شعرية القصة القصيرة
وحـــــــوار الأجنـاس

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٠/٢/٤٤٩)

٨١٣,٩
خليل ، إبراهيم
شعرية القصة القصيرة وحوار الاجناس / إبراهيم محمود خليل .- عمان : المؤلف ، ٢٠٠٩ .
(١٩٨) ص .
ر .إ : (٢٠١٠/٢/٤٤٩) .
الواصفات : النقد الأدبي // القصص العربية // التحليل الأدبي .

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

إبراهيم خليل

شعرية القصة القصيرة
وحوار الأجناس

دراسة

عمان

٢٠١٠

فهرست الكتاب

مقدمة ٧

مدخل ٩

الفصل الأول ١٩
محكيّ الذات والمكان في (سفر العاشق) لرشاد أبو شاور

الفصل الثاني ٢٧
قراءة جديدة في (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) لجمال أبو حمدان

الفصل الثالث ٣٥
سيدة الأعشاب لخليل قنديل : على مسافة واحدة من السرد والشعر

الفصل الرابع ٥١
شعرية الخطاب السردي في قصص هند أبو الشعر

الفصل الخامس ٨٣
بسمة النّمري والمذاق الشعري للقصة القصيرة

الفصل السادس ٩٥
التردُّدُ بين الرمزي والغرائبي في مجموعة «الملعون»

الفصل السابع ١١١
بلاغة السخرية في القصة القصيرة- محمد طمليّة نموذجًا

الفصل الثامن ١٣٥
رسمي أبو علي بين الرواية والقصة القصيرة

الفصل التاسع ١٤٥
شعرية المفارقة في القصة القصيرة جدا

الفصل العاشر ١٦٧
المكان في القصة القصيرة : القدس نموذجًا

مقدمة الكتاب

توطدت علاقتي بالقصة منذ زمن غير قصير ، قارئا مستمتعا بما يقرأ ، فناقدا دارسا راضيًا عما يدرسه وينقده ، وكاتبًا لمْ تخلُ مؤلفاته من قصص قصيرة منشورة ، على الرغم من أنه لا يَعُدّ نفسه من كتاب القصّة القصيرة ، وإن نسبه كثيرون لنقادها ، وعدّوه . فإذا كان فيما يرونه وجهٌ من وجوه الصواب ، أو وجهٌ من وجوه التشكيك ، والارتياب ، ففيما قدمه من دراسات ، وما صنفه من كتب ، ومؤلفات ، وما نشره عن القصة والرواية من بحوث ومقالات ، دليلٌ لمن أراد الدليل ، وحجَّةٌ ساطعة لمن أراد أنْ يحْتجَّ ، له ، أو عليه .

وكنتُ قد دُعيْتُ لأكثرَ من ندوة ، وأكثرَ منْ مؤتمر ، للحديث في شأنٍ من شئون القصة القصيرة ، على اختلافِ الجهات المنظّمة ، من جامعاتٍ ، وهيئات ثقافيّة أخرى .

وفي هذا الكتاب ، الذي يُسْعدُني أنْ أدفع به للقارئ ، دراساتٌ تحليلية نصّيّة ، ومقالاتٌ نقدية ، حظُّها من التاريخ الأدبي حظ قليلٌ ، وإنْ كانت في مجملها تُسْهمُ في رسم معالم غيْر مُتسقة زمنياً لتطورالقصَّة . وما قمتُ به يتلخّص فحواهُ في استنطاق النّصوص ، من قِصَص ومجموعات ، ويتحدَّدُ مَرْماهُ في الكشف عمّا فيها من (شعريّة) بالمفهوم النقدي الحديث الذي يُعْنى تحديدًا بما يُصْبحُ به الملفوظ السَّرْدي أدَباً غنيًا بالجماليّاتِ غناهُ بالأفكار ، والمَشاعر ، والإحْساساتِ ، إلى حدّ الالتقاء بأسْمى فنون القوْل على الإطلاق ، وهو الشعرُ .

فمن يقرأ ماُ كتب – ها هنا– عن مَحْكيٍّ الذات والمكان في قصص رشاد أبو شاور «سَفَرُ العاشق» ، أو جمال أبو حمدان «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» أو خليل قنديل «سيّدة الأعشاب» ، وغيرهم من قصاصين ، أقول : يقفُ على حقيقة ، لا مندوحة لنا عن الإقرار بها ، وتأكيدها ، وهي أنّ الأدب السَّرْديَّ يزداد تألقاً ، وقوَّة ، كلّما اقتربَ من حساسية التخييل لدي القارئ ، وابتعَدَ عن التأنق اللفظي المفتعل ، الذي ظنَّ مُتقدّمو الكتّاب أنّ فيه براعةً تقتضي الإتباع والاقتفاء ، لا الاجتناب والإقصاء .

وبعدُ ، فإنّ ما نتمناه لهذا الكتاب أنْ يجد القارئ فيه ما يشجّعه على الميل لقراءة السرْد القصصي ، فجلّ هذه الدراسات تسعى لبثّ الألفة ، وتعميق الصلة بين السرد والمتلقي ، وتقوية الأواصر بين هذا الفن ، ذي المُتع والمباهج ، والقارئ الظامئ لما يبدّد رتابة الحياة اليومية ، ويضفي عليها المزيد من اللذائذ الروحية ، والعقلية .

المؤلف

د . إبراهيم خليل

مدْخل

في كتابهما «نظرية الأدب» يؤكّد كلٌّ من رينيه ويلك Wellek وأوستن ورن Warren أنَّ الأدب الحديث- بصفة عامة- لا يميل للتقيد بالأسس التي تقوم عليها نظرية الأجناس[1] خلافاً لما كان شائعًا في الماضي ، ولا سيَّما في الأدب الكلاسيكي . وإذا كثرَ هذا اللون من الانزياح عن الطابع النقي الخالص للأنواع في الشعر ، والمسرحية ، والرواية ، فالحريُ بكاتب القصة القصيرة ، دون غيره ، أنْ يبتعد عن الأسس التي تقوم عليها فكرة التجنيس . وسببُ ذلك - في رأينا- أنّ القصة القصيرة عصيّة على القولبة ، متأبِّية على الامتثال لقواعد النوع الإبداعي . فكثيرٌ من الدارسين ، ونقاد الأدب ، يختلفون في تعريف القصة القصيرة ، ويتحدثون عنها ، في معظم الأحيان ، مستعملين مصطلحات من : المسرحية ، أو المقالة ، أو الخاطرة ، أو الحكاية ، أو الرواية . أما إذا نحن تأملنا نماذج من القصة القصيرة كتبتْ في أزمنة متباعدة ، لكتاب من أجيال مختلفة ، مُتعدِّدة ، فمن المؤكد أننا سنفتقد فيها عنصر التماثل ، والتَّجانُس ، الذي يجعلها تنتمي إلى جنْس أدبي ، أو نوع ، ذي صفات مُحدَّدة ، تميِّزه عن غيره من أجناس ، مثلما هي الحالُ في

(١) رينيه ويلك وأوستن ورن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للآداب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ ص ٣٠٨ .

المسرحية ، أو الملحمة ، أو القصيدة الغنائية ، أو أيِّ نَمط أدبيٍّ آخر[١] .

فما يجمع القصة القصيرة مع أنماط السرد هو أنها نثرية ، تحتوي على ملامح زمنية محددة ، وشخصيّة ، ولكن هذه الملامح موجودة في الرواية ، والحكاية ، والخاطرة ، والقصة الطويلة ، والقصة وحيدة الحدث novelette والحكاية الرمزية allegory وقصص الحيوان animal tales وأخيرًا الأساطير myths لذا لا نستغرب أنْ نجد القصة القصيرة – عمومًا– من الأنماط السردية التي تتأثر بما عداها تأثرًا كبيرًا يضفي عليها خصائص نمط ثانٍ ، يقربها من جنس الشعر ، أو المسرح ، أو السيناريو . فعلى سبيل المثال ، وليس الحصر ، لوحظ في مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» لنجيب محفوظ (١٩٧١) وهي مجموعة قصص ، مثلما تشير الكلمة المنشورة على غلاف الكتاب ، أنّ القصص فيها تتجاوز الصفات التجنيسية لكل من القصة القصيرة ، والمسرحية ، إلى نمط ثالث لا هو بالقصة الخالصة ، ولا بالمسرحية الخالصة ، وقد عُدَّت القصص فيها نوعًا مُرْتبكاً فقيل : هي (حواريات) وقيل : بل هي أقرب إلى السيناريو التلفزيوني ، أو السينمائي ، منها إلى القصص ، وأنها لا تحتاج إلى لقليل من التعديل لتغدو قابلة للتمثيل التلفزيوني[٢] . وهذا الوصف ينسحب على قصة «حارة العشاق» مثلما ينسحب على قصة «عنبر لولو» و«الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين» وغيرها من قصص .

---

(١) انظر للمزيد : إبراهيم خليل ، مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، مجدلاوي للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ٣٥ وانظر مقدمة المقالة : شعرية السرد في مجموعة الوشم ، الدستور الثقافي ، ع١٤٧٣٦ س٤٢ الجمعة ٢٥-٧-٢٠٠٨ .

(٢) رياض عصمت : ما وراء الواقعية– دراسات في روايات نجيب محفوظ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٧ صفحات متفرقة من الكتاب .

والقصة القصيرة ، التي تقترنُ غالبا بالرواية ، توصف في نقد الدارسين لها بمصطلحات : كالتشكيل الاستعاري ، والمجازي ، والرمزي ، والإيقاعي ، والحديث عما فيها من الذاتي ، والغنائي ، ومن النزوع الدرامي . وعن غياب الشخصية عنها والتباسها بالقصة وحيدة الحدث novelette . وهو شكل يوصف بأنه أكبر من قصة قصيرة وأقل من رواية على النحو الذي نجده في «الشيخ والبحر» لإرنست همنغوي Hemingway (19899-1961)[1] وانحراف القصة عن ركائز قامت عليها عند كتابها الأوائل ، أمثال : موباسان ، وأنطون تشيخوف ، وهي التقاليد التي تتمثل في السرد المرتب زمنياً ، والشخصية ، والخلفية الاجتماعية ، أدى هذا الانزياح ، بصورة من الصور ، إلى ظهور قصة جديدة قد تبدو لبعض أهل النظر غريبة عن المألوف ، شاذة عن المعهود ، والمعروف ، في كتابة القصص .

ففي مجموعة «يونس البحر» لاعتدال عثمان (١٩٨٧) مثلما هي الحال في «عنبر البنات» لمحمّد المِخْزَنجي ، لا نجد قصصاً بالمعنى المتعارف عليه بين الناس ، فالحدث – إن صحّ وصفه بهذه الكلمة– يختلط فيه الحاضر بالماضي ، واللغة التيُ تكتب بها القصة يختلط فيها الشعر بالنثر اختلاطاً لا يقوى القارئ عنده على التفريق بين ما هو نثر وما هو شعر . وقد يتعمّد القاص الخروج على القوالب النحوية ، والبلاغية ، المرعيّة التماساً منه للمغايرة ، والاختلاف ، الذي يؤدي إلى الإحساس بجماليات الأسلوب ، عوَضًا عن الانقياد للعرف البراغماتي (التداولي) الرامي لتأدية

---

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ص ٢٩١–٢٩٢ وانظر : إبراهيم خليل ، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٢٧٥ .

المَعْنى من أقرب الطرق : «يأتي الطير فيحطّ مستطلعًا أول الأمر ، تتوفَّز رأسُه المستديرةُ بنظرةِ قلق ، لا تركن إلى أمان ، إلا ريثما يخْدُشُ الرأسُ قشرة الأرض ، بسلاحٍ مُدبَّبٍ . ولا يلبث كي يزدرد حبة التقطها ، وإنما يعاود التوفّز ، والفزعَ ، وكأنما يرصد في كل لحظة إشارات تحذير تلوحُ له منْ مكان خفيّ . . وكأنّما يداخله يقينٌ ثابتٌ بأنَّ حياته منذورة لفخاخٍ غيْر مرئيّة ، تطبق الآن على عظام ساقيْه ، وتضغط على جلدهما الخشِن ، المشوب بحُمْرة تزدادُ قُنُوّاً باحْتباس الدّم . أفزعُ أنا إليه ، ولا أطيق رفّات جناحيه المستغيثة اليائسة ، ولا أطيق ضحكتك المتقطعة ، وصوتك يستوقفني غريبًا صادراً من كهوف سحيقة فيك ، يفحّ : «خليه لما انشوف حيعمل إيه» . وتلتقط الفخّ ، والضحكة الغريبة تسبقك . وتضغط عليه حتى تسْمع طقة العظام وهي تنكسر بين فكّيْ المعْدن ، ويختلط أزيزُ صوتها بصوت حادٍّ ممْطوط يخيَّلُ إلى أنّهُ عويلُ لظىً»(١) .

وهذه الظاهرةُ تمثل امتدادًا لظاهرة التجريب ، التي عرفتها القصة في مطلع سبعينات القرن الماضي ، فقد مثلت قصص زكريا تامر ، ولا سيما مجموعتاه : «ربيعٌ في الرّماد» ، و «الرّعْد» ، نماذج تقوم على نبْذ القواعد التقليدية(٢) من بدايةٍ ، ووسط ، وخاتمة ، ومن تقديم للشخوص ، أو تحليلٍ لأبْعادها النفسية ، والإنسانية ، أو من توضيح لملامح الزمان ، والمكان .

فالتركيزُ انصبَّ على المغزى الذي يبرُز بوضوح من خلال الخاتمة التي

---

(١) اعتدال عثمان : يونس البحر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ ص٥-١٠ وانظر ص ٦٥ وللمزيد راجع= الدستور الثقافي ع ١٥ كانون الثاني - يناير ٢٠١٠ .

(٢) انظر : امتنان الصمادي ، زكريا تامر والقصة القصيرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .

تنتهي بها حكاية مكثفة ، سريعةُ الإيقاع ، كما لو كانت خبراً ، أو أليغورة . وقد تخلى الكتابُ ، من باب الاقتراب بالقصة القصيرة من الحكاية الرمزية (الأليغورة) عن الشخصية ، فلم يعد الإنسان هو الذي يحتل بؤرة اهتمام الكاتب . ففي قصة «الثأر»[١] لفخري قعوار نجد الحيوان يحتل موقع البطل ، وقد خلع عليه الكاتب من خصائص التفكير ، والتمثل لقضايا الشخصية ، ما يؤكد أن هذه القصة أقرب إلى ما يعرف بالحكاية الرمزية ، أو الأمثولة[٢] . وفي واحدة من قصص جمال أبو حمدان «من هنا طريق قيس»[٣] نجد الكاتبَ يستبدل النموذج التاريخي (قيْس) بالنموذج الإنساني العادي . فهذا النموذجُ يحيلُ القصة إلى ما يُشبه الأسطورة ، فهو يجري وراء ليلاهُ الجديدة في مدينة لم تعد فيها آثارٌ للصحراء ، وإنما هي أكمَةٌ من الإسمنت ، تشعره بالضيق تارة ، وبالاختناق تارةً أخرى[٤] . وبعض القصص في المجموعة «أحزان كثيرة» تتحول إلى حوار خالص ، مثل : قصة «سبارتاكوس»[٥] .

ولا يقتصر التغييرُ الذي يمسُّ القصة على الاقتراب من فنِّ الخبر ، أو

---

(١) فخري قعوار : أنا البطريرك ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ٩١ وللمزيد انظر ما كتبناه في= مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٥٥ .

(٢) للمزيد انظر= فصول في الأدب الأردني ونقده ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩١ ص٥٣ .

(٣) جمال أبو حمدان : أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، مكتبة برهومة ، عمان ، ط٢ ، ١٩٩٥ ص ٢٩ وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب ص٢٧-٣٤ .

(٤) للمزيد : فصول في الأدب الأردني ونقده ، ص ٥٦-٥٧ .

(٥) جمال أبو حمدان : السابق ص ٧٥ .

قصص الحيوان ، أو الأليغورة ، أو السيناريو ، أو المشهد المسرحي بديلا للسرد الذي هو عِمادُ القصة القصيرة ، فقد امتزجت أيضًا بالمقالة ، ولجأ الكتاب كثيراً لكتابة مقالات صحفية ذات أغراض وموضوعات متعدِّدة ، في هيئة تقتربُ بها من القصة القصيرة . ومنْ يطلعْ على كتاب «يوميات فرحان فرح سعيد» لفخري قعوار يجده في الواقع مجموعة من النصوص التي ترتكز – في الغالب– على بداية سردية ، وشخصية قصصية ، ثم تنتهي إلى شيء من التحليل غير السردي[١] . وفي كتاب «إليها بطبيعة الحال» و«يحدث لي دون سائر الناس»[٢] للراحل محمد طملية نجد الكثيرَ من المقالات التي كتبت بأسلوب قصصيّ ، فتقرأ المقالة كما لو كانت قصة قصيرة ، غير أنَّها ليست كالقصة التقليدية التي تعتمد قواعد البناء المعروفة : من ترتيب زمني ذي بداية ، ووسط ، وخاتمة[٣] .

إلى جانب تلك الظواهر ، برزت في الأفق القصة القصيرة القائمة على مبدأ المفارقة ، والتناقض الظاهري ، وربما على المفارقة الدرامية والساخرة[٤] . وقد شاعت هذه الظاهرة لدى بعض الكتاب ممن يميلون عادة

---

(١) فخري قعوار : الأعمال الساخرة ، منشورات أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ٤٣ وما بعدها . أما الطبعة الأولى لكتاب يوميات فرحان فرح سعيد فكانت قد صدرت في العام١٩٨٢ عن دار الأفق الجديد ، بعمان .

(٢) انظر : يحدث لي دون سائر الناس ، حجاج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص ٤٤ و ٢١٠ و ٢٤٨ وانظر= الفصل السابع من الكتاب .

(٣) للمزيد انظر ما كتبناه عن الأديب في مجلة : عمان ، ع١٦١ تشرين الثاني ، ٢٠٠٨ ص٤-١١ .

(٤) للمزيد انظر : بلاغة المفارقة في قصار القصص ، مجلة عمان ، ع ١٦٠ ، تشرين الأول ٢٠٠٨ص٤-١١ وراجع الفصل التاسع من هذا الكتاب .

للتجريب ، وفي مقدمة هؤلاء مؤنس الرزاز في قصة «النمرود»[١] ومحمود الريماوي في أكثر قصصه[٢] ، ومحمد طملية في مجموعته «المتحمسون الأوغاد»[٣] وسامية العطعوط في «طقوس أنثى»[٤] وأحمد النعيمي في خطوة أخرى[٥] وفي أكثر قصص المجموعة «يد في الفراغ» و «حصان العصر» . ففي أقصوصته : «مقال» تتبدى لنا المفارقة من التضاد الظاهري الذي يفصح عنه موقف الصحفي الذي يقضي ساعات في كتابة مقاله عن التدخين ، وزخرفته بجلِّ أنواع البديع ، ليختمه بعبارة «وهكذا أيها الأخوة القراء تروْن أنّ التدخين عادة سيئة يجب تركها ، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا نمتلك الإرادة[٦] . وهذا الصحفيّ سرعان ما يكتشف أنه دخن في أثناء كتابته المقال علبة سجائر كاملة . والتناقض الظاهر- هنا - واضح في دعوته لتجنُّب التدخين فيما هو يدخن بشراهة ، داعيًا للاتصاف

---

(١) ينظر إبراهيم خليل : من الاحتمال إلى الضرورة ، مَجْدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٩٧ .

(٢) للمزيد انظر : مقدمة عواد علي لرجوع الطائر ، دار فضاءات للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ٨-١٠ ولمزيد من النظر راجع= من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٧١ .

(٣) محمد طملية : المتحمسون الأوغاد ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٤ وانظر مجلة عمان ، ع ١٦١ تشرين الثاني ٢٠٠٨ ص٤-١١ وانظر الفصل السابع الخاص ببلاغة السخرية في القصة القصيرة من هذا الكتاب .

(٤) سامية العطعوط : طقوس أنثى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٠ انظر للمزيد= الفصل التاسع من الكتاب .

(٥) أحمد النعيمي : خطوة أخرى ، دار أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ ص ٦٩ .

(٦) بلاغة المفارقة في قصار القصص ، مرجع سابق ص ٦ .

بالإرادة القوية ، فيما هو إرادته وعزيمته خائرتان ، فقد طفق يتأفّفُ حين اكتشف أن علبة سجائره خاوية ، وأنَّ عليه أن يبادر لشراء علبةٍ أخرى[١] .

ويمثل ظهور القصة القصيرة جداً الوجه الآخر لاقترابِ القصة من الشعر . فالشعر يتميز عن أجناس النثر ، والسَّرْد ، بما فيه من الإيحاء ، والإيماء ، والتعبير غير الصريح ، واللجوء إلى المواربة والتلميح . وفي ذلك تقوم اللغة المجازية بإغناء النصّ المُكثف ، وتوفير البدائل الممكنة للاطراد والتفصيل الذي تتميّزُ به الكتابة السَّرْديّة التقليديّة . وظاهرة القصة القصيرة جدًا من الظواهر التي شاعت في العقود الأخيرة ، وبدأت إلى حد قريب تحل محل القصة القصيرة . فعند محمود شقير[٢] وإلى حد ما هند أبو الشعر[٣] وبسمة النمري ، وأحمد النعيمي ، وسامية العطعوط ، الكثير من التجارب في كتابة القصة الومضة ، إذا ساغ التعبير ، وصح التصنيف . ففي «رهان» و«إنقاذ» و«مظلة» نماذج تبتعد فيها الكاتبة عن الهيكل التقليدي للقصة ، وتقترب بقصصها هذه من القصيدة التي توحي أكثر مما تروي . ففي «مظلة»[٤] يجري التركيز ، بصفة لافتة ، على إحساس الفتاة المنتظرة ، وإحساس الشاب بالوحدة ، في فضاء يغسله المطر كما لو أننا

---

(١) المرجع السابق ص ٧ .

(٢) محمود شقير : طقوس للمرأة الشقية ، دار ابن رشد ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ وله أيضاً : ورد لدماء الأنبياء ، الأهالي للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٣ .

(٣) راجع بصفة خاصة مجموعتها : الوشم ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ انظر للمزيد = الفصل الرابع .

(٤) هند أبو الشعر : الأعمال الكاملة ، البنك الأهلي الأردني ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص٢٥٠ .

نندمج في طقس خرافي ، أو أسطوري ، لا علاقة له بالتراث . وفي قصة «قاعة»[١] لسامية العطعوط نجد أنفسنا أمام قصة هي أشبه بالنكتة التي يجري التأكيد فيها على المفارقة الساخرة ، والموقف التمثيلي ، المنتزع من المشهد المسرحي .[٢] ومن القصص التي تبهر القارئ بما فيها من صورةٍ تنحت بالكلمات قصة «أسرار» لبسمة النمري من مجموعتها : «سفر الرؤى» : (ينهمر المطر بغزارة ، يجري أنهرًا على زجاج النافذة . يرسم عليها خطوطًا أتأملها ، أرى فيها وجوهًا تستقر للحظاتٍ قبل أن يغسلها المطر ، وتغيب . أحدق بالوجه الذي رسمه الماء للتو أمامي . يحكي فأفهم كلّ شيء . وجوه تتوالى . أعرفها ، تبوح لي بأسْرارها . وتمضي . أقفُ الآنَ على الجمْر . أنتظر وجهه) .[٣] فالفتاة تلهو بمراقبة الوجوه التي يرسمها المطر المتساقط بغزارة على الزجاج ، وجوه تظهر تارة ، وتختفي أخرى ، وهي بين ذلك وذلك توحي بالكثير من الأسرار ، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر . مما أشاع في القصة «الوَمْضة» توترًا يشبه التوتر الذي تقوم عليه بنية القصيدة القصيرة . وذلك بلا ريب يُؤكّد أنّ القصَّة- القصيدة ، بتعبير إدوار الخراط ، تتمثل بصورة خاصة ، ودقيقة ، في القصة القصيرة جداً ، وليس في أيِّ نوع آخر من القصص .

وما يفصح عنه هذا المدخل بإيجاز ، هو أنّ القصة القصيرة تمثل أساسًا نوعًا مرتبكًا من الأدب ، بمعنى أنه لا يمتلك سماتٍ مُستقرّة خاصة به تمنحه الاستقلال عن الأجناس الأخرى . وبسبب هذهِ المرونة يتمتع بحرّية

---

(١) سامية العطعوط : جدران تمتص الصوت ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ ص ٣٩ .

(٢) بلاغة المفارقة في قصار القصص ، مرجع سابق ، ص ١٠ .

(٣) بسمة النمري : سفر الرؤى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ٢٥ وأنظر الفصل الخامس من هذا الكتاب ص ٨٣ .

