول الشوط " ، وأخذ يصدر تباعاً مجموعات القصصية المتوالية في فترة تزيد عن عشرين عاماً، كانت تحمل ليس فقط في ثناياها ، وإنما حتى في عناوينها أثر المرحلة الجديدة ، ومحاولة إدراكها وتصوير عواقبها ، وما آلت إليه من جديد في واقع الفن . ومن هنا نجد أن تأثر الأدباء أخذ يتنامى ويشتد بأصحاب المدرسة الواقعية ، لا سيما الواقعية النقدية في شخوص أبرز ممثليها : ديكنز ، وبلزاك ، وزولا وفلوير وتولستوي ، ودوستويفسكي ، وموباسان وتشيفوف وغيرهم . لكن الاتجاه السابق ظل أيضاً قائماً ، وتعزز في بعض الأعمال الجديدة والأسماء الجديدة مثل : عيسى الناعوري ومحمد سعيد الجنيدي وميشيل الحاج وغيرهم . الطريق الذي سلكه الأدب السردي في هذه المرحلة لتصوير الواقع الاجتماعي الجديد والمستجدات الحياتية كان يقوم على تحليل التناقضات والنزاعات التي تعتبر أساساً قويا في البنية الاجتماعية والسياسية الجديدة ، فكانت القصة عبارة عن مرآة منصوبة على قارعة الطريق تعكس صور السابلة ليس فقط في مظهرهم العام ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الولوج إلى عوالمهم الداخلية ، فتكشف عما يدور هناك من هموم نفسية واجتماعية ، وما يدور في خلد هؤلاء الناس من أفكار وتصورات حول أوضاعهم المعيشية، وهمومهم النفسية، وأمانهم الوطنية وطموحاتهم القومية. وقد انصب

اهتمام الكتاب في هذه المرحلة بشكل خاص على الإنسان الصغير (البسيط) ، وتصوير طموحاته المتواضعة وحلمه في العيش الكريم في ظل تنامي هيمنة البرجوازية الوطنية على اقتصاد البلاد ، وبروز دور المدينة بكل ما فيها من إشكاليات جديدة إلى صدارة الحياة السياسية والاقتصادية ، وظهور فئات عديدة من العمال والصناعيين والحرفيين العاملين بأجور . ووجدت هذه الفئات تعبيرا لها في معظم كتابات هذه المرحلة ، وتبدى ذلك في تنوع الموضوعات وفي الأدوات الفنية التي لجأ إليها القصاصون . فصرنا نعر على قصص تحمل عناوين ذات دلالة صارخة في هذا الشأن . امتدت هذه المرحلة إلى ما بعد نكسة حزيران أو نهاية الستينات وشملت بواكير انتاج عدد كبير من الأدباء الشباب آنذاك ، مثل : يحيى يخلف ، ماجد أبو شرار ، فخري قعوار ، جمال أبو حمدان ، خليل السواحري ، نمر سرحان ، بدر عبد الحق ، تيسير سبول ، سالم النحاس ، فؤاد القسوس ، محمود شقير ، مفيد نحلة ، وفايز محمود ، الذين كان لهم أثر كبير في ظهور مرحلة جديدة في تطور الفن السردى في الأردن وفلسطين إلى جانب الأسماء الأخرى ، مثل : محمود سيف الدين الايراني وسميرة عزام وعيسى الناعوري ، وحسني فريز وميشيل الحاج وغيرهم .

كانت نكسة حزيران صدمة عنيفة في الوجدان العربي ، وأحدثت هزة أعنف في العقلية العربية، مما أدى إلى مراجعة كل شيء بما في ذلك الخطاب العربي سواء الفكري أو الفني . وبدأ الأدب العربي في الأردن وفلسطين ، بما في ذلك القصة يدخل عصرا جديدا تنوعت فيه الأساليب الفردية وتعددت الرؤى الفنية، وتضاعفت القراءات الأدبية وأخذ العديد من الأدباء يتعدون عن الفهم المأوي للفن، ويلجأون إلى الواقع بأدوات أكثر تعبيرا عن تناقضاته ومتاهاته المتعرجة تقوم على التجوز الفني، الذي يسعف الفنان على إنجاز المهمة المطروحة أمامه، ويعمل على نقلها بصورة أكثر إقناعا

وأكثر عمقا، وبشكل أميز وأفسح ، وأغنى فريدة وإبداعا . لكن هذه المسارب الجديدة إذا أسيء استخدامها قد تفضي إلى انهيار الوحدة الداخلية للصورة الفنية ، وتؤدي بالتالي إلى انفصام عميق عن الإدراك الفني للواقع . وهذا ما حدث في عدد من الحالات التي لم يحسن فيها بعضا الأدباء الشباب الذين لم يتمرسوا بعد بكيفية التعامل بالمادة الفنية ، حيث أدى تسرعهم أو عدم تمكنهم من شروط استخدام الجواز الفني إلى تشويه صورة أعمالهم الفنية ، وتحطيم الأشكال الطبيعية للموضوع عند إعادة تصويره وصياغته ، بينما الفهم الواقعي يتطلب إعادة البناء الجمالي وليس الهدم . التجوز الفني الذي يبنى على التشكيل الجمالي للمادة وعلى أساس المعرفة العميقة بالواقع وسننه وضروراته يفضي إلى توليد مادة جديدة تكون انعكاسا لموضوعات العالم الخارجي كما يراها الفنان ، أي أن استخدام هذا التجوز ضرورة فنية لا غبار عليها ، إذا كان وسيلة للتعميم الصوري المبنى على الوعي التام بجبايا الواقع ومتاهاته . لكن الخطورة تتضاعف عندما يتم تغييب الروابط العضوية للصورة الفنية المرتبطة بالموضوع ، إذ تفضي الحرية المتاحة للفنان إلى " ازدواجية المعرفة " ، ومن ثم إلى التجريد الضار الذي يتيح للخيال أن يتجاوز الحياة ولا يبقى لها أي أثر يذكر .

ويمكن العثور على مثل هذه الاستباحة المطلقة للخيال من كل قيد وعدم القدرة على الإمساك بالسنن الواقعية للصور الفنية في عدد كبير من القصص في هذه المرحلة . وسأسوق مثالا على ذلك يصور القدرة على امتلاك عنان التجوز الفني، وآخر يعدم مثل هذه الإمكانية، إذ يتبخر فيه وجود العلائق الوسطية (البنية الإشارية) ما بين المؤلف والقارئ . ثمة قصتان متجاورتان في العدد (٨٥) من مجلة (أفكار) ، تقع كل واحدة منهما في صفحتين فقط، الأولى لكاتب مخضرم بعنوان " مفتاح القلعة " والثانية، لكاتب شاب بعنوان " حياة " (٥) . الأولى للقااص المتمرس فخري قعوار نجد

الرمز فيها يوحي بدلالات واسعة ، وكأنه بئر عميقة مملوءة بالمعاني المتعددة التي يستطيع القاريء أن يغرف منها المعنى القريب من معارفه وتصوراتهِ . فمفتاح القلعة ومختار الحارة الشرقية والغربية والمتسول كلها رموز قابلة للتأويل والإدراك سواء المباشر أو غير المباشر أو غير ذلك ، مما يتيح عادة ترميم وتركيب الصورة الفنية ، ... أي أن القاص استطاع أن يقيم علاقة ما بين النص وبين القاريء ، بينما أخفق زميله الآخر في إقامة مثل هذه العلاقة التي تعتبر من صميم بنية النص الفني . النص الفني لا يقتصر على وصف المعاناة الذاتية التي صب اهتمامه عليها القاص ، وأراد ترسيخها ، فالأحاسيس والأمزجة والفكر والمعاناة يتعين أن تكون ذات قيمة ، إما للناس جميعاً أو حتى لفئة محدودة منهم سواء في الحاضر أو في المستقبل . وقصة " حياة " للكاتب قاسم توفيق لا تشكل مثل هذه القيمة ، مما أدى بالمشاعر الملتهبة التي أفرغها القاص إلى "اللافهم" ، يعني أن القارئ لم يستطع ولن يستطيع في المستقبل أن يقيم أي حوار من أي نوع مع هذه القصة أو الأصح هذه الانطباعات الفردية المشتتة . في قصة " مفتاح القلعة " إعادة صياغة الواقع وتكثيف اللغة جاءت للتعبير عن كثافة الفكرة وإيصال دلالتها إلى القاريء بناءً على الاستشراق المشترك الذي يفترض إدراك أشكال التعبير اللغوي الذي يفضي بالقارئ إلى استجماع واستحثاث الثقافة الجمعية والمعلوماتية الحقيقية ذات المضامين السابقة ، التي بدأت بالتحرك والفعل لالتقاط الجديد المتشكل في الصورة الجديدة . أما قصة " حياة " فقد قامت على أنقاض بنية ذات طابع إدراكي مهشم ، كان يمكن الإلمام به وإعادة تشكيله من جديد عبر طرق التقنية الجديدة ، مثل المونتاج وإعادة الترميم عبر التركيز المكثف للوصول إلى الدلالة العامة للنص لو أحسن المؤلف استخدام أدواته الفنية ، ولم يتخط الممكن إلى المحال . أي أن القاص حاول أن يستخدم التقنيات الجديدة إلا أن خبرته غير الكافية لم تسعفه ، فلم يستطع القاريء العادي ولا الدارس المتفحص أن يعاود تركيب أجزاء

القصة وشظاياها المتنافرة ليستخرج القيمة الفنية الكاملة وراء القصة ، أو يستدرج بعضا من دلالاتها البعيدة بدون لي عنق الحقيقة الفعلية ، أو تأويل ما لا يمكن تأويله .

الفن يفجر بوسائله الخاصة وأساليبه الفنية المتشعبة طاقات هائلة ومذهلة عبر الصورة الفنية التي تعتبر وبحق الحاضنة الرئيسية لإمكانات الفن المتعاطمة ، ويمكن استخدام المكتشفات المجازية والاصطلاحية وما شابه ذلك بحيث لا تضير بالصورة الفنية أو تزعزع وحدتها ، وإنما تقوم على تحليل الجدلية الصورية وتنسيقها للوصول إلى صورة متكاملة كوحدة جدلية .

تسعى التيارات والمدارس الفنية المختلفة ، سواء الواقعية أو المدارس الحداثوية إلى إحداث أو إيجاد وسائل تعبيرية وتشكيلية واحدة تقريبا ، ولكن استخدام هذه الوسائل أو الأدوات يكون لأغراض وأسباب مختلفة لدى هذه الأطراف . تقترّب الواقعية من الصورة في تناغمها المتكامل ، ولا تترك ذلك للشحنات الانفعالية المنفلتة ، ولا للشطحات البعيدة التي تفضي في النهاية إلى تدمير الصورة ، أو حتى تدمير الفن نفسه . فاستخدام الأدوات والوسائل الفنية عند الجانبين مختلف جدا ، ومتنافر تماما . فاستخدام المونولوج الداخلي في الواقعية يجيء كأداة فنية لا كغاية في حد ذاته ... أي ، تحويله إلى منظومة فنية في ذاتها ولذاتها - كما يرى كثير من الحداثيين - . وقد استخدم تولستوي وبذكاء المونولوج الداخلي كأداة فنية لإضفاء مزيد من النصوص والتكثيف على الصورة الفنية، بينما الحداثيون جعلوا من المونولوج الداخلي غاية في ذاتها ، وقد استخدم فلوير المونتاج الفني كأداة بعيدا عن الاستخدام الحداثوي له . القضية إذن تتلخص في الغايات والأهداف والوسائل التي تسعى هذه الوسائل والأدوات إلى بلوغها ، وإلى أي مدى تندغم أو تندمج في المقصد العام للعمل الفني أو الأدبي ... أي البحث عن الأمور الأساسية أو الثانوية التي تسعى الأداة جاهدة إلى اقترافها .

التجوز الفني له وجوه كثيرة وجوانب متعددة الحدود ، متشابكة الخيوط ، وهذا الموضوع يحتاج إلى تفصيل أوسع في موقع آخر أفسح . لكن ما ينبغي أن نشير إليه هنا أن التجوز الواقعي والممكن لا يمكن التعرف عليه أو التثبت من إمكانية تقبله إلا بشكل ملموس انطلاقاً من العمل الفني ، بحيث يتم التأكد من أنه كان إضافة نوعية على طريق اتساع تفهم التراث الفني وظواهره المعقدة في الماضي كما في الحاضر ، وإلا كان عبثاً وعبثاً ، وغير صادر عن وعي حقيقي بإمكانات استخدامه .

نخلص إلى أن المراحل الكبرى الثلاث التي قطعها الأدب العربي في الأردن وفلسطين عامة ، والسرديات الفنية خاصة ، تلازمت والواقع الدينامي المتغير باستمرار ، وكانت تعبيراً صادقاً عما يزخر به هذا الواقع من حياة اجتماعية ونفسية وسياسية نابضة . لكن هذه المراحل لم تكن منعزلة عن بعضها ، بل كانت استكمالاً لبعضها البعض وأثراً للمتفصل والتلازم القائم بين الأدب والحياة ، وكان فن السرد من المرونة بحيث استطاع أن يتشكل ويتطور بسرعة ، وأحياناً بطرق مغامرة ليكشف عن متاهات الواقع ودهاليز النفس البشرية المرتبطة بهذا الواقع الحي المتفجر ، ولم يعق حركته ضيق الفضاء الذي وجد نفسه فيه ، حيث تمكن في حالات كثيرة من التغلب على هذه المشكلة بوسائله الفنية الخاصة وباستخدام الجواز الفني المبطن ، ولعل اطلاع القصاصين في الأردن وفلسطين على كل ما يجري في الساحات العربية ، وكذلك في الساحة العالمية من جديد ، وتشوفهم إلى فحص واقعهم الراهن بأدوات فنية متجددة دوماً ساعدهم على تطوير فنهم ، والارتقاء بمستوى سردياتهم في الأردن وفلسطين مع التدرج الزمني الذي سارت عليه .

من الملاحظات الجديرة بالتسجيل حول مسيرة الحياة الأدبية في الأردن وفلسطين - أنك قلما تجد كاتباً كرس حياته ومعظم جهوده للفن الذي يشتغل في

حقّله ، فمن بين أكثر من مئتي اسم كتبوا القصة ومارسوا السرد الأدبي على امتداد التاريخ الحاضر ، لم يزد عدد الذين واصلوا مسيرتهم وظلّوا مخلصين لهذا الفن سوى على فئة صغيرة منهم ، ممّن شرعوا في تبني هذا اللون أو ذاك من السرديات ، أما معظم الأسماء الأخرى فلم يكن هاجسها الأول واهتمامها الكلي منصبا على القصة أو الرواية ، بل شمل أجناسا أدبية وصحفية أخرى ، ولعل في ذلك خسارة فادحة لفن القصة القصيرة والسرديات بشكل عام . فإذا أضفنا إلى ذلك أن القصة القصيرة خاصة لم تجد من عناية المهتمين والدارسين ما حظيت به الأجناس الأخرى لا سيما الشعر ، وكذلك الرواية القصيرة (السردية) نرى لزاما علينا أن نؤكد على أن فن القصة القصيرة جدير بأن يحظى باهتمام أوسع وأعمق ، وأن يدرس على نطاق أكبر ، ويجد مكانا له في الدراسات العليا الجامعية والمتوسطة لما يلعبه من دور فعال في الحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية .

المراجع والمصادر

* قام عدد من الدارسين في الآونة الأخيرة بإضافة بيلوغرافيا الرواية في دراساتهم عن الرواية في فلسطين والأردن ، ومن هؤلاء : الدكتور إبراهيم السعافين ونزيه أبو نضال ، والدكتور شكري الماضي وغيرهم ، أما القصة فلم تحظ بعد بمثل هذا الاهتمام .

- ١ - النص مأخوذ من كيريشينكو "النثر المصري الحديث" ، موسكو- ١٩٨٦ ، ص ٣ .
- ٢ - فيكتور شكولوفسكي "تباين التشابهات" ، موسكو - ١٩٧٠ .
- ٣ - ميخائيل باختين "اشكاليات بوطيقا دوستويفسكي" ، موسكو - ١٩٧٣ .
- ٤ - نيكولسكي "بعض ظواهر تحليل النوع الأدبي" ، الاستشهاد مأخوذ من أدينوكوف "إشكاليات توصيف بوطيقا الرواية الروسية في القرن التاسع عشر" ، موسكو - ١٩٧١ ، ص ٦ - ٧ .
- ٥ - مجلة أفكار العدد (٨٥) .



فضاءات



أذا أنت اطلقت الرصاص من مسدسك على
الماضي فإن المستقبل سيقصفك بالمدافع

(رسول حمزاتوف)

تستدعي دقة البحث العلمي ، والفهم الصحيح لخصائص فن القصة والرواية في كل من فلسطين والأردن القيام بجولة تاريخية لاستقصاء نشوء الفن القصصي وتكوينه في الأدب العربي عامة . إن إلقاء الأضواء على البدايات والبواكير يكشف أسرار المرحلة الراهنة ومنجزاتها في تطور السردية المحلية ، ويبين مسار هذا التطور وتعرجاته ومتاهاته، وكذلك مكتسباته ونجاحاته . فإذا أردت أن تتعرف على أية ظاهرة بشكل جيد، فما عليك إلا أن تدرس كيف نشأت، وكيف نمت وتطورت .

لقد أثارت مسألة نشوء فن السرد في الأرض العربية جدالاً حاداً ومساجلات عنيفة بين مختلف الفرقاء منذ أمد بعيد وحتى الوقت الحاضر . ففريق يرى أن مولد القصة والرواية جاء نتيجة لعملية تطوير وإتقان للألوان الأدبية التي كانت سائدة في العصور الوسطى مثل: الحكايات والأساطير والسير والمقامات، بينما يرى الفريق الغالب أن القصة العربية الحديثة فن مستحدث، وأنها وليدة الاختلاط بالغرب والأخذ عنهم ، مع أنّ هذا لا ينفي وجود بدايات وإرهاصات لهذا الفن في التربة المحلية .

ففاروق خورشيد مثلاً يعارض التصور القائل بأن فن القصة قد نشأ تحت تأثير الآداب الأوروبية ، وليس له أية جذور محلية (١) ، وهو يستبعد هذا الرأي في معرض رده على الناقدين المصريين، اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، اللذين نفيا وجود أية صلة بين القصة العربية الحديثة وبين التراث العربي الكلاسيكي، لا سيما المقامات والسير ، ويريان أن القصة العربية نشأت وترعرعت تحت تأثير الاتجاهات الأدبية الغربية مباشرة (٢).

وتوالى قافلة الدارسين الذين تبنا الفكرة الأخيرة : أمثال يحيى حقي ، وسهيل إدريس ، ومحمد يوسف نجم وغيرهم ، حتى سيطرت أو كادت في مختلف الأوساط الأدبية . فيحى حقي يقول في كتابه القيم " فجر القصة المصرية " ما يلي : " وحملت الرياح التي تهب من أوروبا بذرة غريبة على المجتمع العربي ، بذرة القصة ... " ويضيف في موقع آخر : " وقد وضح الشكل بالبذرة القادمة ، وتهاها الأسلوب العصري ، ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه ، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً " . وعندما يتحدث عن قصة " زينب " لمحمد حسين هيكل يجد أنها أول قصة في الأدب العربي الحديث في مصر مستبعداً أعمال الأشكال الفنية التي استمدت لغتها من التراث العربي الكلاسيكي ، لا سيما المقامات ، مثل " علم الدين " لعلي مبارك ، و " حديث موسى بن عصام " لإبراهيم المويلحي ، و " حديث عيسى بن هشام " لمحمد المويلحي ، و " ليالي سطوح " لحافظ إبراهيم وغيرهم . يقول في هذا الصدد : " من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت لنفسها أولاً : حقها في الوجود والبقاء واستحقت ثانياً : شرف الأم في المدد منها والانتساب إليها " (٣) .

واستقر رأي محمود تيمور على أن نشأة القصة العربية قد مرت بالمراحل التالية : الترجمة من اللغات الأوروبية ، والمحاكاة ، ومن ثم الإبداع الأصيل ، وهو بذلك يلتقي مع يحيى حقي في هذا الشأن .

أما سهيل إدريس فيرجع فضل ولادة القصة القصيرة الحديثة إلى اللبنانيين دون غيرهم بقوله : " ولدت القصة العربية الحديثة ، بجميع ألوانها على أيدي اللبنانيين في بلدين : مصر وأمريكا ، فكأن المهاجرين وجدوا أن بلادهم الصغيرة لا

تتسع لمواهبهم ، فخاضوا البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبية العربية " (٤) .

لسنا في معرض مناقشة هذا الحكم القاطع المانع ، الذي يبدو أن صاحبه يرد فيه الكيل لاسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي اللذين يريان أن مصر سبقت سوريا ولبنان في تثبيت القصة والدراما وتعزيز وجودهما ، وذلك بحكم الأحوال المجتمعية والسياسية والملابسات الاجتماعية ، والحياة الثقافية الفوارة التي كانت تتأجج في مصر آنذاك ، وإنما يهمننا ما أورد المؤلف من أمثلة على " مخلفات الماضي " - كما يقول - من أعمال ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق وسليم البستاني وفرح أنطون ، ونقولاً حداد ويعقوب صروف وأمين الريحاني وغيرهم . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل - بلا مواربة أو شك - أن المحاولات الأولى كانت تعتمد التراث ، لا سيما المقامات ، وتركز على أساليبها وزخارفها اللفظية والبديعية ، وتحاول أن تجدد في مضامينها انطلاقاً من تغير الواقع والوعي الاجتماعي السائد .

ويعزو الدكتور شاكر مصطفى ، الذي أخذ بوجهة نظر جورج لوكاش ، ظهور القصة السورية إلى نشأة المجتمع البرجوازي الجديد ، الذي تعرض لتأثيرات الحضارة الأوروبية ورياحها ومثلها وثقافتها ، ويعتبر أن الانتقال من أشكال المجتمع الاقطاعي إلى البرجوازي كان يتطلب خلق ألوان جديدة من فنون الأدب تغاير الأشكال القديمة السائدة آنذاك ، لتتماشى وعلاقات الإنتاج الجديدة . ويشير هذا الموقف إلى أن لكل شكل من أشكال التطور الاجتماعي فنونه وألوانه الأدبية الخاصة به ، التي تظهر بولادته وتزول بزواله ، وهذا ما تنفيه مسيرة الفنون الأدبية وتطورها التاريخي . كما يدل هذا الرأي على اضطراب منهج المؤلف ، مما أفضى إلى الوقوع في الخطأ وعدم الوصول إلى لب المشكلة ، إذ لو طور المؤلف أطروحته السابقة

لتوصل إلى نتيجة مغايرة ، مفادها أن ظهور العلاقات البرجوازية الجديدة قد أدى إلى خلق منهج في جديد لتصوير وكشفا لواقع بكل ما يعج فيه من تعقيد وتناقض بين القوى الفاعلة والمتصارعة في داخله .. أعنى نشوء المنهج الواقعي في الفن ، أي الواقعية كاتجاه عام وشامل .

هذا هو الموقف العام من مسألة نشأة الفن القصصي ، والذي لم يشذ عنه سوى نفر من النقاد والكتاب ، ومنهم محمد الصادق عفيفي الذي أصر على أن منابع الادب العربي الحديث هي مزيج من التقليد والإبداع ، وخليط من التراث الكلاسيكي ورياح الأدب الغربي الأصيل والمترجم (٦) . وهذا ما توصل إليه أحد أشهر دارسي القصة الحديثة في العراق ، وهو الدكتور عبد الآله أحمد الذي سار على خطى أستاذه عباس العزاوي ، الذي كان تلمس ظهور القصة العراقية الحديثة في مقامات أبي الثناء الألويسي ، مشيراً إلى تطور أساليب التعبير في نهاية القرن الماضي ، بحيث أصبحت أكثر قدرة على التعبير عن مختلف القضايا الحياتية ، بعد أن نفضت عن نفسها إसार السجع وقيود البديع واتجهت نحو الأسلوب المرسل . ويضيف الدكتور عبد الآله إلى ما ذكره عباس العزاوي قائلاً : " إن الباحث في نشأة القصة العراقية لا بد أن يقف عند هذه المقامات لصفات وخصائص معينة امتازت بها ، جعلت بعض الباحثين يعتبرها أول محاولة في كتابة القصة في الأدب العراقي الحديث " (٧) .

ويلتقي الدكتور ناصر الدين الأسد في دراسته عن خليل بيدس : (مؤسس ورائد القصة في فلسطين والأردن) بالناقد المغربي حيث يحدثنا عن سنن تواصل الفنون التقليدية ، فيشير إلى أن الاعمال القصصية الأولى قد نشأت في البداية كسير وترجمات لحياة أبطال الفولكلور وشخص الملاحم الشعبية، التي لا يخلو منها أدب أي شعب في مرحلة تاريخية معينة، ويقول المؤلف بأن سير بني هلال وعنترة والوزير سالم وسيف بن ذي

يزن كانت منتشرة جداً في مطلع القرن العشرين في غالبية القرى الفلسطينية (٨) .
وسنرى نحن أن قصص بيدس قريبة جداً من هذه الألوان الفنية الفولكلورية .

وسأورد هنا للفائدة بعض تفاصيل معركة أخرى دارت رحاها على ساحة أدبية أخرى في بلد قطعت فيه نظرية الادب والنقد الأدبي شأواً بعيداً ، أقصد بذلك علم الأدب السوفيياتي الذي اطلعت على بعض منه بحكم دراستي له ،
وانشدادي إلى ما وصل إليه من نجاحات .

لقد دارت في الفترة السوفيائية معارك شديدة ، ومناقشات عديدة حول منشأ الأجناس والأنواع الأدبية وتطورها وتشعبها، وكذلك الروابط التي تجمع بين القديم والحديث . وكنت أشرت في الفصل الأول إلى ملامح هذه المعركة، وهنا أعود لأكرر بعضاً منها، وأطرح بعض الإضافات الأخرى لأهمية الموضوع وتعدد مساراته ، وتباين الآراء حوله . و لقد توصل الناقد الكبير وأحد أكبر مؤسسي المدرسة الشكلية الروسية فكتور شك洛夫سكي إلى استنتاجات مثيرة منها أن أول قصة قصيرة مكتملة البناء، متسقة الشكل والمضمون قد وردت في التوراة، وهي قصة- يوسف عليه السلام - ويثير شك洛夫سكي مسألة الأجناس والأشكال الفنية قائلاً: " لا توجد في تاريخ الفن أشكال متلاشية، كما لا يوجد التكرار الصافي المحض؛ فالقديم يلقي على الجديد ظلالاً ملونة غالباً ما تكون ساخرة " (٩) .

وكان المفكر والناقد الروسي النابه باختين قد أورد في كتابه القيم عن دستوييفسكي العبارات الدالة التالية : " يحتفظ اللون الأدبي دائماً بعناصر أزلية ثابتة . وهذه الثوابت تبقى عالقة باللون الأدبي بفضل تجددتها المستمر ، أو كما يقال عصرنتها . فاللون الأدبي دائماً كما هو بذاته وليس بذاته ، فهو دائماً يحمل بذور القديم والجديد في الوقت نفسه . الجنس ينبعث ويتجدد في كل مرحلة جديدة من تطور الأدب ، وفي كل عمل أدبي فردي من الجنس ذاته " (١٠) .