التنقل بين أنواع من الأدب ، فيكسب من الرواية شيئاً ، ومن القصيدة شيئًا ، ومن الأليغورة شيئًا ، ومن قصص الحيوان أشياءَ أخَر . وهذا – في المُحصلة النهائية– يؤدي إلى الغنى ، والتنوُّع ، في أشكال القصة القصيرة ، والقصيرة جدًا ، وهذا الثراء – بلا ريب– يضمن للقصة الدوام ، والسَّيْرورة ، وإنْ لمْ يضمن لها الاستقلال الذي تتمتع به الأنواعُ الأخرى .

الفصل الأول
محكيّ الذات والمكان
في «سفر العاشق»
لرشاد أبو شاور

صاحبُ هذه المجموعة القصصية (سفر العاشق)[1] غنيٌّ عن التعريف، فمن منا لا يعرف مؤلف ذكرى الأيام الماضية، رشاد أبو شاور، أو مؤلف بيت اخضر ذو سقف قرميدي، أو مهر البراري، أو بيتزا من أجل ذكرى مريم، أو حكاية الناس والحجارة، أو الضحك في آخر الليل، أو الموت غناءً، أو رواية أيام الحب والموت، أو البكاء على صدر الحبيب، أو العشاق، أو شبابيك زينب، أو الربّ لم يسترح في اليوم السابع، أو قصصه للأطفال: أرض العسل، وغيرها من نصوص مسرحية، وكتب سياسية، وشهادات من زمن الاجتياح، وروائح «التمر حنة» عن رحلته الأخيرة لرام الله، والبيرة، وبيت لحم، والخليل، وغيرها من مدن فلسطين[2]؟

فرشاد أبو شاور- لمنْ لمْ يعْرفهُ- يكتب القصة القصيرة منذ العام ١٩٦٦ وقد نشر أولى أقاصيصه القصيرة في مجلة «الآداب» اللبنانية،

---

(١) رشاد أبو شاوَر: سفر العاشق، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٩

(٢) للمزيد: انظر عن الكاتب: إبراهيم خليل، أقنعة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٤٥-١٠٦.

وحظي بعضها بتنويه ، أو تقريظ ، من نقاد المجلة منهم : الناقد صبري حافظ ، والمرحوم رجاء النقاش ، وغيرهما ممن دأبوا على الكتابة في الباب الشهري الثابت بعنوان «قرأت العدد الماضي من الآداب» .

ولا يلفت النظر في هذه المجموعة شيءٌ مثلما يلفته أمرُ العلاقة المنصهرة بين العشق والمكان . ومن يتأمّلْ القصص ، جميعًا ، باعتبارها قصصًا بعضها مفتوح على بعضها الآخر ، يكتشفْ ، بيسر ، لا يكلّفه أدنى مشقة ، أنّ المكان ، والعشق فيها ، وجهان لقطعة النقود الواحدة . ففي إحدى القصص الجيدة الموسومة بعنوان :«حبوبيّة أبو ياسين»[1] يتحدث الراوي في بداية المشهد السردي عن مذاق (الحبوبية) ، وهو المذاق الذي اعتاده ، واعتاد معه على البائع (أبو ياسين) في مكان هو (ساروجة)في مدينة هي (دمشق) في زمن يعود بالقارئ إلى ما قبل ثلاثين سنة ، قد تزيد ، أو تنقص .

تستند القصّة على مشهدٍ عناصرُه : أبو ياسين ، الصباح المبكر ، والبخار المتصاعد من قدر (الحبوبةً) ، والموقع اللافت في (ساروجة) . وهذا المشهد يتداعى في ذهن الراوي ، الذي يستدعي الماضي (منتصف الخمسينات) والأرملة ، والعانس ، والغرفة الصغيرة المؤجرة ، وقبقاب الخشب الذي يذكره بغوار الطوشة ، ومسلسل (حمام الهنا) وسوق الهال ، والبحْصَة ، والمرْجة ، قبل أنْ يعود ثانية من رحلة التداعي إلى شخصيته المحبّبة (أبو ياسين) وأكلته اللذيذة ، التي توفر له الكثير من الشعور بالدفء في أيام الشتاء القارس .

والآن يسعى هذا الراوي- بعد أنْ استيقظ من رحلة التداعي هذه - على قدميْه ، باحثا عن (أبو ياسين) لعله يستطيع أن يتناول بتلذذ قدحًا

---

(١) سفر العاشق ص ١١١ .

من (الحبوبية) التي تعيد له أيام العمر الذي مضى . أما الإحساس بالرغبة ، وبرائحة البخار ، والطعم ، والمذاق الذي لا يُنسى لتجدّده على خلايا اللسان ، فيتحكّم بالراوي ، الذي لا يقدر على الإفلات بنفسه ، فيقع للمرة الثانية فريسة الماضي .

فالتأرجح بين الحاضر والماضي يحيلُ القصة إلى شبكة من العلاقات المتزامنة : نساء الحوش ، وصديقه وليد ، و«مشيت في أزقة الحي ببطء غير متعمد ، فقدماي ، ورجلاي ، وأنفاسي ، ثقلتْ ، وعيناي نديتا بالدموع ، وأنا أتحسّسُ الجدرانَ التي شاختْ ، وبدأتْ تتداعى ، كأنها هياكلُ أجسادٍ امتلأتْ ذات زمنٍ بالقوّة ، والجمال ، والحيوية ، والتناسق .[1]»

وعندما فوجئ الساردُ بشخص آخر يقف في المكان نفسه الذي اعتاد أن يقف فيه أبو ياسين ، ببضاعته الأثيرة ، يكتشف كمْ طال الزمن بين المرة الأخيرة التي تذوق فيها (حبوبية) أبي ياسين وهذه المرة . يتحوّل الاكتشاف من تعرّف إلى صدمة ، ومن تحوُّل إلى معاناة . يقول له البائع الجديد الذي تلوح عليه علائم الشباب : «الوالد – أبو ياسين– أعطاكَ عمْرَه ياعم[2] .» وعندما ينتهي من قراءة الفاتحة على روحه ، يوقنُ من أنَّ كلَّ شيء يتداعى : العمر ، الزمن ، البيوت القديمة تتداعى ، شيءٌ واحد هو الذي يبقى مستقراً ، ولا يلحق به التداعي : إنه عشق المكان .

فبعد نصف قرن يخاطب الفتى قائلا : هل يجبُ أن أكون شاميًا حتى أحبّ الشام؟ عشتُ هنا قبل أن تولد ، ودرستُ ، وتنفستُ هواء هذا المكان ، شربت من (الفيجة) بطاسة من النحاس هي تلك التي تراها في

---

(١) سفر العاشق ص ١١٤ .

(٢) سفر العاشق ص ١١٥ .

ذلك السبيل[1] . يستذكرُ ملامح (أبو ياسين) وبيوت (الساروجة) قبل أن تتداعى . تنصهر في القصة العناصر التي تتألف منها :الحدث ، سفرُ الراوي ، الذي هو بطل القصة ، إذا جاز التعبير ، من الشام ، وعودته إليها بعد وقت غير قصير . يتذكر الأيام الخوالي التي عاشها في (ساروجة) ، في الغرفة الصغيرة ، والسيدة مالكة الغرفة المأجورة ، وابنتها العانس ، ويتذكر- بدافع من اشتهاء (الحبوبية)- أبا ياسين . .وموقعه الأليف في (الحيّ) . يلاحظ مظالم الشيخوخة تتكدّس على سطوح الجدران ، وملامس البيوت ، والأبواب القديمة . يتحسّسها بيديه ، والدموع تطفرُ من عينيه ، حنينًا ، وتوقاً للماضي ، الذي غدا في ثنايا الغيب . يكتشف أن أبا ياسين قد رحل هو الآخر مثلما ترحلُ اللحظات الحلوة ، التي نقضيها في مكان نرغم على مغادرته لأسبابٍ كثيرة . يقرأ الفاتحة ، لا على روح أبي ياسين- مثلما يصرّح- ولكن على روح (المرحلة)التي قضاها في (الشام) وارتبطت بسنيّ عمره الذي مضى ، سنيّ ، العطاء ، والشباب ، والتفتح .

في قصة أخرى بعنوان «قبل انهيار المبنى القديم» نجد الراوي نفسه على أعتاب الشيخوخة ، تكاد الشيخوخة الظالمة تنسيه الكثير مما مضى ، فعندما تخاطبه إحداهنَّ من باريس بوساطة الهاتف ، معزية بأمّه ، وهي آخر الراحلين منْ أهله ، وأسرته ، يتساءل قائلا : هذا الصوت أذكره . إنه يأتي من زمن بعيد . . ولكنْ أيعقلُ أنها هي؟ بعد كلّ هذه السنين تتصل بي لتعزيني بوفاة آخر الراحلين من أهلي؟ ثم ما يلبث الراوي (يونس) حتى يتذكّر . فالصوت القادم من باريس أشبه ما يكون بالشرارة التيُ تضرم النار في كوْمة من القش . شرارة صغيرة لكنها تفتح أبواب الجحيم على مصاريعها ، تذكّره ، لا بالماضي حسب ، بل بنظيرة ، وأم نظيرة .

---

(١) سفر العاشق ص ١١٦ .

يتذكر (سحر) التي رحلتْ إلى باريس للدراسة ، ويتذكَّر قصور الهواء التي بناها هو وسحر ، ولكنها سنواتٌ خمسٌ كانت كفيلة بترسيخ القطيعة . بين عاشق ينتظر ، وأنثى لاهية في عاصمة النور ، والثقافة ، والفنّ : «لُمْني ، عاتبْني . . اشتمْني إذا شئتَ ، فلنْ أزْعَل . . فأنا كثيراً ما ألوم نفسي ، وأؤنّبُها . أنا نادمَة كثيراً الآن[1] . .»

في أثناء إلحاحها عليه تذكّره بأبي ياسين . بائع (الحبوبية) في مدخل الحارة : «أما زال حياً؟ مرات كثيرة يخطر ببالي . . وأشتاق إليه كأنه أبي . .»

أما يونس ، الذي ينتظرُ على الطرف الآخر من سماعة الهاتف ، فيتساءل قائلاً : «هل ظهر الشيب في شعرها؟ هل أصبحتْ بدينة؟ أما زال لوْنُ عينيها عسلياً؟ أما زالت تهزُّ رأسها ضاربة يداً بيدٍ ، وهي تضحك ، عندما يستخفّها المرح؟»

وعلى الرغم من أن الراوي – العاشق– لا يفلح في تخيلها الآن ، في اللحظة التي تتحدث فيها في الهاتف ، من الجهة الأخرى ، إلا أنه يفشل أيضا في إخبارها بما عزم عليه ، وهو الهجرة إلى كندا ، وأنه تقدم فعلا بطلب للهجرة . ولكنه في تلك اللحظة يتذكر شيئا مهما من الماضي . راوده بسببه الحلم في أن يظل ، ويبقى ، ولا يهاجر ، حتى لوُ قبل الطلبُ الذي لم يعرف كيف يملأ فراغاته ، لأنه كتبَ بلغة غير لغته هو . تذكّر أنَّ أمه قبل الرحيل أوصته بحقيبتها الموجودة في الدولاب . وعندما فتح الحقيبة ألفى فيها قطعا ذهبية ، وأوراق الملكية الخاصة بالبيت الذي يوشك أن ينهار بفعل الشيخوخة الظالمة ، فالمباني – هي الأخرى – كما الناس تدركها الشيخوخة ، ويدركها الهرم ، ويدركها الموت مع أنها بروح مشيدة :

---

(١) سفر العاشق ص ١١٩ .

«تلمَّسْتُ الجدران . . والباب المفلّع الخشب . رفعتُ رأسي أتتبّع التشقّق في الجدار الخارجي[١] .»

باع يونس القطع الذهبية بمبلغ مجز ، فتوجه من فوره إلى المهندس رسمي ، وطرح عليه أمر ترميم البيت «البيت الذي ورثه أبوه عن جده حسن الذي ما تزال صورته المؤطرة تطلّ من على جدار رئيسي في الصالون» . قال المهندس رسمي : «التجديد ممكن ، والإمكانات متوافرة ، أنت تعرف كم أنا متحمّسٌ للعناية بالبيوت القديمة ، وتجديدها حفاظاً على الأصالة[٢] .» في تلك الأثناء تتراكضُ عينا السارد على سطور كتبها الزمن على جدران البيوت ، وعلى الحيطان ، وعلى الشروخ التي توسَّعَتْ في كثير من أسوار الحيّ . «وجدتني أربّتُ على الحيطان – مثلما تهدِّدُ أمٌّ وليدها الغضّ – وأشتمّ رائحتها العتيقة ، فيما أصواتٌ حبيبة إليَّ تهمس لي وتوصيني بالعناية بالبيت . . مزيج من الأصوات : صوت أبي . . صوت أمي . . وأختي نظيرة .»[٣]

لن يحتاج القارئ لمزيد من التأمل والتدبّر بعد هذا الذي سقناه من معالم هذه القصة الجيدة للاقتناع ، والتحقق من أن الفكرة الرئيسة التي تشغل الكاتب في هذه المجموعة هي عشق المكان ، وهو العشق الذي يصرف صاحبه عن التفكير بما هو أكثر قرباً من النفس . يستطيع أن ينسى أنَّ أمه توفيت ، وأن شقيقته نظيرة توفيت هي الأخرى ، وأن حبيبته سحر هجرته سنوات خمساً ، لم تفكر خلالها بالاتصال به بوساطة التلفون ، وأن ينسى جده ، وأباه ، وجاره ، وأن ينسى أوراقه ، بما فيها تلك التي ملأها

---

(١) سفر العاشق ص ١٢٢ .

(٢) سفر العاشق ص ١٢٣ .

(٣) سفر العاشق ص ١٠٦ .

بالإنجليزية ليهاجر إلى كندا ، يستطيع أن ينسى ذلك كله إلا أنه لن ينسى الجدار الذي يريد أن ينقض ، والبيت الذي يهمّ أن يتداعى ، بيت الألفة ، والمحبة ، والعشق ، والذكريات . بيت الأيام الخوالي والعمر الذي مضى . البيت الذي تختلط فيه الذكريات بالواقع .

لذا كانت الفكرة في هذه المقالة – منذ البدء – هي التنبيه على ما عسى أن تمثله مقولتا العشق والمكان في قصص رشاد أبو شاور الجديدة ، وهي حقا تحمل عنوان «سفر العاشق» لكنّ السفر – ها هنا – أحسبه لا يعني الغياب بقدر ما يعي الحضور ، والتشبث بالمكان ، إن كان ذلك على مستوى الشكل ، أو على مستوى المضمون .

الفصل الثاني
قراءة جديدة في أحزان كثيرة وثلاثة غزلان لجمال أبو حمدان

ما من قارئ يقرأ المجموعة القصصية «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» لمؤلفها جمال أبو حمدان إلا ويلحظ ما فيها من نهج خاص في بناء القصة القصيرة ، ومن أسلوب في نسج حوادثها أو الحكاية التي تتضمنها ، ومن لغة خاصة يستعملها الكاتب سواء في الحوار الذي يدور بين الشخوص ، أو في الوصف ، أو التحليل الذي يلقي بالضوء على عالم الشخصية الداخلي ، وهو الذي يحتل موقع البؤرة أو المركز في دائرة العمل القصصي .

والسبب الذي يدعونا للاهتمام بهذه المجموعة أنها كانت قد صدرت في طبعتها الأولى ببيروت عام ١٩٧٠ وأثارت فور صدورها أصداءً كبيرة ، ونُظر إليها باعتبارها منطلق التجريب في القصة الأردنية القصيرة ، بعد الذي ران عليها من التقليد والترديد . ثم أعيدت طباعتها ثانية (١٩٩٥) دون أن تتوقف الأسئلة الكثيرة التي تطرح حولها ، وحول لغتها الشعرية ، وأسلوب الكاتب في بناء القصة ، وما فيها من أجواء غرائبيّة تستثير فضول القارئ .

وها هي ذي تطبع وتنشر للمرة الثالثة في إطار القراءة للجميع (٢٠٠٨) ، وهذا يدعونا لقراءتها مجدداً ، والتركيز على ما فيها من طابع خاص تنمازُ به على غيرها من القصص .

ففي القصة الأولى «أحزان كثيرة» يقف القارئ على ملمح بنائي خاص ، وهو الحديث عن بطل القصة «الرجل»دون تعريف به ، أو تقديم له ، مثلما هي الحال في قصص تقليدية كثيرة ، ودون أن يُحدّد له اسم من الأسماء التي يعرف بها أبطال القصص . يمتد ظله بعيدا ، ويتساءل عن الشمس المائلة نحو الأفق . وفيما نحن نقرأ القصة يتذكر الرجل أنه نسي ساعة يده تحت الوسادة . وإذا به يتحول في مدار التخييل السردي إلى «فتىً» وتتجه بصيرة الراوي في المتخيل السردي نحو السرير ، ومحاولات الفتى المتكررة ليغفو . تارة يركز الانتباه على نقطة ما في الحائط ، وتارة يتذكر ما فعله طوال النهار ، وهو قراءة فصل من كتاب ، أو قصيدة في مجلة قديمة ، في الأثناء يستعيد الفتى صوت دقات الساعة الوانية وهي تخترق حشية الوسادة ، وتتجمع في الأذنين ، أرقاً ، وقلقاً ، وتقلباً يفضي به إلى قذف بصره من النافذة .

عند هذا الطور من أطوار القصة يتقاطع النص السردي مع آخر ، فإذا بزليخة تبْرُز فجأة ، وإذا باسم الفتى يتضح فجأة هو الآخر ، وإذا هو يوسف ، وإذا بالحكاية تتكئ على أخرى هي حكاية امرأة العزيز . ويبدأ الحوار بين الاثنين ، لينتهي بهوَّةٍ يوشك أن يسقط فيها الفتى يوسُف ، وهو يحسُّ إحساساً عارمًا بمحاصرة الأنثى . في الأثناء ينكسر تسلسل الزمن السردي مرة أخرى ، وإذا نحن بإزاء رجل يحاورُ يوسف بعد أن راقبه طويلا من الرصيف المقابل ، وعندما يخبره الفتى بأنه هو يوسف ، يعجبُ الرجلُ ، قائلا : «يوسف؟يا للاسم!» . ثم ينفرج قوسان عن جزء آخر من القصة ، وهو استئجار الغرفة للفتى الوديع ، الذي هو الرجل ، وهو الفتى .وعندما تتأمله المرأة صاحبة الغرفة المأجورة يلاحظ ما تفيض به عيناها من اشتهاء لكنّ ضوضاء القاهرة ترشح من الشقوق .

يحدث هذا كله وزليخة ما تزال مضطجعة على الأريكة بانتظار

يوسف ، وعندما يتداخلان من جديد تنفتح بينهما هوَّة ويعي أنه يسقط : «لم تستطع هي الإمساك به ، تركته يسقط ، أخرجت قدمها من السرير ، فيما استدار يوسف إلى الناحية الأخرى[١] .»

في أوج الإحساس بالخذلان ، الذي عبَّر عنه الراوي ، تارة بالجزْر ، وتارة «بأنه متروك ، وفي مكان شديد الجفاف ، فيما زليخة تبتعد عنه مدمدمة بأغنية ، يناديها فلا تستجيب لندائه ، بل تمّحي وراء الباب[٢]» عندئذ لا يجد يوسُفُ ما يفعله سوى «الضغط بوجهه على الوسادة ، والانتحاب» .

يعاود الراوي تقطيع الزمن بالرجوع إلى «الرجل» الذي يتأمل ظله الممتد في الصحراء مسافة كبيرة ، بعيدة ، شاعراً – في هذه المرة – بثقل البندقية ، وثقل السؤال المتكرّر : لماذا حملت البندقية ما دمت لا أحسن التصويب؟ «ينفتح قوسان جديدان ليستوعبا جزءا آخر من الحكاية «وصية الأب» الذي رحل ، والإطار المُذهّب ، والعينين اللتين تشبهان عينيْ الصقر . وعلى نحو مباغت يفترّ الأفق الكالح في الصحراء المغبرّة عن غزاليْن يتمنى الرجل لو يستطيع أن يعود بهما للمدينة . وهذا تحول جديدٌ في الحكاية – القصة ، لأن اهتمام السارد ينصبُّ على الظبييْن ، في علاقة تنافر تشبه المفارقة اللفظية بين الفضاء المفتوح ، والجدران التي تخفي وراءها أناسا بوغتوا بالحزن مثلما بوغت قوم نوح بالطوفان : «فتح الرجل عينيه عند الفجر ، لم يقو على رفع رأسه فوق اللجّة ، أحسّ باختناق ،

---

(١) جمال أبو حمدان : أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط٣ ، ٢٠٠٨ ص١٨ .

(٢) أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، ص ١٩ .

وفكّر : لو تنفتح مسامات جلدي من جديد . لو استطيع أنْ أنسكبَ فوق الرمال!» .[1]

لم يستطع اقتناص الظبيْن ، فاطمأنّ إلى أنه لا يستطيع استخدام سلاحه ليحقق هذا الهدف ، وهو العودة بالغزالين ، مؤكداً أنه محاربٌ كفء . فيداهمه الشعور بالوحدة طوال الأيام الخمسة التي ظل يعاني فيها فلا يسمع إلا صرير النفس .

مرة أخرى يتوقف السارد عن متابعة الاتجاه مندفعا إلى آخر معاكس .

وإذا بفتاة حسناء تنبثق فجأة من الرمال ، كأنها رقعة رقش عربي ، وتترامى بينهما كلمات الآخرين ، ليعود بنا السارد إلى وضع الرجل الذي يتأمل ظله الممتد في الصحراء إلى ما لا نهاية ، وبندقيته التي لا يستحسن استعمالها على الإطلاق . فيستمر في السير على الرغم من أنه يتمنى العودة . وعلى نحو مباغت تهتف الفتاة : «إنها الشام» . ذلك هو أول تقاطع في المكان . فبعد التقطيع الزمني الذي ألفناه فيما سبق جاء دور المكان لتتحول به القصة إلى فسيفساء ، أو رقعة رقش . بلا فراغات وبلا نهايات[2] . ويظهرُ في الأفق تنافرٌ آخرُ يُضافُ إلى ما ذكرناهُ قبلا ، وهو الصمت الذي يطبق على الصحراء الشاسعة ، والضجيجُ الذي يصخب داخله : «فجأة تشوَّش الصمت»[3] . ولاحَ غزال جديدٌ ثالث لتوه ، ليدخل المكان في جو حزين ، وكأنما الأشياء فيه جلها تدمع . ويبرز تضاد من نوع آخر : النهار يرحل والليل يتأخر عن المجيء ، لحظة نحن فيها لا هي بالليل ولا هي بالنهار ، فلا يستطيع الفتى أن يحدّد في أي مكان هو لكنه

---

(١) السابق ، ص ٢١ .

(٢) السابق ص ٢٤ .

(٣) السابق ص٢٥ .

يستطيع أن يشعر بوجود الآخرين الغائبين أبداً . فقدانُ الساعة ، فقدان الإحساس بالوقت ، فقدان الإحساس بالمكان ، فقدان الشعور بالوزن ، فقد الأثر الذي تتركه قدماه على الرمال ، فقدان الغزالين الأولين ، ثم الغزال الثالث ، فقدانُ الإحساس بالظل لأن الشمس أصبحت في السمت ، فقدان الإحساس بجدوى البندقية ما دامت رصاصته لا ترْتطمُ بشيء بل تسقط في فراغ ، ذلك كله ينتهي إلى فقدان الإحساس بالذات : «فقد الارتباط تماما عندما رفّ عليه خيال زليخة شفيفاً لهنيهة . . ثم أخذت السكينة تغيبه .»

***

لست على يقين من أنَّ الكاتب جمال أبو حمدان اطلع على قصيدة بايرون Byron المشهورة «عروس أبيدوس» التي استوحى فيها شخصية نسائية شرقية سماها «زليخة» وفيها يبدو تأثره بالحكاية المعروفة مثلما تكررت في الأدب الفارسي . وحتى لو كان الكاتب أبو حمدان قد اطلع على تلك القصيدة ، أو على ترجمات من الأدب الفارسي الذي تعاور شعراؤه هذه الحكاية في غير قصيدة ، فإنَّ الأمر لا يقدم ولا يؤخر ، فهو بلا ريب يجعل منها خلفية للقصة لا أكثر ، كأنما هي موسيقى تصويرية ترافق مشاهد الفيلم ، أو السيناريو الذي يعرض على شاشة صغيرة . ولكن هذه الموسيقى التصويرية تضفي على القصة – من حيث نشعر أو لا نشعر – طابع القصيدة . فهي توحي أكثر مما تقول ، وتعبّر أكثر مما تقرّر ، أو تروي ، وتحطّم ، أكثر مما تبني .