ويطرح الناقد البلغاري غورانوف الذي يكتب بالروسية في كتابه القيم "الصورة الفنية ومجرى تاريخ حياتها"، الذي قدم له أحد أكبر علماء الجمال والفلاسفة السوفييت آصموص، يطرح كثيراً من الملاحظات الذكية والأسئلة التي تثير الشكوك بالآراء القديمة، ويرى أن تطور الأشكال والصور الفنية يتم بشكل ارتقائي على الرغم من حضور بعض الإحباطات والإخفاقات أحياناً .

ويبحث المؤلف في ظهور الرواية كفن مستقل ، ويطالب بالتفتيش عن الأعداد التي إذا أضيفت إلى بعضها يتولد لدينا التاريخ التركيبي للفن بشكل عام . ويخرج من بحثه باستنتاج حول ولادة الرواية في القرن الثاني عشر الميلادي في فرنسا ، إذ يقول : " لقد تولدت في أعماق العصور الوسطى (القرن الثاني عشر) علاقات جديدة ، حصلت فيها الشخصية الإنسانية على قيمة غير منتظرة ، حيث خرجت من نطاق التضييق الطبقي " (١١) . لكن هذه العلاقات كانت ضعيفة في البداية ولم تستطع أن تقوم بعملية تغيير شاملة للمجتمع ، ومع ذلك كان بإمكانها خلق مثل جديدة تتعارض والمثل السائدة آنذاك . ويقول بأن الرواية جاءت نتيجة لالتحام الملحمة القديمة بقصص الحب التي سادت في تلك الفترة ، حيث أدى هذا الالتحام إلى ظهور شيء ما لا يشبه هذا ولا ذاك . وهذا اللون الجديد من الأدب قد طرد الآلهة المتعددة والتراجيديا التي تميز بها الفن الملحمي القديم، وطرد كذلك عشوائية السيכולوجيا التي كانت تبتلع أي سياق تمليه مسيرة الحياة ، وأخذ اللون الجديد يصور الحياة الواقعية للمجتمع الإقطاعي .

ويرى المؤلف أن الرواية الفرنسية قد نشأت على يد كرتين دي تروا (مع وجود محاولات سابقة) ، وطورها بعده انطون دي لاسال الذي يعتبر رائد الرواية الفرنسية، ولكن نجم الرواية قد أفل بعد ذلك حوالي ثلاثة قرون ليعود في القرن السادس عشر

على يد فرانسوا رابليه بدفعة قوية جديدة، خفت تدريجياً حيث بدا وكأنها قد زالت لمدة قرنين تقريباً ، إلى أن عادت الرواية ثانية لتصبح أقوى لون أدبي على الإطلاق ، ويشبه المؤلف مسيرة الرواية هذه بالنهر الذي ينبع من رأس جبل ، يبدأ مسيرته بعنف ، لكنه يختفي في بعض المواقع ، ويجري تحت الأرض لفترة ما ، إلى أن يخرج وينبعث من جديد ، فيما يشبه ظاهرة شكسبير .

وطالب ستروكوف أحد النقاد مؤخراً لدى دراسته لروايات شولوخوف (كاتب روسي حائز على جائزة نوبل) بإعادة النظر في كثير من المفهومات حول تطور العملية الأدبية، وقال أن ليس بالإمكان فهم روايات شولوخوف بمنأى عن نشوء وتطور الفن الملحمي، لا سيما الملحمة البطولية (١٢) .

مما سبق تتضح أهمية البت في مشكلة نشوء الفن القصصي العربي الحديث ، وضرورة دراستها دراسة جادة والخروج بنتائج معينة يعتمد عليها الدارسون للأدب العربي . ونرى نحن أن على الدارس الجاد ، والباحث الموضوعي أن يقوم بدراسة واعية وتدقيق متفحص لمختلف الأشكال والألوان الأدبية التي برزت على سطح الساحة العربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ويبين مدى ارتباط هذه الأشكال بالموروث الأدبي الكلاسيكي . ولا ننأى بعيداً عن الحقيقة إذا قلنا أن الفن القصصي العربي المعاصر هو مزيج من العناصر الأبدية الكامنة في لب الألوان التقليدية والاتجاهات الجديدة التي جاءتنا عن طريق الترجمة من الآداب الغربية ، بعد عملية هضم واستيعاب ووعي تام وأصيل من قبل الكتاب العرب . فالنوع الأدبي دائماً يمر بشتى التغيرات التي تملئها الحياة والواقع المتنامي المتقلب ، وتجري التحويرات الضرورية على الشكل والمضمون لتلي متطلبات الواقع، بينما يحتفظ النوع في الوقت نفسه بالعناصر التي رافقته منذ القدم .

وقد توصل أحد دارسي الادب المصري الحديث إلى نتيجة مشابهة لما ذكرت ، إذ ربط انبعاث الأدب المصري بنشاط وعمل الكتاب المتنورين الذين استوعبوا التراث العربي التقليدي جيداً ، واطلعوا على الآداب الغربية اطلاعاً واسعاً وعميقاً ، ويرى أن " امتزاج هذين التأثيرين ومجموعة الظروف الاجتماعية - السياسية والثقافية أدى إلى ولادة أدب جديد من حيث الشكل والمضمون " .

ولا أريد هنا إيراد النماذج الأدبية التي ذكرها الدارسون قبلنا ، وبينوا مدى ارتباطها العضوي بالتراث الكلاسيكي ، بل اكتفى بإحالة القارئ إلى قصة محمود تيمور الهجائية " السائح " ليقراها بتفحص وإمعان ، ويتوقف على ما تحويه من تكرار وأغراق ومبالغة ، ويقارن كل هذا برسالة الجاحظ في " التربيع والتدوير " الهجائية ، فسيجد تقارباً هائلاً بين العاملين ، من حيث الفقرات المتقاربة وتشابه الأسلوب ، وكذلك الوسائل البلاغية والتعبيرات المشتركة ، وطريقة السرد أيضاً .

ويحتوي مصنف الدكتور عبد المحسن طه بدر " تطور الرواية العربية الحديثة " على معلومات قيمة حول تلاحق التراث والفكر الأوروبي ، وإفادة الأدباء العرب الأوائل من مخزون تراثهم القومي ، ومزجهم إياه بما أخذوا عن الغرب ، وعدم وقوفهم " موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التي قد تكون صالحة لاجتماعهم " (١٣) .

إن دراسة تفصيلية وشاملة لمختلف جوانب وأبعاد وأسلوب " أحاديث عيسى بن هشام " للمويلحي فيها الدليل الأكيد على صحة القول السابق (١٤) ، وتبرز مدى الشوط الذي تم انجازه على طريق تأصيل فن القصة في العصر الحديث ، منذ صدور " مجمع البحرين " لناصيف اليازجي الذي على الرغم من كلاسيكيته ومحاكاته للنماذج العربية القديمة ومحاولاته تكييف الشكل التقليدي لاحتواء

المضمون الجديد ، كان ممن شرعوا الأبواب أمام تقبل الهبات الغربية الحديثة والأفكار الجديدة التي أخذت تغزو الشرق جراء استشعاره بقرب التغير وانفتاحه التدريجي في وجه التحولات العاتية الجديدة ، ومستجدات الواقع الاجتماعي وملابساته واستحقاقاته . وهذا يشير إلى أن الأنواع الفنية تنمو في رحم الأجناس القديمة، وبعد أن تتوالد تحاول أن تعثر لها على تربة تخصب فيها وتتطور ، لتستبدل بعضاً منها بما تضحخه البيئة المحيطة والوسط الجديد من مستجدات .

هذا مثال بسيط ومعبر يضاف إلى جملة الأمثلة والأدلة السابقة حول ارتباط الحديث بالقديم ، وامتداد جذوره إلى الماضي السحيق . أن عدم تمثل هذه الالتقاءات والخيبة الشديدة النابعة من عدم استيعاب هذه الحقائق تعود إلى انقطاعنا الحاد وشبه التام لفترة طويلة عن تاريخ حضارتنا وتراثنا القديم . ولكن لو تناولنا ظاهرة الشعر على سبيل المثال لبدأ الأمر أقل تعقيدا ، واستطعنا تفهم الأمور على حقيقتها . فلو أخذنا الشعر الحديث وقمنا بعملية فصل تعسفية له عن الماضي ، وذلك بتدريس هذا الشعر لطلاب المدارس ، وقطع أية صلة لهم بالشعر الكلاسيكي القديم ، وبعد أن يتقنوا وسائل وأساليب صياغة هذا الشعر ، نبدأ بعدها بتدريسهم وتلقينهم الشعر الكلاسيكي التقليدي ، فسنجد أن غالبيتهم لن تتذوق الفن الجديد ، ولن تستطيع إيجاد الوشائج التي تربطه بالشعر الحديث ، وستنفي وجود أية صلة بين الضربين . وهذا ما حدث بالفعل للجيل السابق الذي أمضى حياته دارساً ومنقياً ومتبعاً للشعر القديم في أغراضه وأساليبه ، ووسائله التعبيرية وموازينه العروضية ، فلما أفاق على صعود الشعر الحديث لم يستطع تحمل الصدمة ، ولم يكن من السهل إقناعه بأن الشعر الحديث امتداد وتطور طبيعي للقديم ، وهكذا الأمر بخصوص الفن الملحمي وتطور أساليب ووسائل إعادة صياغة الواقع فنياً طبقاً للظروف المتغيرة .

القصة الاوروبية الحديثة لم تنشأ من عدم أو في فراغ ، وهذا ينطبق على القصة الفنية العربية المعاصرة ، ولا سبيل إلى إنكار ذلك أو تجاهله . الجنس الأدبي خالد، لكنه ينمو ويتطور مع الزمن ويجاري الواقع المتغير وظروف الحياة المستجدة .

من المنطلقات السابقة سندرس البدايات السردية و القصصية في فلسطين والأردن حتى الحرب الكونية الثانية ، بعد أن بدأت الآداب العربية المحلية تتكون على شكل صور مستقلة منذ مطلع القرن السابق على الرغم من وحدة المصير واللغة الواحدة والتراث الحضاري المشترك ، والجذور التاريخية الأصيلة للأدب العربي ، ولا توجد حتى الآن أية مؤشرات تدل على خلاف ذلك . ويرى المستشرق السوفياتي فيلشتينسكي أن : " الأدب العربي المعاصر هو عبارة عن مجموعة آداب الشعوب العربية بأسرها ، وهي آداب لأنها نشأت على صعيد الأدب العربي الكلاسيكي ، ولها سمات مشتركة عديدة ، ومع ذلك فهي من حيث الوشائج الاجتماعية والفنية تشكل ظواهر مستقلة " (١٥) .

والآن وبعد هذا المدخل - المنطلق نعود إلى موضوع بحثنا وهو نشوء القصة في معناها السردية الشامل في فلسطين والأردن . بدأت القصة في هذين القطرين تبرز وتتلور بعد ولادتها في كل من مصر ولبنان بقليل ، ويرجع ذلك إلى الحكم التركي الطويل الذي حد الفكر وقيد الأذهان ، كما يعود إلى الهجرة الجماعية للمفكرين والمترجمين والمثقفين من فلسطين والأردن إلى مصر والمهجر الأمريكي . هناك ظاهرتان بارزتان لعبتا دوراً هاماً ورئيسياً في تاريخ تطور الأدب في فلسطين والأردن وغيرهما ، وهما : إعلان دستور سنة ١٩٠٨ ، والحرب الكونية الأولى التي أدت إلى تبعية البلدين المذكورين لـإنجلترا .

ولدى إعلان الدستور كتب خليل السكاكيني المفكر الفلسطيني المعروف الذي كان موجوداً في أمريكا ما يلي : " قرأت اليوم في الجرائد العربية أن جلالة السلطان

منح البلاد الدستور مما سررت له كثيراً واستبشرت به خيراً . الآن إذا رجعت إلى بلادي يكون رجوعي في محله . إذا صحت الأحلام كان المجال أمامي واسعاً . الآن أستطيع أن أخدم بلادي . الآن أستطيع أن أنشيء مدرسة وجريدة وجمعيات للشبان . الآن نستطيع أن نرفع أصواتنا بلا حرج ، لينعم بالك يا سوريا ، صبرت كثيراً فنلت ، ليرتد الطامعون فينا خائبين ولتحيا سوريا " (١٦) .

ومع صدور الدستور زاد عدد المدارس ، والجرائد وغير ذلك من المنشورات الفصلية ، وبدأت تظهر على صفحات هذه الجرائد ترجمات لأعمال من الأدب الأجنبي ، وكان من أبرز المترجمين خليل بيدس وسليم قبعين ، وسليمان بولس وكلثوم عودة وغيرهم .

وبعد الحرب الأولى تضاعف عدد المدارس والدوريات والصحف ، وتزايد اهتمام بعض الفئات بالقضايا السياسية والأدبية . وجرى سجال عنيف بين اتجاهين رئيسيين حول تطور اللغة القومية وجوهرها ، هما : الاتجاه التجديدي وكان على رأسه خليل السكاكيني ، والاتجاه التقليدي وكان زعيمه محمد إسعاف النشاشيبي ، وقد طالب الاتجاه الأول بضرورة الابتعاد عن الألفاظ الغريبة والتعبير الجاهزة المتوارثة واستخدام اللغة العادية القريبة من لغة الحياة اليومية ، وتجنب الإطناب والتكرار والمبالغة ، والتشبيهات والصور الخيالية ، واعتماد الألفاظ الدالة والمعبرة ، كما طالب بالعناية بالمعنى ، إذ أن المعنى هو الغاية في اللغة ؛ فكان السكاكيني بذلك من الأوائل الذين نادوا وعملوا على تيسير لغتنا العربية وجعلها لغة الجميع ، فاستحق كتابه المعروف " الجديد " الاهتمام والرعاية ، وأقر كأفضل كتاب للصفوف الأربعة الأولى في فلسطين والأردن وغيرهما من الأقطار العربية .

وجدير بالذكر أن المقالة السياسية في تلك الفترة شغلت مكاناً بارزاً في الحياة العامة وفي التطور الفكري الاجتماعي في كل من فلسطين والأردن ، تاركة للقصة المكان الثاني . ويعود ذلك إلى عدة أسباب ، منها :

* الحماس التنويري للمثقفين الوطنيين الذين عادوا من المهجر .

* حل القضايا الاجتماعية كان يتطلب عمل الصحافة اليومية ، التي كانت في متناول البعض تثير حماسه ونخوته ، وتلهب حميته ، بينما لم تنتشر القصة للتخلف الثقافي ونفشي الأمية والحدار الوعي العام في أوساط الفئات الشعبية ، ولأنها أعسر على الفهم من المقالة السياسية ، لما تزخر به من زخارف لفظية وصور فنية وما شابه ذلك . وكان كراتشكوفسكي أول من تنبّه إلى دور الصحافة العربية وأهميتها وسبقها للأعمال الإبداعية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، قائلاً : " في ذلك الوقت الذي كان فيه الأدب الخالص (بما في ذلك القصة والدراما) ما يزال يسير ولمدة طويلة على درب التقليد حيث لم تبرز أعمال إبداعية أصيلة ، كانت الصحافة ومنذ ثمانينات القرن الماضي نًا تبعد نماذج مبهرة من حيث الشكل ، وذات أثر كبير على المجتمع وعلى الأدب ، وكانت أحياناً أسطع من الأعمال الفنية الخالصة لأولئك الكتاب أنفسهم " (١٧) .

الصحافة وسيلة مهمة من وسائل الاتصال الجماهيري ، وهي أداة مقاومة وتغيير .. تلهب الجماهير وتثير حماسها ، وتشعل فيها جذوة الأمل في الخلاص من ربقة التخلف والاضطهاد والظلم الاجتماعي ، وهي ميدان مفتوح للصراع الوطني والطبقي والاجتماعي تنتظم داخلها شتى الصراعات والمتضادات ، وتجري فيها سجلات ومحاورات حول مختلف القضايا والإشكاليات التي تواجه الوطن والمواطنين ، وواجبها كشف الزيف والنفاق ، واختراق أسداف المستور للوصول إلى الحقيقة لتخدم الغرض الذي من أجله ظهرت إلى الوجود .

وقد انشغلت الصحف والدوريات المختلفة التي صدرت في غضون النصف الأول من القرن العشرين في كل من الأردن وفلسطين ، مثل " النفائس العصرية " ، و " الميثاق " ، و " الفجر " ، و الجزيرة " ، و الرائد " و غيرها بما تنشره من مقالات ويوميات وخواطر ومذكرات وأدب اجتماعي وما شابه ذلك ، انشغلت بمستجدات العصر ، وما حمل من قيم وأفكار ومثل جديدة كانت تتطلب نظرة جديدة إلى أمور الحياة والكون ، " فالتطور - كما يرى السكاكيني - ناموس عام ؛ فما من عنصر من عناصر الحياة إلا خاضع له رضينا أم أبينا " ، وأن لكل زمان لغته وأسلوبه " (١٨) ، وهذا ما حدا بالكتاب المستنيرين إلى الغوص في أعماق الواقع الاجتماعي والسياسي ، والولوج إلى معترك الحياة ، ومسرح الأحداث المتلاطمة لسبرها وتعرية أسرارها وبلوغ سراديبها ، لمعرفة العقلية الاجتماعية والذهنية الفكرية التي تسندها أو تقف من ورائها . وهنا كان لابد من أن يتولد نوع جديد من أعماق الأجناس والأنواع القديمة - الحديثة ليعبر عن المضمون الجديد وعن الذات الجديدة ، فظهرت الخاطرة الأدبية ، فالمقالة الاجتماعية ، فبواكير القصة الفنية المتطورة ، التي بدأت تأخذ مكانها على صفحات المجلات والصحف ، وتنتشر بين الناس . فاللجوء إلى السردية كان لونا من العمل على إيقاظ الهمم عن طريق التنوير ، وفتح آفاق واسعة أمام العرب لغرض معركتهم الحضارية .

والذي يطالع " أغاني " محمد صبحي أبو غنيمة يتلمس في خواطره وقصصه التناغم ما بين المقالة السياسية والحبكة القصصية وأثر ذلك في السرد ، وذلك للتعبير عن الهموم الوطنية والذاتية التي كان يعاني منها المؤلف ، ويود توصيلها إلى الناس .

نرى مما تقدم أن القصة ، وكذلك الأنواع السردية الأخرى ، لم تلعب في النصف الأول من القرن العشرين في كل من الأردن وفلسطين الدور الرئيسي في التطور الفكري والاجتماعي ، بل وقع العبء الأساسي في ذلك على عاتق الشعر والصحافة

والنثر والأدب الاجتماعي ، ولم يظهر قصاصون أو روائيون بارزون لهم دور فعال في الحياة الثقافية والفكرية ، كما هو الحال مع الشعراء ، أمثال ابراهيم طوقان ومصطفى وهبي التل وعبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي وغيرهم .

كما أن قراءة متأنية للتأج القصصي في تلك المرحلة تشير إلى أن النزعة الصحفية الملفعة بالوعظ والحكم كانت تطفو على السطح ، وتطفئ على ذهن المؤلفين والكتاب وتحكم توجهاتهم ومنطقهم الفني . ففي " مسارح الأذهان " لخليل بيدس حيث بذرة القصص والمروي واضحة ، نفتقد عمق التحليل وتظل الأحداث تراوح قشرة الواقع ، ولا تغوص في النفس الإنسانية كما ينبغي . وهذا شأن قصص العابدي وعارف العزوني والعزيزي وأديب عباسي وعبد الحميد ياسين والايرواني في بداياته وتيسير ظبيان وغيرهم ، حيث يبدو الأثر الصحفي الذي يلامس الحدث ولا يلج دواخله ، ويقنع بسطح الظواهر ، ناصعاً في معظم هذه البواكير ، التي مهدت الدرب لظهور أجيال من كتاب القصة ، الذين أثروا هذا الفن ، وأخذوا ينافسون غيرهم في الأقطار العربية الأخرى ، وكان لهم مكانة متميزة في الساحة الأدبية العربية .

تأخر نضوج القصة كثيراً ، ولم تقف صامدة على قدميها إلا مع حلول النصف الثاني من القرن العشرين بعد الحرب الكونية الثانية وبعد نكبة فلسطين . وكان هذا مصير هذا النوع الأدبي في معظم البلدان العربية الشقيقة ، ويرى الأستاذ محمد عيتاني أن القاص فؤاد الشايب كان أول من كتب قصة سورية ناجحة في الأربعينات من القرن العشرين بعد تجارب عسيرة وعديدة في هذا الميدان (١٩) .

كما تأخر ظهور هذا الجنس من الأدب في دول الخليج العربي (٢٠) وليبيا وغيرها ، ولم نعثر على أولى بواكيره إلا في الستينات وحتى السبعينات من القرن ذاته ، لكنه أخذ يتدرج بسرعة مع تطور المجتمعات التي ولد فيها .

المراجع والمصادر

- ١ - فاروق خورشيد "في الرواية العربية"، القاهرة - ١٩٦٠ .
- ٢ - اسماعيل أدهم ، ابراهيم ناجي "توفيق الحكيم" القاهرة - ١٩٤٥ .
- ٣ - يحيى حقي "فجر القصة المصرية"، القاهرة - ١٩٧٥ ، ط ٢ ، ص - ٢٣ ، ٤١ .
- ٤ - سهيل ادريس "محاضرات عن القصة في لبنان"، القاهرة - ١٩٥٧ .
- ٥ - شاكر مصطفى "القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية"، دمشق - ١٩٥٨ .
- ٦ - محمد الصادق عفيفي "القصة المغربية الحديثة"، بيروت - ١٩٦١ .
- ٧ - عبد الاله أحمد "نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩"، بغداد - ١٩٨٦ ، ط ٢ .
- ٨ - ناصر الدين الأسد "محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة في فلسطين"، القاهرة - ١٩٦٣ .
- ٩ - فيكتور شكولوفسكي "القوس - عن تباين المتشابهات"، موسكو - ١٩٧٠ .
- ١٠ - ميخائيل باختين "إشكاليات بوطيقا دوستويفسكي"، موسكو - ١٩٧٣ ، ط ٣ .
- ١١ - كريستو غورانوف "الصورة الفنية ومجرى تاريخ حياتها"، موسكو - ١٩٧٠ .
- ١٢ - سيموش وآخرون "الفن والايديولوجيا"، موسكو - ١٩٧٣ .
- ١٣ - عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر"، القاهرة - ١٩٦٨ .
- ١٤ - فلاديمير سولوفيوف "اللغات السامية" (لغة محمد المويحيى وأسلوبه في رواية حديث عيسى بن هشام) ، موسكو - ١٩٦٥ .
- ١٥ - اسحاق فيلشتينسكي وآخرون "الادب العربي"، موسكو - ١٩٦٤ .

- ١٦ - خليل السكاكيني "كذا أنا يا دنيا"، بيروت - ١٩٨٢، ط ٢ .
نًا يعني القرن التاسع عشر .
- ١٧ - كراتشكوفسكي . ي : "المؤلفات المختارة" المجلد الثالث ، موسكو - ليننغراد ،
١٩٥٦ .
- ١٨ - خليل السكاكيني "كذا أنا يا دنيا" ص ٣٦٩ .
- ١٩ - محمد عيتاني "جريدة الأخبار اللبنانية"، ٢٥ نيسان - ١٩٧١ .
- ٢٠ - د . مرسل العجمي "مجلة عالم الفكر"، المجلد ٢٥ ، العدد اكتوبر - ديسمبر
١٩٩٦ .

جهود بيدس السردية



يعتبر خليل بيدس (١٨٧٥ - ١٩٤٩) من أوائل كتاب القصة في فلسطين والأردن ، وهو خريج المدرسة الروسية في الناصرة ، ومديرها بعد ذلك ، ومعلم ميخائيل نعيمة الأديب اللبناني المعروف .

أصدر بيدس مجموعة قصصية واحدة هي "مسارح الأذهان" ، وكان قد نشر معظم قصصها في مجلته الشهيرة "النفائس" ، التي كانت تصدر من ١٩٠٨ - ١٩١٢ ، وتحتوي على قصص مترجمة وقصص موضوعة . وله سرديّة واحدة بعنوان "الوارث" .

كان بيدس على معرفة واسعة بالأدب الروسي الكلاسيكي ، كما كان يعلم جيداً ما للقصة من "شأن خطير ومقام رفيع بين سائر كتب الأدب عند جميع الأمم" ، وما لها من تأثير على النفوس ودور في تهذيب الطباع والأخلاق البشرية ، والعادات الإنسانية ؛ لذا نقل الكثير من القصص إلى العربية ، وكان يرى في هذا اللون من الفنون أسمى الألوان الأدبية وأرفعها ، ويعرف مكانته في حياة الأمم والشعوب ، فهو أساساً لحضارة وغذاء النفوس وقبس البصائر ، ومنه استمدت الإنسانية التأمل والعلم ، وكانت الحكمة والفلسفة . وقد كان لبعض كتب هذا الفن الرفيع صدى عميق وواسع أدى إلى انفجارات هائلة ، وتغيرات جذرية في حياة الأمم ونفوس البشر ، وطرائق تفكير الشعوب . وكان يرى في فن القصة فناً موجهاً يجب أن يُبنى على الفهم العميق للحياة وأسرارها وتنوع أشكالها .

وطالب الكتاب باختيار مضامين قصصهم من حياة الناس الواقعية ، ومن طبيعة الإنسان بما يطابق الحقيقة والواقع ، ذلك أن موضوع القصة هو الإنسان وحياته الاجتماعية والمعنوية . كما دعا إلى الارتباط الوثيق بالجمهير الشعبية ، ودراسة واقعهم ، وكان يرى أن القصة تستطيع حمل رسالة الإصلاح والتربية ، لأن قراءها من سواد الناس وبسطائهم ، ولأن دورها أساسي ومهم في الهدم والبناء .

ونادى بيدس بضرورة معرفة جوهر وحدود وأشكال وأساليب القصة جيداً ، والاعتناء بفنيتها وتقنياتها حتى تصل إلى أعماق النفس البشرية ، وتكشف طبيعة هذه النفس وخواصها . كما أصر على أهمية الدقة في التعبير ، وفصاحة اللغة وقوة الخيال ، وعذوبة التخيل ، ومهارة التصوير . وكان بيدس على اطلاع واسع على الآداب الغربية ويعرف مدى البون الشاسع ما بين الأدب العربي والآداب الغربية لاسيما فيما يخص المرويّات والفن القصصي ومختلف السرديات الأخرى ، حيث يقول : " ولا يخفى أن الفن الروائي في الغرب طافح بالحسنات ، وقد سبقنا الغرب بذلك مراحل كثيرة ، ففيه من الروائيين المتفنين مئات وألوف ، وهم أساتذة الفن بلا جدال . فإذا نقلنا عنهم أو نزعنا إلى أسلوبهم ، فإنما نزيد آدابنا ثروة وجمالاً ، ونزيد كتابنا أسلوباً واطلاعاً وفناً " (١) .

هذا ملخص ما نادى به خليل بيدس في أعماله النظرية ، لا سيما في مقدمة مجموعته القصصية ، إلى جانب مطالبته بمعرفة الحياة والتضحية في العمل من أجل الفن ، والاطلاع الواسع على شتى مجالات المعرفة ، والتجربة الحياتية العميقة ، ومعرفة الآداب العالمية . لكن إلى أي مدى أصاب بيدس التوفيق في تطبيق منهجه هذا في ترجماته وقصصه ، فهذه قضية تستوجب الوقوف ملياً عندها .