فالسرد فيها يقوم على مبدأ التشظي ، التشظي في الزمان ، والتشظي في المكان ، والتداخل بين ما مرّ به الفتى من حوادث في السابق ، وما يعاني من إحساس به الآن : الضياع ، انعدام الوزن ، الخذلان ، التماهي في الفراغ . . وحتى الأشخاص لا تبدو لهم ملامح إلا لتذوب في ملامح

أخرى : الرجل ، الفتى ، الفتاة ، زليخة ، المرأة ، الأب ، الغزلان . . وفيما تبدو شظايا السرد وقد شرعت تعود لتأخذ أمكنتها المناسبة في رقعة الرقش النصي ، يتمخَّض العمل عن دلالة أدبية واحدة تتسق مع الإشارات : القاهرة ، الشام ، الصحراء ، البندقية ، الهاوية ، النافذة ، والعيار الذي يسقط في الفراغ . . فإذا ما تذكَّرْنا أن هذه القصة كتبت بعيْدَ وقت قصير من نكسة الخامس من حزيران ١٩٦٧ اكتشفنا ما فيها من مقاربةٍ رمزيّةٍ ، وإذ بالفتى رمزُ الجندي المهزوم الذي يخفق في استعمال سلاحه ، والعودة بالهدف إلى المدينة «القاهرة» . وقد بدأت الأشياء تتداعى في رأس هذا الجندي حتى أوشك من شدة الضيق على الذوبان في فراغ اللحظة التاريخية ، والمكان الذي لا حدود له ، ولا نهاية .

والقصة القصيرة تعبّر عن محتواها – في العادة– بأسلوب صريح ، إلا أن التلميح يقرِّبُها بالضرورة من فن الشعر .

وقد ذكرتُ في موضع آخر[١] اختلاف لغة القصة القصيرة عن لغة الرواية ، فمتطلب المحاكاة ، والإيهام بالواقع ، في الرواية ، يوجبان على الكاتب أن يستعمل لغة الحياة اليومية ، أو ما يسمى بالإنجليزية common speech أما القصة القصيرة ، فقدْ تقوم على هذا الأساس ، أعنى المحاكاة والإيهام بالواقع ، وقد لا تقوم عليهما أبداً . وقد تنبني على نبض ذاتي يوحي ويومئ أكثر مما يقلد أو يحاكي[٢] . وفي ذلك يكمن تفسيرنا لطبيعة اللغة التي تتجلى في هذه القصة ، وسائر قصص جمال أبو حمدان التي

---

(١) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٢) إبراهيم خليل : من لغة الرواية إلى رواية اللغة ، مجلة عمان ، ع ١٦٣ كانون الثاني ٢٠٠٩ص ٦٩ . وللمزيد انظر = شعرية اللغة السردية في قصص هند أبو الشعر ، الدستور الثقافي ، ع ١٤٧٣٦س٤٢ الجمعة ٢٠٠٨/٧/٢٥ .

تحتويها هذه المجموعة «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» فهي لغة أقرب إلى الشعر منها إلى لغة النثر العادي .

فعلاوة على ما تقدم مما أشرنا له ، ونبهنا عليه ، من تركيب معقد يعتمد التنافر ، والتضاد ، نجد لغة الحوار في هذه القصة ، كلغة الوصف ، تجنح في وضوح نحو التصوير ، تارة باستخدام المجاز ، وتارة بالتشبيه والاستعارة . تقول زليخة ليوسف مشيرة إلى صورة أبيه المرتكزة على سطح المنضدة : «له عينا صقر» و : «كما لو أن صقرين صحراويين يطلان من العينين[1]» فيعلق : وكانت عيناه تحتضناني ، ثم يقول عنهما يوسف : تعبتا من التحليق في الآفاق ، أحرقهما الهجير . إنهما مستكينتان في المحجرين الآن . «وفي موقع آخر يخاطب الرجل يوسف قائلاً : كنت أراقبك من الرصيف المقابل ، وأنت تسقط ظلك . وتحدق بالرصيف كما لو كنت تحلم .» و«الذين يحلمون أكثر الناس وداعة» .

وتفيضُ لغة الوصف هي الأخرى بمثل ما تفيض به لغة الحوار من تصوير . فعندما انتهى يوسفُ من الهوة التي سقط فيها استدار إلى الصورة المستندة إلى سطح المنضدة ، فرأى معطف نومه مستقرا فوق الصورة : «شعر بأنَّ أجنحة الصقرين يخفقان خفقانا مضطرباً . وعندما استكانتْ (الأجنحة)أحس بالكآبة تمتد فوقه ، ثم تتجمَّع في نصل حادٍّ راح يخترقه . تقلب على الفراش وضغط رأسه على الوسادة وراح ينتحب . ثم يصف مشاعر أهل القاهرة على لسان الراوي : قبل أن يفيق اجتاحتْ المدينة لجة الأحزان . أخذت تنبع من شقوق الجدران . . الحزن يتوالد في نفوسهم ويتجمع تحت الجلد ، ثم ينز من مسامّاتهم دون أن يُحسّوا .» و«انطفأت

---

(١) السابق ص ١٣ وللمزيد انظر = مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٥٤ .

ضحكاتهم ، والحزن يطفح وينز» إلخ . . .

وهذا الوصف يتضمَّنُ - مثلما هو واضح - صُوراً ، وهي تتواتر في نسق يخرج بالألفاظ عن المعنى المألوف في استعمال الكتاب لها في النثر القصصي وغير القصصي .«دموع الأشياء تسحّ دونما كثافة أو لون . تترك مُلوحتها وتغيض .»

وقد يطول بنا البحث لو نحن استقصينا ما في القصة من علامات تؤكد اعتماد المؤلف للأسلوب الشعري في هذه القصص . غير أنّ الباحث لا يفوته أن يشير لبعض القصص التي يتجلى فيها مثل هذا الأسلوب ، ومنها قصة : من هنا طريق قيس ، وقصة سبَرتاكوس ، وأبي ذرّ الغفاري ، وغيرها من رائع القصص .

الفصل الثالث
سيدة الأعشاب لخليل قنديل
على مسافة واحدة من السرد والشعر(*)

ما قرأت مجموعة قصصية لخليل قنديل قبل مجموعته الأخيرة هذه «سيدة الأعشاب»[1] إلا وكانت لي عليها ملاحظات إلا أنّ هذه الملحوظات تراجعت حد التلاشي في أثناء قراءتي لهذه القصص التي صدرت عن وزارة الثقافة في سلسلة التفرغ الإبداعي . ولا يعني- ابتداءً - أن ما سأقوله في هذه المقالة القصيرة عن القصص له علاقة بالتفرغ الإبداعي ، فالكاتب كان سيكتب هذه القصص ، بهذه الدرجة من الإتقان ، سواء منح إجازة التفرغ أم لم يُمنح .

ففي قصته الموسومة بـ«السبعيني»[2] - ولو أن هذا العنوان المختصر لا يروق للقارئ - نجد أنفسنا أمام قصة ذات بناء فني شديد التماسك ، تسهم كل عبارة فيه وكل جملة في تحقيق التسلسل المشهدي السردي . فبطل القصة- وهو الراوي هنا- يفيق في منتصف شهر كانون الثاني من كل سنة - ولا أدري لماذا يُذكّرني هذا التاريخ بعيد الشجرة- ليطل من نافذة البيت الذي استأجره منذ خمس سنوات في جبل اللويبدة ، على حديقته المنزلية ، وهي حديقة صغيرة جدًا ، لكن الأشجار ، والنباتات

(١) خليل قنديل : سيدة الأعشاب ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

(٢) سيدة الأعشاب ص ٢٥ .

المنزلية ، تتكدس فيها بطريقة لافتة للنظر .

ما يستدعي السارد ها هنا لتذكر المشهد هو تغيّب المزارع (السبعيني) الذي اعتاد أن يأتي في كل سنة مرة واحدة ليعنى بالدالية وشجرة اللوز والتينة والليمونة الشهرية والورد الجوري ، فيقلم ، ويشذب ، ويسمّد تارة ، ويزرع ويقلع تارة أخرى ، فيحيل الحديقة الشعثاء إلى مشهد يبهج العين ، ويسرُّ القلب .

أما الحوار ، الذي يستذكره الراوي بين الرجل- صاحب البيت - و«السبعيني» الذي يرفض التقاعد من عمله هذا ، فيؤدي وظيفة واحدة هي إصرار هذا الإنسان على بعث الحياة والتجدد فيما هو مهدد بالذبول ، واليُبْس . وبعث الحلاوة فيما هو مؤذن بالكزازة ، والمرارة . وبعث الخصوبة فيما هو مؤذن بالعقم ، والجفاف . هو تموز إذاً الذي نعرفه في أساطير بابل وآشور . ومع أنه لا يتقاضى مقابل العمل الذي يقوم به إلا القليل جدا (ديناران حسب)[1] إلا أن لذته بهذا العمل لا تعادلها لذة أخرى ، ولا حتى لذاذة الكسل التي ينعم بها مستخدمه في هذه القصة ، وهو صاحب البيت .

يسلط الراوي الضوء على علاقة هذا السبعيني بالتربة ، بالتينة ، بالنباتات الكثيرة المتسلقة ، أو الممتدة على الأرض ، هذا الفلاح البسيط متمسك بالحياة ؛ فلا يسره شيء قدر سروره في أن يقال عن يده : «يدُه خضرة» أو «خضراء» ، فلا فرق[2] . أي أن تأثيره يأتي بالنتائج المرجوة دائما على الرغم من أنه ، هو ، آيل للتداعي الذي تنبئ عنه ملامح شيخوخته الظالمة ، التي أدت إلى تغيبه عن الحديقة في هذا العام ، وهو

(١) سيدة الأعشاب ص ٢٨ .

(٢) سيدة الأعشاب ص ٣٢ .

العام الذي كتبت فيه القصة ، أي العام الذي روى فيه الراوي حكايته .

ومنْ يقرأ هذه القصة ، يلاحظْ حرصَ الكاتب ، من البداية ، على تقسيمها إلى مشاهد يتكرر في مطلع كل مشهد منها لفظ «الرجل» ، معلقا كلا منها بالمشهد الذي قبله ، والمشهد الذي يليه . فكل منها مفتوح على الذي قبله والذي بعده . فهي مشاهد سردية تتفاعل ، وتنفتح على أفق يمتد ، مؤديًا إلى نهاية معينة : «حينما أزحت الستائر . . توجّهتُ بنظراتي إلى شجرة التين التي زرعها . . أدهشني اللون العظمي المزرقّ لأغصانها العارية مثلما أدهشني البرق الذي لمع فجأة في السماء . . راسماً لي – وفوق شجرة التين بالذات – ما يشبهُ اليدَ الخضراء»[1] .

وهذه النهاية تشبه– في اعتقادنا– الرؤيا ، أو الحلم الذي كان ينْبغي أنْ يُسْتوحى منه عنوان القصة . فلوْ جعل خليل قنديل قصته هذه بعنوان : «اليد الخضراء» أو الخضرة ، أو «يدٌ خضراءُ» لكان حظه من التوفيق ، ومن مطابقة العنوان للفحوى ، وملاءمة الدال للمدلول ، أبينُ ، وأظهر ، من «السبعيني» ؛ لأنّ كلمة «السبعيني» وإنْ كانت تلفت النظر بطابعها المكثف – وهو شيءٌ يحرص عليه المؤلف – فيما يبدو من عنوانات قصصه في الكتاب : «البيت» ، «السبعيني» ، «المزيونة» ، «الطاسة» ، «المنديل» ، «الرحيل» ، «الدرويش» ، إلخ . . .– أقول : كان العنوان المذكور عنوانًا مُحايدا ، لا ينمُّ إلا على ضرب من الإحالة الزمنية التي لم توظف في الحكاية توظيفا جيداً ، إذ حلت محلها الإحالة إلى لون اليد المُخضوضرة . فيد خضراء عنوان أكثر تشويقا من السبعيني ، ويساعد على ربط بداية القصة بالخاتمة ، جاعلا من السرد سرداً دائريًا يشحذ ، الانتباه نحو وجهة النظر التي يعبر عنها الكاتب ، وتتضمنها القصة .

---

(١) سيدة الأعشاب ص ٣٣ .

على أنّ ما يستدعي التساؤل – هنا– في شيء من الإثارة ، هو : ما الذي جعل منتصف كانون الثاني من العام الذي يكتب فيه السارد هذه القصة ، أو يتذكرها ، يختلف عن غيره؟

هذا السؤال قد يتبادر لنفر من القراء المتمرّسين بقراءة القصص الجيدة ، التي لا تقول ما تريده بصريح العبارة ، بل تقوله تلميحا ، وبأساليب لا تخلو من مورابة ، وإشارة . بيد أن القارئ العادي قد لا تستوقفه نهاية القصة ، ولا تلفت انتباهه إلى مثل هذه النقطة . فالكاتب الذي استخدم الراوي هنا بذكاء لم يُشرْ بكلمة واحدة لغياب السبعيني ، ولكنه كشف بعلامات عن ذلك الغياب ، وهذه العلامات تحتاج إلى مؤول لديه خبرة بقراءة الشعر ، والقصة القصيرة .

فاللون– والكاتبُ يكثر في هذه القصة من ذكر الألوان– العَظْميّ ، الضارب للزرقة ، دالّ لدى بعض الناس على الذبول ، واليُبْس . وربما الموت . وقد لا يكون الأمر كذلك لأن الوقت الذي تقع فيه أحداث هذا المشهد هو فصل الشتاء ، وفيه تكون شجرة التين عارية من الأوراق تكاد تبدو لمن يراها ميتة ضاربة إلى السواد ، فضلا عن الزرقة التي توحي بالموت . وقد أضاف الراوي لذلك المشهد رؤية البرق ، وهو مشهد يتكرر ذكره في آداب الشعوب ، وفي آداب العرب . وتأويل ذكره : قدوم الغيث ، وسيدة الأمطار ، أو الأعشاب ، ومجيء الرعد ، وما يصاحب ذلك كله من استدعاء للذكريات«وأومض البرق في الظلماء من إضم» و«صاح ترى برقا يُريك وميضه» وفي ضباب هذا المشهد الكوْنيّ تلوح تَلك «اليد الخضراء» فيرى القارئ نفسه أمام لوحة تتوزع فيها الملامح والألوان . وباستخدام الراوي كلمة «راسماً» وعبارة :«فوق شجرة التين بالذات» ما يوحي بأن «السبعيني» استحالَ في هذه القصة طيفًا . وبذلك يترك الكاتب للقارئ مساحة أكبر لملء الفجوة ، وسدّ الفراغ مُستدركا بنية الحكاية بما سماه ديريدا تكملة .

فيظنّ صاحب اليد الخضراء ، ذا السبعين عاماً ، الذي لا يطيق صبرًا على القعود في بيته من غير عمل ، الذي يعشق التربة ، والشجرة ، ويرى في حياتيهما المتجددة ، الندية ، المخضوضرة ، النضرة ، استمرار حياته هو ، قد رحل هو الآخر ، لتبقى ذكراه ماثلة في هاتيك الأغصان ، التي تبرْعِمُ – بلا ريب – كلما عاد الربيع .

ومثلما يُلاحظ القارئ تحكي هذه القصة حكاية قصيرة ، فيها شخصيّة (السبعيني)وراوٍ (صاحب المنزل) ومكان (المنزل ، والحديقة) وفضاء قصصي : اللويبدة ، السلط ، حيث مكان إقامة السبعيني ، وقدومه المتكرِّر منها إلى عمان . والأجواء التي تكتنف الحدث . وعقدةٌ ، هي : غياب السبعيني . ومشهدٌ يتفتت إلى مشاهد بعضها مفتوح على بعضها الآخر . ولغة تتكدس فيها ، وفي نسيجها اللفظي ، الإشارات : لونية تارة ، وبصرية تارة أخرى ، وحسية ذوقية ، ومع ما فيها- أي القصة- من مكونات سردية ، إلا أنها تقترب أيضا من القصيدة . فهي على مسافة واحدة من السرد ، والشعر . ولعل أوضح ما يقرّبها من الشعر هو عزوفها عن البوح بوجهة النظر ، أو الفكرة التي يعبّرُ عنها الكاتب ، والتوجّه للإيحاء بها بدلا من البوح ، والترميز عوضا عن التصريح ، وتضمين الحكاية نصًا غائبا له ظلال واضحة في النسيج السَّردي ، وهو أسطورة تموز ، الذي يعيد الحياة للطبيعة بعد جفاف . وهذا جله ، إنْ لم يكن كله ، من مسوِّمات الخطاب الشعري الذي تلتقي فيه القصة بـ «سيماء» القصيدة .

ومنْ يعدْ للقصة الأولى في «سيدة الأعشاب» يلاحظ تكرير الكاتب كلمة «الرجل»[1] في مستهل كل مشهد سردي . وهذا قد يلقي الضوء

(١) سيدة الأعشاب ص ١١ .

على توجه أسلوبي في كتابة القصة استعير من القصيدة القصيرة ، ويقومُ على استخدام تقنية المشهد السردي . وتنبني القصة بالتحام هذه المشاهد بوسيط هو الشيء الذي يتكرر ذكره عادة أكثر من تكرير غيره .وهذا يذكرنا بسمة لافتة في الشعر ، وهي قيامه على إيقاع التكرار فيما تقوم القصة على إيقاع الاستمرار والاطراد ، فيما يؤكد ، ويلح نورثروب فراي Frye .

ففي قصة «السبعيني» لاحظنا هذه الظاهرة ، وتكراره كلمة «السبعيني» لكنها سرعان ما تختفي في قصص أخرى .

نجدُ على أي حال في قصة «البيت» غموضاً محبباً لدى القارئ ، فالرجل الذي جاء إلى جبل الجوفة في عمان باحثا عن بيت معيّن يشتريه ، ويرممه ، ويقيم فيه ، رجل غامض بلا ريب ، بدليل أن الخريطة التي لديه خريطة بمواقع معينة ، وهو يبحثُ عن بيْتٍ معيّن لشرائه ، هو بالذات ، لا عن أيّ بيت ، وحين يبصر بيتا تلوح عليه إمارات التداعي ، يطلب من السائق التوقف ، فقد وجد ضالته المنشودة ، وبغيته المفقودة ، في ذلك المبنى العتيق ، متهرّئ الجدران . وهو بيت من أوائل البيوت التي شيدت في ذلك المكان . وقد ارتبط وجوده بذكريات مرعبة ، فبعد عامين حسبُ من تشييده سقطت ابنة الرجل الذي بناه من على الجدار المطل على المدرج الروماني ، وفقدت حياتها على الفور . والشائعات عن كثرة الأرواح الشريرة التي تقيم فيه لم تعد شائعات ، بعد أن تأكد أن ما يقال عن أفعال هاتيك الأرواح وقائع حدثت ، ولا تقبل النفي . وسرعان ما تكثر التأويلات التي يتداولها الناس عن البيت ، فبعضهم يزعم أنه شيد فوق ضريح وليّ صالح ، وأن روح هذا الولي تنهضُ في الظلام ، وتنبعث ، وتتجوّل في البيوت المجاورة ، وفي أرجاء الحي ، ولذلك علاقة بالشؤم الملتصق به ، وبمن يقيمون فيه ، وكأنّ الولي الصالح غير راضٍ عن بنائه فوق ضريحه . وعندما حاول أحد الفقراء المستخفين بالجنّ الإقامة فيه ، لم

يستطع البقاء إلا ليلة واحدة لهول ما رأى ، وما سمع ، هو ، وأولاده .

ومع ذلك لا يلقي الرجل الذي يتكرّر ذكره في رأس كل مشهد سردي بالا لكل ما يقال ، أو يُشاع عن البيت ، ولا لتلك الروائح العطنة التي تستقبله كلما اجتاز العتبة المتآكلة ؛ فقد عزم على ابتياع البيت ، وترميمه ، وتجديده ، وزرْع حديقته بالأشجار الحرجيّة ، والمثمرة ، والورود ، وتنظيف حجارته ذات الألوان الباهتة ، وقرميده ، وإعادة دورة الكهرباء والمياه إلى المبنى . وفي أقلَّ من عشرة أيام اهتزّ خلالها جبل الجوفة على إيقاع المفاجأة ، شعر الناس بإثم غامض بسبب هاتيك الأوهام التي أسقطوها على البيت .

ولكنْ ، لم يكدْ يمضي على إقامة الرجل فيه عام كاملٌ ، حتى اندلع فيه حريق أتى على كل شيء : من شجر ، ومن حجر ، ومن أناس ، ودامت رائحة الحريق فيه مدة طويلة ، وقيل : إنّ السبب هو تماسٌّ كهربيّ . وقيلت أسباب أخرى . وفي هذه القصة يظهر أحد الأشخاص سماه الراوي «أبو يحيى» وأبو يحيى هذا صاحب البقالة الوحيدة التي تقع قبالة باب البيت . ولديه ، بسبب هذا الموقع ، الكثير من الأخبار ، والأسرار ، التي قيلت ، وتقالُ ، عمّا يحيط بالبيت ، وبمن بناه ، ومن أقام فيه في السابق ، ومن اشتراهُ ، وجدَّده ، في اللاحق .

وأبو يحيى هذا يتكرر ذكره ، مثلما يتكرر ذكر «الرجل» ، في مشهدين سرديّين ، أولهما أعقب قدوم الرجل صاحب الخريطة ، وثانيهما بعد أن ابتلع الحريق المكان بما فيه ، وتركه كتلة متفحمة تزكم بروائحها الأنوف . وهذا الرجل ، هو ، وحده ، الذي يرفض تصديق ما يقال عن التماس الكهربيّ . فقد حاول – بنفسه – أن يعرف الحقيقة ، فتسلق السور المفضي إلى المدرج الرومانيّ ، وسقف السيل ، أي : السور نفسه الذي سقطت عنه ابنة منشئ البيت ، فماذا رأى؟ «فتاة ممشوقة ، بيضاء ، تسير في الغبش

الفـجْـري ، مُلوِّحـة له بإيشـارب أبيض ، بينمـا راح وجـهـهـا يطفح بالبهجة .»[1]

وهذه الرؤيا ، التي يراها أبو يحيى ، لا في مـا يراه النائم ، بل في مـا يراه اليقظان ، كـأنما جاءت لتؤكـد أن ما كـان يشيع عن البيت لا يتجاوز الحقائق . فهل الفتاة المبتهجة بحريق المنزل هي الفتاة نفسها التي سقطت عن السور عند بنائه ، وتوفيت فوراً ، فكانت سببا للشؤم اللاصق بالبيت منذ ذلك الحين ، والتطيّر الذي جعل الذاكرة الشعبية تنسج حوله الكثير من الحكايات التي تصـدق ولا تصـدق؟ أهي التي أسـهـمت في إحـراق المنزل ، وأسـلاك الكهـرباء بريئـة مما ينسب إليـهـا براءة الذئب من دم يوسف؟أم أنّ الرجل الذي قيل : إنه تفحم – هو الآخر– فيما تفحم ، له يد في الحريق؟

هذه الأسـئلة – في اعـتـقـادنا– تضـيف إلى حكاية «البـيت» حكاية جديدة أحسب القارئ مطالباً بشحذ تصوراته حول الحدث بدايَة ، ونهايَة ، ومغزىً . فهي – بلا ريب – كـالقصة التي نوهت إليها في السابق ، تطفو على تيار من الإيحاءات ، والمبادرات الرمزية . فهلْ كان اختيار المؤلف لجبل الجوفة موقعًا للبيت اختيارًا عشوائياً ، لا يعدو أن يكون ملحقا بالحدث الأول المقـتـرن ببناء البـيت؟ وهل ذكـرُه الخـريطة التي اسـتلها الرجل من جيب سرواله محدداً اختياره لهذا البيت بناء عليها ، ذكرٌ عشوائي؟ وهل أراد هذا الرجل من شـراء البـيت العـثـور على كنز ، أم اقـتـناص مـركـز السيادة ، والقيادة في الحي؟ وهل في رؤية شبح الفتاة أضغاثُ أحلام ، في يقظة لا في منام ، رؤية عشوائية لا أكثر؟

جلّ هذه الأسـئلة ، يُضفي على هذه القصـة غـمـوضًا يشجّع القـارئ

---

(١) سيدة الأعشاب ص ١٦ .

المتبصّر على التأمل ، والتصور ، والتفكير . صحيحٌ أنّ بعض الناس لا يتمتعون بقراءة هذا اللون من ألوان القصص ، ويفضلون القصة التي تمنح نفسها للقارئ من التجْربة الأولى ، ولا يميلون للقصة اللعوب ، التي تراوغ ، وتتأبّى على الفهم من النظرة-القراءة- الأولى ، ولكنّ قنديلا في هذه القصة بالذات يتجه إلى النوع الأول الذي يهتمّ بالدفين ، والمخبوء ، بالمحذوف والمضمر ، أكثر مما يهتم بالملفوظ والمعلن .

ولو أنّ الكاتب خليل قنديل وَسَم قصته «المزيونة»[1] بعنوان «المندل» لما كان مخطئاً . ولكنه بلا ريب أحبَّ التحريف الشائع في كلمة «زين» وهو اسم الفتاة ، التي اختفت عن الأنظار أيامًا أرَّقتْ خلالها مضاجع الأهل : الأم ، والأب ، والإخوة ، والجارات ، والجيران ، وحتى رجال الشرطة الذين أبلوا بلاءً حسنا في البحث عنها . لكنّ القصة الحقيقية اتخذت مساراً آخر في الحكاية المكتوبة ، فقد بالغ الراوي كثيرًا في نعت الفتاة حتى أصبحت في نظرنا نموذجا لا للبراءة حسب ، بل للجمال ، والملاحة ، على وجه التدقيق .

وليت الأمر يقف عند هذا ، فالراوي بالغ أيضاً في جعل الفتاة الصغيرة تؤدي دور العروس ، في لعبة «عروس وعريس» التي يزاولها الأطفال في الحيّ ، ومن سوء حظّ الصبيّ هاشم الذي قام بدور العريس ، أنْ تختفي بعد الذي عاناه من تلك الدغدغة النادرة التي أحس بها في جسده وهما يجلسان ملتصقين على صخرة ناتئة فيما كان الآخرون يطلقون الزغاريد وكأنهم في عرس حقيقي . وعندما أجمع الأهل على الاستعانة بالشيخ سليمان المغربي ، الذي يستطيع البحث عن «مزيونة» بوساطة «المَنْدل» وهو نوع غامضٌ من الشعوذة ، يزْعُمُ الزاعمون أن التائه ،

---

(١) سيدة الأعشاب ص ٤٧ .

الضائع ، من إنسان ومن حيوان ، يُرى في صفحة الإناء النحاسي المملوء بزيت الزيتون ، والماء . ويشترط في العادة أنْ ينظر في الإناء شخصٌ بريء ، طاهرٌ ، ونقيّ السريرة ، ومن هو الأجدر من هاشم بتلك المهمة؟ عند اختياره لأداء هذه المهمة طار قلبه سرورًا ، وما إن بدأ التحديق ببقعة الزيت الكبيرة الطافية على الماء المستقر في قعر الآنية حتى رآها تكبُر باخضرارها الفتيّ ، ويرى نفسه تحلق في أفق بهيٍّ شفيف ، بزرْقة سماوية تظلل غاباتٍ ، وينابيع ، وشلالاتٍ ، تتدفق من الأعالي بلونها المترجرج ، ثم تسيل ، وتتفرع في سهولٍ ، ووديان ، تتكدّسُ فيها الأشجار العالية والقصيرة ، وفي لحظة مباغتة تظهر «المزيونة» ، وهي تتراكض وسط ذلك المشهد في بقعةٍ طافيةٍ متشحةٍ بلوْن زيت الزيتون . فصرخ ملتاعاً «مزيونة» وقد تزامنت صرخته تلك – على ذمة الراوي – مع زغرودة ملأتْ الفضاء ندَّتْ عن الأمّ لدى رؤيتها «المزيونة» عائدةً بصحبة شرطيّ .

وهذه القصة – مثلما يتضح– أبسط من القصص الأخرى ، والمضمون فيها يكاد يكون مضمونًا غير جديد ، ولا طريف . وقد سَبَق لكتاب كثيرين أنْ عالجوا إيمان الناس بالخرافات وبالشعوذة . وبالكرامات التي تتحقق على أيدي بعض الشيوخ ممّن يشبهون ، أو يختلفون ، قليلا عن سليمان المغربي . فما أحسّ به الشيخ سليمان المغربي هنا من إحباط ، لأن شعوذته قصرت عن تحقيق ما نجح الباحثون عن الفتاة في تحقيقه ، شيءٌ يتكرر فيما يشبه هذه القصة من قصص ، كذلك شعور (هاشم) بالاختناق ، يشبه شعور الناس في القرى بأن ما كانوا يتوهّمونه من كرامات تتحقق على أيدي هؤلاء الدجالين ما هو إلا ضربٌ من الخداع .

يقتصر نجاح هذه القصة إذاً على لغتها القريبة جداً من لغة الحياة اليومية ، فالأشخاص فيها يتكلمون بما يحيل الحدث إلى مشهد مألوف ، والسارد الذي يتكلم يتلفظ هو الآخر بكلمات تحيل إلى مشهد مألوف .

تتكدس في قصة «المنديل»[٩] علاماتٌ لغوية وأخرى غير لغوية يمكن التوصل إليها عبر شيء قليل من التأويل البسيط . فالمنديل أيقونة لفظية جرى التركيز عليها كثيراً مثلما جرى التركيز على اللون الأحمر المدمى . وعلى العين الحمراء . وعلى رأس القط الذي ينبغي أن يجتث ليلة الزفاف . وعلى المسدس المحشو بالطلقات التي تقذف في الهواء تعبيرًا عن الفرحة والابتهاج . وثمَّ إشاراتٌ أخرى في القصة جرى التعبير عنها بأسلوب ثانوي ، أي : بالتركيز عليها تركيزاً غير مكثف . وهي استخدام التمائم والحُجُبَ لمنع «العريس» من أداء المهمة العاجلة ليلة «الدخلة» وما ينجم عن ذلك من شعور بالخذلان ، والانطباع ، عن النقص الحاد في رصيد العريس من «الفحولة» . وأبو عدوان نفسه تعرض لذلك عندما زفّ قبل وقت غير قصير ، والأفكار لذلك تراوده في أثناء الاحتفال بزواج وحيده عدوان . لقد استعان المؤلف بكلمات مثل : الـ«الربط» و«الكشف» و«الفك» و«الاسترداد» وكلُّ كلمة من هذه الكلمات تقود – في الواقع – إلى مخزون دلالي ، ونفسي ، وثقافي ، وإلى ذاكرة شعبية مملوءة بمثل هاتيك الترهات ، والهلوسات ، التي تملأ العقول ، و«الذهون» ، مثلما يملأ لبن «الجميد» المِعَدَ ، والبطون .

ولا يفتأ الراوي يكرّر في القصة حرص العدوان على إعلان نتيجة «المباراة» قبل بدء اللعبة ، بل قبل توجه اللاعبيْن إلى أرض الملعب ، وعندما يقودهما بيديه إلى المخدع يمكث هو ، وفلول المحتفلين بالعرس ، ينتظرون .

وقد جاءت النتيجة على النحو الذي يرجوه أبو عدوان ، لكنّ الحقيقة التي لا يعلم بها أبو عدوان ، ولا غيره ، هي أنّ العروس وخزت إصبعها

---

(٩) سيدة الأعشاب ص ٥٧ .

بدبوس أسـال منه القليل من الدم ، وبه خـضـبت المنديل الأبيض ذا الأطراف ، والحوافّ ، المطرَّزة . تكرار المنديل في هذه القصة كثيرًا يضفي عليه نوعاً من التبئير ، الذي يشبه تبئير الكاتب لليد الخضراء في قصة «السبعيني» المذكورة . وتبئيره للفتاة التي رآها أبو يحيى في غبش الفجر تلوِّح له بإيشارب أبيض ، وتشبه تبئير «القط الأسود» في القصة التي تحمل هذا العنوان ، إلى جانب الرجل الخمسيني . أما «الرحيل» وهي قصة ترصد بلغة حسية مدهشة- علاقة الإنسان بالمكان ، فالتبئير الداخلي فيها يقع على المكان ، لا على شيء آخر .

فهو ، أي المكان ، «وشوشة» و «حكي» و«إيقاع أغنيات» و«همْسٌ لا يخلو من لذة» ، و«عبق» ، و«شمْسٌ خجولة تدغدغ صحو المقيم فيه كل صباح» . وهو : «ألوانٌ محيرة» لكنها غنية إلى درجة العشق الذي لا نقدِّرُه حقَّ قدْره إلا عندما نوازنه بالفراغ : الفراغ الكامل الذي يعمّ الروح وهي ترى المكان يخلو من نباتاته المدجّنة الأليفة . حتى إنّ الرجل ليحسّ - وهو على مسافة قريبة من الرحيل- بأن الصالة تتوسل إليه أنْ يبقى ، وأن يجلس في المقعد نفسه ، ويتناول فنجان قهوته نفسه ، ويدخن سيجارته نفسها ، ويسمع لفيروز تغني ، بالصوت نفسه ، الأغنية أياها التي يحبّ ، وتنفضُ عنه ، وعن كاهله قشرة الكسل ، والبرود .

بهذه الطريقة تمضي القصة ، نسيجاً على نوْل اختاره من لحظة الوداع : الشرفة ، والصالة ، والنافذة ، والعمال الذين هبوا هبة رجل واحد يفككون الخزائن ، وينقلون المتاع إلى حيث الشاحنة على بعد أمتار من الباب . وتأتي زفرة الرجل الأخيرة : «علينا أن نأخذ كل شيء له علاقة بأرواحنا في هذا البيت» . فهل كان الرجل ، أو المرأة ، على يقين من أن هذا سيكون؟ وهل بمقدور الإنسان - وهو يفارق مكانا قضى فيه عشرًا من السنين - أن يقتلع معه الذكريات؟ لقد أصبحت الشقة فارغة خالية تماماً ،

لم يبقيا شيئا مما يُسْتطاع حمله ، ونقله ، من موقع لموقع ثان . ولكنَّ النوافذ تبدو وكأنها تبكي ، وعلى وقع خطاهما المرتعشة تأثراً أجهشت المرأة بالبكاء ، وعيناها عالقتان بالشرفة ؛ الشرفة نفسها التي أصبحت خالية ، ووحيدة .

لا يستطيع القارئ إلا التأثر بهذه القصة ، لسبب بسيط وهو أن المؤلف نجح في ربط ما يتحدث عنه الراوي العليم من تشبّث الإنسان بمنزله الأليف ، المنزل الذي قضى فيه سنوات عشراً ، هي من أحلى أيام عمره ، ربط الكاتبُ ذلك بتجربة الإنسان القائمة على ائتلاف الأمكنة التي يقيم فيها مطولا ، فالمنزل ليس مساحة ، وجدرانًا ، وسقوفاً ، وقرميدًا ، وأدراجاً ، ونوافذ مغطاة بالستائر العملاقة ، ونباتاتٍ مُدجّنة حسب ، بلْ هو ذكرياتٌ ، ومشاعر تنمو ، وتكبر ، بتعاقب الأيام ، ومرور الزمن . وهو في وضعه «الشقة» في بؤرة النسيج السردي صرف انتباه القارئ عن الأشياء الأخرى ، وجعل تركيزه ينصبّ انصباباً على ما يُسوّغ وصفه بالعشق المحموم للبيت ، ولما فيه ، ولمن فيه ، لا في اللحظة الراهنة ؛ لحظة الرحيل ، بل كذلك فيما مضى . فالرحيل مثلما تصوَّره الراوي شيء قاتل ، لأنه – وفقا لرؤى البطلين – تنازل من المرتحل عن قسط من عمره بما فيه من ذكريات حلوة ، وإحساسات غامرة ، ومشاعر لا يمكن أن توصف .

لهذا تؤكّدُ قصة «الرحيل»[1] ما تؤكّده قصص سابقة ، منها : «السبعيني» و«البيت» و«المزيونة» و«المنديل» وغيرها . . من تفوق الكاتب .

ولا بد قبل أن نختتم هذا الفصل من الإشارة – ولو على سبيل الإيجاز – لقصة «سيدة الأعشاب» [2] ونظنها القصة المهمة في رأي

---

(١) سيدة الأعشاب ص ٦٥ .

(٢) سيدة الأعشاب ص ,٨٩

المؤلف ، بدليل أنه جعل من عنوانها عنوانًا للمجموعة . ففيها يبدو عنصر المفارقة واضحاً ، وهي مفارقة تقوم على السخرية بلا ريب . فالأم التي نيفت على السبعين تحتضر ، والناس الذين يشارفون الموت يتذكرون في العادة ما ينبغي عليهم أن يفعلوه في الأيام الأخيرة من العمر ، لكن الراوي ، وهو ابن المرأة المحتضرة ، لا يعي ذلك ، وإن كان يعيه لا يقتنع به ، ولا يؤمن بضرورته . فالشيخ علي يبدو في هيئته الوقورة ، وصوته المحرابيّ ، رسما كاريكاتيريا مضحكا للابن . وسعيد العشّاب ، الذي فوجئ به الراوي يقف إزاء رأس أمه المحتضرة يُذكّرُه هو الآخر ، بسحنته تلك ، بلون الهشيم الجاف . ولا يعدو أن يكون نسخة كاريكاتيرية أخرى من الشيخ علي . كذلك أم سليمان التي تجيء متطوعة لتخضب جسم المحتضرة بالحناء تثير في نفس الفتى ما أثارته فيها الشخصيتان السابقتان ، لا سيما عندما تطلب منهما مغادرة صالة البيت . فالمشهد ، برمته ، ينطوي على غرائب وعجائب كانت تؤمن بها الأم ، وقد تركت آثاراً على البيت الذي يقع في حيّ راق من جبل اللويبدة . وعلى حديقته المنزلية التي اقتلعت منها الأشجار جميعًا باستثناء شجرتي التين والزيتون ، ولا ريْبَ في أنها أبقتهما لأنهما مباركتان ، وبهما أقسم الكتاب العزيز . فلا يجوز اقتلاعهما ، ولو جاز ذلك لما تأخرت عن هذا في سبيل أن تملأ الحديقة بالأعشاب الغريبة ذات الأوراق الغامضة المبهمة ، والأسماء التي ما أنزل الله بها من سلطان .

ولا شكّ في أنّ لسعيد العشّاب دوراً في تنسيق الأحواض ، وتحويلها إلى ما يشبه مختبر العطارة . فقد كانت السيدة المحتضرة تكلفه مشقة الذهاب إلى أعماق الصحراء في بادية الأردن ليحضر لها من الأعشاب ما لا عين رأت ، ولا أذن سمعت . تجفّف بعضها وتزرع بعضها الآخر . وهذا ما يجعل الفتى– الراوي – دهِشاً عندما يكتشف أن أمه كانت على معرفة

بجلّ العطارين . أما هو – الابن– فقد تذكر في تلك اللحظة أن أمه بذلت جهودًا مضنية لإبعاده عن البيت ، وزوَّجَتْه من فتاة تنتمي لإحدى العائلات الميسورة ، ومنحته من تركة أبيه الكثير الكافي ليشتري بيتا في أحد أحياء عمان الغربية الجديدة . ها هو الآن يجد الإجابة عن السؤال الذي طالما حيّره . لقد كانت تود – إذاً– الخلو بأعشابها هذه ، وكشوفها (الكولمبيّة) في عالم العطارة . ولو أن هذه الأعشاب ، وتلك العطارة ، بما في ذلك الحناء الذي هو من نبات الجنة ، مثلما يقولون ، لم ينْجّها من قدرها المحتوم «فالدائم هو الله ، والعمل الصالح» .

على أنّ المفارقة هي التي تجعل كلَّ ما بدر من سخرية ، ومن تهكّم ، غالبين على بوح الراوي ، يتلاشى في لحظة واحدة .

فعندما عاد برفقة زوجته وأولاده إلى البيت الذيُ نظّف ، ورمّم ، وجدّدَ ، وأعيد طلاءُ جدرانه ، وأبوابه ، ونوافذه ، وتشجير حديقته الخلفية تشجيراً جديداً بعد اقتلاع الأعشاب الكثيرة ، نقول بعد أن عاد إلى البيت الذي استمر خالياً ثلاثة أشهر ، ما إن اقتحموا العتبة حتى عبقت في المكان رائحة اليانسون . تلك الرائحة – بطبيعة الحال– تقدم عنصراً مناقضاً ، ولو من حيث الظاهر ، لرغائب الراوي الذي أراد عن إصرار ، وتصميم ، التخلص من ذلك الإرث الذي تمتزج فيه العقيدة أحياناً بالخرافات ، والأباطيل ، والشعوذة . فهل نتوقع ، نحن الذين نقرأ هذه القصة ، ونعْجبُ إلى حد ما بموقف الراوي – أو لا نُعْجبُ– أن يمضي على الطريق الذي اختارته سيدة الأعشاب ، أم يبحث لنفسه عن طريق آخر مختلف ، فيحاول من جديد استبدال رائحة القهوة برائحة اليانسون مثلاً؟ لم يقل لنا الراوي ، ولا الكاتب ، شيئا ، تاركاً المجال واسعاً للتنبؤ ، والاستشراف .

وقصة كهذه تتميّز ، في الحقيقة ، بنهاية تتمتع بوصفيْن متناقضيْن ،

فهي حاسمة ، ومحددة ، و تدعو للإحساس بانغلاق النص .وفي الوقت نفسه شفّافة ، مَرنة ، تسْمح بمرور الكثير من التأويلات عبْرها ، ومن الإحساس تبعاً لذلك بأنَّ النصَّ لمْ يُغلق . ودرجة الانفتاح فيه لا تقلُّ أبدًا عن درجة الانفتاح في قصة(السبعيني) وقصة(البيت) وسواهما من قصص .

صفوة القول أنّ ارتقاء الكاتب خليل قنديل بقصصه هذه «سيدة الأعشاب» وضعها على مسافة واحدة من السّرد ، والشعر ، وهذا حسْبُه .

الفصل الرابع
شعرية الخطاب السرْدي في قصص هند أبو الشعر

تقوم هذه الدراسة على تتبّع ما في قصص هند أبو الشعر من معالم أسلوب اعتمدته في بناء القصة القصيرة عبر مراحل ممتدة من العام ١٩٨١ وهو العام الذي ظهرت فيه مجموعتها القصصية الأولى «شقوق في كفٍّ خضرة» ، مرورا بما قدمته من أعمال أخرى في المجابهة ١٩٨٤ وفي مجموعتها الحصان (١٩٩١) وفي مجموعة لها أخرى ظهرت في منشورات وزارة الثقافة (١٩٩٦) بعنوان «عندما تصبح الذاكرة وطناً» ، وانتهاءً بالمجموعة الأخيرة التي ظهرت في طبعتها الأولى سنة ٢٠٠٠وهي مجموعة «الوشم» التي تؤكد الدراسة إسهامها الواضح في التجريب على مستوى اللغة الشعرية والأداء الفني المتفوق . ففي المجموعة الأولى يكتشف القارئ اعتماد الكاتبة البارز على بنية التوازي أو بنية التقاطع اعتمادا يملأُ القصة بالكثير من التوتر الذي يضمن لها تماسك الحبكة ووفرة الحوافز وانسجام النهاية مع البداية . وفي الثانية وهي مجموعة المجابهة يلتمس القارئ جديدا هو التشكيل الرمزي الذي تمثلت صورة منه في القصة الموسومة بعنوان «الجرذان» . وفي الحصان يتكرر اللجوء إلى هذا التشكيل في واحدة من خيرة القصص ، وهي التي تحمل المجموعة عنوانها . أما قصة السكّين – وهي إحدى قصص المجموعة الرابعة للكاتبة – فتعبّرُ عن فكرة سامية في تشكيلٍ رمزيٍّ يذكرنا إلى حد كبير بقصة «الحصان» . وأما السمة

الأسلوبية اللافتة في «الوشم» فهي انهماك القاصّة الجليّ في البحث عن لغة سردية جديدة تقرب إلى حد ما من لغة القصيدة . وهذا شيءٌ لا يستبعد من كاتبة بدأت شاعرة ثم اتجهت لكتابة القصة القصيرة التي هي أقرب الفنون للشعر ولغته .

شقوق في كفٍّ خضرة

صدرتْ هذه المَجْموعةُ في طبْعتها الأولى في العام ١٩٨١ وقد أعيدَ إصدارُها في العام ٢٠٠٨ وذلكَ يشّجعُنا على إعادة النّظر ، وتقديم قراءَة نقديّة لها توضِّحُ ما إذا كانَتْ الكاتبةُ قدْ طوّرت أداءَها الفنّيّ ، أم بَقيَ أداؤها على ما هُوَ عليْه منذُ ذلكَ الزَّمَن .

ففي قصة «شقوقٌ في كفّ خضْرَة» وهي القصّة التي تحملُ المُجْموعةُ عنوانَها[١] نجدُ الكاتبة تراوحُ بيْنَ موْقفيْن منَ المواقف التي تمرّ بها الفتاةُ الصغيرة (خضْرة) التي اضطرّ والدُها الفلاح للدفع بها للعملِ خادمةً في أحد منازل الأثرياء في عمّانَ ، مُتذرّعاً بضرورة الحفاظ على قطعة الأرْض التي هيَ مَصْدَرُ رزْقه الوحيد ، ويحاولُ السَّماسِرَة ابْتياعَها منه بأبْخس الأثمان ، مسْتغلينَ ما عليْه من ديون .

والموقفان يتوازيان على مُسْتوى الزَّمَن .

فعندما تبلغُ (خضْرَةُ) مع منْ يقودها بوابة المَنْزل الذي سَتعْمَلُ فيه تتذكَّرُ البابَ الذي كتبت عليه اسْمَها بأحْرُف كبيرة مسْتعملةً لَوْحاً من الطباشير الملوّنة حصلتْ عليه منَ المَدْرَسَة التي توقفتْ للأسف عن الذهاب إليها لتعمَلَ خادمة : «كانَ باباً مُتداعياً من القصَب وليس كالباب الذي تراهُ منَ الخشَب المَشْغول» . تنشطرُ اللحظة إلى لحْظتين ، إحداهما

(١) هند أبو الشعر : شقوق في كفّ خضرة ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٨ ص٩ .

تضـعُنا في الماضي ، والثـانيـة تضـعُنا في الحـاضـر .وتتكرَّرُ هذه الحَـرَكـةُ البَنْدوليّة بين الزمنيْن ، فعندما تبصرُ السيّدة ربّة البيت تتذكّرُ نساءً كنّ يمرُرْن بالشارع الذي تبيعُ على رصيفه الخضار . . تتذكَّرُ ذلك قائلة في نفسها : «أعرفهُنّ . . بأجسامهن البيض»[1] . وحين تطلبُ منها السيدة وضْعَ ما في يدها جانباً استعدادا للذهاب إلى الحمَّام من أجل أنْ تزيل عنها دنسَ الرّيف – فيما هي تظنُّ وتحْسَبُ– تتذكر أمَّها التي منحتها حذاءَها ، وتتذكَّرُ أباها الذي وعدَ أنْ يشتري لها منْ راتبها كلَّ ما تبتغي : «سَأشتري لك من راتبك كلَّ شيء . كلّ ما تحتاجينه .»[2]

ويتكرَّرُ تفريعُ اللحْظة إلى اثنتيْن ، عندما تتذكَّرُ سائقَ الشّاحنة الكبيرة الذي سوّلت له نفسه أنّ بإمكانه الاعتداءَ عليها ، ولكنها أفلتتْ منْهُ بأعْجوبة .

إذا تجاوزْنا هذا التقاطعَ اللحظي اكتشفنا أنَّ القصة تتناولُ مسألة غاية في الدقة ، وهي إحساسُ الطفلة (خضرة) بالإحباط نتيجة الإحساس الغامض بالفارق الكبير بيْنَ حياة الناس في المدينة (عمَّان) وحياتهم في الريف . والإحباطُ الناجمُ عن الشعور بأنّها تسْتخدَمُ وسيلة للحصول على المال على حسابها هيَ ، تتوقّفُ عنْ الذهاب للمدرسة ، وتحرَمُ من طفولتها منْ أجْل أنْ تصبح مُسْتعبدة . فحتّى (صبحيّة) التي سبقتها للخدمْة في هذا المنزل الواسع ، تزدريها بشدَّة ، وتعاملها كشيءٍ نتن .

وتسْتَخدِمُ الكاتبة في القصّة – علاوة على اللعب بالزمَن– الحوارَ الداخليّ الفردي (المنولوغ) والرمْزَ . فالإشارة إلى الرِّيق الجاف ، «جفافٌ

(١) شقوق في كف خضرة ص١٠ .

(٢) شقوق في كف خضرة ص١١ .

حـادٌّ في حلقـهـا» و«جـفـاف في كلّ شيء» و«لا شيءَ إلا الجـفـاف»[1] وأخيراً «الجفافُ يتردَّدُ بعنادٍ في خلايا حَلْقها»[2] ولا ريْبَ في أنَّ الجفاف -هنا- ونظيرَهُ (الماء ، الندى) يمثلان رمزيْن ، الأول منهـمـا يحـيلُ إلى ما نحْنُ فيه من حاضر هذه الفتاة ، والثاني يحيلُ إلى ما كانتْ عليه عندما لم تكنْ تشعُرُ بالإحباط الذي تحسُّ به الآن . فالجفافُ صورةٌ تعبيريّةٌ حسيّة عنْ الشعور بالإحباط ، بعكسِ النّدى الذي هو صورة تعبيرية حسية عن الشّعور بالثقة ، والأمَلِ ، والفرَح .