ترجم بيدس الكثير من الأعمال الروائية والقصصية منها : " ابنة القبطان " ، و " تراس بولبا " ، و هنري الثامن " ، و أشقاء الملوك " ، وغيرها ، لكن هذه الترجمات كانت على حد تعبير كراتشكوفسكي المستعرب المعروف " مشحونة بكمية هائلة من الأخطاء في الكلمات والتعابير " ، أضف إلى ذلك أن بيدس كان يسمح لنفسه بالاختصار والتحوير ، وأحياناً إسقاط بعض الفقرات وحتى الفصول . وقد أشار إلى هذه النواقص القائلة كل من كراتشكوفسكي وناصر الدين الأسد ، ويشير الأسد إلى

كثرة ترجمات بيدس التي كانت تظهر في الوقت نفسه ، ونوعيتها السيئة وإدخال الأشعار العربية قسراً إليها . وقد أفضى كل هذا إلى تشويه المضمون الحقيقي ، وأضرّ بأساليب الكتاب وفرداتهم ، على الرغم من بقاء السياق العام وأسماء الأبطال كما هي في الأصل .

ونجد في قصصه الموضوعية المآخذ والمزالق السالفة نفسها في الأداء الفني وفي تطبيق معاييرهِ . فنحن عندما نقرأ مجموعته القصصية " مسارح الأذهان " يصعب علينا أن نجزم بأن المؤلف هو نفسه في جميع هذه القصص ، إذ نحس وكأنها قصص مترجمة من لغات عدة ، فبعضها عبارة عن روايات إغريقية تحمل أسماء يونانية ، وأخرى هندية تحدثنا عن تعاليم بوذا وأتباعه ، ومثلها فرعونية وغير ذلك . وفي ثنيات قصصه يسوق المؤلف بعض الأحداث التاريخية الماضية ، والحرب الغابرة وما إلى ذلك . وهناك أسماء عربية في قصصه إلا أن القارئ لا يستطيع تحديد العصر الذي عاشت فيه ، أو المجتمع الذي تنتمي إليه ، والحضارة التي تفرض على أبطال القصص سلوكها وتصرفها . ولا يربط بين قصص المجموعة وبين ما عاشته فلسطين من أحداث وما مرت به من وآلام في مطلع القرن أي رباط . كما أن المؤلف لا يطرح ولا يجيب على الأسئلة الملحة التي كانت تشغل المجتمع الفلسطيني آنذاك وتؤرق حياته ، وتعكر عليه صفوه ووجوده . أبطال وشخص القصص مقطوعو الصلة بالنماذج الإنسانية الحية ، المستمدة من المجتمع نفسه .

غالبية قصص المجموعة عبارة عن خرافات وأساطير وحكايات شعبية شتى تتحدث عن قضايا عامة وأفكار مطلقة ، وتبحث في أمور تهم مختلف الأقوام والعصور ، أي أنها ذات طابع عام عالمي ، وليس لها نكهة محلية . ففي القصة الأولى " أين الحقيقة " يقول المؤلف أن الحقيقة ما هي إلا هذا الوجود نفسه ، وهي جوهر كل

شيء ، لا يستطيع إدراكها أحد إلا بعد أن يتخلى عن الغنى والسلطة والحب والمجد ، ولا يتم ذلك إلا بالعمل الدؤوب الذي لا ينقطع ، والانفصال عن الناس والابتعاد عنهم . من يسعى إلى الحقيقة عليه أن يشرع في عملية التطهر هذه ، وينبذ أضاليل الحياة ، ويتخلى عن كل مسراتها ، ولكن بلوغ الحقيقة المطلقة غاية لا تدرك ، ومن يحاول تجاوز قانون الحياة هذا يصاب بالعمى التام لأن : الحقيقة لا يمكن أن يبصرها الناس ، إلا وهي مغطاة بالأسرار والحجب ، فقد يدركها البعض من وراء عشرة أستار ، والبعض الآخر بأقل من ذلك ، وغيرهم بأكثر ، ولكن الحقيقة المجردة لا يمكن لأحد أن يراها أو يعرفها " (٣) .

يقرب المؤلف من أصحاب المدرسة اللاأدرية التي تنكر إمكانية المعرفة المطلقة أو حتى المعرفة الموضوعية للحقيقة ، مع أن هناك الكثير من الحقائق التي لا تحتاج إلى برهان لأن مضمونها ومحتواها مأخوذ من الواقع الموضوعي .

ويتضح هذا المنحنى في حكاية " مؤتمر الحيوانات " ، التي عقدت مؤتمراً لها لتتعرف على غاية الحياة وسر السعادة ، فكانت الإجابات على هذا التساؤل تثير الدهشة والاستغراب وتزيد الإشكاليات استغلاً وإيهاماً لتباين هذه الإجابات ، ولصدورها عن مخلوقات تتفاوت حاجاتها وتختلف وظائفها ومكانتها ، ولهذا فإن مسلكها وطرائق تفكيرها تختلف عن بعضها البعض ، فلا تجتمع على حقيقة موحدة .

يشكك المؤلف في قصة " الثور المقدس " بأدعياء الدين وخزعلاتهم ، ويسوق الأدلة على كذبهم ودهائهم ، وسعة حيلهم ، وعمل المستحيل من أجل إيهام الناس بأباطيلهم ، وإبقائهم على جهلهم ذلك لأن : " الأمة اذا استنارت بنور المعرفة ، ومزقت عن أبصارها حجب الأوهام والأضاليل ينقطع رزقنا ، ونصبح كالسوقة لا يفصلنا عنهم شيء " (٤) . هكذا يتوهم هؤلاء .

ترمز القصة إلى الظلم الاجتماعي والقهر الذي تمارسه فئات معينة ومحدودة ضد الأكثرية الساحقة مستغلة جهلها ، وحسن نيتها وتصديقها لكل ما يقال ، لا سيما إذا جاءت هذه النصائح والحكم من رجال يتخذون من الدين ستاراً لألاعيبهم وغيهم ، وعيهم بلقمة الجماهير المسحوقة ويرى المؤلف أن من يجتريء على طبقة الكهان ويجابه مظالمهم فمآله الموت . وفي القصة حث على قول الحق ودحض الباطل ، وعدم السكوت عليه خشية غضب الحاكم وعسفه . ويتضح لنا نفور الكاتب من الزيف والأباطيل والأوهام والمغالطات ، ومناداته برفضها وعدم تقبلها ، والاستكانة لها ولدعاتها . ويرفض بيدس بشدة أن يسير : " الخلف على آثار السلف ، وينشأ الأبناء على آمال الآباء قروناً كثيرة ، وهم كلما مات ثور وجدوا آخر ، يتخذونه معبوداً لهم ، يسجدون له ويصلون " (٥) .

ويطرح المؤلف في قصة " الصدى " وقصة " الحديث ذو شجون " شجون العاملين في حقول الفن والعمل الإبداعي ، وما يلاقون من معاناة ونكران لأعمالهم ، وعدم تقرير لمكانتهم الاجتماعية ، ولدورهم في الحياة والمجتمع . ويقول في قصة " الصدى " أن الفن أبقي وأعظم من أي قوة كانت ، بما له من مقام كبير في النفوس يمكنه أن يؤثر على أعتى الرجال القساة ، بينما يرى في قصة " الحديث في شجون " أن الفن في مجتمعنا لا مكان له ، ولا يهتم به أحد ، فالعامل في رحابه جندي مجهول لا يعرفه أحد حتى ولو كان من أعظم عباقرة الزمان ، وأساطين الفن والعمران . وفي القصة هجوم صريح عنيف على الصحافة ودورها المشين في الحياة العامة ، بأخفائها الحقائق ، ورفعها للمواهب العادية والمتوسطة على حساب الفنان الأصيل والكاتب المبدع . فالناس يتعرفون من خلال الصحافة على المصارع ولاعب الكرة أكثر من علمهم ومعرفتهم بالمهندس والفنان وأصحاب العقول المفكرة : " فكم من مشاهير العلم

والأدب والفنون على أنواعها يعيشون ويموتون ، ولا يعرف عنهم أحد شيئاً ، بينما نرى بعض صغار الأحلام إذا كتب أحدهم شيئاً ، ولو تافهاً ، أو قام بعمل ولو صغيراً ضئيلاً ، قامت قيامة الجرائد تقرظه وتكيل له المدح والثناء بلا حساب " .
الناس يعرفون جميع أسماء اللصوص والمغنين والمغنيات ويتوقون إلى مشاهدتهم ، ولكنهم لا يعرفون أسماء نوابغ الأمة وعلماءها وأدباءها . ويرى المؤلف في هذا جهلاً مطبقاً ، لكن لا رادّ لدفعه . ويبدو أنّ هذه الحال ما تزال قائمة ، فما أشبه اليوم بالأمس .

وتتمحور قصة " بلا سبب " حول إشكالية مزمنة تعاني منها المجتمعات المتخلفة ، لا سيما المجتمع الشرقي الذي يضع الرجل في المركز الأول في الأسرة ، يأمر فيطاع ، يقول فينصاع الجميع لرأيه بغض النظر عن مدى صدقته ، أو استجابته للغرض المراد منه .

إنها إشكالية تسلط الأب وتحكمه بزوجه وأبنائه ، وعدم مراعاته لأية حقوق إنسانية لهم ، انطلاقاً من اعتداده الزائد بنفسه واستكباره ، وإظهار لرجولته الخادعة ، وتعالیه وأنفته الخاوية التي تجعله يثور بلا سبب ، ويصرخ بلا سبب ، ويظل دوماً ممتعضاً عابساً وغير راض عن أي شيء . فهو غير معني بما يعتمل في نفوس أقرب الناس إليه ، ولا يهتم ما يفكرون به أو يحسون به ، كما أنه لا يدرك أن مسالك الناس وتصرفاتهم تتباين ، وأن نفسياتهم تتفاوت ، وأن الأبناء خلقوا لزمان غير زمانه ، وكل ما يريده أن يكونوا تحت إمرته وطوع بنانه ، لا تصدر عنهم أية أنة أو أية شكوى . إنه محب للتسلط والهيمنة ، ولا يملك زمام نفسه ، ولا تأخذه الشفقة أو الرحمة بزوجه وأبنائه ، فهو يؤمن بأن العصا هي أنجع دواء لتربية الأطفال ، وإسكات صوت المرأة ، وتحويلها إلى أسيرة في المنزل ، ولا يقدر مدى الإجحاف الذي يخلفه ، والظلم الذي يلحق بهم من جراء هذه الرجولة الفارغة والعنعنات الخاوية . إن استضعاف المرأة

وكذلك الطفل الصغير الذي لا ذنب له ولم يرتكب أي مشاكسة تستحق اللوم والتقريع ، يدفع الزوجة إلى استنفار قوتها والتصريح بما يجول في ذهنها من خواطر حول عنف الأب الموجه لابنه : " وما ذنبه إلا أنه صغير وضعيف وأنت كبير قوي ، وقد نسيت أنك أبوه وأنه ابنك وفلذة كبذك ... " (٧) .

أن الغلو في التمرکز حول الذات والعنوة المتأصل في أعماق الرجل الشرقي يعود إلى وهمه بأن هو كل شيء ، لأنه هو الذي يعمل ، وهو الذي يطعم ، وما على الآخرين في البيت إلا أن يطيعوه وينصاعوا لأوامره ، ولو كانت عبثاً وبلا معنى ، وهذا نتيجة حتمية لتناسي دور المرأة وما تقوم به من أعمال في البيت تكاد تكون أهم بكثير مما يقوم به الرجل ، أي أن الرجل الشرقي يتناسى أن البيت شراكة وليس حكراً عليه وحده ، وهذا الأمر يرتكز على منظومة القيم المادية والاجتماعية والتربوية القائمة في المجتمع العربي آنذاك ، والتي ما تزال آثارها باقية حتى الآن .

معظم قصص المجموعة صيغت على شكل حوار ، وتدور حول مشكلة عامة تواجه مختلف الأجناس ، وتقع في شتى المجتمعات ، وتحمل طابع الوعظ والإرشاد ، وتحدث عن مغزى الحياة وسر الوجود ، أما الموضوع الطاغي في قصص بيدس فهو موضوع العادات والأعراف الاجتماعية ، لا سيما ما يتعلق بالمرأة ، والخلفية الاجتماعية والذهنية التي تحكم علاقاتها بزوجها وبالمجتمع .

تدور جميع أحداث القصص المتعلقة بالمرأة حول غدرها وقدرتها على الخداع والخيانة الزوجية ، وتقمصها للمرأة المخلصة مما لا يدع مجالاً للشك في إخلاصها وحبها لزوجها . إنها قادرة على خداعه وتغيير وجهه نظره وتبديد شكوكه في لحظات ، وصرفه عنها معترفاً بخطئه وسوء تصرفه وشكه الذي لا أساس له ، بينما يكون العشيق بالقرب منها بعد أن تمكنت من إخفائه ببراعة ، وتتضح صورة المرأة هذه في

قصة " الزوج المخدوع " ، و " زوجة نادرة المثال " وغيرها : وتشذ قصة " خصام الزوجين " عن المنوال السابق ، فهي تترجم قصة حب كبير بين زوجين عكّره سوء الفهم بينهما ، الذي وقع نتيجة لغلطة ارتكبها الزوج ، مما كاد أن يؤدي إلى تحطيم الحياة الزوجية . لكن الزوج قرر مفاتحة زوجته في الأمر ومدارسته ، مما آل إلى إعادة الروابط كسابق عهدها ، وعاد الحب والوثام يخيّمان على المنزل .

تتسم شخوص قصص بيدس بالسكون والآلية والثبات ، وتبدو مفتعلة في تصرفاتها أكثر من كونها طبيعية ، ضاجة بالحياة والحيوية . وقصصه المنسوخة عن الواقع يغلب عليها السرد المباشر والسطحية واختلاق الميلودراما . وهي بذلك تقترب من أقاصيص ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية عامة ، مع أن المؤلف حاول أن يصور مطامح وتطلعات وأماني الطبقة البرجوازية الوليدة ، مع تنديده أحياناً ببعض تصرفات هذه الفئة التي ترى أن ما يجوز لها اقترافه لا يجوز للطبقة الدنيا ، وخير دليل على ذلك قصة " نحن وهم " .

بطلة القصة " سلمى " تعشق شاباً جميلاً مع أنها امرأة متزوجة ، تقابله في منزلها ، وترتكب شتى الحماقات دون وازع من ضمير ، ودون أي شعور بالذنب ، أو إحساس بمخالفة التقاليد السائدة ، والأعراف المتداولة بين الناس ، وعلى الرغم من دوسها على كل قيم المجتمع المعروفة إلا أن ثائرتها تشتعل عندما تصدف خادمته " ميرتا " تقضي سهرتها مع خطيبها . فتقوم " سلمى " بطرد الخادمة دون أن تشفع لها توسلات زوجها الذي حاول إقناعها بالعدول عن ذلك بمختلف السبل . لقد اقترفت " ميرتا " في عرف " سلمى " جريمة لا تغتفر ، وحق عليها العقاب والطرْد ، فأبهج هذا الموقف زوج سلمى ، وزاد من حبه لها وقناعاته التامة بإخلاصها وأمانتها ، بعد أن غطت على فسقها وفجورها بهذا التصرف المتطرف .

وهكذا يضعنا المؤلف وجها لوجه أمام اخلاقيات الطبقة البرجوازية الوليدة ،
وتصرفاتها اللاإنسانية لإرضاء غرورها ورغباتها البيولوجية ولو على حساب
الآخرين ، دون أن ينال هذا الموقف من سمعتها أو مكانتها . والكاتب يقابل هذه
الأخلاقيات الدينية بأخلاقيات الطبقة السفلى التي ما زالت تحتفظ بالقيم والتقاليد
السالفة ، ويبيّن المؤلف الأسباب الاجتماعية التي أفضت إلى انحلال الفئة
البرجوازية الصاعدة ، مندداً بأخلاقياتها وقيمها ، لكنه أحياناً يسعى إلى المصالحة
بين الطبقات وترقيع التناقضات الداخلية السائدة آنذاك في قلب المجتمع ، وهذا
هو مضمون قصته الطويلة أو قلّ سرديته " الوارث " التي صدرت سنة ١٩٢٠ في
١٠٤ صفحات ، ويقال أنها رواية معربة .

يعالج بيدس في قصته الطويلة هذه مسألة الميراث ، وما يترتب عليه من
مشاكل أخلاقية واجتماعية . والقصة تدل على موقف المؤلف التوفيقى ،
وسعيه إلى المصالحة بين الطبقات ، والتساهل مع البرجوازية الوليدة عن
طريق ترميم وتلميع تناقضاتها الداخلية . وفي القصة هجوم عنيف على اليهود
وطبيعتهم المخادعة ، وإغراقهم في الأثرة والأنانية ، وهي صفات طبيعية فيهم لا
تبدل ولا تتغير .

ولا شك أن اليهود بانغلاقهم على أنفسهم ، وإيمانهم العميق بالأساطير
التوراتية التي تقول بتميزهم عن غيرهم من أصحاب الديانات الأخرى ، وظروف
عيشتهم في الشتات ، واحترافهم التجارة والصناعات الدقيقة الثمينة ، وتركيز
الثروة في أيديهم في مختلف أقطار العالم عزز هذا المفهوم السلبي عنهم ، وضاعف
من الحقد عليهم تحصّنهم خلف أسوار متينة من العنجهية والصلف الديني والإثني
، لأخفاء ما يحسون به من دونية أمام الآخرين .

يتضح مما تقدم أن بيدس لم يستطع أن يجسد مفاهيمه النظرية في أعماله وترجماته ، وكانت سقطاته وإحباطاته كثيرة ، لأن الوعي الثقافي والظروف الاجتماعية والأوضاع الحضارية التي كانت سائدة آنذاك لم تكن تسمح بأكثر مما قدم . ولكن ، وعلى الرغم من كل هفواته فهو جدير بالدرس والاهتمام ، لأنه من أوائل الكتاب العرب ، الذين نقلوا إلينا ترجمات لروايات وقصص ، وسعى إلى تأليف الكثير منها في وقت كان فيه الناس لا يعتبرون فن القصة فناً جاداً يستحق الاهتمام ، وهو بذلك وضع اللبنة الأولى في مسرح القصة وفتح النوافذ لتقبل آفاق السرد الفني في التربة المحلية .

وفي هذا الصدد يذكر الدكتور ياسين فاعور هذا الفضل قائلاً : " ولهذا فهو رائد قصة ، ورائد ترجمة ، إذ فتح باباً كان مغلقاً من قبل ، فتسابق المترجمون على نقل الرواية والقصة من الآداب العالمية إلى العربية وهو راعي حركة أدبية عندما أصدر مجلته " النفائس العصرية " التي نشرت القصص المترجمة والموضوعة على حد سواء " (٨) .

المراجع والمصادر

- ١- خليل بيدس - مسارح الاذهان ، بيروت - ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ١٥ .
- ٢ - إغناتي كراتشكوفسكي - المؤلفات المختارة ، المجلد الثالث - موسكو - ليننغراد - ١٩٥٦ .
- ٣ - خليل بيدس - مسارح الاذهان ، ص ٢٦ .
- ٤ - نفسه ص ٤٤ .
- ٥ - نفسه ص ٤٩ .
- ٦ - نفسه ص ٩٧ .
- ٧ - نفسه ص ١٩٦ .
- ٨ - د . ياسين فاعور " القصة القصيرة الفلسطينية " ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - ٢٠٠١ ، ص ٦١ .



أبو غنيمّة في "أغاني الليل"



ليس سيراً على المتلقي أن يقترب من عمل يصعب تجنيسه أو تعيين هويته أو وضعه في إطار في محدد . وأغاني الليل - نص مفتوح ، تحسبه تارة شعراً ، وتارة أخرى خاطرة أو مقالة ، وثالثة تتراءى فيه ملامح فن القصة . إننا نواجه نصوصاً شاعرة ذات مفردات رومانسية حاملة وحادة .. تندلق زفرات ساخنة من قلب حزين جامع ، وتتدافع آهات باكية في سلسلة من التدايعات الآسية الريانة ، العامرة بحرقه تواقه إلى الحرية والمجد ، ومتطلعة إلى الخلاص من الاستعباد الأجنبي وعدم الخنوع للهيمنة الخارجية ، وترفرر جوالاً في أصقاع الشرق تبحث عن مخرج يتيح لها أن تتنفس بهدوء وطمأنينة ، فلا تجد سوى الحواجز والمنغصات . إنها بوح حزين صادر عن نفس عزيزة شفيقة ورحيمة ، لا تستسيغ الذل والإجحاف ، ولا تصمت على المظالم والإضرار بالناس ؛ فهي نسيج رفيع مطرز بالرأفة والحنان ، ومشحون بالإشفاق على البؤساء والمحرومين ، ينزف من أجلهم دماً ودموعاً تنساح مهتاجة لتعبر عن عظم هواجس المؤلف وأحلامه وأحزانه ، ولتبرز مدى ارتباطه بإنسان زمانه وهمومه وآلامه ، ولتكون شاهدة عين على ما يجري من نكبات وأحداث جسيمة من اتفاقية سايكس - بيكو إلى وعد بلفور ، وعلى الخلخلة المثيرة التي طرأت على الروابط الاجتماعية والبنى الاقتصادية والاجتماعية في تلك الفترة ، التي شهدت تبدلات تاريخية مهمة أدت إلى زعزعة النفوس ، وأثرت على وجدان الناس وقيمهم إلى درجة دفعت المؤلف إلى أن يصيح أكثر من مرة " ما أسعد من لا يعقل ! " .

وقد كانت ولادة هذه النصوص المتشظية ولادة طبيعية تشير إلى حقائق ذلك الزمن وتغيراته ، فهي كما يقول المؤلف حقائق شهدتها عيناه ولمسها قلبه ، فتغنى بها قلمه ، ويضيف : " فكنت إذا جلست للكتابة تناسيت الكون ، ومن فيه إلا قلبي ، فقرأت منه وأنشدت إليه ، ثم قمت إلى قلمي فلقنته ما قرأت وما أنشدت ... ! " (١) ، ذلك أن الليل وسكونه ودبيب الحياة فيه تذكر الإنسان بنظام الكون ومسيرة الحياة وتبدل مراحل العمر ، وهذا ما يفسر وجود بعض الإلماعات الفلسفية المتناثرة هنا وهناك في هذه النصوص . فالصور السردية في " أغاني الليل " تمتزج بالبداية الغنائية المتأججة لتصعد إلى التوترات الذهنية

والنفسية الحادة التي نلاحظها في معظم هذا العمل ، كاستجابات سريعة للتحويلات الاجتماعية والفكرية والقيمية ، وما تحمله من مضامين أخلاقية وتربوية وجمالية وأفكار أساسية . وأن دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أن "أبو غنيمة" أمسك بال لحظة التاريخية ، ولو برومانسية حاملة ، وتحسس مدى تطور الوعي الاجتماعي المعبر عن مهام تاريخية محددة ، وحاول أن ينزع اللثام عن المأساة التي تمر بها المنطقة ، وذلك بفضح العلاقات المجتمعية المتخلفة والمتعفنة التي تتطلب ولادة البطل المرتبط مصيره بكفاح شعبه ، والذي على استعداد أن يكون قائداً لحركة الشعب التحررية ، ووقوداً لها ، ومن هنا يمكن أن نكتشف سر إهداء الكتاب إلى روح الشهيد الأمير عارف الشهابي ، وسر معاناة المؤلف نفسه .

الليل يولد الهواجس والكوابيس ، كما يضاعف من عبء الشجون والآلام الممضة القاسية التي تعترى النفوس العظيمة المفكرة ، وهذا ما دعا المؤلف إلى عنوانه خواطره بـ "أغاني الليل" ؛ فالليل يقتحم عليه خلوته ، ويملي عليه همومه ، فيسارع إلى رسمها على الورق قبل أن تنضج وتتعمق ، وتتحول إلى قوة دفع تحتاج إلى دقة إمعان وتفكير ، ومن هنا كان الفعل الإبداعي الفردي - الذاتي الصارخ والمتعجل ، الذي لم يترك مسافة حادة ما بين حمل القصد الفني وإنجازه ، والذي أدى بالتالي إلى تجسيد العمل وإتمامه بما فيه من ثقل "موضوعي - مادي" بسرعة وبدون ترو كافٍ ؛ مما جعل القارئ يحس بأن العمل بين يدي المؤلف لم يحظ بالاهتمام اللازم والتدقيق المطلوب وإعادة النظر الفاحصة ، وأدى هذا إلى اتساع أطر الفعل الإبداعي وخروجه على مألوف النوع الأدبي . ونستطيع أن نجد الأعذار لهذا التسرع لأن المؤلف كان يتغيا من كتاباته تنوير اللحظة وتبيان مدى قسوتها ، وعدم التكيف وإياها ، ورفض منطلقاتها وعقائليها ، حيث جاء نشوء القصد ونموه في ظل ظروف وملابسات محددة ، وانطلاقاً من عوامل حياتية وفكرية ومعتقدية واجتماعية وتاريخية غير مشجعة وغير مواتية ، فكان لا بد من التوجع ، ولابد من التعبير عنه لأن ذلك تعبير عن أوجاع كل الناس وآلامهم في ذلك الوقت ، والمؤلف لا يبدع لنفسه حسب ، وإنما كان يتخطى ذلك ليعبر عن الجميع ويكتب للجميع .

نحس بالوجع والمرارة في كل نص من نصوص الكتاب ، وفي كل فقرة منه بل وفي كل كلمة ، إلى درجة تستثير المشاعر ، وتنم عن خلق رفيع وحس مرهف حساس يصهره الألم ، وتبكيه الحقائق المحزنة التي كان يزخر بها الشرق آنذاك ، فالشقاء والبؤس والجهل الذي كان يخيم وما زال يستدر الدموع و يضاعف من درجات التوتر والقلق وعدم الثقة بما ستؤول إليه الأمور ، حتى أن السرور - كما يرى المؤلف - يتبدىء بالألم وينتهي بالألم ، ولما كان كل ما حول المؤلف يبكي ، فلماذا لا يبكي ! ولماذا لا يشتري قلباً باكياً ما دام الشرق يزرع تحت ثلوت الفقر والمرض والجهل ؟! ومع كل ما كان يحيط بالمؤلف من أحزان وأوجاع ، إلا أنه حاول أن يربط الأشواق والتطلعات الإنسانية بكل ما فيها من دفء وحميمية بفاعلية الصورة وتفجر اللغة الرومانسية واشتعالها ، حيث ارتقت هذه الصورة الغنائية لتمسك بالبدايات السردية المفعممة بالتوتر الحاد والألماني الإنسانية البسيطة ؛ مما جعلنا نحس بأن ثمة دمجاً ما بين الحماس الوطني - الإنساني والعمق الغنائي الموشى بشيء من الفلسفة . وكتابات أبو غنيمة على الرغم من رومانيتها إلا أنها عامرة بالتصوير الاجتماعي ، والمضمون التاريخي الملموس ، وهذا اللون من النصوص الصارخة يفضي فيه الترميز الرومانسي إلى دلالات فلسفية واجتماعية ملحوظة ، كما أن بناء الصور الشعرية الملموس ينم عن ثراء عالم الروح لدى الكاتب ، ويعمل على تقريب نتاجه من التصور الواقعي ، الذي أخذ ينمو تدريجياً نتيجة تبدل الأشكال الإنتاجية ، وبرز بواكير العلاقات البرجوازية حديثة التكوين .

وصفوة القول ، فإن "أبو غنيمة" غنى مأساة الإنسان في الشرق العربي بعد أن عايش بدايات الهجمة الإمبريالية والصهيونية ، وتفكك العالم العربي وانشطاره إلى دويلات عديدة ، وكان لسان حال أمته ، يشكو مدى تدهور حالها وما أصابها من وهن وضعف وإذلال ، ويكافح في سبيل سمو شأوها ومجدها ، ورفع الحيف والضميم عن المستضعفين والمهانين في أرجاء الكون كله .

ولا بد هنا أن نذكر بأن "أبو غنيمة" ظل من حين لآخر يكتب القصة وينشرها ، وبهذا الخصوص يقول محمود سيف الدين الايراني في تقويمه إبداع أبي

غنيمة في كتاب ثقافتنا في خمسين عاماً ما يلي: "فقد نشر في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن بضع قصص، كان أكثرها نضجاً وأقربها إلى كمال الأداء الفني مع المضمون الانساني الرائع قصة "الله محبة"، وقد نشرتها له مجلة الفجر لصاحبها ورئيس تحريرها محمود سيف الدين الايراني" (٢). وصدرت مجلة الفجر هذه القصة بكلمة جاء فيها أن أبا غنيمة: "يصور الإنسان في تجبئه بين الخير والشر، وينفذ إلى حقائق الحياة ببصيرة واعية وإحساس دقيق، وملاحظة عالم (سيكولوجي) قدير" (٣). والقصة تحفل بالحكم والمواعظ الغزيرة، وتكشف مدى خيبة الأمل التي يصاب بها الإنسان البسيط الطيب، الذي لا يرى سوى الخير في الناس جميعاً، ويجره هذا التعميم المبسط إلى الوقوع فريسة للغش والاحتيال، فينتقل من النقيض إلى النقيض، لأنه لم يستشف تبيان سلوكيات الناس في ظل الأوضاع الاجتماعية المتردية وتمايزاتها، مما أصابه بالإحباط والانهيار، وأخذ يردد: "البشر سافل"، بعد أن كان لا يني يردد في كل مناسبة "الله محبة ... الله محبة". والقصة في بنائها ومقصدها تدعو إلى اليقظة والحذر من الوقوع في سذاجة التعميم المبالغ به، وضرورة التفرس في كينونة الإنسان المعقدة والمتضاربة وزمانياتها المتفاوتة والمتبدلة، فطهارة الطوية ونقاء السريرة، والتسامح البريء لا تخلق مجتمعاً صالحاً خالياً من الخداع والمخاتلة والتدليس والشوائب الضارة.

ويرى الدكتور هاشم ياغي في أغاني الليل: "مجموعة قصصية اجتماعية أخلاقية أدبية"، ويستدرك: "إذا شئنا المعنى الفني للقصة، فإن أبا غنيمة لم يكتب قصصاً، وإنما كتب على طريقة جبران والمنفلوطي، مقطوعات هي بين المقالة والقصة" (٤)، ويعد النقاد هذه المجموعة نقطة البدء في القصة القصيرة في الأردن، حتى إن كانت لا تمثل قصصاً قصيرة بالمعنى الفني (٥). وإذا كانت أعمال أبو غنيمة، لم تحظ في حياته بالاهتمام اللائق، فقد شهد مطلع القرن الحادي والعشرين

همماً عالية انصبت على جميع تراثه ونشره، حيث قامت اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٢، بجمع يوميات أبي غنية التي نشرت في صحيفة "الأيام"، وأصدرتها في كتاب بعنوان "من الأيام"، وهي مقالات في الحياة والعلم والنفس سبقت عصرها بكثير، وتبرز مدى مواكبة المؤلف لكل ما يستجد في دنيا المعرفة وعوالمها المختلفة. وأثنى كاتب مقدمة هذه اليوميات على أبي غنية بقوله: "ولا غرو فبراعة أبي غنية تؤلف بين عقل الطبيب العالم، وشعور الأديب الشاعر، وروح الجماهير الصادق، وعناية المؤرخ الأمين"(٦).

كما اجتهدت السيدة هدى أبو غنية وجمعت معظم أعمال والدها المجهولة ونشرتها بدعم من جامعة البتراء في مجلدين بعنوان "سيرة منفية" عام ٢٠٠٢ كذلك. ونعثر في المجلد الثاني على الجزء الأول من قصة طويلة بعنوان: "العواطف"، استهلها المؤلف بما يلي:

روايتي هذه قطرات من دموع
نظرت من خلالها إلى قلبي
فرايت في زواياه سطوراً متفرقة
جمعتها برأس القلم
ووضعتها على القرطاس
فإذا بها "العواطف".

وهي قصة حب جمعت بين فتاة يافية منفية في دمشق وضابط عربي يعمل في الجيش العثماني أيام جمال السفاح اسمه سعيد بيك، يتسم بالشجاعة، ورفعته الأخلاق، وينكب على مطاردة الأشقياء، مما عرضه لاعتداء من قبلهم بالقرب من منزل الفتاة، التي اعتنت هي وأهلها به، فعرفت فيه شاباً "صافي النية سليم الطوية"(٧)، لم يكن سعيد من الشبان الذين لقحتهم مدنية القرن

العشرين بلقاح المفسد والشهوة، بل كان شاباً عربياً محضاً، خلقت له شهامة وإبائه، وكل الصفات الكريمة التي تتوارد على الخاطر كثيراً (٨). وأما الفتاة (سميحة) فكانت مثال العفاف وطهارة الذيل، وظلت وفية مخلصه لفتاها حتى بعد أن اتضح أنه شك في شرفها ووفائها له وباعها بثمن بخس حيث أنقذته من مؤامرة حيكت للتخلص منه، وذلك لأنها تعلم أن الملابس الاجتماعية والظروف غير الطبيعية التي تعرض لها لم يكن بإمكانه وطاقته تحملها، مما ضاعف من أوجاعها وخاوفها عليه: "وزاد في ألماها انهماك حبيبها في الموبقات، وهي تعلم ما كان عليه من صفاء الأخلاق وعلو الصفات" (٩). ولم تفقد سميحة الأمل في حبيبها وعودته عن غيه وضلاله وفساد أخلاقه وخلاعته، لإيمانها العميق بأن ما دفعه إلى هذه التصرفات، إنما هو ضرب من تأنيب الضمير وتعذيب الذات، على الرغم من أن: "ذوي العواطف الشريفة في هذا العالم قليلون" (١٠).

ويشهد سياق القصة وطريقة بنائها وتواتر أحداثها ومضاعفات فحواها أن محمد صبحي أبو غنيمة كان سباقاً إلى إحداث هزة ولو محمودة في إطار تدشين معمار سرد عصري، ينيء بتحويلات في مفاهيم القصص يومذاك، ويظهر المدى الذي قطعه المؤلف في بحثه الدائب عن سبل غير تقليدية، وأساليب حديثة في تعمير بنائه القصصي وتأثيره بالمحتوى الفكري الناضج، والقصد الإنساني الرفيع والغاية السامية النبيلة.

أبو غنيمة عاش حياة شعبه، وتحسس آلامه ومكابداته، وشدهته مصائبه والمؤامرات التي جابهته، فاشتغل على إضاءة دربه وإنارة عقله بالعلم والمعرفة، وسرد الحكايا والقصص ذات الأهداف التنويرية الخلاقة، و: "إن كاتباً هذا علمه وهذا أدبه وهذه تجاربه ينبغي له أن لا تغيب أفكاره عن الناس، فإذا كان في هذه الأفكار نفع للناس فإن فيها لذة لروحه وشعوره" (١١)، كما انتهى إلى ذلك الأديب النابه شفيق جبري.

المراجع والمصادر

- ١- محمد صبحي أبو غنيمة "أغاني الليل" عمان، منشورات وزارة الثقافة - ١٩٩٠، ص ٨٠.
- ٢ - محمود العابدي وآخرون <ثقافتنا في خمسين عاماً >، عمان، منشورات دائرة الثقافة والفنون - ١٩٧٤، ص ١٣٢.
- ٣- سيرة منفية: من أوراق الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة، جمع هدى أبو غنيمة، منشورات جامعة البتراء - ٢٠٠٢، ص ١٠٧٧.
- ٤ - الدكتور هاشم ياغي <القصة القصيرة في فلسطين والأردن >، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦، ص ١٦٥.
- ٥ - الدكتور عبد الرحمن ياغي <القصة القصيرة في الأردن >، عمان، منشورات لجنة تاريخ الأردن - ١٩٩٣، ص ١٠.
- ٦ - الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة: من الأيام، اصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٢، ص ٥ - ١٠.
- ٧- سيرة منفيو: مصدر سابق، ص - ١٠٩٠.
- ٨- نفسه: ص - ١١١٩.
- ٩ - نفسه: ص ١١٩٠.
- ١٠ - نفسه: ص ١١٧٨.
- ١١ - د. محمد صبحي أبو غنيمة من الأيام، ص - ١٠.



إرهاصات سردية

لم تتوفر لدينا معلومات شافية عن فترة بيدس وأبي غنيمة وما بعدهما تمكنا من تضويء المرحلة والحكم النهائي عليها ، إذ لم نعثر على كتاب بارزين من مستوى بيدس ، وظلت الساحة الأدبية شبه خالية الا من بعض كتاب القصة التاريخية و مترجميها إلى ما بعد منتصف الثلاثينات وبداية الأربعينات حيث بدأت القصة تأخذ سبيلها إلى التشكل الحقيقي .



لم تتوفر لدينا معلومات شافية عن فترة بيدس وأبي غنيمة وما بعدها تمكننا من تصوئ المرحلة والحكم النهائي عليها، إذ لم نعر على كتاب بارزين من مستوى بيدس، وظلت الساحة الأدبية شبه خالية إلا من بعض كتاب القصة التاريخية و مترجميها إلى ما بعد منتصف الثلاثينات وبداية الأربعينات حيث بدأت القصة تأخذ سبيلها إلى التشكل الحقيقي.

ولكن ، لابد لنا هنا من إبداء بعض الملاحظات العامة حول مستوى ونوعية القصة التاريخية التي انتشرت انتشارا واسعا في بداية القرن العشرين . فإذا كان بيدس قد لجأ إلى الأسطورة والحكاية الحياتية فنقلها شكلا ومضمونا دون إجراء أي تحويل ، لإيراد ما تنطوي عليه من مغزى أخلاقي وحياتي هادف بقصد الإصلاح الاجتماعي ، وبدافع تنوير الناس وحضهم على دفع المظالم والقضاء على الفساد المستشري في النفوس والعقول نتيجة الابتعاد عن المثل العليا ، والأعراف النبيلة ، فإن بعض المؤلفين قد اتخذ من الحادثة التاريخية تحت سطوة جورجي زيدان وتأثيره الجارف منطلقا لكتابة القصة ، ومكافحة الأوضاع الاجتماعية غير الطبيعية .

ولعبت الصحافة دوراً مهماً في نشر الانتاج القصصي الموضوع و المنقول ، وخصصت لهذا اللون من الأدب لا سيما الروايات التاريخية و البوليسية والغرامية مساحات كبيرة على صفحاتها ، لتكون مادة مشوقة ومساعدة على انتشار المجلة أو الصحيفة ، وازدياد تداولها . وارتبط عمل الصحافة هذا بجهود عدد محدد من المثقفين المستنيرين ، الذين اطلعوا على شيء من الثقافة الغربية ، وأخذوا ينقلون منها بعض الأعمال ، إلا أن جهود هؤلاء كانت مشتتة وموزعة على الترجمة والاقتباس وكتابة الشعر والنثر والمقالة الفنية ، والبحث التاريخي والاجتماعي ، ولم يقصر أي واحد منهم همه على لون واحد من الكتابة .

وكان لبعض هؤلاء الرواد اطلاع واسع على اللغات الأجنبية ، وإلمام ما بالفلسفات الغربية وبعض العلوم الاجتماعية ، فأفادوا من معارفهم هذه ، مع أنها كانت في معظم الأحيان سطحية ، وغير ناضجة ، أو متبلورة في منهج محدد أو رؤية معينة ، لذا لامسوا القشور ولم يبلغوا الجوهر ، وبدا لهم وكأن جميع القضايا الفلسفية والاجتماعية تصدر عن المشكل الأخلاقي . ومن هنا مبلغ اهتمامهم بمغزى القصة وهدفها وما تنطوي عليه من موعظة عامة ، ودعوة نبيلة .

ويشير الدكتور عبد الرحمن ياغي في كتابه القيم الشامل - حياة الأدب الفلسطيني - إلى أن جيل بيدس من الكتاب كان يلجأ إلى الآثار العالمية الكبرى لينقلها إلى العربية عندما لا يجد في نفسه القدرة على البناء ، وبعد أن يدرس الظروف التي ولدت هذه الآثار ، ويتبين وجوه الشبه بينها وبين ظروف بلادنا .

أما الجيل الذي تلاه فلم يكن على مستوى سابقه وجديته في التمحيص والدرس ، كما لم يكن لديه الوقت الكافي للإمعان في التفكير .

ونضيف هنا أن تأثير جورجي زيدان الكاسح كان من أبرز الدوافع والحوافز التي حدت بالكثيرين إلى تتبع خطاه وتناول الموضوعات التاريخية . ونجد تقاربا كبيرا بين هؤلاء وجورجي زيدان إذا أجرينا مقارنة بسيطة بين إنتاجهم ورواياته من جهة ، وبين آرائهم وآرائه في الطبيعة والإنسان والمجتمع ، وكذلك في مفهوم التربية والأخلاق ، وفي وظيفة اللغة ومهامها من جهة أخرى مع وجود فارق واضح في المعالجة وقوة الموهبة ، والإلمام بسر المهنة . فالمقلد مهما سما شأنه ومهما بذل من جهد وحرص على بلوغ أربه لا يرقى إلى مستوى الأصل . وهنا لب المشكلة ، فالركض وراء التقليد ، وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على طرح مهام معينة أفضى إلى شحوب هذه الأعمال وفقرها .

ويبدو لنا ان مهمة كتاب القصة التاريخية أيامئذ كانت تقتصر على إبراز مآثر السلف وبطولاتهم ، والتعريف ببعض لوحات حياتهم ، ومسالك عيشهم وما تجشّموا في سبيل الوصول إلى غاياتهم من آلام ومتاعب ، وحض الجيل الصاعد ولا سيما الشباب على تتبع خطاهم ، واقتفاء أثرهم . ومن أشهر واضعي ومترجمي الروايات التاريخية في عهد بيدس وبعده رشيد الدجاني الذي عربّ "ابنة الكاهن" لما تنطوي عليه من معلومات عن كيفية الكتابة السردية ، وأساليب بعض الأدباء في تأليف الروايات ، وبندلي جوزي الذي نقل بعض القصص التاريخية عن الروسية ، واسكندر الخوري البيتجالي الذي وضع رواية عن أهوال ومآسي الحرب الكونية الأولى تحت عنوان "الحياة بعد الموت" ١٩٢٠ ، وله كتابان سرديان آخران ، هما : "حقائق وعبر" ١٩٣٣ ، و"في الصميم" ١٩٤٧ ، وله أيضاً "الزفرات" ١٩١٩ ، و"دقات قلب" ١٩٢٣ ، و"العنقود" ، ١٩٤٦ ، وكذلك أحمد شاكر الكرمي الذي ألف كتابا عن مصائب الحرب المذكورة وعن نضال سوريا من أجل الاستقلال أسماه "الكرميات" يزخر بالأخبار والسرد وما شابها ، ونشر رواية معرّبة سنة ١٩٢٢ بعنوان "مي" ، وهي سردية تنويرية إصلاحية تدعو إلى الأخلاق الحميدة ، كما ترجم وعربّ عدداً من القصص والروايات والأشعار ، ومن بينها رواية معرّبة عن التركية بعنوان "خالد" وهي لمؤلفة أمريكية ، وجميل البحري الذي كان قد خصص جزءاً كبيراً من مجلة - الزهرة - لنشر الروايات والأعمال التاريخية الموضوعية والمترجمة ، وعمل البحري في الترجمة والتأليف الروائي والمسرحي ، وله عدة تمثيلات تعليمية أهمها "سجين القصر" ، التي زفها في مقدمة طبعتها الثانية بقوله : "أزفها إلى حضرات رؤساء المدارس والجمعيات وإلى جمهور الممثلين والأدباء بعد أن لاقت منهم في طبعتها الأولى العطف الذي عهدت فيهم على رواياتي التمثيلية عامة ، فأقبلوا عليها أيّما إقبال ، ومثلوها في مسارحهم في سائر الأقطار العربية" (١) . ويرى الدكتور عبد

الرحمن ياغي أن " أعمال البحري اعتمدت عنصر التشويق وامتلات بالمغامرات والعقد الروائية المثيرة " (٢) ، ومن كتبوا في السردية التي تخلط ما بين الأنواع الأدبية المختلفة ، وتحت عنوان رواية ، عدد كبير من المؤلفين المستنيرين الوعاظ ، من بينهم : ميخائيل جرجس (مواليد ١٨٥٥) ، الذي نشر عام ١٨٧٦ عملاً سردياً بعنوان " البنون في حب مانون " في جريدة الأهرام ، ومحمد أحمد التميمي مواليد ١٨٢٤ ، وله عمل سردي بعنوان " أم حكيم " و أصدر قسطنطين ثيودوري روايتين ، هما : " بين مصر وفلسطين " ، و " بين الأسر والحرية " عام ١٩٢٩ ، التي احتفى بها الدكتور شكري الماضي ، وعرضها في كتابه " الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين " عرضاً وافياً ، مشيراً إلى أنها تعتمد على تقنية الرسائل ، التي يصفها السارد بالذكراات وهي رسائل فلسفية مباشرة عن الحب وأحواله وألوانه " (٣) . ولا تخرج على هذا النطاق سردية جمال الحسيني " على سكة الحجاز " الصادرة عام ١٩٣٢ ، والتي تدور أحداثها في عشرينات القرن العشرين ، ترد فيها إشارات واضحة عن المؤامرة الصهيونية التي كانت تحرق بفلسطين وشعبها ، ويرى الدكتور الماضي أن عنوان الرواية : " ليس له صلة بالبناء الروائي ، ولا علاقة له بأحداثها " (٤) . وللمؤلف أثر آخر بعنوان " ثريا " صدر عام ١٩٣٤ ، ومن حاولوا الكتابة السردية الفنية محمد أمين الكيلاني وله " واقعة الحسا " ١٩١٩ ، و " واقعة الطفيلة " ١٩١٩ ، و " واقعة وادي موسى " ١٩٢٠ ، و " علي بيك الكبير " يستشف من عناوينها أنه تسجيل لوقائع تاريخية معينة ، ومحمد عزة دروزة ، وله " الضحية عام ١٩١٢ ، و " وفود النعمان " عام ١٩١٢ ، و " الملاك والسمسار " ، ويوحنا دكرت الذي وضع عملاً يرتكز إلى قاعدة أخلاقية غرامية بعنوان " ظلم الوالدين " ، وعملاً آخر بعنوان " أصل الشقاء " يرجع فيه أسباب الشقاء إلى رجال الدين ، كما يذكر الدكتور عبد الرحمن ياغي ، وأنور

عرفات وله " ولكم في القصاص حياة " ، وأديب رمضان ومحمد العورتاني وغيرهم . ويقال أن عقيل أبو الشعر هو أول من كتب رواية بالفرنسية ، وذلك عام ١٩١٢ .

وممن سعى إلى كتابة القصة القصيرة ثيودور صروف ، الذي نشر معظم أعماله في مجلات وصحف فلسطين ومصر ، وكان له دور لا بأس به في هذا الشأن ، وكذلك أحمد الدباغ وحنا سويده (أبو الخطاب) اللذان انتميا إلى الاتجاه الواقعي الذي كان يمثل عارف العزوني ومحمود سيف الدين الإيراني ونجاتي صدقي ، ويشير محمود سيف الدين الإيراني إلى أن يعقوب العودات له : " مشاركة طيبة في كتابة القصة القصيرة ذات السمات البدوية الأصيلة " (٥) ، وهؤلاء جميعاً نشروا كثيراً من أعمالهم في مجلات الأردن وفلسطين ومن بينها مجلة " الفجر " اليافية .

تتسم هذه الأعمال جميعاً بطابع التنوير ، والحض على فعل الخير ، والموعظة الحسنة ، والسيرة الحميدة . ونحيل القاريء إلى كتاب الدكتور عبد الرحمن ياغي المذكور أعلاه ففيه مادة حية وعرض واف لكثير من الأعمال التي لم نستطع نحن الحصول عليها لصعوبة ذلك وتعذره . هذا فيما يخص الروايات ، أما بالنسبة للقصة القصيرة فلم يذكر الدكتور ياغي شيئاً عنها سوى قوله : وأما القصص القصيرة فقد امتلأت بها مجلة الاستاذ خليل بيدس منذ صدورها في سنتها الأولى - نوفمبر ١٩٠٨ ، حتى احتجابها في سنتها الخامسة ١٩١٤ ، بسبب ظروف الحرب ، وفي أعدادها الأخرى بعد استئناف صدورها في سنة ١٩١٩ حتى احتجابها سنة ١٩٢٣ . كما ذكر في موضع آخر أن مجلة - الزهرة ، التي كان يصدرها جميل البحري ، كانت تنشر على صفحاتها الكثير من القصص القصيرة ، ولكنه لم يحدثنا عن هذه القصص ولا عن نوعيتها ولا مستواها الفني وقدرتها على تصوير الواقع وهموم الناس وأمانهم .

ومن جهة أخرى تعني الحقائق السابقة وجود نفر عني بالقصة القصيرة ونشر إنتاجه على صفحات المجلات والجرائد ، إلا أن عدم وصولها إلينا يعني أنها كانت ذات مستوى متدن ، وأن أصحابها لم يكونوا متمكنين من فنهم الذي مارسوه ، وأكثر الظن أنهم كانوا كثيراً ، وأن محاولاتهم محدودة ، لذا لم يصلنا شيء مما كتبوا .

وقد تسنى لي ان اطلع على بعض القصص التي كتبها الشاب المتحمس محمود العابدي ، وكذلك على مجموعة قصصية لروكس العزيزي تعود جميعها إلى فترة ما بعد خليل بيدس ، ووجدت فيها من الأصالة والتوفيق ما يجعلني أتوقف عندها قليلاً .

روكس العزيزي قد تمكن من إمطة اللثام عن ملامح الحياة الإقطاعية وفرط فظاظتها ، وإبراز صور عيش العشائر القاسية ، وأسباب حروبهم وغزواتهم ، وبين مدى إخلاصهم لأعرافهم البدوية ، وحفاظهم على عهودهم مشدداً على الأوضاع الاجتماعية التي أفرزت الحوادث التاريخية التي يعرضها ، إذ أن هذه الأوضاع هي التي كانت تسبغ نتاجه وتمنحه رائحة الزمان والمكان . إلا أنه اقتصر على تناول عينات محددة من الرجال والشخوص ، ولم يسبر حركة الجمهور والمجتمع ، لذا لم يبلغ مستوى استلهم وإدراك الماضي القومي للشعب بأسره .

اما العابدي فلم يول الحدث التاريخي اهتماماً كبيراً ، وإنما توقف على معاناة شخوصه في نطاق الوضع التاريخي السائد ، وغلب على قصصه الطابع الرومانسي ، كما أنه أبرز العلاقات الشخصية لأبطاله في إطار خيوط الحب .

إذا كانت شخوص روكس العزيزي مستمدة من الواقع التاريخي ومرتبطة بالأحداث التاريخية الحقيقية إلى درجة إيراد تواريخ حدوثها وأمكنة وقوعها ، فإن العابدي يربط الحدث التاريخي بمصائر أبطال متخيلين أو مختلقين على غرار بعض

أعمال جورجى زيدان . كما أولى العابدي اهتماما جادا لشخص البطل وطبيعة همومه بعكس روكس العزيزي الذي توقف عند مغزى الحدث التاريخي ومكانه وزمانه .

ففي قصة العابدي - في غابة يعبد - (٦) يتعانق الخيال بالواقع ، ويبلغ الخيال ذروته في نهاية القصة ، عندما يجعل المؤلف بطله عزيز بك يلتقي صدفة بضبع تهاجم أحد الأطفال ، ويتبين فيما بعد أن الطفل ابنه . أما في قصته - فتاة سانور - فقد أبان فيها أن الإنسان يمتلك صفات وخصائص روحية معينة تحدد سلوكه وارتباطاته مع نفسه ومع الآخرين . لكن أهم ما يميز أسلوب العابدي شدة حماسه ، وجماح خياله إلى درجة اللامعقول أحيانا ، والمبالغة المسرفة في وصف أحاسيس البطل ، وإظهار مأساته .

وإذا تناولنا قصة العزيزي " أبناء الغساسنة " (٧) مثلا فسنجدها تسجيلا لأحداث سمعها المؤلف ، أو قرأها في مصدر ما فأوردها كما هي دون أن يضفي عليها من روحه وذاته ، لأن هدفه هو إبراز ما فيها من حكمة وموعظة ، وحض على البطولة والتمسك بعادات السلف النبيلة وطبائعهم ، والتشكيك بالأعراف السقيمة التي لا تسير روح العصر .

أما الصياغة اللغوية للعزيزي للحادثة التاريخية أو الحياتية فقد جاءت على مستوى عال ، وبأسلوب مشرق ناصع ، كما يعزز المؤلف عنصر التشويق بوصف الطبيعة ومكان الحدث وصفا على غاية من الدقة والإمتاع . ويلخص الدكتور خالد الكركي رأيه في قصة " أبناء الغاسنة " فيما يلي : " ويبدو أن الفكرة قد قدمت لديه على البناء الفني مع أن إمكانية بناء رواية كاملة من مجمل الأحداث ممكن ، وبخاصة أن العزيزي متمكن من اللغة ، وقادر على إغناء الواقع الروائي بتجربته في وطنه ، ومعرفته بثقافته ولهجاته وعاداته " (٨) ، وهنا ينبغي أن نعترف بأن كتابة رواية

تاريخية من منظور فني متكامل ، وفي إطار نسيج أدبي متماسك يبلور الثيمة والفكرة في إشكالية دينامية حية يحتاج إلى جانب المعرفة العميقة بأسرار اللغة ومفرداتها وأبعادها إلى خيال فسيح وتخيل أفسح ، يتيح رسم الشخصيات الإنسانية الحية وتصوير همومها وما يداعب خيالها من تطلعات وأحلام ، وما ينغل في دواخلها من تصادمات بين الخير والشر ، بين القبول بالواقع ورفضه ، بين الممكن والمستحيل ، والعزيزي يعترف بأن قصته قصة حقيقية ، وأنه لم يحاول أن يضفي إليها أي شيء من صنع الخيال ، الذي ينبنى عليه أي عمل فني حقيقي ، قادر على تحدي الزمن .

ومع ذلك يعود للعزيزي فضل في إضفاء الطابع المحلي على قصصه ، كما يرى محمود تيمور الذي يقول : " لقد نهجت في قصتك نهجاً جديداً ، وهو إضفاء اللون المحلي عليها " (٩) .

ان بذور الخير في قصص العزيمي تنتصر على بدايات الشر ، والعرف المتبع يفوز دوماً ، ولو كان ذلك مغايراً لنواميس الحياة العصرية ومفاهيمها ، وها هو إبراهيم الضمور يضحى بولديه أمام ناظره ، وينقذ الكرك من وحشية إبراهيم باشا وصلفه تلبيه لمعايير الشرف والكرامة وقوانين المروءة والرجولة وعزة النفس والذود عن العرض وحياض الوطن .