وتضيفُ هند أبو الشعر إلى ذلكَ رمْزاً آخرَ هوَ التعبيرُ عن الإحساس بالمرارة عن طريق مذاق الليْمونة الصّغيرة التالفة ، مقابلَ الفواكه ، والخُضَر الطازَجَة ، التي يتكرَّرُ ذكرُها في القصة . وهي - أيْ الليْمَونة التالفة- يتكرّر ذكرُها في أوَّل القصة ، وآخرها ، ممّا يعْني الرَّبْطَ بيْن الاستهلال والخاتمة ، ويؤكِّدُ أنَّ الكاتبة وهْيَ تكتُبُ هذه القصة في زمن مبكّر ، قياساً لمجموعتها «الوشم» تحاولُ أنْ تبثّ في لغتها السَّرْديّة عناصر رامزة ، وألا تكتفي بروايةِ الحدثِ ، وسرده في إطاره الفنّي .

من اللافت للانتباه أنّ الكاتبةَ تركّز في (شقوق في كفّ خضرة) على النهاية .فالشقوقُ التي تراها خضرة في راحتها اليُمْنى من أثر العمل المتواصل ، والكدّ الذي يُنْسيها أحلام الطفولة ، وعبث الطباشير الملونة ، وكتابة الأسْماء بحروف كبيرة ، يتكرّر ذكرُها أيضاً في إشارة إلى أنَّ هذه الشقوق ليْسَتْ عنوانًا للقصة حسْبُ ، وإنما هي شاهدٌ يرْسُمُ بالكلمات عذاباتِ هذه الفتاة . فالشقوق ، والكفّ ، والاسْمُ ، رموزٌ للتعَب ، والكدّ ، والمعاناة ، والكفُّ للعمل ، والندى ، والكلمة الأخيرة (خضرة) ترمزُ للحياة

---

(١) السابق ص١١ .

(٢) السابق ص ١٣ .

المعطاءَة المُتجدّدَة كالتربة الخصْبة النَّدْيانة المُزْهرَة .

ولا ريْبَ في أنَّ القصة القصيرة ، من حيث هي فنٌّ أدبي نثريٌّ ، تتَّسعُ لبنْيَة التَّوازي كالقصيدة تماماً . ففي القصّة الموْسومة بعنوان (الخدَرُ)[1] نجدُ التبايُنَ واضحاً بين موقفين تماماً ، مثلما هي الحالُ في القصَّة الأولى «شقوقٌ في كفٍّ خضرة» ، فموقفُ الأب الذي يلجأ إلى الوساطة من أجل تعيين ابنه موَظفاً في السِّلك الدّبْلوماسيّ ، يباينُ مَوْقفَ الابن الذي لا يَبْدو مُتَحمِّساً لهذا التعيين ، أو لذلك الاتصال الذي أجْراهُ الأبُ مع المسئول الكبير الذي وَعَده بالتعيين .

إحساسُ الابن باللسان المربوط ، والعجْز عن التفكير ، وانشيال الذاكرة التي تعيدُه إلى المحاضرة في الجامعة ، والانتقاد الذي يَنصبُّ بقوَّة على الوساطة التيُ توصَفُ بالوصولية والانتهازية . . والغثيانُ الذي يَشعُرُ به نتيجة التناقض الكبير بيْنَ ما يُعْرض عليه ، وما يلقاهُ زملاؤه الكثيرونَ الذين همْ أحقّ منه بهذه الوظيفة منْ إهْمال يضطرُّهُم للبقاء بلا عمَل .

وتستأنفُ الكاتبة تسليط الضَّوْء على هذا التوازي بين الموقفيْن ، فعندما يَسْألُ الابنُ أباهُ عن المقابلة ، وامتحان القدُرات والمَهارات ، لا سيَّما في اللغة الأجنبيّة ، يقولُ له الأبُ :

– الامتحانُ شكليٌّ يا سيدي . لقدْ تدبَّرْنا الأمْر[2]

ويزدادُ الفرق بين الموقفين وضوحاً عنْدما تشيرُ الكاتبة لألبسة الابن ، الذي يتهيأ للمقابلة ، فالمهمُّ هو تلبية الجانب الشكليّ من المقابلة ، لا أكثر ، ولا أقلّ . مع ذلك تنتقدُ هذه القصة في نهايتها بأسلوبٍ غيْر مباشر سلوكاً شائعاً في المُجْتمع ، يشكو منه كثيرونَ إنْ لم يكن الجميع ، ومع

---

(١) السابق ص ١٥ .

(٢) السابق ص ١٩ .

ذلكَ يُمارسونَ العَمَلَ به نهاراً جهاراً . والشابُّ الذي توسّط له أحدهم لم يستفدْ في الواقع من تلك الوساطة ، ومع ذلك يتكرَّرُ رنينُ جرَس الهاتف في القاعة ، ذلكَ الرّنينُ الذي يصيبُ بطلَ القصة ، وقارئه بالخدَر ، والخدَرُ هنا – في اعتقانا– لا يخلو من ترْميز .فكلنا نؤمنُ بأنَّ الوساطة شيءٌ مقيتٌ ، ولا تدلّ إلا على الفساد ، والظلم ، وعدم الإنصاف ، ومع ذلكَ نلجأ إلى هذه الوساطة وكأننا نفعلُ ذلكَ تحْتَ تأثير خدَرٍ نلتذ به ، ونطمئنُّ إليْه ، ونرتاح .

أما باقة الورْد التيُ وضعَتْ أمام الابن على طربيزة في قاعة المنتظرين ، والباب الزُّجاجيّ اللامع ، والأبجورة الصقيلة التي تراودُ أيْدي الملامسينَ ممّنْ يزورون هذا المكانَ ، فكله من تمام آلة الاحتيال ، والضَّحك على الذقون . فتنسيقها الذي ينمُّ على ذوْق فنّي ، والهدوء المُصْطنعُ الذي يُخيّمُ على قاعة المُنْتظرين ، لا وظيفة له على المُسْتوى التعبيريّ سوى تهيئة الإطار الزائف لتلكَ المقابلة الشكليّة ، والامتحان الشكليّ .

ولا ريْبَ في أنّ هذه القصّة ليْسَتْ كالتي قبلها ، إذْ ينمو فيها الحدثُ في خطَّيْن متوازيَيْن ، متقابليْن ، في حين أنَّ القصّة السابقة (شقوق . .) على الرغم من الثنائيات المتجاورة فيها ، إلا أنها قامتْ على فكرة التقاطع ، فالحاضرُ يتقاطعُ مع الماضي . وتتكرَّرُ بنْية التوازي في قصة أخرى للكاتبة ، وهي الموسومة بعنوان : «صورة»[1] .

وهذه القصة كالتي قبلها ، تقومُ على فكرة مؤدّاها مناهضةُ الزّيف ، وتوخّي الحذر ممن يزيفون ، فهم يُظهرونَ الأشياءَ بمَظهَرٍ خادع غيْر حقيقيّ . فبطلة القصة ، والمُصوّرُ – صاحب الاستوديو– الذي يهتمّ بالتقاط صورة شمسية لها لاستعمالها في استصدار هوية شخصية ، يقفان على طرفيْ

(١) السابق ص ٢٥ .

نقيض . ويسيران في خطيْن متوازيَيْن . هو يريدُ أنْ يلتقط لها صورة زائفة لكنها- في رأيه- مليئة بالسّعادة . وهي تريدُ لنفسها صورةً تبْدو فيها على هيئتها الحقيقيّة من غيْر تمْويه ، ولا تزْويق . يطلبُ منها المُصوّرُ بعْدَ أنْ تتخذ موْقعها على المَقعد الجلديّ اللامع وعلى كثبٍ من آلات التصوير والإضاءة ، أنْ تبتسمَ لتكونَ الصورةُ أكثرَ جمالاً . وعندما تمتنعُ مذكّرة المصوِّرَ بأنّ المطلوب منه هو أنْ يلتقط لها الصورة حسبُ ، وليْس منْ حقه أنْ يطالبها بشيءٍ ، تتسعُ بينهما الشقة ، وتطولُ المسافة ، فهو يصفها بأنَّ معرفتها بفنّ التصوير معرفة متواضعَةٌ ، فجّة . وعندما تقرُّ له بذلكَ يقولُ لها : إنَّ الجميع حينَ يأتونَ لالتقاط صُوَر لهُم يبتسمون عندما يُطلبُ منهمْ ذلك ، بلْ إنَّ بعضهُم يبالغُ في الابتسام حدّ القهْقهَة ، ويحتاجونَ لما يُسْكتهُمْ ، زيادة على ذلكَ تريْ الدموع في أعيْنهم منْ شدّة الضَّحك .

تتّسعُ الهوّةُ بيْنَ الموْقفيْن اتساعاً كبيراً ، إذ تفَسّرُ له صاحبةُ الصُّورة هذا الذي يراهُ تفسيراً جديدا ، قائلةً :بأنّ الضحك والبكاء يتساويان إذاً في هذه الحال ، فما الذي يدْعوهُ لافتراض أنَّ الصورة بالابتسامة أفضلُ ، وأوفرُ جمالا من صورة بالدّموع؟ ويصلُ الحوارُ بيْنَ السيدة والمصور إلى طريقٍ مَسْدود ، بلْ يتحوَّلُ إلى مناكفة عندما يصرّ المصوِّرُ ، بوقاحة ، على أنّها في حاجة لتلك الصّورة ، ولتلكَ الهويّة .أمّا هي فتقرِّرُ فيماُ يشْبه(الحَرَد) أو الثوْرَة على التزييف ، وارتداء الأقنعَة ، مُغادرة الاستوديو ، والبحْثَ عنْ مُصَوّر آخر لالتقاطِ الصُّورَة بوجْهها الحقيقيِّ الذي يَعْرفهُ الناسُ لا بوجْه زائفٍ مُصْطنع .

وعندما تتخذُ موقعها في المقعد ، وتتهيأ للتصوير ، وترى العدسات المُسلطةَ عليها ، والأضواءَ القوية الكاشفة ، تتمنّى لو أنّ المصوّرَ السّابق يأتي لكيْ تغيظه وتفهمَهُ بالدّليل الملموس أنّ بإمكانها أنْ تتمرَّدَ ، وتثور على زيفه ، فها هو مصوّرٌ آخرُ على وشك أنْ يلتقط لها صورة كالتي تريدُ لا

كالتي يريدها المصورُ نفسُه . وتأبى الكاتبة إلا التعبيرَ عنْ براعتها في نسْج القصّة ههنا ، إذ يتدخل الراوي المشاركُ ليشْعرنا بصدمة السّيدة عندما تسْمع صوتاً من خلف السّتار يخاطبها قائلا لها :

– اتركي الأمْرَ لي . . سألتقطُ لك صورةً مليئة بالسَّعَادة[1] .

تُرى هلْ كانَ ما تسمعُهُ صوْتَ المصوّر السابق أمْ أنّ المُصوّرَ الحاليّ لا يختلفُ عن السابق ، فالكلماتُ المتكرِّرَةُ تؤكِّدُ أنّ الأمريْن سيّان . فقدْ أصْبَحَ القانونُ السائدُ الذي نعيشُ تحْتَ حكمه هوَ التزْييفُ ، وطمْسُ الحقيقة وراءَ ما يُدّعى ضَحكاً وقهْقهَةً وسَعادة .

واضحٌ أنّ القصة – إذاً– تقومُ على ثنائيّة التوازي ، لا تقاطعَ بيْن الموقفيْن ، مثلما لاحظنا في قصة «شقوقٌ في كفٍّ خضرة» . ولا التقاءَ بيْن النموذجين ، وذلك ما رأيناهُ في قصة (الخدر) التي بنيتْ على قاعدة تتكرّر في «صورة» فها هنا نجدُ الموْقفيْن يتباعدان ، والثنائيّة تزدادُ عمْقاً وقوة إلى أنْ تصْبح ضَرْباً منَ التناقض . نجدُ هذا النموذج من البنى يَتكرَّرُ في قصّة (الحذاء)[2] حيثُ الطفلة ترفض الذهابَ للمدرسة بحذائها العتيق ، وتحاولُ استعارَة حذاء الأمّ ، إلا أنه يضيقُ عن استيعاب القدميْن ، فتصابُ بخيبة أمل كبيرة«لا أستطيعُ يا أمّي . . أنه ضيق»[3] . فالموقفُ الذي يُعْنى بترجمة العَجْز عن الوفاءِ بحاجة الطفلة والموْقف الذي يُعْنى بترجمة الشعور بالإحباط ، لا يلتقيان . فتبقى الفتاة تَحْلمُ بالحذاء البديل ، والجلوس في المقاعدِ الأماميّة في الصَّفِّ بدلاً من المقاعد الخلفيّة تجنُّباً لرؤية الزميلاتِ حذاءَها المتهرئ .

---

(١) السابق ص ٢٩ .

(٢) السابق ص ٣٧ .

(٣) السابق ص ٤٣ .

في هذه المجموعة ترْوي الكاتبةُ بأسلوبٍ قصصيٍّ بسيط يُحافظُ على مذاق الحكايةِ الشّعْبيّ ، ففي كلِّ قصّة نجدُ بداية ، وإطاراً ، وعقدة ، وإضاءة ، تمهّد لخاتمة ، أو نهايَة ، لا تشذُّ ولا تتناقضُ مع ما توحي به المقدّمَة ، أو الاسْتهلالُ الذي نقرؤهُ في أوّل النصّ . ولا يخلو المَشْهَدُ السَّرْديُّ لديها من عناصرَ أساسيّة كالمكان ، الذي يُوصَفُ بإشارة موجزة ، والترتيبِ الذي يتخللهُ استباقٌ وإلحاقٌ ، والحوارُ الذي يتجه نحْوَ الداخل حيناً ، فيخاطبُ النّموذج القصصيّ نفسه ، أو إلى الخارج ، فتخاطبُ الشخصيّةُ نموذجاً آخر . كالجدل الذي يدورُ بين الأبِ والابْن ، أوْ بين المصور والسيدة ، أوْ بيْن الأمّ والابنة التي تحلُمُ بحذاء تفخرُ به أمامَ زميلاتها في الصفّ . وجُلُّ هذه المزايا في الفنّ القصصيّ لديْها قد توهمُ بعْضَ الدارسين بخلوّ هذه القصَص من التجريب الذي نراهُ في مجموعاتٍ لها أخرى ، مثل : الحصان ، والوشم[1] ، وغيرها من قصص تنحو فيها المَنْحى الشّعْريّ في اللغة ، والبناء ، والتركيب . والصحيحُ أنَّ هذه القصص تجمعُ بيْن أصالة السّرْد ، والبناء ، والتجريب ، منْ خلال التركيز على العلاقاتِ المتوازية تارَة ، وعلى التقاطع تارَةً أخرى .

التشكيل الرمزي

يمثل الحصان ، مثلما تمثل الخيول بصفة عامة ، رموزاً يتعاورها الشعراء

(١) للاستزادة انظر ما كتبناه عن الكاتبة في : بلاغة المفارقة في قصار القصص ، مجلة عمان ، ع١٦٠ تشرين أول ٢٠٠٨ ص٨-١٠ وانظر أيضاً دراستنا الموسومة بعنوان شعرية السرد في مجموعة الوشم في الدستور الثقافي ، ع ١٤٧٣٦الجمعة ٢٥-٧-٢٠٠٨ ومقالتنا عن شقوق في كف خضرة في الرأي الثقافي ع ١٣٩٧٧ الجمعة ١٦-١-٢٠٠٩ ص٥ .

والكتاب كثيرا بمدلولات شتى ، وبمعان مختلفة عديدة . وهذا شيءٌ نكاد نلحظه في عناوين الكتب والمختارات والدواوين والقصص : فالخيول على مشارف المدينة ، وزمن الخيول البيض ، ولماذا تركت الحصان وحيداً؟ومهرُ البراري ، والحصان – مجموعة قصص[1] – لهند أبو الشعر ، وهي من الكتب التي انطلقت فيها الكاتبة من استخدام الحصان رمزاً .

ففي إحدى قصص رشاد أبو شاور نجده يتخذ من الحصان العربي الأصيل رمزا للدلالة على مطلق الرفض للترويض ، والتدجين ، والخنوع ، والاستسلام للقيود ، التي يفرضها الآخرون . .[2] فأحد الفلاحين البسطاء اشترى حصانا عربيا أصيلا من أحد الأشخاص لاستخدامه في الحرث وغير الحرث مما يشغل الفلاحين المزارعين في العادة ، وتخلص من جواده الهرم بأن أطلق عليه رصاصة الرحمة في مشهد مفجع . لكن الحصان الأصيل لم يطق البقاء في الحظيرة ، إذ سرعان ما اعتاده هاجس الحرية فلم يقبل على العلف الذي وضعه له الفلاح ، ولا على التبن المخلوط بحبوب لا تعتادها الخيول ، وتحيّن الحصانُ الفرصة رافعا قائمتيه الأماميّتين في الهواء متحدياً منطلقاً تاركا الفلاح المسكين يندب حظه لأنه لم يحتفظ بجواده الهرم من جهة ، ولأنه لم يستطع الاحتفاظ بالجواد الذي اشتراه .

ولا يحتاج الأمرُ إلى مزيد بيان للكشف عما يريده القاص في قصته تلك . فهو- بلا ريب- يتخذ من المهر الأصيل القوي الذي اعتاد الحرية المطلقة في البراري ، ولم يتعود البقاء بين الجدران ، منتظرا من يقدم له

---

(١) هند أبو الشعر : الحصان ، قصص ، رابطة الكتاب الأردنيين ودار الينابيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩١ .

(٢) رشاد أبو شاور : الأعمال القصصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ص٣٥٧ .

العلف والسقاء ، ومن يستخدمه في جرّ المحاريث ، وحمل الأثقال ، لهذا انتفض فجأة ، وانطلق كالريح ، تاركا الفلاح الجشع يجتر حزنه ، نادما ، منكسر الخاطر ، كاسف البال .

ويستخدمُ سعود قبيلات في مجموعته الموسومة بعنوان «مشي» الحصان رمزا[١] . فالجوادُ العربي الأصيل تنتابه مشاعر كتلك التي تنتاب إنساناً معتقلاً في سجنٍ بلا جرم ارتكب . فيقرّر الحصان التمرد ، والثورة على سياج الحظيرة ، التيً يُربط فيًها ويُعلف ويُسقى معززاً مكرّماً ، فيضع حافريه الأماميين في الأرض ، ثم يجمح محطما الأبواب ، منطلقاً في البراري ، مستمتعا منبهرا بالحرية ، التي داهمته ، وهو يسبح في الفضاء ، لا يلوي على شيء . لكنَّ مالك الحصان الذي يمتلك أحصنة غيره ، وجياداً أصيلة أخرى أعرق نسبا لا يرضيه هذا الإحساس ، الذي يتمتع به الحصان الجامح ، فيُهرع إلى بندقيته ويلحق بحصانه الهارب ، فيطلق عليه النار ثلاثاً حتى يرديه صريعاً في الأرض . .

وهكذا ظنَّ الجواد المسكين أنّ ما أصبح ينعمُ به من تحرّر بعد أنْ حطم السلاسل ، والقيود ، ورفرف بأجنحته في فضاء الحرية الواسع ، هو نهاية المطاف . ولم يكن يعلم بأن الموت له بالمرصاد . وأن هذه النهاية –مقابل تلك البداية– تضيف لقصة الكاتب عنصر المباغتة المرجو مثلما تضيف إليها بعض الإتقان الفني الذي يعزز ما فيها من شاعرية . فنحن مع من يذهب مذهب التفريق بين النثر والشعر على أساس أن الشعر رمزيّ بطبيعته مجازيّ واستعاريّ ، وأنّ النثر القصصي حين يتضمن مثل هاتيك الرموز يقترب كثيرًا من لغة الشعر[٢] .

---

(١) سعود قبيلات : مشي ، قصص ، دار أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ١٤ .

(٢) للمزيد انظر : إبراهيم خليل ، بلاغة المفارقة في قصار القصص ، مجلة عمان ، ع ١٦٠ ص ٨ .

وقد وسَمتْ هند أبو الشعر إحدى قصص مجموعتها «الحصان» باسم الحصان وهي أولى القصص[1] .

ولا بدَّ للقارئ حين يفرغ من قراءة القصة منْ أن يتساءل في نفسه : هل أرادتْ الكاتبة أن تروي لنا حكاية الحصان القوي العربي الأصيل وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة؟ولماذا يختلف الواقفون المحيطون به إنْ كان قد فارق الحياة فعلا أم أنّ الروح ما تزال تدبُّ في عروقه وفي أنحاء كثيرة من جسده؟ من المؤكد أنّ الكاتبة لا تكتفي برواية هذه الحكاية ، إذ لو كانت تكتفي بذلك فعلاً لما كانت لقصتها هذه قيمة تذكر . فالخيولُ مثلما تولد تموت ، وتلفظ أنفاسها الأخيرة . بيد أنّ القاصة – وقد أرادت من هذه القصة الإيحاء بأفكار غير الفكرة المباشرة التي تلتبس بالحدث – تبثُّ في نسيجها بعض الإشارات التي تفصح عن الطابع الترميزي للنص ، ومن ذلك مثلاً العبارة الأولى «سكنتْ حركته أخيراً .» فهي عبارة تؤكد أن لهذه الحكاية– مقدمات سبقت من حيث الزمن بدْءَ القصة . ثمّ تورد بعد ذلك إشارة أخرى ، على سبيل المثال قول الساردة :«هذا أمرٌ لا يُصدّق . إنه أشبه بموت ملك في ساحة حرب .»[2] ما الشيء الذي لا يصدق؟ ألا يصدق موتُ حصان عاديّ؟ ثم :«لم أجرؤ على الاقتراب من الجسد الملكي الساكن .» وفي هذه العبارة تكرر الكاتبة كلمة الملكي بعد تشبيهها موت الحصان بموت ملك في ساحة حرْب ، مما يكشف عن بعد آخر لهذا الحصان ، فهل هو حصان عادي بقوائم أمامية وأخرى من خلف كغيره وبعرف وبعينين كبيرتين؟

عندما يُصرّح أحدُ الشخوص الوقوف حول الحصان المتوج بأنه رأى

---

(١) هند أبو الشعر : الحصان ص ٣ .

(٢) الحصان ص٤ .

الحـصـان من قـبل بعـينيـه هاتين يذهلُ الحـضـور فـيـسـألون فـورا :«أين؟» .فيجيب ذاكرا إشارة جديدة توجه القارئ إلى غاية أخرى في طريق غير الطريق التي تمهد لها أي قصة قصيرة عادية : «في غرناطة» هذه الإجابة تلقي بحجر في المستنقع الراكد ، فتنداحُ مويْجاتٌ مؤذنة بتغيير المعنى . فالحصانُ- إذاً- صورةٌ لما يُمكن أنْ نراه في تسليم مفاتيح المدينة الكبيرة(غرناطة)التي توجد في إحدى باحات الكاتدرائية التي أقيمت في أبهاء وأروقة جامع قرطبة المعروف . وهذه اللوحة تبدو فيها كبرياء المنتصر وزهوه قائمين على أنقاضِ جوادٍ طريحٍ أو صريعٍ في الجزء السفلي من الرسم .

ولا تذكرُ الكاتبة بالطبع جلَّ هذه التفاصيل وإنما القارئ الذي لديه الخبرة يستكشف ما خفي من النص ، ويضيفه فيما يضيف لما سماه ديريدا Derrida باسم التكملة .فالنص مشروع قصة قصيرة يكتمل بما نضيفه نحن من تفاصيل ، وما نضفيه عليه من مدلولات قد تكون مما خطر بذهن الكاتبة أو لم يخطر لها ببال . ونحن الآنَ أمام قصة قصيرة بعنوان «الحصان» ، وقد قرأنا قصصاً أخرى بالعنوان نفسه «مُهْر البراري» و«حصان» ونحْنُ أيْضاً أمام خيارات . وبرعب حقيقي تفرض علينا الكاتبة قول السارد : «كان أسرع من ريح عاصف» الرابط بين ما تومئ إليه ، وما تقولهُ فعلاً في النصّ . فهذا الحصانُ ليس كأي حصان عاديّ ، وإنما هو رمزٌ لما نحن فيه وعليه . نحنُ الذين يُخْتلفُ في أمرنا إنْ كنا أحياءً تنبضُ في عروقنا الروحُ أمْ نحْنُ موتى سكنتْ حركتنا أخيراً؟وأنّ لهذا السكون بداياتٍ ترجعُ إلى ما قبل مئات السنين عندما أفل المجد الخالدُ في غرناطة وقرطبةٍ وإشبيلية وغيرها من مُدنٍ . لقد كان حصاننا هذا سريعاً مثل الريح ، لامعاً مثل نجمة صيف ، شامخا بعنقه النافر إلى السماء مثل جبل ابن خفاجة الأندلسي ، بارزاً بجبهته التي تحكي كرة أرضيّة بلْ أوسع

مدىً :غرته ، عرَقه ، عضلاته المشدودة مثل وتر القوس أو أشدُّ ، الحرارة التي تنبعث فيه ، والسباق ، والرّهان- للكاتبة قصة أخرى بعنوان الرهان - جل ذلك يجعلُ من هذا الحصان رمزاً «لقد جابَ الكرة الأرضية ذات يوم ، بقوائمه السريعة الرشيقة وصل الصين ، واتّجهَ غرْباً . .اجتاح العالم .هل يُمْكنُ أن يموت هكذا ، ببساطة؟ لا يمكنني أن أصَدِّق .»[١]

بدأت القصة - مثلما نلاحظ- بحدث ، والحدث في إطار ، والإطار في مشهدٍ ، وعقدة . أما العقدة فقد بدأ التنبيه عليها عندما لاحظتْ الساردة أن عيني الحصان تختلج فيهما الحياة ، تتحركان : «انظروا إليهما إنهما تتحركان .إنه لم يمت . لا يُمْكن أنْ يموت .» وهذا القول يفجّر خلافاً ، والخلافُ يؤدي إلى حوار بين المرأة والرجل الذي يُصرُّ على أنَّ توقف القلب يؤدي إلى الوفاة : «توقف القلب فترة من الزمن لا يَعْني إلا موتَ الكائن الحيّ» على حين أنّ المرأة الساردة ترى رأيا آخر فتوقُّفُ القلب لا يعني موت الدماغ ، المسألة طبيّة إذاً . وهكذا يمتد الجدلُ والخلافُ والأشخاصُ ينظرون للحصان وكأنَّهُمْ يُشاهدون فيلماً[٢] . وأخيراً تنحسر عقدة القصة ، فتنكبُّ الساردة على الحصان تحاول تدليكه ، وإسعافه ، وإعادة النبض إلى عروقه التي تخثرَ فيها دمُه الدافئ[٣] .