وكان قد سبق هؤلاء عقيل أبو الشعر الذي نشر في باريس سردية بعنوان " الفتاة الأرمنية في قصر يلدز " عام ١٩١٢ كما ذكرت أعلاه . ويذكر الدكتور خالد الكركي أن أديب رمضان قد نشر في منتصف الثلاثينات عملاً سردياً له علاقة ضعيفة بفرن القصص تحت عنوان : " أين الرجل أو جرائم المال " ، وصفها صاحبها بما يلي : " رواية غرامية اجتماعية جنائية بوليسية واقعية مصورة جرت حوادثها في عمان ، عاصمة شرقي الأردن بين سنة ١٩٢٨ و سنة ١٩٣٣ " (١٠) . وقد حظي هذا العمل باهتمام

خاص من قبل الدكتور شكري الماضي ، ويبدو لي أن الدارسين يتوقفون على الأعمال التي تقع بين أيديهم ، ويحاولون الإسهاب في سرد سياق هذه الأعمال ، وما تتضمنه من تفاصيل وأحداث بعيداً عن أهميتها الفنية ، وذلك لندرة الأعمال التي يعثر عليها الباحث . كانت جهود هؤلاء المتنورين متفاوتة تجمع ما بين السرد التاريخي والمقال والخاطرة ، ولم ترتق أعمالهم إلى مرتبة الآثار التي يعتد بها ، فاندثر معظمها لأهميته المحدودة ، أو لعدم وجود من يحفل بهذه الأعمال ويعيدها إلى الوجود إذا لم يكن لأهميتها فلأغراض البحث العلمي .



المراجع والمصادر

- ١ - انظر د . أحمد أبو مطر " الرواية في الأدب الفلسطيني " ، ص ٢٠٣٢ - " حياة الأدب الفلسطيني " ، ص ٤٦٤ .
- ٣ - الدكتور شكري الماضي "الرواية العربية في فلسطين والأردن" ، ص ٢٥ .
- ٤ - المصدر نفسه ، ص ٢٧ .
- ٥ - محمود سيف الدين الإيراني " الأعمال الأدبية الكاملة " ، عمان - ١٩٩٨ ، ص ٢٥٥ .
- ٦ - محمود العابدي " من تاريخنا " ، عمان - ١٩٧٤ .
- ٧ - روكس العيزي "أبناء الغساسنة" عمان - ١٩٣٦ م .
- ٨ - الرواية في الأردن ، عمان - ١٩٨٦ ، ص ١٨ .
- ٩ - القصة القصيرة في الأردن ، منشورات تاريخ الأردن ، ١٩٩٣ ، ص ١٥ .
- ١٠ - د . خالد الكركي " الرواية في الأردن " ، ص ١٥ .



العزوني – رائد مغيب^٣



لم يحظ عارف العزوني بما يليق بمكانته الفكرية والتنويرية الحقيقية ، فظل قابلاً في الظل ، لم يذكره سوى أقرب المقربين منه ببعض التعابير المجاملة القلقة ، لرفع العتب أو من باب الوفاء الشخصي والعشرة الطويلة ، كما ورد في بعض خواطر محمود سيف الدين الإيراني ، الذي يقول فيه : " وإنني لأذكر من كتاب القصة في أمس القريب الأديب الأملعي الذي جحد فضله ، وكأنما تعتمد الكتاب أن ينسوه ، وهو المرحوم الأستاذ عارف العزوني . إنني وبحكم صلي الطويلة به أستطيع أن أقول : إنه كان من أقدم من اطلع على روائع الأدب القصصي في الغرب ، فقد كان يحسن اللغة الفرنسية ، ويقرأ فيها القصص الفرنسي والإنجليزي والإيطالي ، وينقل من روائع هذه الآداب إلى اللغة العربية في أسلوب بليغ جميل ، ثم كان يؤلف القصة الأردنية الخالصة أقرب ما تكون إلى أصول وفنون الكتابة القصصية الموفقة ، وله من مترجم ومؤلف عدد لا يستهان به من القصص ، نشر أكثره في صحف البلاد العربية ومجلاتها ، ولكن الظروف لم تتحله أن ينشر إنتاجه كله أو بعضه في كتاب أو أكثر " (١) . وفي معرض رده على الدكتور عبد الرحمن ياغي الذي كان أشار إلى أن العزوني شرع يكتب القصة وينشرها في مجلة " الطريق " منذ عام ١٩٤٥ ، يقول الإيراني : " والواقع الذي نعرفه نحن أن العزوني بدأ يمارس كتابة القصة في أوائل الثلاثينات واستمر يكتبها حتى وفاته في أوائل الستينات ، وقد أنتج منها نحواً من عشرين قصة أو تزيد ، إلا إنها لم تجمع في كتاب (٢) . وإذا كان الإيراني يرى أن ما أنتجه العزوني من قصص يصل إلى عشرين قصة أو يزيد قليلاً ، فإن يعقوب العودات لا يشتط حين يشير إلى نتاج العزوني قائلاً : " خلال حياته الحافلة بالحياة والنشاط زود القصة العربية بقصص طريفة لا تقل عن (٩٠) قصة موضوعة ومترجمة (٣) .

وهذا ما يؤكد عليه واصف أبو الشياب الذي يقول أن له أكثر من تسعين قصة تقريباً نشرها في مجلة " الطريق " و " الطليعة " وغيرها مقتنياً أثر يعقوب العودات الذي يذكر أن العزوني كان يلمُ بخمس لغات حية هي : العربية ، والتركية ، و الإنجليزية ، و الفرنسية ، و الإيطالية ، يضاف إليها العبرية .

وينضم إليهما الباحث الدكتور محمد عبيد الله ، الذي يورد نقلاً عن الدكتور عبد الرحمن ياغي عدداً من القصص ، التي نشرت في المجلتين المذكورتين ، ويضيف : " للعزوني قصص ونتاجات أخرى ماثلة في دوريات وصحف عربية مما صدر في ذلك الزمان ، لكن ذلك التناجلم يجمع ، ولم يشع بين الباحثين والدارسين ، ولذلك ظل العزوني بعيداً عن الضوء ، دون أن يأخذ موقعه اللائق في التأسيس لفن القصة الحديثة في فلسطين والأردن (٤) .

ويشير الدكتور ياسين فاعور إلى مكانة العزوني ودوره في الحياة الثقافية والاجتماعية في الأردن وفلسطين ، قائلاً : " فتح العزوني النوافذ على الأدب النقدي العالمي السوفياتي ، والألماني ، والتركي ، والفرنسي ، والإنجليزي ، وتعد جهوده في الترجمة ذات قيمة إنسانية غنية ، ومن هنا كان رائد قصة مترجمة وموضوعة ، رائد قصة مترجمة وموضوعة ، وظهر نتاجه في مجلة الطريق ١٩٤٥ ، وانضم إلى المدرسة السابقة (يعني بها المدرسة الواقعية الاشتراكية - حسب رأيه) ، وظهرت له قصة " صانع الثوابيت " ، وقصة " يا جملي " ، وقصة " زواج موحد " ، وقصة " هل يستقيم الظل " ، وقصة " أبو رجل مسلوخة " ، وقصة " صور من المجتمع " . و تطور هذا الفن بين يديه ، فقدم قصصاً ناضجة مكتملة الشروط ، لذلك كان على رأس الاتجاه التقدمي في القصة في مرحلته المتقدمة ، ولم تصدر له مجموعات قصصية ، أو كتب مستقلة ، والمعلومات قليلة عنه للأسف ، فهو من الأدباء المظلومين على الرغم من أهمية ما كتب

من قصص . ومما يؤسف له أنه لم ينهض أحد إلى اليوم بجمع هذه القصص ونشرها في كتاب ، وما يؤمل به أن يقوم بعض من يهمهم ذلك ، حتى لا يضيع نتاج هذا القاص على مر السنين " (٥) . ويضيف نقلاً عن محمد دكروما يلي : " كان هذا الكاتب الفلسطيني التقدمي المناضل ينشر في الطريق عدداً من الأقاصيص ، تشكل حلقة أساسية ، وقد تكون الأساسية ، في حركة التحول نحو قصة فلسطينية (٦) .

صفوة القول أن كل من كتب عن عارف العزوني كان يعي مدى التجاهل الذي أصابه ، لكن لا يضعه في مكانه الصحيح في المسيرة الثقافية والإبداعية ، ويقدم عليه بعض الكتاب ممن عاصروه ، أو حتى من الذين أتوا بعده ، فقد انصبَّ اهتمام معظم الدارسين على جهود محمود سيف الدين الإيراني ونجاتي صدقي وغيرهما ، مع أن العزوني كان أسبق من نجاتي صدقي ، وهو أيضاً أسبق من محمود سيف الدين الإيراني في مجال الصحافة ، وأرجح أن يكون - حسب قناعاتي - أسبق منه في كتابة القصة ، لكنه كان عازفاً عن الشهرة ولم يصدر في حياته أي كتاب أو مجموعة قصصية ، ولم يفرد له أحد دراسة معمقة تتناول مختلف جوانب حياته الإبداعية والكفاحية ، وبقي نتاجه في العتم ، ولم يتسع المجال لأطروحاته وكتابته أن تصل إلى الجمهور القاري ، وظلت مكتومة في بعض صحف ومجلات تلك الأيام ، أو في أرشيفه الخاص ، وأنا إذ أغلب هذا الرأي فذلك لأن العزوني يكبر الإيراني بأكثر من عشر سنوات ، ولأنه شرع في العمل الصحفي من بداية العشرينات .. أي والإيراني لم يبلغ الخامسة عشرة من عمره ، كما أنه احترف الصحافة ونشر أول مقالة له في صحيفة " فلسطين " عن طاغور في بداية العشرينات ، وقد اعترف العزوني بفضل صاحب جريدة " فلسطين " عيسى العيسى ، قائلاً : " يلزمني عهد الوفاء لأستاذي وصديقي عيسى العيسى الذي نعم في جوار ربه برحمته ورضوانه ، أن أذكر له فضله

عليّ حين كنت أمارس الكتابة ناشئاً فقد أخذ بيدي ، وشق لي الطريق ، وأوضح النهج ، وفسح لي ولغيري مجال العمل الصحفي ، فأدّت من أدبه وعلمه ومقدرته وخبرته ومروءته ، وكانت جريدته قبل ربع قرن من (١٩٥٠) مثابة القصاد والرواد. ومن بين هؤلاء زعماء الحركة الوطنية العربية وقادة الرأي ، والعلماء ، والأدباء ، والقراء ، أمثال عبد العزيز الثعالبي الزعيم التونسي ، وأحمد زكي باشا شيخ العروبة ، وخليل مطران شاعر القطرين (٧) . كما عمل مترجماً في مجلة " الحقوق " عام ١٩٢٣ ، ثم مساعداً لرئيس التحرير عام ١٩٢٥ ، ويشهد على ذلك الدكتور اسحق موسى الحسيني بالقول : ، عرفت العزوني في يافا ، عندما كان يعمل مع المرحوم فهمي الحسيني في مجلة " الحقوق " ، وكان العزوني من المحررين الرئيسيين في المجلة ، يصحح المقالات ويراجعها ويترجم لها (٨) ، كما عمل في صحيفة " صوت الحق " عام ١٩٢٧ أثناء فترة صدورها في يافا ، وساهم في الكتابة في عدد من الصحف والمجلات الأخرى ، مثل صحيفة " الجامعة الإسلامية " ، وصحيفة " الدفاع " اليافية ، وراسل عدداً من المجلات المصرية والأجنبية ، قبل أن يُصدر هو وزميله محمود سيف الدين الإيراني مجلة " الفجر " عام ١٩٣٥ .

عاش العزوني ظروفاً معيشية صعبة طول حياته ، التي قضاها في العمل الصحفي والفكري والإبداعي ، ولم يتخلف لحظة عن العمل السياسي في سبيل قضية وطنه المههد آنذاك من الصهيونية العالمية ، فانتمى إلى الحركات الوطنية والاجتماعية ، التي ظهرت في فلسطين في عهد الانتداب البريطاني ، حيث سجن وعذب وأمضى جل عمره عازباً إلى أن تزوج في أواخر حياته عام ١٩٤٥ ، ورزق طفلاً واحداً من هذا الزواج ، وهذا الطفل هو الذي احتفى بوالده بعد وفاته ، وجمع بعض ما كتبه عنه بعض أصدقائه ومريديه ، وشيئاً من كتاباته المختلفة ، ونقل بعض الشهادات

الموضوعية التي كتبت في والده ، وأصدرها في كتاب بعنوان "عارف العزوني : رائد من رواد الأدب الفلسطيني" ، إعداد نبيل عارف العزوني ، عام ١٩٨٩ . والكتاب يغطي مساحة ضافية من حياة الكاتب ويسد جزءاً من الفراغ الذي كانت الدراسات التي تناولت العزوني تعاني منه طويلاً . وقد جاء الكتاب في فصلين ومقدمة وملحق . والمقدمة جزء من رسالة فايز ذياب يتحدث فيها عن مسيرة حياة العزوني والمؤثرات التي كونت شخصيته ولعبت دوراً في تكوينه الثقافي والسياسي ، أما الفصل الأول فقد تناول فيه عدد من الدارسين أعمال العزوني وجهوده في بعض المجالات . فدرس الدكتور محمود الموعد القصة القصيرة عند العزوني ، وتناول الدكتور حسام الخطيب دور العزوني في حركة الترجمة الفلسطينية ، أما الدكتور سمر روعي الفيصل فقد أسعف الكتاب بكلمة عن أدب المقالة في أدب عن أدب المقالة في أدب عارف العزوني . ولعلّ الفصل الثاني أهم أجزاء الكتاب إذ يحتوي على شيء من أعمال العزوني وترجماته ومقالاته ، حيث نثر فيه على اثنتي عشرة قصة موضوعية ، وثلاث مقالات مترجمة ، وأربع مقالات موضوعية ، أما الملحق فيشمل على شهادات لكل من فايز ذياب حول "دقة الترجمة عند العزوني" ، ورسائل من كل من : محمود العدناني ومحمود الحوت وعبد الكريم الكرمي ، وبهذا يكون هذا الكتاب من أوفى ما وضع ونشر عن عارف العزوني في حياته وبعد وفاته ، إذا استثنينا رسالة الماجستير التي تقدم بها فايز ذياب إلى الجامعة الأردنية سنة ١٩٨٧ بعنوان : "عارف العزوني ، حياته وأدبه" .

عارف العزوني الذي أمضى حياة حافلة بالنشاط والحيوية ، كما يقول يعقوب العودات ، وكان يعرف أكثر من خمس لغات عالمية من بينها اللغة العبرية ، كان يمثل حركة المجتمع فكرياً وأدبياً ، كما يحلو للدكتور حسن محمد عليان أن يقول فيه ، وكان أعلم من غيره بما يضمره الصهاينة لوطنه فلسطين ، فنادى كما يشير الدكتور عليان إلى

ترك الخيال والوهم والتمسك بالحقيقة" (٩) أي معرفة ما يدور في الأروقة المغلقة من مؤامرات ومساومات والتصدي لها بقوة وعزم ، ولما كان العزوني من كبار مثقفي زمانه فقد حشد كل جهوده وطاقاته ووضعها في خدمة قضية مجتمعه وأتمته لإنارة الدرب أمام الجماهير الشعبية كي تدرك المصير الذي يخطط لها ، وتعني ما يمكن أن يقع لها من كوارث إذا هي غفلت عن أمرها ، ولم تأخذ الحذر الكافي لمواجهة الحقائق المرة . ومن هنا انصبت جهوده على التنوير ، وشملت كثيراً من معارف عصره ، ذات العلاقة بالوعي الاجتماعي والوعي الطبقي ، ومن ذلك ترجماته العديدة لا سيما ما يتعلق بقصص بطولات أبناء ليننغراد وأناشيد الحرب السوفياتية في الحرب العالمية الثانية ، ومقالاته المستنيرة وقصصه القصيرة وغيرها . وقد ارتقى وعي العزوني ورفاقه الإيراني وصدقي وعبد الله مخلص وغيرهم إلى مرتبة رفيعة من إدراك المستجدات في عالم العلم والمعارف الدنيوية ، ولهم في هذه الحقول آراء سديدة وجريئة نتيجة اتصاَلهم بما يجري في الغرب من تطور مذهل في شتى حقول المعرفة ، واطلاعهم على الفكر التقدمي ، وتعاطفهم مع المسحوقين والغلابي في مجتمعهم ، وأنقل هنا شيئاً من آراء العزوني في تطور البشرية وصراع الأفكار والاستغلال الطبقي و النزعات المادية وغيرها لإبراز رؤيته إلى الوجود والكون وسيرورة الحياة وموقفه من الصراع الاجتماعي : " حدثتكم قبل هذه المرة عن النشوء والارتقاء وعن الطريق الوعر الشائك الذي سلكته البشرية منذ فجر تاريخها ، وأجل أخطائها ومساوئها ، وأوضح كيفية تغلب الفئة القليلة على الفئة الكثيرة وإذلالها وتعذيبها والنيل منها ، وقد رأيتم تتصرفون للمظلومين وتلوحون بأيديكم ناقمين متوعدين .. إخواني ، خففوا من حدتكم . ولا تدعوا هذه البراكين المتأججة تفور قبل استكمال النضوج .. وقد كلمتكم في المرة الثانية عن الحكمة الحيوانية وأريتمكم أن المكر والدهاء والحيل والخداع والتنازع والتناحر من صفات نقلها عن ده القرد .. وعمه الذئب .. القرد .. وعمه الذئب .. وده القرد .. وعمه الذئب .. ووخاله النمر .. وأمه الببؤة ..

وضربت لكم فيما بعد الأمثال ونقلت الأقاصيص ورويت حكاية الثعالب التي خرجت في في طلب ما تأل فرأت جملاً ميتاً ففرحت به ، وقالت : قد وجدنا ما نعيش به دهرأ (...) (١٠) ، ويدل هذا الاقتباس من قصة " عند الشاه مرغ " على سعة اطلاع العزوني ورؤيته العميقة ومقدرته على التواءم مع الأحداث والاتزان في تقدير الأمور ووضعها في موقعها الصحيح ، وعدم التسرع في اتخاذ الرأي الذي قد يدفع إلى الغلو في القرار والاندفاع غير المأمون ؛ ولهذا ينبغي كما يقول أن يكون المرء على وجه العموم ، والكاتب على وجه الخصوص على : " معرفة التاريخ والأدوات التي تقلبت عليها الإنسانية منذ أقدم عصورها إلى أن وصلت إلى عصر مظاهره التفوق الفردي ، والتحكم بالجماهير وتسخير الشعوب واستغلالها إلى أبعد حد . فينبغي للكاتب المتحرر النزيه أن يعرف إذن ما هية الرعاية الاجتماعية التي عصفت بالعالم وأدت حتماً إلى ترجيح الفكرة الاشتراكية ، لأنها ترمي إلى تخلص الجماعات من سلطة الأفراد وشحن المواهب وإعلاء شأن الإنسان " (١١) ، وهذا يشير إلى هوية العزوني الفكرية ، ومنهجه في الحياة وطريقته في التفكير العلمي . وقد ورد في فهمه للأدب ودوره في الحياة المجتمعية من مقالة له بعنوان : " مات جوبيتر العرب " قوله : " الأدب الصحيح هو الذي يصف لك عيوب المجتمع ، ويريك وجهه الشائه . الأدب الصحيح هو الذي يرمي إلى الإصلاح بالقدوة لا بتعمد النصيحة وإظهار موضع العبرة . الأدب الصحيح لا يحابي ولا يتقرب بالزلفى . الأدب الصحيح يتناول حياة أمة من الأمم ، ويتخلل صفوفها ويتعرف إلى طبقاتها وعوائدها وأخلاقها ، ويسمو بها ويفك قيودها ويخلصها من أساطير الأولين وأباطيل المضللين (١٢) .

ومن منطلق هذا الفهم لدور الأدب ومكانته في الحياة الاجتماعية ، وقدرته على التأثير في الوعي العام وتغيير اتجاه سيره، شرع العزوني في تقديم قصصه الموضوعة

إلى جانب القصص المترجمة منذ حمل عبء التنوير الثقافي ، ونشر المعرفة العلمية ذات الطابع الأخلاقي الصارم ، التي تتوخى روح الفرد وضميره الحي ، فاشتبك العمل الصحفي لديه بالعمل الإبداعي ، ليندجما ويكمل أحدهما الآخر لإنجاز الوظيفة المطلوبة منهما ، وهي الارتقاء بذاكرة الجمهور ووعيه لإدراك ما ينسج له في الظلام . فإذا كان العزوني قد بدأ حياته الصحفية من مطلع العشرينات ، كما ورد في أكثر من مرجع ، وفي أقوال أكثر من شاهد ، فإن نسجه للقصص وكتابتها ونشرها قد بدأ في هذه الحقبة ، وإذا كان فايز ذياب قد عثر على أول قصة منشورة للعزوني عام ١٩٣٢ ، في صحيفة " الجامعة الإسلامية " بتاريخ (٥) أيلول ١٩٣٢ ، وأنه حقق للمؤلف اثنتين وعشرين قصة ، وأن له أكثر من تسعين قصة موضوعة ، فهذا يوحي بأن كتابة القصة كانت من مكونات تفكير العزوني وملء وجدانه ، وأن موهبته الإبداعية قد تفجرت مع بداية عمله الصحفي . وعليه فإن العزوني قد يكون أسبق من زميله الإيراني وصدقي في كتابة القصة ، لكنهم التقوا جميعاً في الثلاثينات من القرن المنصرم ليكونوا اتجاهاً فكرياً وإبداعياً يقترب من المدرسة الواقعية النقدية في ملامحها العامة ، ولا يشتبك بأي حال مع الواقعية الاشتراكية ، التي هي نتاج المجتمع الاشتراكي ، والتي كانت في بواكير عهدها آنذاك ، ولها خصائص مفارقة لما عرف من كتابات أصحاب هذا الاتجاه الإبداعي ، مع أنهم انحازوا إلى الناس وإلى قضاياهم العادلة ، وفي هذا يقول محمود سيف الدين الإيراني أبرز أعضاء هذا الاتجاه : " في رأيي أن القصص شاهد منحاز ، عن وعي أو عن غير وعي ، ولا يمكن إلا أن يكون منحازاً ، وإذا كنت أرى أن المؤرخ منحاز أراد أو لم يرد ، فإن القصصي ، وهو صانع فن في الدرجة الأولى ، منحاز شديد الانحياز من باب أولى (١٣) .

يحتوي كتاب "عارف العزوني: رائد من رواء الأدب الفلسطيني" من إعداد نبيل عارف العزوني على اثنتي عشرة قصة موضوعة، منها ما كتب ونشر قبل النكبة الفلسطينية الكبرى عام ١٩٤٨، ومنها ما نشر بعد هذا الحدث المأساوي المرعب والفاصل. وهذه القصص تشكل معظم إنتاج العزوني القصصي المعروف والمتداول، أما بقية إنتاجه فلا تزال غاليته ضائعة أو حبيسة الإدراج والصحف الغابرة، وتنتظر من يخرجها من العتمة إلى النور. وتوميء جمهرة هذه القصص إلى البدايات الأولى لأشكال السرد الفني، الذي يستمد حميمته مباشرة من تيار الراهن بمختلف أسدافه وطبقاته الاجتماعية وظروفه النفسية، ويتناول مقاطع حياتية حية تنبع من الموقف المسلكي للناس، والدعوة الأخلاقية إلى التغيير الهاديء، وإعادة النظر في بعض التصرفات المغلوطة، انطلاقاً من التأمل المتأن في مجريات المجتمع، وما يعمل في باطنه من تحولات على طريق إيضاحها وتفسيرها، بما يتسق ومستوى التفكير التاريخي، وكشف أخطارها مباشرة وبدون موارد، ولو على حساب التقنية الفنية والاطراد والإطناب في الكلام لإيصال الفكرة المطلوبة. أي أن اهتمام المؤلف انصب على المقاربة التنويرية لتطوير ثقافة الإنسان الروحية، بما يخدم أغراض رفع وعي الجماهير والارتقاء بمستواها الثقافي والحضاري، والتأثير على مسار توجيهاتها السلوكية والأخلاقية، وتحفيز الهمم والنفوس لتشتغل على تغيير واقعها بهدوء، وأن لا تستكين لهيمنة الراهن، وأن لا تنجر وراء العنف غير المبرر أو استباق الأحداث، بل تأخذ الأمور بالحيلة والحذر، وبالتبصر في مصائب البشر والبحث عن قيم الخير والجمال وغيرها من القيم السامية... أي أن أكثر ما كان يورق المؤلف إعادة صناعة الإنسان في صراعه مع سبل العيش، وضرورة ولادة إنسان جديد يتمتع بكل حقوقه الإنسانية وبجياة حرة كريمة.

ويبدو أن كتابة القصة عند العزوني جاءت تعزيزاً للعمل الصحافي كجانب من اهتمامه التنويري ورديفاً له، انطلاقاً من إحساسه الشديد بوطنه كشيء سام، وبمواطنه كفرد يستحق أن تبذل في سبيل إعادة صناعته الجهود المتكاثرة والمستمرة، لينشأ إنساناً سوياً قادراً على نيل حقوقه ورسم مستقبل حياته، وتصحيح مسارها إن كان معوجاً أو ناشزاً بنهج تعليمي واضح، يغدو أسلوب القصة فيه أقرب إلى التوجيه وتقديم النصح والإرشاد، وشرح أسباب الظاهرة وتداعياتها وما تركت من آثار سلبية، فهذا هو يروي في نص أبو رجل مسلوخة" موضحاً: "قبل أن ينشأ أبو رجل مسلوخة ويستوي على عرشه التقليدي، كان ضعف الآباء وإشفاقهم قد أوحى إليهم الاستعانة به للحد من نزق أولادهم حين يصور لهم دلالهم إمكان انتشار القمر من ماء الغدير وقضمه كقطعة حلوى"(١٤)، والناس تخيف أطفالها بهذا الرجل دون أن تدرك نتائج هذا الأسلوب الخاطيء، "وهل من المسلم به اليوم، أن يظل زوزو وميمي وريري بين الذين يؤمنون بهذه الشوهة(١٥)؟ ويمضي السرد على هذا المنوال ليحكي لنا كيفية تلفيق قصة <أبو رجل مسلوخة> واستمرار تواصلها... أي أن السرد لا يقوم على رسم حادثة فردية ناصعة ودالة، وإنما يلجأ إلى طرح إشكاليات عامة تحتاج إلى إنارة وإيضاح ونقد شمولي، بعد أن يجردها من فرادتها الخاصة وذاتيتها البارزة:

والعزوني يعترف اعترافاً صريحاً بأنه يتحدث عن الحقائق الكبرى، كما جاء في قصة "عند الشاه مرغ"، وما ورد في سياقها من أحاديث وحكم وحكايات ذات دلالات مؤثرة، لإقناع الناس بالعدول عن الشر والتماس الفضيلة، وأن يشدوا أزر بعضهم البعض لينتصروا على القوم الظالمين، وينجح "جهان" بطل القصة في استقطاب الجمهور، ويُشاهد أثر خطابه على الوجوه التي: "تتهلل والثغور تبتسم والوضاءة تتلألأ على أسارير سامعيه لأنهم أدركوا حقيقة واحدة من الحقائق الكونية

الكبرى... (١٦). وبهذا الأسلوب يكون التعارض بين الضعفاء والأقوياء قد تلاشى، بما يوحي بأن تدخل بعض العقول النيرة الذكية ذات النية الحسنة محل التناقض القائم بين الفئات المختلفة، بعد أن يتقبل المستضعفون النصيح، ويتضامنوا فيما بينهم، لكن صورة أحمد في قصة "هل يستقيم...؟" لا تستقيم وهذه الدعوات، إذ ثمة هوة ساحقة بين أقواله وأفعاله، بين ما يفكر فيه ويصنعه في واقع الحال، وهذا التناقض تتسع له نوافذ المرحلة ومتطلبات دعاوى التنوير، مع أنه يشل الحركة ويفسد دعاواها، ويجعلها كأنها خداع وأضاليل، وهذا ما جعل نجاح هذه الحركة محدوداً. ويشير مضمون نص "قلوب عامرة بالإيمان" إلى إحباط أسلوب الوعظ، وانتصار الاتجاه العقلي عليه، إلى جانب جلاء أفكار التدين القائمة على العادات والأعراف السائرة وتداول الحكايات الخرافية، والقصص التاريخية المزورة، وليس على تعاليم الإسلام القويمة، كما يندد باستغلال الدين لكسب المزيد من الأموال والإثراء الفاحش، ويقيم مقارنة بين عدد من أشكال التدين في شخوص بعض ممثلي هذه الاتجاهات، وينتصر لحامل راية العلم وتحري الروايات والتأكد من صحتها أو تأويلها التأويل الأقرب إلى المعرفة العلمية، كما في قصة الإسراء والمعراج التي يقول فيها: "معراج روحي... لا خوارق ولا معجزات... قصة أبدعتها التقاليد وأفرغتها الخيالات في قالب يستهوي قلوب البسطاء... (١٧)، وقد أثر الأسلوب الذي استمده صاحبه عمر الهادي من آراء محمد عبده وقاسم أمين وغيرهما أثناء دراسته في مصر، على الكهل محمد أبو الخير، الذي كان يؤمن بأن: "التعاويد والحجب والرقي التي كان يسطر فيها والده أسماء الله الحسنى تشفي من الأمراض وتزيل الآلام" (١٨)، وإذ به تساوره الشكوك بطريقة إيمانه وكيفيتها، ويتتهي به المطاف إلى ترك الاحتفاء التقليدي بذكرى الإسراء والمعراج: "ولما خرج المصلون وانتشروا في صحن المسجد افتقدوا أبا الخير وعمر الهادي فما وجدوهما (١٩)". وتوجه هذا العرض

السردى ىرفء مقصء الكاء فى إئارة الءرب أمام الجماهىر الغفيرة لءصءو من ءبائل ءرافة وسبائء ءءكفر الأسطورى؁ وءنءو نءو الأءء بءوءاءاء المءرفة العلمفة واءءرة ءءربفة؁ وءءم الانقفاء ءلف العاءاء المءوارءة؁ الءى قء ءكون غير ءقفة وبعفءة عن روء العقل والعلم. وىءو أن الجانب ءءنوفرى قء طغى فى نءاء العزونى على الجانب الفنفة والبناء السردى المءفن؁ فبءء ءصون الهفكل المءمارى مءءاوفة؁ لا فءمفها سوى ءففاءها إلى بعض سلففاء المءءمع الءى ءءاوره؁ وءسءم منه ءفمءها ومواءفءها.

وىءو أن نسء القص وإنشاءه قء اسءقام لءى العزونى فى نءاءه اللاحق؁ الءى ظهر وكأنه نقله نوعفة ذاء ملامء قصصفة بارزة فى بعض أعماله؁ من بفن ذلك: "زواء موءء"؁ "صانع ءءاوبفء"؁ "فا جملفى"؁ "ءلاءة رابعهم كلبهم" وغيرها؁ إلا أنه لم ىرفق إلى كءابة القصء فى مفهوما الصارم وبنائها المءماسك؁ وإشعاعها الومضى السرفع القائم على ءءء عابر أو إءلالة مءعمقة أو إشارة ءارقة مءبصرة.. نافءة ومكءفة. ولا أمفل إلى رأى الءكءور فاسفن فاعور القائل بأن العزونى: "قءم قصصاً ناضءة ومكءمة الشروط" (٢٠). وأبعء من ذلك لا أرى أن صناعة "قصص ناضءة مكءمة الشروط" ءءعل من صاءبها رأساً للءءاءء ءءقءمى فى القصء فى مرءلءه المءقءمة؁ فهذه الرئاسة لها شروط معفنة أكثر اسءاعاً من نضوء القص ومسءواء الفنفى؁ كما أن الساءة الأءبفة لم ءسع فى ءلك الفءرة وءغفن لءءمل مفاسم مءارس فففة معفنة ذاء طابع مءءء؁ وبصماء واضءة إء لم ءكن ءرنو إلى هذه الغافة ولم ءهءف إلا إلى إشاعة الوعى الإءءماعى بفن الناس بأسالف ءءفءة؁ وهذا ما سعى إليه العزونى ومعظم لءاءه ومءافلفه؁ فصانع ءءاوبفء انءاز إلى الءفا؁ بعء آن ءكشف له أن صناعة الءفا والمسءقبل أعز شأنأ وأقوى من انءظار ءبائل الموء؁ فهءجر مءهنءه

القديمة واحترف صناعة المهود والسرائر الخشبية، فتبدلت حالته: "ومن يحدق في وجهه اليوم يظنه شاباً في الثلاثين بينما قد تخطى الستين. وما ذلك إلا أنه مهّد لحل طالع جدي. أما الفروع الذابلة فإنها تموت من تلقاء ذاتها"(٢١). أما "فرهود" في قصة "يا جملي"، الذي كان أضحوكة وألعوبة، ويشعر بوضاعة نفسه لبدانته وسمنته، فقد استحال إلى إنسان آخر جراء إعادة تشكيل ذاته وتفوقه في مهنة التمثيل، ومالت إليه "سنية" التي كانت تسخر منه ولا تعامله معاملة جدية، بعد أن أصبح مثال الخفة والرشاقة وقدم عروضاً مسرحية ناجحة، وبعد أن أحست في قرارة نفسها: (أنه لم يعد أضحوكة من النوع الذي ينبذ ويحتقر. ولما عاد "فوهود" إلى غرفته في المسرح وجد هناك امرأة تنتظره بفارغ الصبر. وحين وقع نظرها عليه لأول وهله لم تحر كلاماً، غير أنها صاحت وهتفت بعبارة "يا صغيري"(٢٢)، بعد أن كانت تصر أن تقول له "يا جملي". ويتجلى هذا الإحساس بالسعادة وإعادة النظر في الحياة السابقة، والعيش في كنف مرحلة جديدة في قصة "زواج موحد"، ولو عن طريق الأحلام والتمني، ولما كان هذا الطريق مغلقاً ووهيمياً، فقد عاد إبراهيم الحايك إلى حياته الأولى: "وجاءته أخته بعروسه "الموحد" وعرفته إليها. انتقل إبراهيم الحايك ليلة عرسه إلى داره الجديدة، ودخل حجرة نومه مع رفيقة حياته وطبع على ثغرها البسام قبلة حارة، واستلقى على فراشه مطمئناً إلى جانبها، وراود النعاس جفنيه، واستسلم إلى النوم... ثم أفاق إلى دنياه القديمة المشوهة(٢٣)؛ مما يوحي بأن الدنيا تؤخذ غلاباً، ولا تأتي بهذه البساطة وبمثل هذه الأحلام الصغيرة، بل أن الوصول إلى عالم المساواة الحقيقية والعدالة الاجتماعية يحتاج إلى كد وكفاح وجهود جبارة لتغيير الراهن والانتقال إلى حلم المستقبل.

من بين هذه القصص الهادفة تأتي قصة " ثلاثة رابعهم كلبهم! " لتنبه إلى الخطر الصهيوني الداهم الذي يسعى إلى طرد الفلسطينيين من أراضيهم وتشريدهم، والكاتب يشبه الصهاينة بالكلب السلوقي، الذي فاجأ أهل البيت واحتل زاوية منه، وأبى الاندحار منها، وقد انقسم أصحاب البيت الثلاثة فيما بينهم حول إخراج الكلب، فلجأوا إلى الشرطة، وهي هنا السلطة البريطانية، التي أخذت تتلأأ بإيراد مبررات واهية، وأخيراً أرسلت أحد رجال الشرطة بدون أي سلاح، وبعد جهد جهيد ومقاومة بأسلة من السلوقي انتقل الأخير إلى المسكن المجاور... أي أن الصراع مع الكلب ظل معلقاً، ولم يفعل أهل الدار أكثر من تفويت الحسم بعد أن تناسوا: "رحيل الاستعمار وشياطين الصهيونية وأبأسلة الجحيم ودناءة الأغنياء وبؤس العمال وسوء حال الأمة" (٢٤) أي أن مقصد الكاتب في هذه القصة هو مشاكل لمقصده في القصص السابقة، وهو رفع درجة الوعي لدى الفلسطينيين بالمخاطر التي تهدد حياتهم ووجودهم كله. في القصص الأربعة المذكورة يحس القاريء أنه أمام كاتب يفرق بين الخاطرة العابرة والقصة الفنية، انطلاقاً من معرفته بألية السيرة الإبداعية ومورفولوجيا النوع الأدبي، وضرورة إنجاز قصده الإبداعي في صور فنية، إلا أن التجسيد العيني والمادي لهذا القصد لم يسلم من بعض الهنات والتفاصيل الزائدة والخروج على الموضوع بمحاولة التدخل في سير الحدث وإبداء الرأي فيه، مما أخل بالدرامية اللازمة ما بين جدلية الشكل والمضمون، وأشعر المتلقي بفاعلية المضمون وهيمنته على الشكل، إلا أن القصص المشار إليها تظل خطوة متقدمة على طريق تأسيس فن قصصي رائد في الأدب الأردني والفلسطيني الحديث، بما تحمله من لفتات تجديدية واضحة، وإدراك مميز لحدود فن القصة وأبعادها.

المصادر والمراجع

- ١ - محمود سيف الدين الإيراني "الأعمال الأدبية الكاملة"، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان - ١٩٩٨، المجلد الثاني، ص ٢٥٣.
- ٢ - محمود العابدي وآخرون "ثقافتنا في خمسين عاماً"، عمان، منشورات دائرة الثقافة والفنون - ١٩٧٢، ص ١٣٦ - ١٣٧.
- ٣ - يعقوب العودات "من أعلام الفكر والأدب في فلسطين"، عمان - ١٩٧٦، ص ٤٣٦.
- ٤ - د. محمد عبيد الله "القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، عمان، منشورات وزارة الثقافة - ٢٠٠٢، ص ١٢٣.
- ٥ - ياسين فاعور "القصة القصيرة الفلسطينية"، دمشق - ٢٠٠١، ص ٨٤.
- ٦ - محمد دكروب "مجلة الطريق" العدد (٢) نيسان ١٩٨٢. الاقتباس مأخوذ من المرجع السابق.
- ٧ - عارف العزوني "ثلاثون حولاً من الجهاد"، صحيفة "صوت فلسطين" عمان، (١٣) آب ١٩٥٠، منقول عن "عارف العزوني" - رائد من رواد الأدب الفلسطيني - إعداد نبيل عارف العزوني، عمان - ١٩٨٩، ص ٢١-٢٢.
- ٨ - مقابلة مع اسحق موسى الحسيني (القدس: جامعة القدس، كلية الآداب - ١٥ / ٧ / ١٩٨٦)، مأخوذة من المصدر السابق.
- ٩ - منقول من عارف العزوني "رائد من رواد الأدب الفلسطيني"، ص ٢٤.
- ١٠ - المصدر السابق، ص ٨٦ - ٨٧.

- ١١ - الدكتور عبد الرحمن ياغي "حياة الأدب الفلسطيني"، ص ٣٩٧ .
- ١٢ - منقول عن عارف العزوني "رائد من رواد الأدب الفلسطيني"، ص ٣١٥ .
- ١٣ - محمود سيف الدين الإيراني "الأعمال الأدبية الكاملة"، المجلد الثاني، ص ٣١٥

- ١٤- "عارف العزوني"، ص - ٦٥ .
- ١٥- "عارف العزوني"، ص ٦٥ .
- ١٦- "عارف العزوني"، ص - ٨٩ .
- ١٧- "عادف العزوني"، ص ٧٦ .
- ١٨- "عارف العزوني"، ص ٧٦ .
- ١٩- "عارف العزوني"، ص ٧٧ .
- ٢٠- ياسين فاعور، المصدر السابق، ص ٨٤ .
- ٢١- "عارف العزوني"، ص ١٠٠ .
- ٢٢- "عارف العزوني"، ص ١٠٢ .
- ٢٣- "عارف العزوني"، ص ٩٢ .
- ٢٤- "عارف العزوني"، ص ٧٩ .

بدايات الإيراني



الإيراني أديب مطبوع كرس جهوده وحياته كلها لفن القصة القصيرة ، وقد كانت تجربته الابداعية امتداداً طبيعياً لتجربة سابقه ، لا سيما تجربة خليل بيدس ، الذي حمل في بداية القرن راية فن القصة ، وسعى إلى إيصالها إلى مختلف فئات الشعب وجعلها فناً مقبولاً ، بعد أن كانت هذه الأعمال مرفوضة من الجمهور ، الذي لم يكن يتقبل هذا اللون الفني ، وشرع يستمد من التراث ما يخدم غرضه الإبداعي ، وهدفه الاجتماعي .

يتضح من تجربة خليل بيدس وغيره في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي ، أن فكرة استلهاام تراث الماضي وما فيه من كنوز فنية تحمل إشراقات وبذور الأجناس والألوان الأدبية المعاصرة من مناظر ورؤى جديدة تتماشى وظروف الواقع المتغير ونمو القوى الصاعدة ، لا سيما الطبقة البرجوازية ، قد سيطرت على جيل تلك الحقبة وسادت فترة من الزمن ، قبل أن تتشكل الألوان الفنية الجديدة وتنمو وتتطور طبقاً للمتطلبات المستجدة وتصبح مدارس فنية لها أصول ومقومات ومعايير جمالية معينة ومحددة ، بدا وكأنها قائمة بذاتها ليس لها جذور تاريخية في التراث القديم .

لذا ، نرى ان تجربة بيدس وصبحي أبو غنيمه لم تتكرر في الأدب الفلسطيني والأردني بشكل جلي .. واضح ، مؤثر على العملية الأدبية إلا في الثلاثينات على يد المرحوم محمود سيف الدين الإيراني ، الذي أصدر سنة ١٩٣٧ ، أول مجموعة قصصية له تحت عنوان " أول الشوط " ، وفيما بعد نجاتي صدقي وإسحق الحسيني ، وعارف العزوني وشكري شعشاعة وعبد الحميد ياسين وغيرهم ممن كتبوا القصة القصيرة في فترات زمنية محددة من حياتهم ، ولم يكرسوا كل اهتمامهم لهذا الفن .

كان مشوار محمود سيف الدين الإيراني ثراً وممتداً على مدى أربعة عقود متواصلة ، ولم يثنه شيء عن الاستمرار في عمله الإبداعي وتطويره والارتقاء به . وقد

مرت سيرته الفنية بثلاث مراحل مهمة ، الأولى : تبدأ بواكير كتاباته وحتى عام النكبة ، وقد أصدر في هذه المرحلة مجموعة " أول الشوط " ، وبعض القصص القصيرة الأخرى ، التي نشرت فيما بعد في مجموعته الثانية " مع الناس " . أما المرحلة الثانية فتبدأ من النكبة عام ١٩٤٨ وتنتهي مع النكسة عام ١٩٦٧ ، وهي مرحلة التطور الملموس فيإبداع الإيراني ، والمرحلة الأخيرة وتمتد من النكبة وحتى آخر أيام حياته ، وقد صدرت له فيها مجموعة واحدة ، هي : " أصابع في الظلام " . وقد قامت مؤسسة عبد الحميد شومان مشكورة بنشر الأعمال الكاملة لمحمود سيف الدين الإيراني في ثلاثة مجلدات عام ١٩٩٨ .

وقد ألح الإيراني في خواتمه الأدبية وتنبهاته الفنية على أن الحياة الأدبية في البلدان العربية تتطور بسرعة فائقة في ذلك الوقت ، وأن هذا التطور لا يقف عند الظواهر الخارجية ، مكتفيا بالتجديد الشكلي المحض ، قاصرا جهده على هذه الألوان العرضية التي تكسب العمل الأدبي ضربا من الفتنة السطحية ، التي قد تحول دون الجوهر وتقضي على فضائل الشمول ، والإحاطة والعمق والنفوذ . بل ان هذا التطور ليتناول الصميم ويحاول أن يخط للحياة الأدبية اتجاها جديدا يكون الإنسان وتكون حياته بكل آمالها وبكل عذاباتها وتشوفاتها ، وبكل ما فيها من قوة وإرادة ، واشترئباب وتطلع إلى الخير والسعادة والتطور ، والغاية التي يسفر عنها هذا التطور .

يسعى المؤلف هنا إلى إرساء أصول وقواعد مدرسة جديدة ، تتبنى قضايا الإنسان الملحة ، وتصور آماله وأمانيه وكذلك شقاءه وتعاسته ، ويطالب الأدباء أن يحسوا بوطأة المسؤولية الملقاة على عاتقهم نحو مجتمعهم ونحو إنسانه وضميره ، وأن ينيروا الطريق إلى النور أمام أمتهم ، وأن يخرجوا عن الدائرة والشيقة التي وضع مفكر الأمس نفسه داخلها ، وعلى أديب اليوم أن يحرص حرصا شديدا على قيمة أدبه ، وعلى ما يدور

على قلمه ليقدم خدمة للأمة ، ويؤدي بالتالي إلى الخلاص النهائي للإنسان من قيود آلامه وهوانه وذلك .

ولدى قراءة قصص الإيراني في مرحلته الأولى وتحليلها تحليلًا واعيًا وعميقًا نجد أنها لا تتسق وأسسها الفنية ومعايرة الجمالية التي طرحها أنفا كمطلب أساسي لفن الكتابة . يواجه القاص مهمة صعبة ومعقدة لدى اختياره لخامة الحياة والواقع ، وانتقائه لشخصه وأبطاله ، وكذلك التفاصيل والظروف النمطية التي يعيشها هؤلاء الشخص ، ففن القصة القصيرة يتطلب قبل كل شيء الإيجاز العميق والتكثيف ، وهو فن جاد صعب لما يتطلبه من مبادئ فنية صارمة ودقيقة ، وهو طريقة لأن تقول كثيرا على أقل ما يمكن من الصفحات ، يقول محمد مندور في صدا الصدد : "إنني اشترط في القصة القصيرة أن تكون قائمة على حدث خلفه معنى مهم من معاني الحياة ، وأن تكتب بأسلوب مركز" (١) . ويتعين على القصة أن تكون مكتوبة للإنسان في كل زمان ولالأبد ، وهي بذلك تختلف عن الريبورتاج الصحافي الفني المكتوب للحظة الآنية .

ونحن لا نجد هذه المميزات الأساسية لفن القصة لدى مطالعتنا لمجموعة " أول الشوط " ، فالمجموعة تتصف بالتكلف وتسجيل الأحداث ، والتجنيح الرومانسي ، والمباشرة في تصوير الشخص والأبطال والأحداث والظواهر الحياتية ، وتشكل الميلودراما ثقلا رئيسيا في السياق ، كما جاء الوصف للشخص باهتا وسطحيا ، وبعيدا عن العمق واستبطان دخائل النفوس ومجرى حياتها ، فرؤية المؤلف للواقع واستبصاره للأمور شاحبة وسطحية كذلك .

ونحن لا نقف على صورة حقيقية لعصر الأديب ، كما اننا لا نتعرف على ملامح ومعالم المجتمع الفلسطيني تحت الحماية البريطانية ، مع أن الكاتب يحاول في

الجراثيم" أن يصور لنا - بانوراما - الأحداث السياسية لعصره ، فهو يعري بصراحة ووضوح أنانية وخواء وانتهازية وخداع وبلادة رجال السياسة آنذاك ، ويبين استعدادهم لبيع مصالح شعبهم وأمتهم ووطنهم من أجل أهدافهم الضيقة الأنانية ، وسعادتهم المزيفة المحدودة . ولكن ، " الجراثيم " ليست ضربا من الفن القصصي ، كما أن شخوصها ليسوا كشخص الأدب الفني ، فهي أقرب إلى " الفلتون " الساخر الذي يهزأ بالشخصيات السياسية لذلك الزمن من محامين ورجال صحافة وأشباه مثقفين .

يكفي ان نذكر جلال بك مجدي ممثل حزب الأمة ورئيسه الذي يتكلم بروعة وجمال ، وبلهجة خطابية مقنعة عن نقائص المستعمرينالبريطانيين وجوهرهم الاستعماري الغاشم ، وكذلك المحامي " العيوطي " الذي يسعى جاهدا للإثراء ولو على حساب شرفه وكرامته الذاتية .

يقول المؤلف : " لا يدري إنسان كيف قام حزب الأمة ولأية غاية وجد وما هو برنامجه السياسي على وجه التحقيق ، أغراضه و أهدافه ، روحه الوطني ، الأعمال الوطنية التي حققها ، وجوه الإصلاح التي يدعو إليها ... كل هذه أسرار مبهمة لا يمكن الوقوف على حقيقتها ولا سبيل إلى استكناها والإحاطة بها ... " (٢) .

يقرب المؤلف من خفايا الحياة السياسية في فلسطين آنذاك ، ويعري الجوهر الرجعي لبعض الأحزاب السياسية ، وزعمائها ، الذين يسعون جاهدين إلى تبرير الاحتلال الانجليزي واستعمار البلاد . فجلال بك مجدي يتوجه إلى المواطنين قائلا : " نحن لكم وانتم لنا ... ونحن جميعا للوطن ، إنْ لم نستطع أن نعيش ونكافح في سبيل وطننا وبلادنا فإن لنا جوف هذه الأرض ، جوفها الرحيب الواسع خير مأوى لنا ، إن عجزنا عن الكفاح ومدافعة الظلم ، القبور آمن لنا وأبقى " (٣) .

لكن كيف يفهم مجدي هذا الكفاح ؟ انه يؤكد : الغرب قوي بدباباته وطائراته ومدرعاته وغازاته ومدافعه ورصاصة ونحن أقوياء بإيماننا ، الغرب هو السيف القاطع ، ونحن الهواء الخالد ، وهل يستطيع السيف مهما بلغ من مضاء حده أن يقطع الهواء ويحز في الخواء . وينصح الناس بأن يحتدوا بأبائهم ويسيروا على دربهم ويدعوهم إلى التسامح " ليس في الإمكان أبدع مما كان " - مال الدنيا في الدنيا - " القناعة كنز لا يفنى " - من ضربك على خدك الأيسر ، فأدر له خدك الأيمن - بمثل هذه الوصايا السلبيه المثبته للهمم والعزائم يثير مجدي التشويش لدى الناس ، ويحطم إرادتهم الفاعلة في الكفاح من أجل تحرير الوطن من الحماية البريطانية .

أما العيوطي ، فقد بدأ حياته كموظف عادي ، لكنه أثرى رأسا بعد انتمائه لحزب الأمة ، فأصبح بعد انتمائه لحزب الأمة يملك - بيارة واسعة - مائة وخمسون دونما - من أخصب الأراضي وأنداها ، وثلاثة قصور فخمة لا يقل دخل الواحد منها على مائتي جنيه في السنة . ويصف المؤلف الطرق الملتوية التي يستخدمها العيوطي للحصول على الثروة وممتلكات الغير ، وعندما يفضح المؤلف أقوال وأفعال الشخصيات الحزبية إنما يفضح كذلك السلطة المنتدبة . فهو يحس بولادة الطبقة البرجوازية الجديدة من رحم المجتمع الإقطاعي القائم ، وتشهد على ذلك قصة " نداء البدن " ، التي تضع أمامنا صورة للبرجوازية الناشئة ، ويظهر المؤلف عدم ارتياحه لبعض جوانب وأبعاد وآداب وأخلاقيات هذه الطبقة ، ويندد بسعيها إلى الرفاهية ، وبقصر نظرها ولا أخلاقياتها .

اما بناء القصة من الناحية الفنية فتتقصه الوحدة العضوية والنماء الطبيعي للشخوص والاحداث ، والسرد ممطوط ومتكلف ولا يتفق وحساس فن القصة القصيرة ورقتها وروحها .

وفي قصة " رغيف خبز " يصف لنا المؤلف حياة الفلاحين الشاقة والمتقشفة البسيطة ومعاناتهم التامة .. الفلاحون متساحون ، طيبون وخائفون لإيمانهم بالله وبما كتبه لهم . وفي قصة " صراع " يحاول الإيراني حل التناقضات الطبقيّة من وجهة نظر دينية .

ولعل أجمل قصة قصيرة في المجموعة هي " سحابة و مرت " التي يقابل المؤلف فيها بين عالمين - عالم المالكين وعالم المعدمين ، راسما ومصورا بشوق وروعة حياة الإنسان البرجوازية ، المترعة بالرفاه والمتعة .

بطل القصة عبد الواحد وهو عامل في ورشة ، يطرده معلمه من العمل مع أنه عمل بإخلاص وجد ونزاهة ، حيث يوصله تخوفه من البطالة إلى حد الموت . لا يوجد لديه شيء ، لإطعام زوجه وأولادة .. الجوع يهددهم ، والموت الأكيد ينتظرهم . والسيّاق مبني على أحداث ليلة واحدة من حياة عبد الواحد العاطل عن العمل . فيخرج عبد الواحد من بيته مساء ، تمر من جانبه عربة أحد الأثرياء مما يؤدي إلى تداعي الأفكار لديه فيقوم بمقارنة حياته المعدمة بحياة الأغنياء ، الذين يملكون كل شيء .. السيارات .. المنازل المنيفة .. الحدايق .. والأموال الكثيرة ، كما يتحكمون بمعاش أمثاله العمال الفقراء الذين يتتزعون من أفواههم ما يسد الرمح ويدفع غائلة الجوع .

نتيجة لهذه الأفكار الكئيبة انبثقت لديه فكرة قتل رئيس الورشة ولكن كيف؟ وبأي سلاح؟ اشتري سكينا . هذا ما قاله لنفسه ولكنه تدارك : من أين لي ثمن السكين؟ وأخيرا قرر خنق رئيـس الورشة "أضع يدي في خنقه فأعصره عصرا كالليمونة . ثم ألقيه على الأرض وأبصق عليه وأدوسه كحقيقة نتته " (٤) ، وبعد أن

تيقن من رأيه وتثبت سارفي شوارع المدينة حيث قام بزيارة لباراتها ومراقصها ،
يعني تلك الأماكن التي يختلف إليها الأثرياء والنخبة من أهل المدينة .

وكل ما رآه زاده تشبثا برأيه السابق في قتل رؤىس الورشة . عاد إلى المنزل
محطما وكثييا ، ولكنه سمع بالقرب من البيت صوت صديق له يناديه ليخبره
بأنه سيبدأ عمله عند رؤىس آخر سمع بقصته وأخذته الشفقة عليه ، لأنه طرد بلا
سبب وبلا حق . تم إصلاح الخطأ وانتصر الحق ، بدأ هذا البطل بعد هذا النبأ يلوم
نفسه على آرائه وفكرته الإجرامية ويمتدح الناس الطيبين ، مكررا العبارة التالية :
" ما يزال في الدنيا أناس طيبون كلهم خير وبركة " (٥) ، وتتوقف القصة على هذه
العبارة . نهاية القصة غير مبررة فنيا لأنها تتناقض والسياق الرئيسي ، ولا تتسق
والفكرة المسيطرة في القصة ، وكان عليه ان يمهد لهذه النهاية بتمهيد مقنع .