وقد يتساءل القارئ :لمَ كلُّ هذه الإشارات التي تنبهُ عليها ، وتشير إليها ، زاعماً أن القصة رمزية الطابع؟ ألا يتناقض وجودها مع الغاية من الرموز ، وهي ألا تقول القصة ما تقوله مباشرة ؟ ألا يتعارض وجود هذه الإشارات مع الغاية من الأدب الرمزي؟ولهذا السائل ملء الحق في أن

---

(١) الحصان ص ٦ .

(٢) الحصان ص ٧ .

(٣) الحصان ص ٨ .

يعترض على ما ذكرناه . فالأدب الرمزيُّ هو الذي يُحاول النفاذ إلى القارئ من طرق ملتوية ، وأبواب مواربة ، لا مستقيمة ولا مفتوحة المِصْراعَيْن . والكاتبة هنا تلجأ إلى الرَّمْز لكنه يكاد يبلغُ بوُضوحه مبلغ الأدب المباشر . فهي ليستْ رمزية بالمَعْنى المدرسيّ ، وإنما تعتمد الرمز في عمل قصصي يقولُ ما يريد قولهُ بطريقتين ، لا تغني إحداهما عن الأخرى ، الأولى غير مباشرة ، وقد تركت لنا الكاتبة هامشاً متسعاً مَرناً للتفسير والتأويل والشرح على الرغم من أنَّ التأويل والتفسير يمثلان انتهاكاً لحرمة النص ، باعتباره بنيةً لا انفصام فيها بين اللفظ والمعنى .

والثانية تدعونا للاكتفاء بتأمُّل الأشياء ، وتأمُّل الحصان ، وتأمّل الصورة (اللوحة) وتأمل العلاقة بين الماضي (غرناطة ، سقوط غرناطة ، الفتوحات شرقاً وغرباً حتى الأندلس) والحاضرُ الذي لا يتكشّفُ إلا عن إحساس مُخْجلٍ بالضعف والهوان فيما نحنُ نثرثرُ ونختلفُ ونتناكفُ متقاعسين عن تقديم ما نستطيعُ تقديمهُ لإنقاذ هذا الحصان – الذي هو نحْنُ– الآيل إلى الفناء ، والمَوْت .

المُجابهة

وكانتْ قد لجأتْ هند أبو الشعر إلى هذه البنية القصصية القائمة على الرمز منذ زمن غير قصير .

ففي مجموعتها «المجابهة» ١٩٨٤ نجد قصة واحدة على الأقل تنحو فيها هذا المنحى ، وهي قصة «الجرذان»[١] . ففيها تستخدم الكاتبة الساردة المشاركة التي تروي الحدث مقدمة رؤية داخلية ذاتية مصاحبة في إطار تمثله الأسرة ، والمنزل ، والحديقة الريفية ، التي تذكرنا بضاحية من إحدى

(١) هند أبو الشعر : المجابهة (قصص) مطبعة الزهراء ، عمان ، ١٩٨٤ ، ص ٣٣ .

الضواحي في مدينة من المدن ، لم تقم المؤلفة بذكر اسمها لسبب غير معروف .وهذا الإطار ينطوي على عقدة كتلك التي انطوت عليها قصة «الحصان» .

فثمة جرذٌ كبيرٌ يثير اشمئزاز الأسرة ، ومخاوف الأبناء ، ونفور الأب ، وخشيته من أن يؤدي وجوده لتكاثر الجرذان في حديقة البيت . وهذا الانقسام في الآراء والمواقف يذكرنا في الواقع بمواقف الأشخاص الذين وقفوا يحيطون بالحصان ويثرثرون في حين كان يلفظ أنفاسه الأخيرة . فبعضهم يرى في الجرذ نذير خطر كبير .فيما يدعو آخر أو أخرى للتخلص منه سريعا : «هيا تخلصوا منه . . ماذا تنتظرون؟»[1] . ويقول آخر – بصوت طفوليّ– «لا تقتلوه . إنه يشبه الأرنب الذي اشترته جارتنا» . «والصغير يؤكّدُ أنه أرنبٌ حقيقيٌّ» «بل هو أرنبٌ وديعٌ . . ما أدرانا أنه جرذ؟»[2] .

وفي نهاية المطاف يحاول الأب أن يفعل شيئا للتخلص من ذلك الجرذ الخطر؟ثم تقحم الساردة إشاراتٍ متباعدة في أثناء النسيج القصصي تؤكد بها أن الجرذ ليس جرذاً حقيقيا وإنما هو رمزٌ تريد المؤلفة الإيحاءَ عبْره بأشياءَ أخرى ، بدليلِ قول السّاردة : «أحسُّ نحوه بخوفٍ حقيقي . وبأنه سيُصْبحُ مشكلة مع الأيام .»

وبهروب الجرذ إلى الحديقة المجاورة تبدأ العقدة بالانحدار ، والهبوط ، نحو الغاية التي تتجلى فيها الفكرة . فالأم تصرخ بخوف : «بستان جارتنا؟ هذه بداية حرب جديدة» . و«زوج جارتنا وكلّ أبنائها لا يصلحون للحرب؟» هاتان الإشارتان بلا ريب تؤكدان سلامة انطباع القارئ الأول عن أنّ هذه القصة تحاول أن تعبر بالرمز عن وجود غرباء أو أعداء داخل

---

(١) المجابهة ص ٣٥ .

(٢) المجابهة ص ٣٦ .

البلاد لا يستطيع ذووها التخلص منهم ، أو التنبيه على خطر داهم كبير يختلفون فيه ولكنهم لا يتصدون لمواجهته مواجهة كافية فيتركونه لينتقل ويستفحل في مكان مجاور آخر . فالذي حدث هو العكس ، صحيحٌ أنَّ الأب تمكن من أن يثخن الجرذ الكبير بالجراح ، لكنه استطاع النجاة ، وبذلك تتاح له الفرص ليعاود الكرة .وعندما تخرج الساردة عشية اليوم التالي للحديقة الهادئة تكتشف امتلاءَها بالجرذان السمينة التي تحدّق بها بعيون حذرة[1] .

والأسباب التي تدعو الكاتبة لاستخدام الرّمْز في هذه القصة ليست كتلك التي تدعوها لاستخدامه في القصة الموسومة بعنوان «الحصان» . فهي ههنا تتناول تجربة أو فكرة سياسية أو مسألة اجتماعية ، وتناول مثل هذه المسائل تناولا مباشرًا من غير اتجاه لاستخدام الرموز أو التصوير الفني أو الإيحاء بالفكرة من طريق غير مباشرة ، يؤدي إلى تسطيح العمل القصصي . فيبدو في مثل هذه الحال عملاً فجاً بعيداً عن الفن . وقد رأينا كيف نجحت من خلال الإشارة للجرذ والاختلاف حوله والسعي للتخلص منه ثم عودته للظهور بأعداد كبيرة بالتعبير عن حقيقة أن التقاعس والتخاذل عن مواجهة الخطر عند ظهوره يؤدي إلى عواقب وخيمة جداً ، منها تجدد الخطر بحجم أكبر لا يستطيع المتفقون بله المختلفون أساساً على مواجهته والوقوف في طريقه ، والحد من انتشاره . أما في «الحصان» فجاء استخدامها للرمز ضرورة ، لأنّ الفكرة فيها أكبر من أن تعبر عنها قصة قصيرة بالمفهوم التقليدي المبسط ، لذا لجأت إلى الحصان من حيث أنه كلمة ، ومن حيث أنه رمز متداول ، ومنْ حيث أنه موتيف motif ذو تاريخ دلالي ومعنوي تختزنه الذاكرة الثقافية ، وبوساطته استطاعت أنْ تعبّر عن

---

(١) المجابهة ص ٣٧ .

مـأسـاة الحـاضـر العـربي إذا مـا قـورنَ أو قـيسَ بالماضي الذي يُمـثله ذلكَ الحصان .

الرمزي في السكين

وفي مجموعة لها أخرى بعنوان «عندما تصبح الذاكرة وطناً»[1] نجد قصة أخرى بعنوان «السكين»[2] لا يوحي طابعها بالرمز ، ولكن القارئ ما إن ينتهي من قراءة النص حتى يستنتج أنها إن لم تكن ترمز إلى شيء فإن قيـمتـها الأدبيـة والفنية تصبح موضع شك ومثار تساؤل . فالسكين هي الأداة التي يستـخدمـها الجـزار أبو أحـمـد في ذبح خروف العـيد ، والطفلة الصغيـرة ذات الشرائط الملونة التي تربط شعرها في هيئـة ذيل الفرس هي التي تروي لنا الحـدث ، مقـدمـة رؤية ذاتيـة له وداخليـة ومصاحـبـة له في الزمن والمكان .

فما الذي يلفت الانتباه في الحكاية غير الوصف الدقيق المتأني الذي لا يراعي سرعة الزمن في حركته الدائرية المستمرة ، بل التثبيط الملحوظ لتلك الحركة عن طريق التوقف إزاء كل صغيرة وكبيرة من المشهد العائلي ، والطقس الاحـتـفالي : أبو أحـمـد يدوس بحـذائه العسكري القـديم الثقـيل على عنق الخروف ، والمدية في يده مشرعة تلمع تحت أشعة الشمس وهي تحز العنق من الوريد إلى الوريد فتقطع الشرايين والأوردة وتشق العنق شقا عميقا ثم : انتفاضة الخروف وقوائمه المرتفعة إلى أعلى ترتعش في تشنّج من يلفظ الروح .

---

(١) هنـد أبو الشعر : عندما تصبح الذاكرة وطناً (قصص) وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .

(٢) عندما تصبح الذاكرة . . ص ٦١ .

في وسط هذا المشهد الذي ترويه الصغيرة بما في وصفها من آلام كانت تحس بها وهي ترنو إلى تلك الأضحية تشنق ثم يبدأ الجزار بسلخ الجلد عن اللحم والعظم في مهارة تنم على طول الخبرة والمراس ، مداعبا : وأنت يا صغيرتي . ما الذي ستأكلينه الأذن اليمنى أم اليُسرى؟ ذلك كله يمثل انكساراً في أعماق الفتاة التي تهرب من مواجهة المنظر المرعب إلى التلفزيون ، باحثة فيه عن الفرجة والتسلية وعما يصرف الانتباه عن رؤية ما يجري أمام البيت في باكورة العيد فماذا ترى؟

مشاهد القتل ، تنتقل من أمام المنزل حيث الجزار أبو أحمد يواصل أداء المهمة وصور الموت والدمار والمذابح تتوالى على الشاشة في مشهد يعيد إلى مخيلة الطفلة ما رأته صبيحة ذلك العيد ، وأبو أحمد يقوم بالمطلوب ، فتفكر في أن تختلس السكين التي يستخدمها الجزار في قطع الرءوس وسلخ الفراء الأبيض .

عندما تشرع في تنفيذ هذه الفكرة تكتشف أن الدكاكين التي يديرها جزارون مثل أبي أحمد كثيرة ، وأن في كل منها عدداً كبيرا من السكاكين المسنونة المشحوذة ذات الأحجام والأطوال المختلفة المتباينة فتصاب بالإحباط[1] . لقد كانت تأمل على وفق ما يسمح به خيالها الطفولي أن تخفي المدى وأن تنقذ الخراف من ذلك المصير الدمويّ ، غير أن الصدمة التي سببتها لها هاتيك الدكاكين وهاتيك السكاكين على موائد الجزارين تشعرها بأن ما كانت تظنه أملا قاب قوسين من التحقيق ليس إلا سراباً بقيعةٍ لا ظلّ فيها ولا ماء .

ثمة إشارة اعتمدتها الكاتبة في سردها للحكاية (المشهد) ارتقت بها إلى مستوى الأثر الرمز الذي يقول شيئا ويعني شيئاً آخر .فالظاهرُ البين

---

(١) عندما تصبح الذاكرة ص ٦٤ .

أنها تروي من وجهة نظر الطفلة مشهد الأضحية في غير قليل من الألم ، والحزن ، وتجنب الابتهاج على حساب الكائن الحي . ووراء ما توحي به القصة في الظاهر فكرة أخرى وهي أن الذين يقتلون في الحروب العدوانية وفي الهجمات التي يشنها الغزاة هنا وهناك وتتسبب في وقوع الكثير من الضحايا الأبرياء ممارسة لا تختلف من حيث الشكل والفحوى عن ذلك الذي يقوم به الجزار أبو أحمد وأمثاله بقطيع من الخراف والحملان . وأن الأسلحة التي يقتل بها الأبرياء أو يُثخنون لا تختلف عن سكاكين الجزارين إلا في النوع والجم لا أكثر ولا أقل . فإذا ربط القارئ بين هذا المعطى والأول اكتشف أن القصة تسير في خطين متوازيين أحدهما يتمخض عن الدلالة الأدبية المباشرة ، وثانيهما يتمخض عن الدلالة الأدبية غير المباشرة . الأولى يستوي في التوصل إليها قراء القصة كافة والثانية تحتاج من القارئ إلى بعض النظر والتأويل والانتباه للمقاربة بين سكاكين الجزار وأسلحة الغزاة .

وشمُ اللغة

ومن المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية مثلا أو المقالة أو السيرة الذاتية أو السيرة غير الذاتية والمذكرات وأدب الرحلات والانطباعات الخاصة . فهي من الفنون القولية التي لا تقوم – في الواقع– على خصائص تجنيس مستقلة تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون . وهذا ما يجعل وضع تعريف نوعي لها من الأمور الصعبة جدا ، إن لم يكن من المستحيلة . فلو استعرض القارئ عددا كبيرا من القصص القصيرة لكتاب من أجيال مختلفة ، ومن أزمان وعصور متباعدة ، لوجد في كل قصة عملا يختلف عن غيره من الأعمال ، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يتعدى كونه سرداً ، وأن فيه حدثا

يحكى ويروى ، وأن فيه أشخاصا يفعلون أفعالا ، أو يتذكرون أو يتكلمون ، ويعترفون اعترافات تمثل مجريات القصة الفعلية . وقد يجد قصصا لا تتوافر فيها مثل هاتيك العناصر المشتركة .

وما يقرِّبُها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات خلافا للمسرحية ، واعتمادها على التركيز والتكثيف والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل ، والتفصيل ، الذي ربما كان من سمات الرواية . وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية العادية ، مثلما هي الحال في السرد الروائي . فالقصة الواحدة ومجموعة القصص يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي ، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي والكلامي لمحاكاة خطاب الناس مختلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة . وقد تعتمد القصة القصيرة جدا على الإيهام بامتزاج الحقيقة بالأحلام والكوابيس ، وقد تعتمد المفارقة مثلما تعتمدها القصيدة فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة .

لغة المفارقة

ومن يقرأ قصص هند أبو الشعر ، ولا سيما التي تضمنتها مجموعتها «الوشم» (٢٠٠٠) يتضحُ له أنَّ هذه القصص تقتربُ بالمؤلفة من لغة الشعر . فعلى صعيد البناء ثمة مفارقاتٌ كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلتْ بها القصيدة القصيرة .

ففي قصة لها بعنوان (اليقظة)[1] يخبرنا الراوي بلقاء يحدث بين

(١) هند أبو الشعر : الأعمال الكاملة ، منشورات البنك الأهلي الأردني ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص٢٥٩-٢٦٠ .

رجل – فنان– وامرأة . وكان الفنان قد أنجز لتوه رَسْما (بورتريه) للمرأة التي يحلم بها منذ زمن . ولاحتْ له المرأة نفسها فجأة أمام اللوحات وهي تتجول في المعرض الذي تم افتتاحه في المركز الثقافي . أما الحوار الذي يدور بينهما فهو من جانب واحد هو الفنان الذي يحدثها وتستمع إليه ويصر إصراراً شديداً على ضرورة أن تكون له ، فهو الذي رسم اللوحة بعد أن تسربت بطيفها في عروقه ، وسطعت مثل نجمة لامعة في أحلامه . ولن يقوى على فراقها لحظةً بعد الآن .ثم تقرر المرأة التي لم تعرف الفنان من قبل الهروب ، وهو يهددها بالقتل إن هي تركته ، وأنه سيلحق بها إلى أي مكان في العالم . وحين ركض خلفها ، وهو ينادي بأعلى صوته ، فوجئ حارس المركز ، الذي راح يؤكد له بأن أحدا لم يزر القاعة التي ظلت طوال اليوم خاوية ، والأضواء بقيتْ مطفأة .

هذه القصَّة يندمجُ فيها الوهم ، أو الحلم ، بالواقع .

فالفنان يرى السيدة في الحلم ، ولكنه يظن ما رآه واقعاً ، فيتصرَّفُ على أساس أن السيدة ذات الثوب الأزرق انبثقت أخيرا ، وأن عليه ألا يدعها تفلت من يده ، لكن الحارس يوقظ الرجلَ الحالم في موقف يثيرُ التهكم والسخرية من الفنان الذي ظل وحيدا سحابة نهاره بين لوحاته التي لم يشاهدها أحد ذلك اليوم .

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الساعات)[1] يداهم البطلة الوقت وهي تتهيأ للقاء بصديقها بعد الدوام . كانت تريد لقاءه بأبهى زينة وأجمل حلة ، غير أنّ ما بقي عليها هو اختيار الساعة المناسبة . وفي تلك اللحظة تكتشف أنّ لديها ست ساعات تتلألأ بوميضها الفضي . فتتذكر الزمن الذي يلاحقها مثلما يلاحق الآخرين . . ودقات الساعة تتوالى في إيقاع

---

(١) السابق ص ٢٣٧ .

سريع لاهث فحيثما التفتت وجدت أمامها ساعة تذكّرها بإيقاع الزمن المتسارع . . في غرفة النوم . . في الصالة . . وفي السيارة ، ويتحول جل ما حولها إلى ضجيج لا يُسمع منه سوى دقات الساعة تدوّي في تتابع سريع جداً . وعندما رأت ، وهي في طريقها إلى العمل ، واجهة أحد المحلات الخاصة ببيع الساعات تتوقف لا شعوريا أمام الواجهة التي تصطف فيها مئات الساعات الفضية اللون ، ثم تبادر البائع المندهش :

– أريد ساعة . أريدها حالا . أرجوك .

فالقصة مثلما هو بيّنٌ ، وواضح ، تقوم على موقف لا يخلو من تناقض ظاهري ، فالبطلة التي تكاد تنفجر غيظا عندما ترى جل ما حولها يذكرها بالزمن ومروره السريع ، وبأنها لم تعد تسمع سوى نبض الوقت اللاهث ، متجسداً في دقات آلة الضبط (الساعة) مع ذلك ، وبدلا من أن تحطم الساعة أو تلقي بها في صندوق للقمامة ، وبدلا من أن تقلع نهائيا عن النظر في الساعة التي تلتف حول معصمها الرقيق ، تتعجّل البائع لتحصل على ساعة جديدة .فكأننا بالكاتبة تريد أن تتهكم من طبائع الناس الذين يلومون الزمن كثيرا كلما حزب الأمر ، ويشكونه مر الشكوى ، ويعبرون عن الحسرة كلما تذكروا ما مرّ بهم من وقت دون أن يشعروا بمروره ، إلا أنهم ما فتئوا يرقبون أي شيء يمكن أن يجدوا فيه معيارا للزمن بما في ذلك الأجندة ، والساعة .والبطلة في قصة الساعات لا تعدو أن تكون واحدة من هؤلاء الذين يتسم موقفهم من الزمن بالتناقض العجيب ، والتنافر الغريب .

وقصة (الرّهان)[1] تعتمد هي الأخرى على تصوير تناقض الإنسان في أداء لا يخلو من تهكم وسخرية على الرغم من مأساوية الموقف .

ففيها تصور الكاتبة هند أبو الشعر مشهداً لسباق يراهن فيه المشاركون

(١ السابق ص ٢٦١ .

على خيول ، فالمتكلم يراهن على فرس هي العنود ، وذلك شخص يراهن على حصان يسمى الرعد ، وثالث يراهن على جواد يقال له العاصفة . في حين أن شخصاً واحد لا يراهن على أي من تلك الخيول ، ويسمعه الراوي ، وهو يقول ، مؤكداً :

– كلها خاسرة . رهانٌ لا معنى له .

واللافت للنظر أن الحضور يستديرون نحوه ، هاتفين بغضب : خائن ، خائن ، اذهبْ إلى الجحيم . ثم يخرجونه من المضمار . فيما السباق يمضي ، والكل يركض ، العنود ، والرعد ، والعاصفة ، والحناجر تركض في موازاة تلك الخيول ، والعرق يتصبّبُ من الجباه ، والبعض يسقط معفرا بالغبار ، ومع ذلك لا أحدَ يربح ، ولا أحدَ يخسر ، والرهان لا ينتهي .

يتضح التضاد الظاهري من اتهام المشتركين في السباق صاحب الرأي المختلف بالخيانة العظمى ، وإخراجهم له من المضمار ، هذا مع أنهم يقررون أن هذا السباق كغيره لا يأتي بأي نتيجة ولا يتوقف . فعبر هذا التناقض ، الذي لا يخلو من مفارقة ساخرة ، توجه الكاتبة النقد إلى الكثير من ممارسات المجتمع ، فهو يصرُّ على الشيء على الرغم من يقينه بأنه لا قيمة له ، ولا فائدة .

ومن أبرز المفارقات الساخرة في قصص هند هذه القصة الموسومة بعنوان (إنقاذ)[1] . ولا ريب في أن من يقرأ هذه القصة سيقول لنفسه أين هو الإنقاذ فيها؟ فالنتيجة التي انتهت إليها من تروي الحكاية القصيرة جدا هو أنها بدلا من أن تلقى السلامة على يدي المنقذ المخلص يتهيأ هذا المنقذ لكي يجهز عليها ، ويُصفيها تصْفيةً جسدية بفأس ، الحقّ الذي لا شك فيه ولا ريب أنها لامعة ونظيفة وحادة ، ولا تترك ألما عند

(١) السابق ص ٢٦٢ .

الاستعمال .والقصة لا تختلف عن الكابوس ، فالراوي ، أو الراوية ، يتهيأ لها أن قامتها الطويلة ستمثل مشكلة لمن يدفنونها حين تموت ، فالتابوت لن يتسع ، وكذلك القبر .لذا يلجأ القوم إلى حلّ يذكرنا بسرير سربروس . وهو أن يجتثوا من قامتها المديدة الجزء الزائد عن امتداد التابوت أو القبر باستخدام فأس لامعة ونظيفة . وفي الأثناء يتهيأ للسارد أو الساردة أن المنقذ يقترب منها قائلاً لا تخافي يا عزيزتي . يقول هذا وهو يمد يده بالفأس الحادة مثل مقصلة تتهيأ لتنقضّ عليها من جهة الرأس . في هذه الحال يتضح التناقض ، فمن أين يأتي الإنقاذ؟ أهو من إبعاد شبح (المزعجة) و(الملعونة) أم من اليد الفولاذية التي تداعب الرأس؟ أم من الفأس الجديدة التي يوحي لمعانها بأنها أحدّ من الشفرة؟

والقصص التي تقوم لديها على المفارقة كثيرة ، منها بطاقات تأتي من بعيد[1] التي تجمع بين شقيقين هما حسن ، وهالة ، التي تكبره بعشر سنوات ، ومع ذلك يحاول أن يقنعها بأن الكلمة في البيت هي كلمته ، ولذا يطلب منها التوقف عن العمل لأن زميلها الذي يشترك في دورة باليابان يرسل إليها بطاقات بريدية شأنها في ذلك شأن زملائها الآخرين في المؤسسة . وعندما تذكره بأن راتبها الذي تتقاضاه هو الذي ينفق على البيت يتراجع فيما يشبه العدول عن الشخصية الآمرة إلى شخصية أخرى تذعن للظروف .وفي قصة لها أخرى بعنوان (مظلة)[2] يجتمع إحساس المرأة التي تنتظر الباص منفردة تحت المطر بالحاجة إلى من يشاطرها الشعور نفسه : شعور الوحدة ، والشاب الذي يحمل المظلة هو الآخر يعاني الإحساس بالوحدة فينضم إليها وتقترب منهما الروحان ويجتمع وحيد

---

(١) السابق ص ٢٥٦ .