إن ميزة التصوير الفني للواقع تتلخص في مقدرة الأديب على إدراك العالم
بجوانبه وأبعاده المتشعبة ، والإحساس بخفقتان نبض العصر . ولقد صدق
شكولوفسكي حين قال : " اللون الأدبي - هو الكريستال الذي من خلاله تتم عملية
تحليل الحياة " ، ويمضي نينوف متابعا لما قاله الاول : " لكل فنان الحق بأن يضفي
على هذا الكريستال أي شيء يريد أن يحدده أو يجد مبادئ غير معروفة لتوصيل
السطوح العاكسة . ولكن يتعين عليه ان يعرف جيدا نوعية وإمكانية المادة الخام
التي يتصرف بها كمبدع " (٦) .

يطرح الإيراني في قصة " حياة إنسان " ، مشكلة من الح المشاكل التي واجهت
وتواجه المجتمع العربي - مشكلة تعدد الزوجات .

يستذكر اسماعيل الشربجي حياته الماضية من سن الطفولة حتى اليافع في ملامحها
العامة ومشاهدها اللافتة . تمر لوحة حياته أمام عينيه ، ها هو يلعب في شوارع
وساحات المدينة مع الأطفال ، أرغمه والده بعد ذلك أن يخرج إلى العالم ويبدأ

العمل . يشتد ساعد اسماعيل بعد اعتراك الحياة ويصبح رجلا قويا ، ويبنى حياته ويمتلك ورشة له ، وباختصار يصبح ثريا ويتزوج من فتاة جميلة وذكية ، ويعيش معها في حب ووثام ، لكنها لا ترضي مطامحه وآماله لأنها عاقر لم تنجب له طفلا ، مما يضطر اسماعيل إلى الزواج من أخرى - فتاة عانس عادية ، تلد له طفلا بعد زواجها ؛ ففتحه كل اهتماماته وعنايته إلى الزوجة - الأم .

الوضع الجديد في البيت يثير الزوجة الأولى " زكية " ، فتصبح تدريجيا عصبية المزاج .. كثيبة ومنهارة . ولا يستمر الوضع طويلا قبل أن تفقد عقلها وتنزوي في غرفتها . وفي يوم ماطر عاصف تسمع " زكية " صوت الطفل تخرج من غرفتها وتقرب منه .. تداعبه وتلاعبه ، ترفعه عاليا وتقبله بقوة . لكن فجأة ترتعش ، ويخطر لها أن الطفل هو أساس جميع المصائب التي انهالت عليها فتمسك بالطفل من عنقه وتشد عليها إلى أن يفارق الحياة . نشعر بنزوع المؤلف إلى " الميلودراما " وإلى الأحداث غير العادية وكذلك إلى التناقض الصريح بين البداية وبين النهاية المفجعة وغير المبررة ، مما أدى إلى خلخلة البناء الفني وزعزع سياق القصة .

نعثر في هذه القصة على شيء من بصمات تشيخوف ، لا سيما قصة " أريد أن أنام " التي ترجمها أمين فارس ملحق بعنوان " النعاس " .

بعد القراءة الفاحصة الممنعة لمجموعة الإيراني نجد أنه - وبدون إرادة منه - يقف إلى جانب المواقف التي أدانها وندد بها في تصورات النظرية ، فأفكاره لا تتعدى المشاكل الحياتية السطحية العادية ، وبحثه عن سر الحياة ، والكون واستبطان معالم الإنسان الداخلية محدود وغير - واضح . وجدير بالذكر أن لغة المؤلف سليمة وأسلوبه جميل شائق يدل على أن المؤلف يعرف أدواته الفنية ، كما يعرف وسائل وأساليب التعبير الجيد بالعربية ، لكن محدودية إدراكه وتفهمه للحياة ، ومعرفته الضعيفة بحياة

الفئات الدنيا أفسد عليه تجسيد معلوماته النظرية في أعماله التطبيقية . أورد هنا ما كتبه سيرغي أنطونوف ، في مثل هذه الحالات : " يبدو غريبا كيف توصلت طويلا إلى حقيقة بسيطة وهي أن العمل على القصة لا يتطلب البدء من الخارج - من الكلمة ، ولكن من الداخل - من دروس الحياة ، من عمل الفكر والشعور " (٧) .

لدى تحليل قصص الايراني تحس بأثر التراث الروسي الكلاسيكي لا سيما أعمال دستوييفسكي وتولستوي وبشكل خاص تشيخوف ، وكذلك التراث القصصي والغربي على أدبه ، ويبدو هذا جليا في قصته " صراع " ، و " سحابة وممرت " ، و " حياة انسان " ومع ذلك ينشأ لدينا انطباع بأن المؤلف لم يستوعب جيدا مغرى وفكرة وتراث هؤلاء الفنانين العظام لا سيما تأملات راسكولنيكوف في رواية دستوييفسكي الخالدة " الجريمة والعقاب " . فبطل الإيراني ، عبد الواحد لدى تفكيره بالأثرياء القادرين أو بنابليونات عصره إذا جاز التعبير ، لا يضع أمامه أي فكرة يسعى لتحقيقها ، كما لا يهدف إلى أي شيء . فتمرده على الوضع الذي يحياه محدود ومؤقت لكونه لا يعمل في اللحظة الراهنة ، فما أن وجد العمل حتى تسرب غضبه ، وذهبت ثورته وأضحى سعيدا مقتنعا .

أما راسكولنيكوف فلم يكن صورة تجمع التناقضات بين الفهم الأناني الشخصي للتضحية ، وبين الضرورة التاريخية في بؤرة واحدة ، وبما قام به من تصرف يثبت لنا مقولة دستوييفسكي الرئسية بعدم وجود السعادة القائمة على حساب الآخرين ، فالمعاناة تغسل بالمعاناة . وقد توصل البطل إلى الوضع الصحي المنسجم مع روحه عندما قرر ان يدفع الثمن لما ارتكب من جريمة بالمعاناة والألم والمكابدة . كما ان مشهد خنق الطفل في قصة الايراني " حياة إنسان " شبيه بنهاية قصة تشيخوف " النعاس " ، مع

فارق جسيم بينهما هو أن الحادث الأول جاء مفتعلا وغير مبرر ،أما الثاني فجاء طبيعيا ومبرراً .

ويشير الدكتور عبد الرحمن ياغي صراحة إلى الهوة التي تفصل ما بين آراء الإيراني النظرية وبين نتائج إبداعه التي تجلت في مجموعته الأولى " أول الشوط " ، بقوله : " ولقد أدرك الأستاذ الإيراني أن التمرس بالحياة وتاريخها ودراسة التجربة واستيعابها وتمثلها في ظروفها ومعرفة الاتجاه الصاعد فيها كل ذلك ضروري للعمل الفني الحق .. ولكن في التطبيق لم يوفق إلى عرض هذه القيم فنيا في بناء قصصي سليم .. فتراكمت معه ومالت الجدران في البناء " .

المراجع والمصادر

- ١ - محمد مندور .
- ٢ - محمود سيف الدين الإيراني "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، عمان - ١٩٩٨ ، ص ١٠١ .
- ٣ - نفسه ، ص ١٢٠ .
- ٤ - نفسه ، ص ٨٠ .
- ٥ - نفسه ، ص ٨٤ .
- ٦ - نينوف "القصة الحديثة" ، موسكو - ١٩٦٩ ، ص ٣ .
- ٧ - أنطونوف "كيف أقرأ القصة ؟" موسكو - ١٩٧٣ ، ص ١٧٩ .
- ٨ - عبد الرحمن ياغي "حياة الأدب الفلسطيني الحديث" ، بيروت - ١٩٦٨ ، ص ٤٧٦ - ٤٧٧ .



نجاتي صدقي والواقعية الاشتراكية



عند الحديث عن رواد الحركة الأدبية في فلسطين والأردن يتداعى إلى الذهن اسم نجاتي صدقي، الذي يعتبر أحد أبرز الوجوه المستنيرة التي دشنت المداميك الأولى في معمار السرديات الحديثة في كلا القطرين، وثمة إجماع بين الدارسين على ريادته في مجال القصة القصيرة، واعتماده الواقعية الاشتراكية فكراً وممارسة. لكن، وبعيداً عن ذيول الأحكام القديمة والمستديمة، التي تداعت منذ أمد طويل، والتي كانت وليدة عهد تاريخي معين يحصر النهج الإبداعي للكاتب في موقفه السياسي أو الأيدولوجي، وكذلك نتيجة الاستيعاب المتسرع للمنهج الواقعي الاشتراكي وملابسات نشأته وتطوره، فإن الدرس الموضوعي المتقضي لحجم إبداع صدقي ومركزاته الفنية وحضوره في الساحة الأدبية آنذاك، لا يفضي إلى هذه الاستنتاجات، التي تنطلق في غالبيتها من موقف الكاتب السياسي وموقعه الاجتماعي وانتمائه الحزبي، متجاوزة رؤيته الفنية وتبصر منهجه الإبداعي انطلاقاً من الممارسة العملية الملموسة، وعدم الاتكاء على الأطروحات التنظيرية الهشة.

فنجاتي صدقي بحكم اشتغاله في العمل الحزبي السري وتنقله من مكان لآخر في أطراف الدنيا مشرداً يحمل أفكاره وينافح عنها في السر والعلن، لم يجد في مرحلته الحزبية الوقت الكافي لكتابة القصة ونشرها، ومن ثم امتداد أثرها في الساحة المحلية والعربية، وقد ظل مجهولاً للكثيرين في هويته ودراسته وأماكن إقامته، ناهيك عن منهجه الإبداعي ومكانته الأدبية، إلى جانب تقلبات حياته ومزاجه الفكري والإبداعي وندرة أخباره. وها نحن نعثر على كاتب مصري حديثاً يعتبر في مقالة له عن بوشكن أن نجاتي صدقي مثقف مصري، حيث يقول: "ومن لبنان يكتب ميخائيل نعيمة إلى مثقف مصري هو نجاتي صدقي..."^(١) أي أن هويته ما تزال عرضة للشكوك ومجهولة حتى يومنا هذا، فما بالك بأعماله القصصية والإبداعية في

النصف الأول من القرن العشرين، إذا كان الدارسون لم يجمعوا حتى الآن على تثبيت شهادته الجامعية، أهى في الأدب أم التاريخ أم الاقتصاد السياسي أم في أكثر من حقل، ومن أي جامعة حصل عليها؟!

فبينما يرى يعقوب العودات، أن صدقي: "سافر إلى روسيا عام ١٩٢٥، والتحق بجامعة موسكو، وحصل منها على شهادة بكالوريوس في السياسة والاقتصاد السياسي، ودرس الآداب الروسية اجتهداً إضافياً" (٢)، نجد الدكتور ناصر الدين الأسد يشير إلى أن صدقي: "درس الأدب الروسي في جامعة موسكو ونال شهادة جامعية في الآداب الروسية والاقتصاد السياسي" (٣)، ويقرب الدكتور ياسين فاعور من تصور العودات، إذ يؤكد بأن صدقي: "سافر إلى موسكو ١٩٢٥، والتحق بجامعتها، وتحصل على شهادة بكالوريوس في السياسة والاقتصاد السياسي، ودرس الآداب الروسية" (٤). وجاء في ملخص الندوة التي عقدتها رابطة الكتاب الأردنيين عام ٢٠٠٥ بمناسبة مرور مئة عام على ولادة نجاتي صدقي، والذي نشر على الأنترنت، ما يلي: "درس صدقي في جامعة (كوتف)، التي كانت تعد طلاب البلدان المستعمرة ليكونوا قادة، وكان التركيز في تلك الجامعة خاصة للطلاب القادمين من الشرق على تاريخ الاستعمار والفتح الأوروبي والإمبريالي" (٥)، وأنه درس الاقتصاد السياسي. والجدير بالذكر أن الكاتب لم ينشر في النصف الأول من القرن العشرين أي مجموعة قصصية، وأن عدد القصص التي كتبها في تلك الحقبة قليل جداً، وليس ثمة من دليل على أنها نشرت قبل صدور مجموعته القصصية "الأخوات الحزينات" عام ١٩٥٣، وأن عدد القصص التي كتبت في فترة انتمائه الحزبي لا تتعدى قصتين على حد اطلاعنا، وهما: "كلوديت، ١٩٣٥"، و"أسطورة قوقاسية" ١٩٣٦، وهما لا تتيحان له أن يتبوأ ريادة مدرسة فنية، ناهيك عن أن تكون واقعية

اشتراكية. وهذا الرأي لا يعني التقليل من قيمة صدقي أو التشكيك في قدراته الإبداعية وثقافته الشمولية الواسعة، وإنما أسوقه في مواجهة التبسيط، والتبسيط في هذه الحالات قاتل، ويؤدي إلى استنتاجات خطيرة. ويبدو لي أن الرأي القائل بانتماء صدقي إلى الواقعية الاشتراكية بني على قراءة متسرعة لأفكاره النقدية ولمقالته "المدرسة الواقعية العربية"، ولآرائه في السياسة والاجتماع، ولم يدقق النظر في كنه قصصه ونهجه الإبداعي ومنطلقاته الفنية، واكتفى بوضعه على رأس مدرسة فنية انطلاقاً من بياناته الفكرية وانتمائه الحزبي.

ولا ينفصل عن ذلك الجهل بعدد المجموعات القصصية التي نشرها المؤلف، حيث كان الشائع في جبهة الأبحاث، التي تناولت حياة صدقي وأعماله، أن له مجموعتين قصصيتين، هما: "الأخوات الحزينات" - ١٩٥٣، و "الشيوعي المليونير" - ١٩٦٣ مع أن يعقوب العودات أورد اسم مجموعة ثالثة للمؤلف. ويقال: أن صدقي قد أصدر ثلاث مجموعات كما جاء في ملخص ندوة الرابطة، الذي اكتفى بالإشارة إلى عدد المجموعات، ولم يورد عناوينها وتواريخ نشرها، وهذا ما سبق وحققه ياسين فاعور في مؤلفه: "القصص القصيرة: ميلادها وتطورها"، الصادر عام ٢٠٠١، الذي يضيف إلى المجموعتين المعلومتين السابقتين مجموعة ثالثة بعنوان: "الأرملة الملول وقصص أخرى" عام ١٩٥٣، إلا أنه لم يتناول لا بالتحليل ولا حتى بالتذكير أي قصة من قصص هذه المجموعة، ولا عدد هذه القصص، وبقي الأمر على ما هو عليه مغيباً، ولم يكن في صالح نجاتي صدقي وتعزيز مكانته الأدبية والتنويرية والاحتكام إلى مذهبه الفني ونهجه الإبداعي.

وأبعد من ذلك أن الفاعور نفسه، يتناسى مجموعة "الأرملة الملول..." ويحوها من الذاكرة حين يقول بعد حديثه عن قصص "الأخوات الحزينات": "بعد عشر

سنوات من صدور مجموعته الأولى، السابقة الذكر، قدم مجموعته الثانية الشيوعي المليونير - ١٩٦٣. ويعود ذلك إلى عدم التثبت من طبيعة هذه المجموعة أهي منقولة أم موضوعة؟! وقد أفاد الدكتور إبراهيم أبو هشيش المتخصص في أدب نجاتي وحياته، أن المجموعة المذكورة عبارة عن قصص مترجمة من الآداب العالمية، وأن قصة "الأرملة الملول" مترجمة من الأدب الصيني. وتوجد نسخة من هذه المجموعة في مكتبة الجامعة الأردنية.

وحتى لا يظل كلامنا عابراً وتائهاً نفىء إلى مجموعة نجاتي صدقي الأولى "الأخوات الحزينات"، الشاردة بين المذاهب المتباينة حسب آراء الدارسين، الذين لم يخلوا في إصباغ شتى التأطيرات المتنوعة على نصوص هذه القصص. يقول الدكتور هاشم ياغي: "أو لم نلاحظ أن مؤلف مجموعة "الأخوات الحزينات" يمزج مزجاً دقيقاً بين عناصر المدرسة الواقعية الاشتراكية وعناصر أخرى من المدرسة الرومانسية في أثوابها الإيجابية" (٧)، ويتفق هذا الطرح مع وجهة نظر الدكتور عبد الرحمن ياغي الذي يعتبر: "نجاتي صدقي من رؤساء المدرسة التي تتخذ من الاشتراكية مضموناً لها" (٨). أما ياسين الفاعور فيسير على خطى الدكتور هاشم ياغي، ويجد أن قصص نجاتي صدقي في مجموعته تتوزع في ثلاثة اتجاهات هي: الاتجاه الرومانسي أو القصص الرومانسية، والاتجاه الذي يمزج بين المدرستين الرومانسية والواقعية، والاتجاه الثالث - الواقعية الاشتراكية، ومع ذلك لا ينسى أن يذكر بأن القصص التي تنتمي إلى الاتجاه الرومانسي فيها: "أضواء خافتة من واقعية اشتراكية"، أو "لا تعدم مسحة من نزعات واقعية اشتراكية"، ويضيف عند الحديث على المزج بين المدرسة الرومانسية والواقعية أن: (قصة "الأخوات الحزينات" لا تخلو من مواقف خالصة ونابعة من الواقعية الاشتراكية) (٩). وجاء في ملخص ندوة الرابطة، ما يلي: "صدرت لنجاتي صدقي ثلاث مجموعات قصصية نحا فيها منحى الكتابة الواقعية والتعبيرية والرمزية،

ولم يغلق على نفسه الأبواب، فهو حر التفكير والرؤية، يلتزم بقضية وطنه ولا يتعصب لمدرسة أدبية بعينها^(١٠)، كلام غريب فيه خلط عجيب. ويذهب الدكتور محمد عبيد الله بعيداً حينما يؤكد على أن: "تجربة نجاتي صدقي في قصصه تجربة لافته في اتجاهها الواقعي المادي، المسنود بتنظير عميق لأصول الكتابة الواقعية"^(١١). وقبل أن أشرع في جس هذه الفلتات، التي التمس لها الأعذار، والتي لا تتفق وأصول البحث المتأني، وعدم التدقيق في الأطر المعرفية والجينية للمذاهب الفنية وحدودها وتداخلاتها، ومنهجية الاتجاهات الإبداعية وممارساتها، أود أن ألفت الانتباه إلى الوهم الذي وقع فيه الدكتور محمد عبيد الله، الذي ربط المذهب الواقعي بالمادية، مع أن الواقعية اتجاه فني، بينما المادية تصور فلسفي، ولا ينبغي مماثلة المادية بالواقعية، كما لا يجوز عزل الواقعية عن المادية، فثمة تعالق بينهما، لكنه لا يرتقي إلى مرتبة الدمج التام بينهما في وحدة واحدة، انطلاقاً من تباين وظائف الفن ووظائف الفلسفة، فهدف الفلسفة أنطولوجي، وهدف الفن معرفي، وليس شرطاً أن يكون الأديب الواقعي مادي الرؤية في نظريته للعالم والكون والحياة، إذ أن معظم أدباء القرن التاسع عشر الكبار من رواد الواقعية النقدية، لم يكونوا من أنصار المذهب المادي، وهذا ينطبق على عدد كبير من ممثلي الواقعية الاشتراكية، مع أن غالبيتهم يركزون إلى التصور المادي للحياة والواقع. لكن تبني الواقعية الاشتراكية لا يعني بالضرورة التمسك الحرفي بالتصور الفلسفي للمادية الجدلية، وبرز هذا التصور بشكل ظاهر في الإبداع الفني. ويبدو أن الدكتور عبيد الله قد تأثر بمقالة نجاتي صدقي "المدرسة المادية العربية"، وأثر أن يتبع خطواتها وأبعاد فكرتها شكلاً ومضموناً بدون ترو كاف وتمحيص شاف.

ثمة حيرة واضحة في تحديد انتماء نجاتي صدقي لمذهب فني معين أو مدرسة أدبية محددة، ومرد هذا الارتباك وهذه الحيرة الاضطراب الشديد في إدراك جوهر

الرومانتيكية والواقعية الاشتراكية، واستخلاص السمات الأساسية لكل من هذين المذهبين والعثور على الفروق الرئيسية بينهما، وكذلك إلى عدم عرك خصوصية التفكير الإبداعي للكاتب، والتدقيق في المنظومة الفنية التي تستثير الأسباب المقنعة والمتسقة التي يُركن إليها، وتسوغ له الانصواء تحت لوائها، أو اعتباره رائداً من روادها أو رمزاً من رموزها. وأخيراً، هل ارتقى التطور الاجتماعي والحراك الثقافي والإبداعي في النصف الأول من القرن العشرين في الأردن وفلسطين إلى درجة إنتاج مناهج فنية ومنظومات جمالية متبلورة ومكتملة تتيح للدارس استشرافها وحصرها وتوصيفها، والتعرف على روادها ومثليها. وأنا لا أميل انطلاقاً من المقاربة الموضوعية لسرديات تلك الفترة، ومن التصنيف الدقيق للرومانتيكية كظاهرة جمالية ومنظومة فنية مخصصة لها سنن واضحة وملامح فارقة متلازمة، والواقعية الاشتراكية كبنية جمالية مكتملة تخضع عناصرها لمنهج صارم يحيلها إلى نسق فني مستقل... إلى وجود أي من هذين المذهبين في المسيرة الفنية وقتذاك. ولعل هذا التصور هو ما دعا الدكتور ناصر الدين الأسد أن يقصر قوله أثناء حديثه عن مجموعة "الأخوات الحزینات" على كونها: "تدل على مدى التفاعل الصادق العميق بين الأديب وبين مجتمعه وأحداث الحياة التي تضطرب من حوله"، وأن بعض هذه الأقاصيص لا يعدو أن يكون خطوطاً وصوراً لا تكاد تجتمع فيه عناصر الأقصوصة" (١٢). لكن، لا يعني خلو الساحة من المنظومات الفنية المستقلة استبعاد الأحلام الإنسانية والعواطف البشرية والشغف بالحرية الفردية والتطلع إلى التحرر من القيود التي تحد من نزوع الإنسان إلى إطلاق حساسيته الشخصية المفرطة من سرديات ذلك الزمن وكل الأزمنة، التي لا تخلو من هذه العناصر.

وفي سبيل الخروج من مأزق هذه الأوهام ينبغي أن نحدد دلالات المصطلحات وما تعنيه بدقة متناهية، وسوى ذلك تبقى أحكامنا مصابة بالوهن وقصر النظر.

فالرومانتيكية، وتكتب أحياناً الرمانطيقية وأخرى الرومانسية ونادراً الرومانتيقية، يعتبرها البعض مذهباً: "مذهب الشكوى ومرض العصر والتغني بالأطلال والاطمئنان إلى سكون الطبيعة والتعبير عن المشاعر الخاصة، والتوغل في الإحساس إلى حد التصوف" (١٣)، وهي: "مذهب الحرية والفردية" (١٤)، وهي حركة وأحياناً مدرسة لم يوضع لها: تعريف دقيق يحدد موضوعها وأهدافها تحديداً جامعاً مانعاً. بل تجاوز الأدباء في ذلك العهد كل تضيق وتحرروا من قيود الحدود والرسوم فأدخلوا في إطار الرومانتيكية كل إنتاج يصور روح العصر تصويراً عاماً ويرسم مشاعر الكتاب والشعراء نحو ما تعانیه أهمهم في حقبتها الراهنة" (١٥). ويذهب الدكتور هاشم ياغي في هذا الطريق عندما يتحدث عن المدرسة الرومانسية والمدرسة الواقعية الاشتراكية وتلازمهما في قصص عدد من الأدباء، وهذا التصنيف يسير عليه الدكتور عبد الرحمن ياغي الذي يقول: "ومن حسن حظ هذه المرحلة أن المدارس المختلفة فيها قد اتخذت اتجاهات واحداً تقريباً، فاقتربت من بعضها في الأهداف والغايات، وكان بينها اشتراك كبير في قيمها، وعوامل كثيرة في سيرها" (١٦). أبدأ بالتذكير بأن الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية وغيرها أقرب إلى المذاهب الجمالية، وليست مدارس أدبية أو فنية، لأن مفهوم المذهب أوسع من مفهوم المدرسة أو التيار أو الرابطة أو الجماعة، والمذهب هو: "المعتقد لأنه يذهب إليه، والطريقة: يقال ذهب فلان حسناً أي طريقة حسنة، وذهب مذهب فلان: قصد قصده وطريقه، وذهب في الدين مذهباً: رأى فيه رأياً، وللناس فيما يعشقون مذاهب" (١٧). أما المدرسة فهي أقرب إلى التيار، الذي يلتقي فيه نفر محدود على برنامج معين وأسلوب يبين يسعون إلى تطبيقه في أعمالهم الإبداعية، ويشتمل المذهب على عدد من المدارس والتيارات التي قد تلتقي وقد تتنافر في بعض الغايات والأهداف، ولكنها تبقى في إطار المذهب الواحد. أما فيما يخص الرومانتيكية والانتماء إليها فثمة لبس في المفهوم، وإذا لم نتغلب عليه فإننا لن

نتمكن من العبور إلى هدفنا وبلوغ غايتنا، وذلك لأن خصوصية التفكير الإبداعي والسمات المضمونية للرومانتيكية التي يحملها الدارسون بقيت غائمة ولم تتأطر في منظومة متماسكة، لأن تحديد مفهوم الرومانتيكية كمرحلة من مراحل تطور الأدب طبقاً لملامح فردية نعثر عليها في إبداع هذا الكاتب أو ذاك غاية بعيدة المنال وتكاد تكون مستحيلة. وللخروج من تعقيدات هذا الموقف ينبغي أن نميز بين ظاهرتين مختلفتين، وهما: الرومانتيكية كمرحلة من مراحل تطور الأدب ومنظومة فنية اجتمعت فيها جمهرة من الاتجاهات الأدبية، التي انبثقت تحت هذا المسمى في بلدان مختلفة، مثل إبداعات كتاب الاتجاهات المتباينة، الذين تقبلوا برامج هذه الاتجاهات واعتبروا أنفسهم منتمين إلى الرومانتيكية، والظاهرة الثانية الرومانتيكا كحافز... كهوس إبداعي: "كخاصية لتوجه فكري / انفعالي في آثار هؤلاء الكتاب، جعلت من هذه الآثار أعمالاً "رومانتيكية" لهم أنفسهم وللنقاد والقراء" (١٨). والظاهرة الأولى تنتمي إلى فترة زمنية محددة تقع ما بين تراجع الكلاسيكية وظهور بشائر الواقعية النقدية، أما الظاهرة الثانية، فهي ظاهرة لا مكانية ولا زمانية، نعثر عليها في إبداعات أدباء الأمم المتباعدة، وآثار مختلف المذاهب الفنية، لا سيما في أعمال الواقعية الاشتراكية، التي تلتقي مع الهوس الرومانتيكي في البحث عن عالم آخر مختلف عن العالم القائم، باستخدام أشكال فنية شمولية، لا سيما الأشكال الخيالية والفانتازية المستمدة من الإبداع الشعبي والشفوي والمعتقدات الشعبية والتصورات الدينية والأساطير القديمة. ويظهر هذا التوجه جلياً في حكاية نجاتي صدقي الموسومة أسطورة قوقاسية، والتي كتبت عام ١٩٣٦ في بياتيغورسك كما جاء في نهايتها، وأهجس أنها قد تكون منقولة أو مترجمة، يثبت فيها: "حرارة الأساطير... ولكنه يحمل ذلك الإطار الأسطوري فلسفته النضالية" (١٩). هذه حكاية فولكلورية تتوافر فيها ملامح الحكاية القصصية المعيشية، التي تظل تحافظ على نموذج

الفولكلور القومي الأصيل، والسياق الشعري الملموس ذي الطابع البطولي، الذي يؤازره التغني بأجماد الإنسان البسيط، وما يقوم به من مآثر وأفعال خارقة لها جذور حياتية، نجدها في الملابس التاريخية الموحدة في تطور جميع الشعوب والأمم. وعليه، أرى أن هذا الضرب من السرد لاصلة له لا بالرومانتيكية كمذهب ولا بالواقعية الاشتراكية كمنهج فني، والتطلعات الإنسانية المترسخة في شعيرة هذا القص هي أحلام بشرية شمولية واسعة عرفتھا الآداب الإنسانية في سيرورتھا الأبدية، وما تزال الممارسات الإبداعية تدشن صوراً حية لشخوص غنية روحياً، تغلي بالأحلام الوردية الناصعة، وتحقق في الحياة والوجود بروح الأمل والتفاؤل اللامحدود، الذي لا يفنى ولا يزول.