(٢) السابق ص ٢٥٠ .

بوحيدة للحظة من الزمن : أنفاس عطرة ، وصوت رخيم عذب وحنين نزق وكلام عن المطر . هو يقول إنه لا يحب المطر لأنه يجعل الشوارع تهدر كالنهر المجنون ، أما هي فتحبه لأنه يغسل الأعماق الغائرة .

ومثلما نشأت اللقيا بينهما على عجل وفي لحظة أضيق من سم الخياط ، افترقا في لحظة أشد ضيقاً «عندما فتح فمه كان ضجيج الباص العام يصمّ الروح ، ويقتل وجيب القلب .» لننظر كيف تغير الرجل :«سارعت إلى الباص تاركة الفرح ينسلّ من فؤاده على إيقاع الشعور بفقدان المرأة . ظل المطر يغسل شواطئ أعماقه الغائرة ، ويفيض مبللاً عروقه الجافة ، ويهز شغاف الروح»[1]

فالتضاد هنا ليس في موقف الرجل والمرأة من المطر إنما التضاد في التحول المفاجئ لدى الرجل نفسه من المطر ، فقد بدأ يدرك أن روحه تشفّ ، وتغدو نقية ، بفضل الأمطار التي تغسل شواطئ الروح .

لغة الذات

ومما يقرّبُ قصص هند هذه من الشعر اعتماد الكاتبة على الراوي المتكلم الذي هو الشخص الرئيس في القصة فيأتي السرد ذاتيا في الغالب . ففي قصة الذاكرة[2] نقرأ«تجمد الدم في عروقي ، التصق لساني بفكي الأعلى» وفي قصة السفر نقرأ : «وضعت الحقيبة على الرصيف ووقفتُ أنتظر .»[3] وفي أسلاك شائكة «أحنّ إلى الجانب الآخر من هذا السهل الأخضر ، أتطلع عبر الأسلاك الشائكة إلى شقائق

(١) السابق ص ٢٥١ .

(٢) السابق ص ٢٧٨ .

(٣) السابق ص ٢٩١ .

النعمـــان .»[١] وفي يمامة الروح نقرأ «نافذتي تنفتح بسخاء على عالم واسع لا نهاية لامتداده . لا شيء بيني وبين المدى .»[٢] وفي قصة الهاتف «ارتعشت شفاه أقربهم إلي . وتجاهلوني .»[٣] .

وكثرة استخدام الكاتبة للسارد الذاتي أضفى على القصص طابع البوح ، وأتاح لها تكرير المشهد السردي وهو من الوسائط التي يلجأ إليها القاص في العادة لإضفاء السلاسة والإيقاع النثري على القصة ؛ ففي (الساعات) تتكرر اللقطة التي تصف ارتباط الساعة بالمرور اللاهث للزمن : «حملتْ حقيبتها . كان صوت دقات الساعة المتتالية يلاحقها تك . . تك . . تك . . ست ساعات . . يا للقسوة! ست ساعات تعد الزمن وتلاحقها . تذكرت أنّ في غرفة نومها ساعة ، وفي الصالة ساعة ، وفي في السيارة ساعة ، وفي ساحة الجامعة ساعة ، شعرت بالخجل يتملكها وهي تتذكر أن هناك من لا يملكون ساعة واحدة .» [٤]

ويتكرر هذا المشهد في صورة أخرى «تك . تك . تك . اختلطت بموسيقى خطواتها . ارتعشت . أهذا هو لحن الرجوع الأخير ؟ اندفعت بسرعة . قررت أن تغلق باب الحديقة . وأن تصفقه بقوة لتغيّر من صوت لحن الرجوع الأخير . فتحت باب السيارة . ألقت بحقيبتها على المقعد الأمامي المجاور . جابهتها الساعة المثبتة أمامه . تك . تك . تك . اللعنة . متى ستتوقف عن حساب الزمن .»[٥]

---

(١) السابق ص ٢٩٧ .

(٢) السابق ص ٢٦٤ .

(٣) السابق ص ٢٤١ .

(٤) السابق ص ٢٣٧ .

(٥) السابق ص ٢٣٨ .

العبارة القصيرة:

إلى جانب هذا التكرار ، وهو من السمات اللاصقة بالأسلوب الشعري ، ولغته تحديداً ، نجد الكاتبة في قصصها هذه تتوخى تواتر العبارة القصيرة في نسق ينم على سرعة السارد في تتبع الخبر . فمن قصة الجسر نجد النموذج الآتي الذي تتواتر فيه الجمل القصيرة في إيقاع سريع لاهث «الجسر وحده يلوح من بعيد . يقترب . امرأتك تقترب . الجسر يقترب . الطريق الإسفلتية جهنم تتلوى مثل أفعى . الأفعى تتلوى . تقترب . تقترب . الجسر أخيراً . الجسر! ها هو . السرعة . . دمك يصرخ . وجه امرأتك يلاحقك . . عيناها تطلان من المرآة . زاد الحصار أكثر . . أكثر . . تصرخ . الغبار يتسرب . . المسافات تهرول .[1]»

فمع استبعاد حروف الربط والعطف يبدو تتابع الجمل في إيقاع سريع لاهث يضفي على النثر فيها بعض النغمة الموسيقية التي تقربها من القصيدة .وفي المشهد الوصفي الذي يتكرر في قصة (ذات صيف) نجد الكاتبة تعتمد هذا التواتر في العبارة القصيرة ، وهو تواترٌ لافت للنظر بلا ريب «الأصوات تتداخل . هو . المرأة الخائفة . أمواج العيون تلاحقها .تغسلها . الزبد يعلو . النوارس تهاجر . الشواطئ تكبر . الأمواج ترتد . . ترتد . . تسرع الخطى بجنون أكثر . . أكثر .»[2]) وفي قصة أخرى هي (الطريق) نقرأ «أتطلع حولي . والغروب يتلاشى . والغيم يركض . يركض الخوف أيضا في مسامات جلدي . أرتعش . الليل يجيء . تتراقص أمام ناظريّ أشياء تشبه الأشباح . اللعنة . اللعنة . ماذا لو اصطدمت بجسم ما فجأة؟ جسم يقطع الطريق محتميا بالمطر . ماذا سيحدث لو

---

(١) السابق ص ٢٤٠ .

(٢) السابق ص ٢٦٨ .

سمعتُ صراخاً يقطع المسافات الخالية؟ سأقتل نفسي إذن»[1] .

فانتازيا الصورة

ومع أنَّ القصة القصيرة كغيرها من الفنون النثرية نادرا ما تعتمد التعبير بالصور شأن الشعر ، نجد الكاتبة في مجموعة الوشم خاصة تلجأ لا إلى الصورة حسب بل إلى صورة تخالف المألوف والسائد في التعبير ، مقتربة بذلك من الخيال الشعري الذي لا يقيم وزنا لمبدأ المحاكاة المرآوية للواقع .وهي في ذلك تقترب مما يعرف بقصص الخوارق . ففي قصة (الذاكرة) التي سبق التنويه إليها في غير هذا الموضع تروي لنا البطلة التي لاقت حتفها على أيدي ذوي البساطير الجاثمة فوق الخاصرة ما ندّ عنها من صراخ ينفلت من الذاكرة . وتلقي نظرة أخيرة على جمجمتها المتناثرة . وتتابع الحضور وهم يتسابقون لحمل الجثة ، والأصوات الجنائزية التي تلهج في ندبها وربما قصائد الرثاء التي لا تخلو من صدق . وفي هذه الأجواء ينحرف مسار القصة فإذا هي بعد أن تتمدد في كل اتجاه : وردة حمراء نديّة تنبثق من الرصيف ، مليئة بالأشواك الحادة لكنها وردة حمراء يعزّ مثيلها[2] . وهذه الصورة بلا ريب : الوردة الحمراء المتألقة في موقع الجثة المتمددة إيحاء رمزي بأن الحياة تنبثق من الموت إذا لم يكن من النوع المجاني .

ومن النماذج التي تتحقق فيها شعرية الصورة قصة سالومي ، وهي قصة تلجأ فيها الكاتبة لتوظيف الأسطورة مثلما يقال في نقد الشعر .فبعد أن تروي لنا الساردة حكاية الليلة التي رقصت فيها سالومي أمام الملك

---

(١) السابق ص ٢٧٢ .

(٢) السابق ص ١٧٩ .

هيرودوت الذي عرض عليها مكافأة أن يلبي لها ما تطلب حتى ولو كان رأس يوحنا المعمدان نجدها تطلب فيما يشبه المفارقة التي تكسر توقع القارئ رأس الأم الحبيبة «مولاي . أريد رأس أمي الحبيبة في طبق فضي» وبعد أن لبي طلب سالومي الغرائبي نجد الساردة تروي :«لا أحد يعرف ما الذي حدث في الباحة المترفة المضاءة بضوء قمر صيفي حنون . ويقال بأن يوحنا المعمدان توقف عند باب السجن . . ركع وصلى للرب صلاة لم يسمع الكون أعمق منها ولا أحلى . وأن حمامة ناصعة البياض جاءته من صوب القمر يغمرها الضياء الفضي الساكن ، وطارت بشفافية فوق رأسه . وارتفعت إلى السماء البعيدة ، ويقال إن سالومي اختفت وأن الموسيقى توقفت وأن طبقاً فضياً تنزّ منه الدماء صرخ قائلا : أعدوا طريق الربّ . . وهيئوا سبيله . وزهرة برية نارية اللون نبتت مكان خطى سالومي . وهي – أي الزهرة – تتمايل بحركات جميلة كلما أضاء القمر في ليل صيفي حنون .»(١)

إلى ذلك لا يخلو نسيج القصص من ابتداع علاقات تركيبية بين الألفاظ تقوم على الانزياح : نارية اللون ، قمر صيفي حنون ، صرخة تفلت من الذاكرة ، يد فولاذية ، تسربت بطيفها في عروقه . سطعت مثل نجمة لامعة في أحلام ، الغيم يركض في مسامات جلدي . الطريق الإسفلتي جهنم يتلوى مثل أفعى .صراخ يقطع المسافات الطويلة .الفرح ينسل من فؤاده . يصم الروح . يقتل وجيب القلب . المسافات تهرول . نافذتي تنفتح بسخاء على عالم واسع لا نهاية لامتداده .لا شيء بيني وبين المدى .شغاف الروح . المطر يغسل منا الأعماق الغائرة . الشوارع تهدر

(١) السابق ص ١٨٧ .

بجنون . ومن يتتبع مثل هذه الاستعمالات في القصص سيجد الكثير مما لا يستطاع ضبطه ، وحصره . وهو ينمُّ على حقيقة أنّ الكاتبة تتعمّد أن يكون للغتها السردية هنا طابع الشعر ، وفضاؤهُ المجازي[1] .

(١) لمزيد من النظر : هيا صالح ، الخروج إلى الذات ، مقالات في القصة الأردنية المعاصرة ، نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٣٥-٤٢ .

الفصل الخامس
بسمة النمري
والمذاق الشعري للقصة القصيرة

مما يلفتُ النظر ، ويدعو للاستغراب ، أنْ لا تحظى بسمة النمري ، من حيث هي كاتبة قصة قصيرة من الدرجة الأولى ، باهتمام الدارسين ، ونقَدة الأدب . فالقارئ المتابعُ يعْجبُ من كون هؤلاء الدارسين ، والمهتمين ، يخصصونَ الكثير من المقالات ، والمتابعات النقديّة لكتّابٍ أو كاتباتٍ أدنى خبرةً ، وأقلَّ مقدرةً على تقديم القصة القصيرة ذات المذاق الشعريٍ الذي يستحوذ على إحساس القارئ ، وشعوره ، ويغرقه في نوع من اللذة الأدبية ، والفنية ، التي تشجّعُه على قراءة القصة غير مرة . وفي كل قراءة يجد متعة تختلفُ عن تلك التي أحسَّ بها ، واختبرها ، لدى القراءة الأولى .

ولست أزْعمُ أنني في هذه الدراسة من هذا الكتاب أفي الكاتبة حقها من البحث والدّرس ، فقد سبق لي أن أشرت إلى بعض قصصها القصيرة جداً التي اشتمل عليها كتابها سفر الرؤى (٢٠٠٨) في دراسة حول «بلاغة المفارقة في قصار القصص»[١] . وإذا كانَ الوقتُ لا يسمح باستقصاء جُلّ ما كتبته بسمة النّمري من قصص ، فلا أقلَّ من أن أشير- في هذه العجالة - لبعض ما وقع تحت يدي ، وتوفر لي ، من مجموعاتها

(١) انظر مجلة عمان ،ع١٦٠ تشرين الأول - أكتوبر ٢٠٠٨ ص ١٠-١١ .

القصصية الخمس[1] ، إشاراتٍ سريعةً مقتضبة تسمح بها هذه الرقعة المعتدلة الاتساع .

سأشيرُ هنا إلى بعض ما تضمنته مجموعتها الموسومة بالعنوان «حجْرَة مظلمة» ففيها ستَّ عشْرَة قصة قصيرة ، ونحو ثلاث وستين أقصوصة قصيرة جداً ، جمعتها كلها تحت عنوان واحد هو : «أقاصيص من هناك» . في إشارة توحي منها بأنَّ عالم الأقصوصة مختلفٌ عن عالم القصة . والانطباع الذي يخلصُ إليه القارئ هو حرْصُ الكاتبة اللافت على اتباع تقنية قصصية واحدة تتكرَّرُ – تقريباً– في القصص على مستوى اللغة ، والسَّرد ، والزمَن .

فالقصة في «حجْرة مظلمة»[2] وغيرها تتألف من مشاهد سردية ، أو من متواليات ، كلّ واحدة منها تمثل مرحلة زمنية ومكانية وتشخيصية في الحدث ، أو الحكاية ، إذا ساغ التعبير . ففي (خوف)[3] تضعنا الكاتبة وجهاً لوجه في أجواء المشهد السردي الأول : امرأة تحدق في أشياءِ وَحْدَتها في المطبخ ، الأشياء التي تستخدمها في تجهيز الطعام . يقف نظرُها إزاء

---

(١) يذكرُ أنّ للكاتبة : منعطفاتٌ خطرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ومجموعة : رجل حقيقي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، وحجرة مظلمة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ومجموعة أقرب بكثير مما تتصور ، المؤسسة العربية للدراسات وانشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ و سفر الرؤى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ . وأخيرا مجموعة كذلك على الأرض (٢٠٠٩) .

(٢) حجرة مظلمة ص ٣٠ .

(٣) حجرة مظلمة ص ٣٠ .

السكين ، ومن النظر إليها تتوالدُ أسئلة كثيرة : السكين كبيرة ، وحادة ، ونصلها العريضُ شديد اللمعان ، ويثير الرُّعْبَ ، بذورُ الثورة تنمو ، وتتفاقمُ في نفسها ، ولا تجدي محاولاتها المتكررة لكبت تلك الثورة .

وهذا الاستهلالُ- في الواقع - يوقظ لدى القارئ الكثير من التَّوْق لمعرفة ما تتمخض عنه تلك الإضاءة .وتتوالى المشاهدُ على نحو يُشْعرُنا بالمرور البطيء للزمن ، وفقاً لإيقاع الخوف المتنامي من تلك الأداة . ثمَّ يتحول الخوفُ عبْرَ صوَر تعبيريّة متلاحقة إلى إحساس كريهٍ بالغثيان ، ثم تتهاوى المرأةُ على الأرض ، وتأخذ السِّكينَ في شيءٍ غيْر قليلٍ منَ التَّوَتُّر . توترٌ حادٌّ يتجلى في إحْساسها غير العاديّ بَملمَس المقبض . وأفكارٌ متضاربَة تضجّ في رأسها ، وهي تقومُ بما عليْها القيامُ به : تقطيعُ الخضار . ولكنّ الخليط المشوّش من الأفكار ، والرُّعْب المتراكم ، يتحولان إلى رغبةٍ لا واعيةٍ في إيذاء الذات ، ثمَّ تنهي القصّة بمَشْهدٍ سرديٍّ مأساويّ ، وهو رؤية الذراع المثخن ، وخيوط الدم على الأرض ترتسمُ في أشكالٍ مبهمةٍ على سَطحِ بَلاطِها الأمْلس .

***

من الأمور التي تقتربُ بهذه القصة من الشعر أنها لا تقولُ ما تريدُ قوْلهُ مباشرةً . فللقارئ ملء الحرية في أن يؤولها وفقا لخبرته ، وثقافته ، وإحساسه هو بالتجربة التي تعبّرُ عنها الكاتبة في لغة غير خطابية ، ولا تقريرية .تاركة لنا أنْ نتخيّل هذه السيدة التي تعاني ما تعانيه المرأة بصفة عامة ، والنساء اللواتي يقضين أكبر ما يقضينه من زمن في المطبخ ، بين آلاتٍ وأدوات وأجهزة خطرة ، وقد لا يفكرن- أصلا- فيما يحمله لهن هذا النظام البيتيّ من مخاطر ، لكنّ هذه السيدة ، وعبر غير قليلٍ من الإشارات السّيْكولوجيّة التي حفلتْ بها القصّة ، تختلفُ عنهنَّ . فهي تعيشُ رُعْباً

قاتلا من أنْ تؤدي تلك السكين في يوم منَ الأيام مُهمَّةً غيْرَ تلك التي أعدتْ لها أساساً ، وهي تقطيعُ الخضار ، واللحم ، وما شابه ذلك . ويصلُ بها هذا الرُّعْبُ حدّ الرغبة اللاواعية في الخلاص ، فتتحقَّق لها هذه الرغبة عبْرَ ما يُمْكن أنْ يُشبه الانتحار .الرغبة العارمة في إيذاء الذات تتحدُ بشعور النشوة فتبدو لها السّكينُ ، وهي تحْتَ هيْمَنة هذا الإحساس : «مغرية ، وفاتنة .» وعندما يتراءى لها نصْلُ السكين مُمْعناً في ذراعها تقطيعاً تشعُرُ لأول مرّة بأنها حرة : «الآنَ . . فقط . . أنا حرة .[1]»

إلى جانب هذه البنية المَشْهديّة تحرص الكاتبة حرصا لافتاً على تكثيف اللحظة ، وتركيز الزمن تركيزا شديداً ، يجعل من الحكاية ، إذا ساغ التعبير ، كما لو كانتْ مشهداً واحداً . مشهداً ليس له بداية ، ولا وسط ، ولا خاتمة . فانطلاقاً من الكلمة الأولى ، وانتهاءً بالأخيرة ، يجد القارئ نفسه أمام مشهد تتوالى عناصرُهُ في نَمَطٍ بطيءٍ كأنّما الكاتبة توقف بذلكَ الزمَنَ . وتثبت ما فيه من دقائق عابرة مَوّارة . فباستخدام الحاضر التخييلي ، الذي يتجسَّدُ على مستوى التركيب النحوي ، في تكْرار الفعل المضارع الذي يحيلُ السَّرْدَ إلى سرْدٍ مُتواقت ، فهو يكاد لا يروي شيئا مضى ، وانتهى ، ولا يروي لنا شيئاً متوقّع الحدوث ، بل يسرد الساردُ الحدثَ وهو قيْد الجريان : «تقفُ السيدة ، يمرُّ الوقتُ . . يتزايد الغضبُ . . تتجرأ السيدة أخيراً . . تعترف بأنها كانت تخافُ السّكينَ . . تعتري السيدة حالةٌ لمْ تسْتطعْ فهمها . تبدو لها السكينُ . . ينغرزُ الرأسُ المدبَّبُ . . تفقد السيدة الكثيرَ من دَمها . . يلفُّها دَوارٌ . . ترْسُم في ذهنها المتوقد خططاً مناسبة للقضاء عليْها هي الأخْرى[2] .»

---

(١) حجرة مظلمة ص٤٣ .

(٢) حجرة مظلمة ص ٤٦ .

جُلُّ هذه الأمثلةُ تمثلُ في الواقع مَفاصلَ سردية زمنية في القصة . وتَتابُعُ النسق النحوي فيها أضفى عليها طابع السرد المُتواقت ، الذي يمثل ظاهرة لافتة في قصص بسمة النمري .

ففي واحدةٍ لها بعنوان : «رحلة»[1] نجد الساردة - وهي هنا بطلة القصة- خلافا للسيدة في قصة«خوف» تتحدث عن سفرها في طائرة : «أزيزُ الطائرة يضجُّ في مَسْمَعي .» وهي قصة تختلفُ عن السابقة أيضاً من حيثُ أنَّ الزمن ينشطر فيها إلى لحظتين ، الأولى هي الماضي : «هنالك عند ذاك الشاطئ المنعزل ، كان لها غروبٌ ، غروبٌ مذهلٌ ، ومَهيبٌ . حيثُ كنا أنا وأنت نفترشُ الرمل متلاصقيْن .[2]» . والثانية هي الحاضرُ الذي تعبِّرُ عنه باستعمال المضارع التخييلي .على أنّ الثانية (الحاضرُ)تكتنفُ الأولى . فالكاتبةُ على نمط التداعي الحر الذي يذكرها بالحوادث وفقا لقانون الترابط النفسي تخرُجُ من الحاضر التخييليّ إلى الماضي والعكس : «ذكرياتٌ . . آه . . كلها أصبحتْ ذكريات . .» على أنَّ الإطار الذي يحيطُ بجُلّ ما في القصة من تفاصيل ينتمي هو الآخرُ إلى الحاضر لا إلى الماضي . حتى الحوارُ الذي يجري تذكُّرُه في القصة - مع أنه حوارٌ جرى وتمَّ في الماضي عندما كان العاشقان يتمددان على رمْل الشاطئ- يجري استرجاعه كما لوْ أنَّه جزءٌ من المشهد السرديّ الحالي . علاوة على ذلك تنشئ الكاتبة حواراً جديداً بين الساردة والعاشق الغائب في أثناء المشهد الآني باستخدام ضمير المخاطَب «شاهدةٌ عليَّ وعليك . وعلى ذاكرتي المشتعلة بك . أم تراني نسيتُ أنها الشمس نفسها التي رحلت في ذلك المساء الحالم ،

(١) حجرة مظلمة ص ٤٧ .

(٢) حجرة مظلمة ص ٤٧-٤٨ .

وتركتنا وحيدين . ألقي برأسي على مسند المقعد . أغمضُ عينيّ . وأعود إليك .»

وإمعاناً في ضم الماضي إلى الحاضر الآني ، تعيد الساردةُ ترتيب الحكاية بادئةً بذكْر اللقاء الأول ، الذي تم فيه التعارفُ ، وجرى ، بين الحبيبيْن ، وبطريقةٍ غيْر مباشرة ، توهمنا الساردة بأن ما تستعيده ، وتستذكرهُ من الماضي له مقدماتٌ غامضَة ، ومُبْهَمَة : «لم يكن قد مضى أسبوعٌ على تعارفنا حتى أصبحنا صديقَيْن .» ثم ينفسحُ السردُ فجأة ليتسعَ لحوادث مُضْمَرَة كثيرة : «وتوالتْ بعْد ذلك لقاءاتنا .» ويتم التركيز بصورةٍ خاصَّة على لقاءٍ معيّن هو اللقاءُ الذي أشارتْ إليه في بداية القصة : «بعد أقلَّ من ساعةٍ كانتْ السَّيّارَة تنهبُ بنا الأرضَ نحْوَ ذلكَ الشاطئ .» ثم تتكرّرُ الإشارة إلى هذا اللقاء نفسِه في نهاية القصة مما يجعلُ من التواتر أحدَ التقنيات الأساسيّة التي تعتمدُها الكاتبة في بناء القصة بناءً متسقاً يلفت الانتباهَ بما فيه من الوحدة . فما إنْ ترفعَ الساردة غطاءَ نافذة الطائرة حتى تعيده : «ضاقتْ الآنَ أكثر ، وهي تسْحَبُ الدثارَ فوق الوجه لتغرق في عتمةٍ طارئة ، وتنامُ كالموتى في طريق عودتها إلى بلدها بعد انتهاء الرحلة .»