أما الواقعية الاشتراكية فهي نهج إبداعي متنام وليس عقيدة جامدة، منهج له منظومته الفنية وله حدوده المتعينة في نسق شكلي مخصوص يتفرس المستقبل لامتلاك ضمير الكوكب. والواقعية الاشتراكية، مثلها مثل أي مذهب فني آخر، ظاهرة تاريخية ملموسة، بدت بواكيرها في عصر الإمبريالية عندما احتدمت تناقضاتها واشتدت إشكالياتها، وأخذت الطبقة العاملة تنظم صفوفها، وتعي مكانتها ودورها التاريخي في التحولات المجتمعية مسترشدة برؤية واضحة لتغيير الواقع تستند إلى أفكار المادية التاريخية والاشتراكية العلمية... أي أن ظهورها كان نتيجة لظروف معينة وفي إطار تربة تاريخية / موضوعية أملتھا هذه الملابس المتداخلة، فأضحت التعبير اللائق عن مطالب الشغيلة واحتياجاتهم الجمالية والفنية، لتكون منقداً لهم من برائن الرأسمالية ووحشيتها، وما تنتجه من رعب وفقر وحروب مدمرة. والواقعية الاشتراكية: "مثلها مثل أي فن إبداعي أصيل لا تقتصر على تجسيد الحياة وتفسيرها، وإنما تبدعها من جديد. وهذا يعني أن كتاب الواقعية الاشتراكية، وهم يعكسون الواقع الفعلي والشخوص الإنسانية الحقيقية وما يدور حولهم من ملابس، بوسائلهم الفنية

المخصصة، إنما يمهّدون لحراك المجتمع المباشر إلى الاشتراكية، ومن ثم إلى الشيوعية. لكن إعادة إنتاج الحياة بهذا الشكل الواقعي لم يكن بإمكانها أن تحدث إلا عندما تلوح في الواقع ذاته الإمكانية الفعلية لتحول المجتمع إلى الاشتراكية، وعندما تهلّ القوى الفعلية الكفيلة بتحويل هذه الإمكانية إلى واقع^(٢٠). أي وجود قاعدة اقتصادية متطورة وبنية سياسية متنامية، تسمح بتشكيل طبقة عاملة رائدة ومنظمة، وهذا يطرح تساؤلاً فجاً حول وجود هذه الإمكانية في واقع الأردن وفلسطين في القرن الماضي، فالطبقة العاملة ما تزال في مرحلة التشكل، والرأسمالية المتوحشة لم تصدر الواجهة بعد، كما لم يتسن للفكر الماركسي القائم على المادية الجدلية أن يحرز أي عبور إلى ساحة الفعل لا في فلسطين والأردن حسب، وإنما في أقطار العالم العربي عامة. ومن هنا فإن الحديث عن واقعية اشتراكية في ظروف العالم العربي ترف قاهر يرتكز إلى بيانات الأدباء والدارسين ومواقفهم السياسية والحزبية، ولا يستند إلى الدرس الموضوعي للأعمال الفنية والملابسات المجتمعية التي أنتجها، والتنظير قد لا يتسق والممارسة العملية، وكثيراً ما يجور عليها، ويفسد مقاربتها مقارنة موضوعية إذا لم يرق على أسس ومعايير ملائمة لتحليل الأثر وإعادة بنائه وتركيبه. كلوديت^١ "القصة الثانية في رحلة نجاتي صدقي الإبداعية، التي كتبت في فترة انتمائه الحزبي، وهي لا تمت بأي صلة لا للرومانتيكية ولا للواقعية الاشتراكية، إنها حكاية فتاة باريسية مولعة بالإيقاع بالشباب الشرقي في بحثها عن تلبية غرائزها الجنسية، والتحایل عليهم باستخدام سمة من سمات الرومانتيكية، التي يعشقها الشرقي ويتمسك بها، وهي الشغف بالطبيعة الريفية، وبما تزخر به من بساطة وسحر وسمو وسرحان خيال، والاستمتاع بشاعرية خاصة، يدعو إلى العودة إليها روسو في كتابه "العقد الاجتماعي" مع أن القناة لا تؤمن بهذه المثل. وإذا كانت فكرة القصة التهكم من مثل

الرومانتيكية، لا سيما الحرية المطلقة والفردية الضيقة والعودة إلى حياة الريف، فإن القصد منها ملتبس وغائم ويصعب حصره وتأطيره، وقد يكون تحذير الشباب العربي من الوقوع في براثن غواية الفتيات الفرنسيات.

إذا كان نجاتي صدقي لم يكتب سوى قصتين في ثلاثينيات وبداية أربعينيات القرن الماضي، وهما -كما رأينا - لا يمكن الاستناد إليهما للوقوف على مكانته وجدارته الإبداعية، فإن نهاية الأربعينيات شهدت زخماً ملحوظاً في نتاجه القصصي، الذي عاد بوهج ناصع بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وأشرق بقصة "فتاة حائرة" عام ١٩٤٦، وتوقف مع صدور مجموعته "الشيوعي المليونير" عام ١٩٦٣، ولم يعرف عنه أنه نشر أو كتب أي قصة بعد هذا التاريخ.. أي أن فترة نشاطه في كتابة القصة لم تتعد عقداً ونصف، وصدرت في مجموعتين كما سبق وألحنا إلى ذلك. وقد قام الدكتور إبراهيم أبو هشيش بجمع عدد من قصص صدقي عثر عليها في بعض المجلات الأدبية مطلع خمسينيات القرن الماضي.

لا بد من ولوج عالم شخوص قصص صدقي في مجموعته "الأخوات الحزينات" واستشراف مقاصده واستكناه غايته لتبيان الدافع وراء إبداعه القصصي، وما إذا كان حافزه نقد سلبيات المجتمع وتقاليد الرثة أم شحن الجماهير بالمثل الثورية للانقضاض على مستغليها، وإبراز الطبقة العاملة كقوة تغيير فاعلة في سيورة المجتمع التاريخية، وجلاء محاولاتها الواعية وشبه الواعية لتدشين قواعد الكرامة الإنسانية الحقيقية، واحتلال مكانتها الفعلية في التاريخ، كي يتسنى لنا اعتباره رائداً من رواد الواقعية الاشتراكية.

ولما كانت خاصية النمذجة والتباين النوعي في وسائطها تؤطر في نهاية الأمر خصوصية المنهج الفني وملاحمه، وتدفع بالتأسيس للحديث عن تمايزه عن المناهج

الأخرى، إضافة إلى أن عمق النمذجة والتنميط يحدد إلى درجة كبيرة الترابط الفعلي ما بين شخصية الفنان الإبداعية وطبيعة موهبته وبين حياة المجتمع المحاith له واشتراطاته، فقد جاء بناء قصص نجاتي صدقي في هذه المرحلة خير مؤشر على طريقة تفكيره وركائز وعيه، وتقديره لدور الإبداع الفني في الإصلاح الاجتماعي والتحرر من ربة التخلف التاريخي وبقايا مخلفات الإقطاع، ونقد الدعائم الفكرية والغيبية وكذلك الدينية التي يحتمي بها أنصار التمسك بالماضي وهوامشه وأوضاره القاتلة، واتفق هذا النقد وبواكير ظهور التيار الوطني البرجوازي وتشكل الوعي القومي الذاتي المتطلع إلى تشييد مجتمع برجوازي جديد، ومع تنامي العلاقات البرجوازية الرأسمالية، وتفشي التجارة في المدينة، لاح في الأفق المثقف البرجوازي التنويري؛ الذي تمكن من الخروج من بوتقة الدعوة إلى بعث اللغة العربية الفصحى والأدب العربي الكلاسيكي إلى أمداء أرحب والارتقاء بثقافة المجتمع وتطوير أدوات فنية تتواءم والتطور المجتمعي وما بلغه من نمو في علاقات الإنتاج، لا سيما بعد اتصاله بالفكر الغربي والآداب الغربية. وهذا الحراك التنويري دفع العديد من المستنيرين إلى تطوير وسائل نقل همومهم وأحلامهم إلى الجمهور، وحفزهم على الاستعانة ببعض ملامح المنهج الواقعي في صورته النقدية، المضمخ بشيء من مياسم الرومانتيكا المتفردة في صيغتها التأثرية الصارخة. ومن يتمعن في قراءة قصص نجاتي صدقي يجدها تزخر بنقد حاد للمعايير الأخلاقية والسلطات الأبوية والدينية المهيمنة من عهد الإقطاع، ومحاولة جلاء ما تفرزه من آلام ومعوقات في درب التقدم الاجتماعي، وتتعالى صرخاته الحادة وحواراته العميقة المتماسكة في معظم نتاجه القصصي، ففي "فتاة حائرة" تلتقي سلطة الكنيسة مع سلطة الأهل لتشكل قيداً على حرية المرأة وعلى أدق مكونات حياتها، وتدفعها بها إلى الهروب من واقع فرض عليها يمتن كرامتها وإنسانيتها، ولا يترك أمامها أي فرصة للتعبير عن دواخلها؛ فتتصاغر لتحطم سلاسلها

والاحتجاج على حالها ولو باختلاق الأكاذيب أو الزواج من مسلم واعتناق الدين الإسلامي، فتنفك من أسر لتلج أسراً آخر، ويأتي الطلاق من روماً... من السلطة الدينية بعد فوات الأوان. والقصة نقد لاذع لما تتمتع به السلطة الدينية من قوة قاهرة في تفاصيل حياة الناس، وحرمانهم من امتلاك مصائرهم بأنفسهم... إنها دعوة صريحة إلى الحرية الفردية، التي استمدتها الواقعية النقدية من روح الرومانتيكية، وأصبحت مكوناً رئيسياً من مكوناتها. ولا تبتعد قصة "الجثة الحية" كثيراً من مقصد القصة السابقة التي تسفك آلاء المرأة ومهابتها وتحط من قدرها ومنزلتها مهما بلغت من العلم والمعرفة، ويبقى الزوج رهين أو هام الماضي المتخلفة، والحاكم المطلق بشؤون زوجه ورغباتها، ومهما أدرك في حياته من شهادات علمية لا يكف عقله عن إيجاد الذرائع الباهتة للهيمنة على حياة زوجته وكبت تطلعاتها المشروعة في إبداء الرأي والنقاش ومحاورة الزوج في القضايا التي تهم المجتمع وتهم الأسرة أيضاً. ولا يسمح لها بأي شكل أن تبدو متفوقة عليه.

وهكذا، فإن تجسيد الواقع في هذه القصص مستمد من المعطيات الملموسة في صبغتها الاجتماعية، وأن تصرفات الإنسان وأفعاله يتحكم بها الوسط الذي يحيط به... أي مجمل الملابس المعيشية والمادية والأعراف والتقاليد المستحكمة في النفوس والقارة في العقول منذ عهد بعيد. ولا تعدو أن تكون قصة "سعدى" سوى مثال حي على تحكم قيم الإقطاع وسنن الأعراف البدوية بمصير الإنسان، وكأنها قدر لا مفر منه ولا محيد عنه، ولا تخضع لقوانين الحياة المتغيرة. والقصة ضرب من الاحتجاج على قوة هذه الأوبد والعادات التي تثوي في عروق أفراد المجتمع القبلي، وتعصدها السلطة الدينية والدنيوية، وأن لها أن تتراجع ليحل محلها مفاهيم جديدة بما يتماشى والشكل الاجتماعي الصاعد، وهي دعوة عاقلة وراشدة ومشرّبة للتغيير المنتظر.

وجاء هدف قصة أيام من العمر" ترسيخاً لفكرة قصة "كلوديت" واستثناءً لمقصدها، والتحذير من العواقب الوخيمة المترتبة عن قيام أي ارتباط بين الشرق والغرب لأنه لن يكون في صالح الشرق... الشرق المستضعف الساذج، والغرب القوي المخادع، الذي لا يعدم أي وسيلة لفرض هيمنته على الآخر، واستغلال سذاجته وحسن طويته، فالشرقي حمار كبير يمكن امتطاؤه وتسييره طبقاً لرغبات الغربي وجسارته على الاستخفاف بكرامة الشرقي والاستهتار بإنسانيته. ولا نعث في قصة "شمعون بوزاجيلو" على أي جديد سوى التأشير إلى غرابة طبائع اليهودي التقليدية بسعيه إلى الحصول على الأموال واكتنازها بمختلف الأساليب القذرة والشنيعه، وقد استخدم المؤلف بعض الكلمات العبرية للتدليل على مدى واقعية قصته ومصداقيتها. ويقدم صدقي صورة صادقة عن حال الكاتب المفكر في الوطن العربي في قصة "ليلة في القبر"، الذي يتعرض للعقوبة المزدوجة في الدنيا والآخرة، إذ أن صدقه وشرف كلمته وانحيازه لحرية الإنسان وحقه في الحياة الكريمة وهدايته إلى طريق الهدى والصواب لا تنجيه من العقاب الذي يترتب على ذلك من السلطينة الدنيوية والدينية، فهو في نظر هاتين السلطينتين يسمم العقول ويغوي الصدور: "أسمع أيها المتهم... فنحن نضاعف العقاب على الكتاب المفكرين، ونجعلهم في المرتبة الأولى بين المتهمين ويليهم الأشقياء واللصوص!... فالشقي عندنا ينتهي أمره بموته... أما الكاتب فجريمته لا تنتهي بموته، بل على النقيض من ذلك فإن مفعول سمومه يزداد جيلاً بعد جيل... وهذا عين ما فعلت كتاباتك وما ستفعله في المستقبل" (٢١). ولا يخفف من عقوبته في القبر ما ناله من تعذيب وتشريد وسجن في حياته الدنيوية، لأنه حسب يقينهم "ينشر في الناس الإلحاد ويبث فيهم الإباحية" (٢٢).

يستمد إبداع الكاتب غذاءه من المنابع الحياتية لزمانه ومكان عيشه، والفنان الحقيقي لا يستقيم عطاؤه بعيداً عن ارتباطه الراسخ بحياة شعبه وأمته، وفي النفاذ الحاد والعميق إلى لب المسيرة المجتمعية والاجتماعية التي يحوم في دولاها، وإدراك المياسم الدقيقة لطبائع شعبه وملابس عيشه وظروفه وأوضاعه، وما يجتازه مجتمعه من عوائق وإحباطات جذرتها صروف الدهر وتقلباته، واستحكام الهيمنة الخارجية على مصيره ومقدراته. وخير دليل على إحساس نجاتي صدقي بالخطر الذي يفغر فاه لاقتلاع شعبه من الجذور قصة "الأخوات الحزينات" الصامدات المتحديات لأهوال الزمن ومزالق التاريخ. والقصة في بنائها وسياقها العام تشهد لصدقي إحساسه الشديد بتعاضم الخطر الصهيوني والإيمان الأسطوري بالتصدي له ودرئه بحزم، وبقوة التاريخ ومنطقه، والتمسك بالجذور المترسخة في أعماق الأرض الصلبة الصلدة، كما هو حال الجميزات الخمس المنغوسة بعمق في شارع الملك جورج الخامس في تل أبيب، التي عايشت الأحداث التي تجشمتها فلسطين، وظلت ثابتة صامدة لم تقو عليها الرياح الهوج ولا الحن المتلاحقة: "كانت رياح الخريف تعصف بشدة فتهز كل شيء، تهز الجماد والأحياء... إلا أنها لم تقو على تلك الشجرات، فقد ظلت راسخة كالطود"(٢٣).

إذا كانت قصة "الأخوات الحزينات" مزحومة بالتفاؤل والإيمان بالنصر والخروج من المآزق والكوارث مهما كانت طبيعتها، فإن هذا الإيمان الخرافي قد شابه شيء من القلق والحيرة عند اشتداد حرارة المعركة بين اليهود والعرب، واستشراف الخطر الفعلي على مصير الشعب الفلسطيني الأعزل، الذي كان رصاصه عديم الجدوى أمام الدبابات اليهودية، لأن: "الرصاص كان يستكين في الأكياس، أو يتدحرج على أضلاع المصفحات حاني الرأس منكسر الخاطر!"(٢٤)، ولم تغير حيل الفتیان كثيراً من هذا الموقف المتشع بعظائم الفرع

والأهوال الجسام وفقدان الأمل، لأن المعركة أعمق وأبعد من أن تكون مجرد لعب أو حيل صبيان، كما أو مأت القصة الموسومة "معركة صبيان"، أو التضحية الفردية بالنفس كما روتها قصة حياة "بلاسي". ويبدو أن قصة "فتى من الديوانية" التي تسرد حكاية الفتى الذي ثار لمقتل والده بعد أن تصلب عوده وقويت شوكته، تحمل تباشير من أمل في بروز جيل جديد من الشباب القوي الشجاع الذي سينتقم من مغتصبي فلسطين، ويسترد أرضها وأمجادها السابقة، فالزمن عادل رحيم، والخلاص من الأتقياء واللصوص قادم ولو بعد حين. وهذا الخلاص غير ممكن بدون حشد القوى ورص الصفوف، وعقد النية الصافية على اجتثاث كل ما يعيق إدراكه وبلوغ غايته، ولا يأتي فجأة أو ضرباً من الحظ أو هدية من السماء كما توهي بذلك قصة "سمكة العيد"، التي وهبت للصيد الذي ينتظر ملاقة مصيره بهدوء وشمم، وصمود منقطع النظر، وصبر جسيم وجلد شديد لم يتوج بما يستحق، وإنما جاء الاستحقاق خارقاً وغريباً عن روح القصة وسيرورة أحداثها واستبطانها لدواخل الصيد سعد وعشقه للصراع والموت في سبيل غايته، إذ: "برز من بين الأمواج شبحان يرتديان البياض، شعرهما مشعث، وفي عيونهما بريق... فاقتربا من القارب المشرف على الغرق، وأخرجاه منه سعداً، وسارا به على صفحات الأمواج، واقتاداه وسط صخب الطبيعة وضجيجها... وكانا يقولان له: انشدا يا سعد نشيد العيد، فصوتك يقهر ثورة اليم!

وتطلع سعد إلى الخلف فوجد القارب يقتفي أثرهم، كما شاهد الشبكة وقد علقت فيها سمكة كبيرة رائعة (٢٥). ومع ذلك، فهل يقصد المؤلف أن من يعارك الحياة ويخوض غمارها لا بد وأن يأتيه الفرج ولو من الغيب، أم أنه أراد أن يقول بأن المرء مهما قاوم لن ينتصر إلا بمساعدة قوة خارقة خارجة عن طوعه وإرادته؟!

وشخصية مارغو وأخلاقياتها في قصة "الراقصة مارغو" لا تبتعد كثيراً عن سجاي ريتا في قصة "أيام من العمر"، فهي تسعى إلى الإيقاع بالزبائن، وتستغل

سذاجتهم وتستغفل عقولهم، ثم تلقي بهم إلى موارد الندم وسوء الحال والمآل، ولكن "سكيفوناً" تختار طريقاً آخر فتقبل الزواج من رجل مسن، وتعذل عن التفكير بكريم للتكفير عن الخطأ الكبير الذي كادت أن تقع فيه، بفضل إصرار كريم على تحاشي إيلاام شعور الفتاة وسلوك الصديق الناصح معها.

ولا تعدو قصص "الشهادة الابتدائية" و "أصدقاء المصلحة" و "من يوميات منسية" أن تكون دروساً في الحياة، وطريقة للتعامل مع الناس المختلفي الميول والمشارب، وجلاء زيفهم وخداعهم: "يقولون إن الإنسان هو أسمى المخلوقات، فهذا الكلام صحيح إذا ما نظرنا إلى الإنسان من حيث تكوينه الجسماني، ولكن هذا الكلام لا ينطبق على الإنسان بحذافيره من حيث روحه وسلوكه" (٢٦). وهذا تعميم يخرج عن الفهم المادي للتاريخ وتطور أشكاله ومراحلها، ويصم الإنسان بسجايها ثابتة لا تتغير مع تبدل الأوضاع المجتمعية، التي تملي عليه طرائق تفكيره وسلوكه.

ويدل هذا العرض المبسط لقصص نجاتي صدقي في هذه المرحلة أنها لا تتعدى حدود نقد بعض سلبيات المجتمع العربي، ولا تسعى إلى الاختراق الفعال لأعماق الواقع، واستشراف عناصر التغيير واستيعاء دور الطبقة العاملة في اجتثاث مخلفات الماضي من مواقع فكرية وفنية، وتنويع اللوحات الإبداعية وإثرائها كمقدمة موضوعية لخلخلة مجتمع الاستغلال وتوحيد جميع الفئات المتضررة من استمراره لإنجاز الفكرة الاشتراكية، وتدشين المثال الاشتراكي على أرضية اقتلاع النظام الرأسمالي الوحشي من جذوره.

وصفوة تصورنا أنه لم يكن بإمكان نجاتي صدقي أو غيره أن يكون رائداً لواقعية اشتراكية لم تتوافر لها الاشتراطات الموضوعية اللازمة، إضافة إلى ذلك أن صدقي كان رجل فكر لا أدب، وأن همه كان منصباً من خلال سرده على بث فلسفته ورؤاه الفكرية في عروق قصصه دونما حاجة إلى ذلك.



المراجع



- ١- مجلة أدب ونقد، عدد ١٦٧ ، يوليو - ١٩٩٩، ص ٦٠ .
- ٢- يعقوب العودات: أعلام الفكر والأدب في فلسطين، عمان - ١٩٧٦، ص ٣٥٢ .
- ٣- د. ناصر الدين الأسد: "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن"، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة - ١٩٥٧، ص ٩٥ .
- ٤- د. ياسين فاعور: "القصة القصيرة الفلسطينية: ميلادها وتطورها"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص - ٧١ .
- ٥- انظر موقع رابطة الكتاب الأردنيين على الإنترنت: "نجاتي صدقي".
- ٦- ياسين فاعور مصدر سابق، ص - ٧٦ .
- ٧- د. هاشم ياغي: "القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة - ١٩٦٦، ص ٢٩٨ .
- ٨- د. عبد الرحمن ياغي: "حياة الأدب الفلسطيني الحديث"، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - ١٩٦٨، ص ٤٩٧ .
- ٩- ياسين فاعور: مصدر سابق، ص ٧٨، ٧٩ .
- ١٠ - موقع رابطة الكتاب على الإنترنت.
- ١١- د. محمد عبيد الله: "القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، منشورات وزارة الثقافة، عمان - ٢٠٠٢، ص ١٤١ .

- ١٢ - ناصر الدين الأسد: مصدر سابق، ص - ٩٧ .
- ١٣ - محمد مندور: " في الأدب والنقد"، دار نهضة مصر، الطبعة الخامسة، بدون تاريخ، ص - ١١١ .
- ١٤ - محمد مفيد الشوباشي: "الأدب ومذاهبه"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠، ص ١٠٦ .
- ١٥ - د. محمد غلاب: "أدباء الرومانتيكية الفرنسية"، مكتبة نهضة مصر - ١٩٥٨، ص ٩ .
- ١٦ - د. عبد الرحمن ياغي: مصدر سابق، ص - ٤٩١ .
- ١٧ - منقول من د. عبد العزيز الخياط: "مفهوم المذهب في الفقه الإسلامي"، التنوير، ملحق الرأي، العدد الثاني - تموز ٢٠٠٧ .
- ١٨ - غينادي بوسيلوف: "نظرية الأدب"، منشورات "المدرسة العليا"، موسكو - ١٩٧٨، ص ٢١٥ .
- ١٩ - د. عبد الرحمن ياغي: مصدر سابق، ص - ٥٠٠ .
- ٢٠ - المدخل إلى الدرس الأدبي: مجموعة باحثين بإشراف بوسيلوف. منشورات "المدرسة العليا"، موسكو - ١٩٧٦، ص ٣٦٤ .
- ٢١ - نجاتي صدقي: "الأخوات الحزینات"، منشورات "الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين"، سلسلة إحياء التراث الثقافي الفلسطيني (٦)، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص - ١٢٣ .

· ۲۲- نفسه: ص - ۱۲۲

· ۲۳- نفسه: ص - ۳۰

· ۲۴- نفسه: ص - ۸۷

· ۲۵- نفسه: ص ۶۴ - ۶۵

· ۲۶- نفسه: ص ۱۳۷



صدر للمؤلف

- قضايا الإبداع الفني / منشورات دار الآداب، بيروت - ١٩٨٣.
- الصوت والصدى في الرواية الأردنية، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان - ٢٠٠٢.
- القوس والوتر: في القصة القصيرة الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، عمان - ٢٠٠٢.
- الحياة الفنية والأدبية في الأردن في القرن العشرين، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان - ٢٠٠٤.
- النار والهشيم: الجزء الثاني من الصوت والصدى، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان - ٢٠٠٥.
- بانوراما التراث السردي في الأردن وفلسطين، منشورات دار الينابيع، عمان - ٢٠٠٧.
- الغبش: رواية مترجمة عن الروسية، دار التقدم / موسكو - ١٩٦٩.
- نظرات في مستقبل الرواية: ترجمة وتقديم، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان - ١٩٨١.
- السن المكسورة: قصص مترجمة مع مقدمة، منشورات دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان - ١٩٩٣.
- تداخل أجناس الفن: مقالات مترجمة مع مقدمة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان - ٢٠٠٧.

صدر عن دارالينابيع حديثاً

- ويبقى الزمن العربي: دراسة إحصائية في شعر المتنبي، د. عمر حيدر أمين العبهري.
- شذرات من العلم والأدب والطب والتاريخ، د. عمر حيدر أمين العبهري.
- شرح شعر الشنفرى الأزدي، تحقيق: د. خالد جبر.
- موسيقى الشعر، د. جميل علوش.
- الأرض لنا (مجموعة قصصية)، أسعد العزوني.
- مراثي الغزاة (مجموعة شعرية)، محمد صالح يوسف.
- قضايا النقد الأدبي في القرن الثالث الهجري، د. محمد الشريدة.
- كتاب الشفاء في بديع الاكتفاء، شمس الدين النواجي، تحقيق: د. حسن عبد الهادي.
- زفرات متألمة (مجموعة قصصية)، أسعد العزوني.