ومثل هذا التركيب للقصة فيه الكثيرُ من الإتقان الفني متمثلا في تداخل الزمن الماضي مع الحاضر ، والحوار بالسرد ، والاسترجاع بوصف الحاضر الآني ، والشكوى مما تعانيه الساردة بسبب تلك العلاقة التي يبدو أنها انتهت إلى جفاء وفراق .

وما من شكّ في أنَّ ترتيب الكاتبة لمشاهد النصّ السَّرْدية يضفي عليه الكثير من السلاسة التي تسعف القارئ في الإحساس بجمالية التركيز على لحظةٍ زمنيةٍ هي بيْنَ ما يقومُ به المسافر من فتح لغطاء النافذة والنظر في المدى الفسيح المُتسع ، وما يقومُ به من إعادة الغطاء إلى وضعهِ

الطبيعيّ : وضْع الإغلاق . وهذه اللحظة المحصورة استوعبتْ في الواقع أحداثاً تتوالى في القصة بطريقة لا تشْعرُنا إلا بوحدة العمل وتماسكه وانضمام ما يتصلُ منه بالماضي إلى ما هو متموْضعٌ في الحاضر ، مُنْصهرٌ فيه . وإسراف الكاتبة في استخدام الحاضر التخييلي fictive present : «يضج . . يمتص . . تطير خصلة من شعري . . أعضّ شفتي . . أتنهد . . أهربُ . . أطرق برأسي . . يُضفى على القصة ترتيبًا نحْويًا مُتسقاً على الرغم مما يتخلله من انحراف زمنيّ يعود بالقارئ للماضي التامّ ، المنقضي ، الذي يكتنفُهُ الحاضر : همستُ ذاهلة . . مددْتُ نحوكَ . . توالت لقاءاتنا . . كنتَ تطيلُ النظرَ . . أصبحتُ أغار عليك منكِ .إلخ[1]» .

على أنّ الشيء الذي لا تخطئه العين في هذه القصص ، ولا يفوتُ الذهن إدراكه ، هو ما فيها من عناية الكاتبة بلغتها السردية التي توشك أنْ تكون في معظم الأحيان لغة شعر لا نثر . فهي على ما لديها من إتقان لترتيبِ عناصر الحكاية ، ومتوالياتها السردية ، وما لديها من براعة في الإيحاءِ بمضمون الحكاية ، رمزاً كان أو غير رمزي ، لا تفتأ تخرج عن قواعد النثر المعياري إلى قواعد الشعر . بما يميزه من أسلوبٍ يَكْثرُ فيه المجاز ، وتكثر فيه الصور ، وتكثر فيه الاستعارة ، ويكثر فيه الحرص على العبارة السلسة ذات الوقع الموسيقيّ ، والجرس الذي يمزجُ في هذه القصص قوالب النثر بقوالب النظم .

في المشهد السردي الآتي ، على سبيل المثال ، نجد هذه المزايا في الأسلوب الشعري الذي يوحد بين القصة والنظم : «يغفو الطفل أخيراً .

---

(١) حجرة مظلمة ص ٤٨ .

يرف على محياه الذابل شبح ابتسامة باهتة ، فأبتسمُ له ، يعتريني إحساسٌ بالشفقة عليه ويغمرني الحزن . تجتاحني رغبة في الفرار من مشاعري المتناقضة .أنهض مسرعة ، أترك الغرفة الطينية المنتنة إلى الخارج ، أتنشق الهواء بعمق .للجوع رائحته الخاصة التي تدل عليه . فيها شيء من قسوته وبرودة[1]» .

ولا ريب في أن القارئ يتوقف إزاء عبارات من مثل شبح ابتسامة باهتة ، يغمرني الحزن ، تجتاحني رغبة في الفرار ، للجوع رائحة خاصة . ففي كل منها ضرب من المجاز أو الانزياح التعبيري باستخدام الكلمة استخداما خاصا غير نثري .والاستغناء عن أدوات الربط والعطف والاستدراك مثل لأن . .ولكن . . وثم . . إلخ قرّب هذا النثر من الكلام المنظوم شعرًا .يضاف إلى هذا تجنب الكاتبة المتكرر للتعبير عن الفكرة في القصة تعبيرا مباشراً . ولجوؤها بدلا من ذلك إلى الإيحاء بالمعنى عوضاً عن التصريح مما يضفي على القصص مذاق الشعر فضلا عن مذاق الحكاية .

ويستطيع القارئ أنْ يقف لدى أيٍّ من قصص الكاتبة ليتحقق من صحة ما سبق ، سواءٌ في هذه المجموعة ، أو في غيرها من المجموعات المنشورة التي ذكرت في موضع آخر من هذا الفصل .

أما سفر الرؤى فنجد فيها قصصًا قصيرة جدًا إحداها بعنوان (قصة) تدور حول مريضة تحتضر ، والمفارقة فيها هي رصد التناقض بين موقف الطبيب الذي يئس من شفاء المريضة لذا ينتظر أن تفارق الحياة بصبر نافد ، وموقف المريضة التي تتململ كلما أوشك الطبيب أن يطمئن

---

(١) حجرة مظلمة ص ٥١ .

لمفارقتها الحياة . والسر الذي يبقي المريضة حية هو تخيلها أن قصة الأمير الذي استطاع أن يبعد شبح الموت عن حبيبته بقبلة منه إنما هي قصة تعنيها هي ، إنها الحبيبة التي تنتظر الأمير . لكن الطبيب يفاجئها بقبلة توردها موارد التهلكة على الفور ، مستعيدا القصة بصياغة جديدة بالطبع[1] . لقد اتخذ الطبيب من نفسه بديلا للأمير المنتظر ، ومن الموت بديلا للحياة المستعادة ، ومن التخلص بديلا من التواصل والحبّ . فالقصة عن طريق التناقض الساخر عكست العلاقات ، ورمزت بذلك للكثير من التشويه الذي يمثل الطابع السائد لحياتنا عوضا عن أنْ يكون الطابع النقيّ ، والصادق ، هو الذي يميز هاتيك العلاقات . وفي قصة لها أخرى مكثفة جدا بعنوان(أسرار) نجد الفتاة التي تروي القصة ترى الكثير من الوجوه التي يرسمها المطر المتساقط بغزارة على الزجاج ، تظهر الوجوه ، وتختفي ، وهي بين ذلك وذلك توحي بالكثير من الأسرار ، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر . فالتضاد هنا ماثل في أن الظهور ، والغياب ، يمثلان النقيض تماما لما تريده الساردة ، مما يشحن الأقصوصة بالتوتر[2] . ولا ريْبَ في أنّ مثل هذا التوتر أغنى القصة عن الكثير من التفاصيل . وفي قصة (من؟) نموذجٌ إنسانيٌّ تمزقه الرغبة في تمييز الواقع من الصورة . فبطلة القصة حين تنظر في المرآة مبصرة ذاتها تشكُّ فيما إذا كان الوجه الذي تراه هو وجهها فعلا ، وعندما تدير ظهرها للمرآة ، تكتشف أن ما رأته منها يبقى على ما هو عليه . وعندما تقوم بتحطيم المرآة ، تكتشف أنها هي من تتكوم

---

(١) بسمة النمري ، سفر الرؤى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ص١٦ وانظر= الفصل التاسع من هذا الكتاب .

(٢) سفر الرؤى ص٢٥ .

حطاما على الأرض . فمحاولة البطلة لاسترجاع يقينها الذي أفلت منها يغرقها في مزيد من اللايقين[١] .

ومثل هذه القصة : الحكاية القصيرة جدا التي بعنوان (عجز) ففيها تخفقُ المرأة في إسكات طفلها الذي يبْكي بقوة ، على الرغم من أنها ألقمته ثديها مُهدْهدة ، وغنَّتْ له طويلا ، وقامت بترقيصه على أنغام (التراويد) ، وبذلت الكثير ، لكنَّ الطفل يظلُّ يبكي إلى أنْ تبدأ المرأة نفسها بالنشيج ، فيتوقف عند ذلك عن البكاء . ترى ألا يوجد فارق في لغة الحياة بين البكاء والصمت؟و ألا يوجد فارق بين الحياة والموت؟ هذا التناقض الذي تقوم عليه القصة لا يعني إلا هذا . فنحن نعيش في عالم قلق ، نادرا ما نستطيع فهمه ، والكشفَ عما فيه من ألغاز ، وأسرار خفية . والقصة – هكذا – منحتها المفارقة قدرة على الانفتاح على أفق واسع من المعاني على الرغم من أنّها من أقصر القصص[٢] .

وفي (غابة) التي تقع في نحو مئة كلمة ، نجد وصفا شائقا كأنه شعر ينقصُه الوزن ، وهذا الوصف يجعل القارئ مثل بطل القصة ، منبهرا بالغابة ، وبما فيها من الطبيعة الخلابة ، والجمال المدهش اللافت ، وعلى طريقة المفارقة باستخدام التناقض نكتشف وجود العقرب الذي يلسع الراوي ، فيهتم – بدوره– في التخلص من آثار اللسعة : «أمتص السمّ من يدي . وأبصقه . فعلا . إنها غابة»[٣] . فهي حكاية تذكرنا بالمثل المعروف عن وضع السم في الدسم . وأي شيء أدعى للتعبير عن تناقض

---

(١) سفر الرؤى ص ٢٧ .

(٢) سفر الرؤى ص ٤١ .

(٣) سفر الرؤى ص ٤٤ .

الحياة الصارخ من مثل هذه الغابة التي تجمع بين الجمال السامي والأذى ، الذي يتمثل في لدغة أفعى مثلا ، أو لسْعة عقرب . وهذه المفارقة ، بلا ريب ، أفادتْ القصة كثيرا ، وجعلتها تعبيرًا غير مباشر عن رؤية القاصَّة لعالم لا أمان فيه ، ولا اطمئنان .

الفصل السادس
التردد بين الرمزي والغرائبي
في مجموعة «الملعون»

منَ الواضحِ الذي لا ريْبَ فيه ، ولا جدالَ ، أنَّ قصّة «الملعون»[1] لبدر عبد الحقّ تنتسب لذلك النّوْع منَ السَّرْد المَوْسوم بالغرائبي ، فالكاتبُ يَفترضُ مكاناً لا وجودَ لهُ في الواقعِ المَوْضوعيّ ، وسيّداً لا اسْمَ لهُ يدْعى به ، أو يُطلقُ عليْه ، كغيْره منَ الأشْخاص . ورجلاً نَكِرَةً يُمْكنُ أنْ يمثلَ أيّ رجل يدلفُ مَطْعمًاً مُصرّاً على مُمارَسَة حقه الطبيعيّ ، وهو أنْ يتناولَ طعامه مادامَ قادراً على دفع ثمن الوجْبة التيُ يقدّمها له ذلك المطعَمُ . والخادم أو (النادل) يَمثلُ أيَّ خادم في مَطْعَم لا هدفَ له ، ولا غاية سوى تنفيذ تعْليماتِ سيّده حرْفيّاً ، حتى وإنْ لم تكُن منطقية ، أو معقولة مقبولة في رأيه . والتعليماتُ نفسُها متناقضة تقومُ على الأمر بالشَّيء ، والنَّهْي عنهُ في آنٍ ، مما يدعو للقول بأنَّ القصة تقوم على الجمْع بين النصِّ الغرائبيّ ، والسرد القائم على التناقض الظاهريّ[2] .

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من مجموعة بدر عبد الحق الموسومة بالملعون عن مكتبة عمان ، سنة ١٩٩٠ انظر ما كتبناه عنها في الكتاب : القصة القصيرة في الأردن ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٢٦ .

(٢) للمزيد عن المفارقة في قصص بدر عبد الحق راجع : الدستور الثقافي (الرمز والمفارقة في قصص بدر عبد الحق) ع ١٩٩١/٥/٢٤ص٩ .

ونستطيعُ تقسيم هذه القصّة إلى ثلاثِ وحدات بنيويّة ، الأولى هي المشهدُ بما فيه من عناصرَ مكانية ، وإنسانية . والثانية هي الحدثُ الذي تدورُ حوْلهُ القصّة بما يتخلله منْ حوار محفّز للحدث ، والثالثة هيِ الخلاصَة ، أو الخاتمة . ولا ريْبَ في أنّ القارئ يكتشفُ من العنوان إيحاءَ المؤلف بالخاتمة . فطالما أنّ القصّة عنوانها «الملعون» وطالما أنّ المشاحنة هيَ الشيءُ الذي يحتلُّ بؤرة النصّ ، بين السَّيد الكبير ، والرجل(الزبون)الذي دلفَ لهذا المطعم الغريب ، فلا بدّ أن تكونَ النهاية مُنْبئة عنْ أنْ هذا الرّجُل ، أو هذا السيد ، سيكونُ هو المقصودُ ، والمعنيُّ بالكلمة«الملعون» . أمّا النسيج السَّرْديّ الذي طفق ينمو بُعَيْد المشهد الأول ، فقد أشارَ بكلّ خيط من خيوطه إشارة غير مباشرة لتلك الخلاصة ، وهي إيقاعُ العقوبة الشديدة بالزبون ، وتجريده من ملابسه ، والقذف به عاريًا خارج المطعم ، ليعانيَ البرْد ، والجوع ، لا لشيءٍ إلا لأنه لم يَسْتطع أنْ ينفذ الأوامرَ العبثية لصاحبِ المَطعَمْ العابث .

وبالرُّجوع إلى بداية القصّة لا بدّ من توضيحٍ أكثر للعُنْصُر الغرائبيّ في المشهد (الديكور) إذا ساغ التعبير .

فالوصْفُ الذي يقومُ على التقاط المناظر التفصيلية للمطعم ، كالمقاعد الوثيرة ، والموائد ، والأثاث المنقوش المزخرَف بالألوان ، والجُدْران المكسوّة بالستائر العملاقة ، والمرايا المستوردة ، واللوحاتِ الثمينة ، والأرض المفروشة بالسِّجاد السّميك ، متعدّدِ الطبقات ، وصفٌ نستطيعُ أنْ نجده ، ونعثر عليه ، في أيّ قصّة أخرى ، لا غرائبية فيها ، ولا مفارقة . بيْدَ أنّ تركيزه في هذا المشهد على الخدم الذين يشبهون التماثيل المنحوتة من الحجارة . . شيءٌ فيه بعضُ الغرائبية ، إذْ هُوَ نوْعٌ من توجيه الانتباه لتجريد هؤلاء الشخوص من الحياة ، والرّوح . وبتركيزه على الرجل الضخم ، الذي يجلس خلف المكتب ، على كرسيٍّ مرتفع ، مصدرًا أوامره بإشاراتٍ من

عينيه ، أو من أصابعه ، دون أنْ يتكلّمَ ، يعزِّزُ هذا الانطباعَ ، ويؤكده . وهو تركيزٌ يُضْفي على صورة هذا الرّجل غرائبيّة أخرى تنبع من الدور الوظيفي الذي أسنده له الكاتبُ .فهو صاحبُ المطعَم ، ومديرُهُ ، والآمر الناهي فيه : «منْ يأكلْ في مَطْعَمي عليه أنْ ينفذَ تعليماتَي» .(١)

هذا السيد إذاً لا يخلو من (نْمذجة) غرائبية ، فهو لا يتكلم ، ضخْمُ الجثة ، حديديٌّ ، يقذف بالرجل الزبون بأصبعيه الاثنين ، لا يحتاجُ لاستعمال يده الكاملة ، ثم يْمسحهما بمطهّرٍ كأنّما يتخلص بذلك من دَنَسٍ .

ينتقلُ بنا الكاتب بُعيد المشهد إلى الحدث في الوحدة الثانية من القصة ، رابطاً هذه الوحدة بما سبق عن طريق النادل الذي جاء الزبون بأطباق الطعام ، وبدأ يرتبها على المائدة ، دافعًا إليه بورقة تتضمَّنُ التعليمات التي يجبُ اتباعها في تناول الطعام . ويحتدمُ الحوار بين الزبون والنادل ، وينتقل اهتمامُ الكاتبِ من المشهد إلى الحوار ، ويحتلّ الرجلان المتحاوران بؤرة الحدث . . كلٌّ منهما يُحاولُ أنْ يمارسَ حقه الطبيعيَّ ، النادلُ في تنفيذه الأوامر ، والثاني في أنْ يملأ معدته بالطعام مقابل الثمن الذي سيقومُ بدفعه . ويصلُ بهما الحوارُ إلى طريق مسدود ، ويجدُ الرّجُلُ الجائعُ الحلَّ في أنْ يقبلَ بنهَم على الطعام ، وتفتيتِ الأرْغفة التي أمامه ضاربًا عرْض الحائط بتحذير عاملِ المطعم ، وتهديده له بما يُمْكن أنْ يقومَ به سيّدُه .

تخيّرُ التعليمات المدونة في الورقة الزبون خيارين ، هما : أن يأكل حتى يشبعَ ، وألا يقوم بتفتيت الخبز في الوقت ذاته . وذلك شيءٌ بدا للزبون عبثياً غيْر قابل للتطبيق ، مما يضطرّهُ لمخالفة التعليمات ، فيقبلُ على

(١) بدر عبد الحق : الملعون ، ط٢ ، وزارة الثقافة (مكتبة الأسرة) عمان ، ٢٠٠٨ ص ٢٤ .

الطعام بنهَم ، وعندما يبصره الخدمُ تدب فيهم الروح ، وينتفضون ، ويهجمون علَيه هجْمة رجُلٍ واحدٍ فيجرّونه بطريقةٍ مهينة ، ويُعرّونه من ملابسه ، ويقدّمونه لسيدهم صاحب المطعم الغريبِ . وهنا تبدأ الوَحْدة الثالثة في القصّة ، والرابط بينها وبيْن ما سَبَقَ هو أنّ التهديدَ الذي سبق التحذيرُ منه ، وأصمَّ الرجلُ أذنيْهِ عنْه ، بدأ تنفيذهُ .

قد يهتمّ القارئ بالحوار الطويل الذي استغرقَ نحو ثلثيْ القصة ، فهو الذي يفجّر الخلافَ بين النادل والزبون ، فيرتقي بالصراع إلى ذرْوة تؤدّي إلى تلكَ الخاتمة التي مَهّدَتْ لها ، وأوْحتْ بها كلمة «الملعون» في العنوان . ففي آخر القصّةَ يُجرَّدُ الرجل من ثيابه ، ويتصدى له عاملان عملاقان ، وأما صاحب المطعم فيقذفُ به عاريًا في الشارع . وهذه النهاية كانَ النادل قدْ سَبَقَ أنْ تكلم عليها في وَسَطِ القصّة ، مما يُؤدّي إلى نسْجِ علاقاتٍ متشابكةٍ بيْن الحوار ، والخاتمةِ ، والعِنوان .

***

لو أنَّ القصة انتهتْ هذه النهاية ، ولم يذكر الكاتبُ شيئاً بعْد ذلك ، لكانت ذات بناءٍ مفتوح ، يترك فيه المبدع للقارئ حرية «التخمين» و«التوقّع» فما الذي سيكونُ من شأن هذا الرجل الذي أذلّ ، وأهينَ ، وقذفَ به عاريًا في طقسٍ شديدِ البرودة؟ لكنّ عبد الحقّ لم يردْ لنصّه القصصي هذا مثل هذه النهاية المفتوحة ، أو نصفِ المُغلقة ، بلْ أراد له أن يكونَ مغلقاً تمام الإغلاق : يجبُ ألا يتوقفَ عن المحاولة . . التّوقّفُ معناهُ أنه لا فرق بينه وبين أولئك الخدم الجائعين داخلَ المطعم ، ولسَوْفَ يفقد عصْيانه للرجل الكبير جلّ مبرّراته . . وهكذا ، فقد بدأ يرمي نوافذَ المطعم بالحجارة .»[1] هي – إذاً – انتفاضةٌ يقوم بها الرجلُ العاجزُ أمامَ القوَّة

(١) الملعون ص ٢٥ .

القاهرة باستخدام الوَسيلةِ الوَحيدةِ المتاحةِ لهُ وهي الحجارَة .

و كلّ نافذةُ تكسر يجري استبدالها بسرعة . وإذاً ، لا يستطيع هو ، وَحْدَهُ ، أنْ يُلحق الهزيمة بذلك الرجل الضخم ، الذي يتربَّعُ على كرسيّ مرتفع ، يمارس سلطته الآمرة .وهو يرجو بما يقذفه من حجارة ، وما يكسرُهُ من نوافذَ ، وأبواب «أنْ يصيب يوماً رأسَ السيّد الكبير إصابة قاتلة» .[1] كأنه بهذه الثورة – الانتفاضة– يرجو تصْفية خصْمه الذي يظنُّ نفسه قوّة لاُ تقهر .

التّرْميزُ

يستطيعُ القارئ بيسر أن يفسر هذه القصة تفسيرًا رمزيًا ، فيقول : المطعم يرمز لواقع موضوعيٍّ معروف ، يسوده الطغيانُ ، والتحكم الغاشم ، الذي يفتقر لأيّ مُسَوّغ منطقيّ أوْ عقلانيّ . والإدارة التي تتبع وسائلَ الترهيب لضمان تنفيذ التعليمات ، والأوامر ، والنواهي العبثية ، ملغية بذلك ما لدى الخدم ، والموظفين من عقولٍ يفكرون بها ، ويفرّقون بين المستحيل والممكن . ويستطيع القارئ أنْ يقول إنَّ ما يقوم به الزبون بعد طرده منَ المَطْعَم ، وقذفه في الشارع ، عاريًا من ملابسه ، يمثل الثورة التي تلجأ إليها الشرائحُ المَسْحوقة حين يتراكمُ الطغيان والظلم تراكمًا كمّياً يُفضي إلى تغيّر نوْعي . ويستطيع قارئ آخرُ تفسيرَ هذه القصّة تفسيراً مختلفاً ، ممّا يؤكد غنى هذه القصة ، ومقدارَ ما فيها من الترميز ، الذي يستفزّ قدرة القارئ ، وطاقته المستنفرةِ في الشرْح ، والتأويل .

بيد أنَّ الشيءَ الذي لا بُدَّ منْ بيانه هنا ، والتنبيه عليه ، هو أنّ الحسّ الغرائبيّ ، في هذه القصة ، هو ما يجعل القارئ يدهش لهذا التركيب

---

(١) الملعون ص ٢٥ .

الفني ، بعيدًا عن أيّ تفسير إيديولوجي . ففيه تمتزج عناصر من الواقع بأخرى ممّا فوق الواقع ، استعارها الكاتب من الأحلام والرؤى ، ومن الهواجس الباطنية ، ومن حياة الإنسان ، ورموزه . وهذا هو الذي أنقذ هذه القصة من الوقوع في شرك السطحية ، والمُباشَرة . إذ لولا الغرائبي فيها ؛ لكانت الرموز أشبه شيء بالمعادلات الجبرية والرياضية . مثل : المطعم = كذا ، والرجل = كذا ، والسيد الكبير = كذا ، والنادل = كذا إلخ . . ومثل هذه الطريقة من الترميز في غير القصص الغرائبي يحيل السرد إلى نمط من (الحكي) غير الحيوي ، فتبدو الأخيلة فيه مفروضة فرضاً ، وليْسَتْ جزءاً من طبيعة السرد القصصيّ .

الشارعُ الأزرق

يتكرّرُ السَّرْدُ الغرائبيُّ في قصة له أخرى بعنوان «الشارع الأزرق»[1] فالرجل الذي يبحث عن بقالة (هالة) في شارع يطلق عليه اسم «الشارع الأزرق» في مدينة بلا اسم ، يجدُ نفسه مدفوعاً بقوّة الحارس داخل المدينة ، ذلكَ الحارسُ الذي منعه من قضاء الليل عند البوابة ، والدفعة التي قذفت به في الداخل جاءته كضربة قدَرٍ غشوم لا يعْرفُ ما الذي سيلاقيه هذا الرجل داخل تلك المدينة التي لا يَعْرفُ فيها أحداً .

وحين يبدأ البحث ، ويبدأ السُّؤال ، يكتشف أنّ سكان المدينة نسخة واحدة مُكرْبنةٌ مُتكرِّرة ، فالكلُّ يضحك منه ساخراً ، أو متهكماً ، أو معتذراً ، قائلا له : لا توجد بقالة بهذا الاسم .اذهب إلى الشارع الأزرق ، ولا يوجد شارع بهذا الاسم . حتى المرأة التي ذكرت له أن زوجها دائم السؤال والبحث عن هذه البقالة ، لا تعرفُ لها موقعاً ، إلا أنها بالفعل تقعُ

---

(١) الملعون ص ٣٧ .

في «الشارع الأزْرَق» . يتحول الرجل بعد طول البحث إلى إنسان آليّ ، يتقدم خطوة ليرجع أخرى . وتتمخض هذه المراوحة -في نهاية المطاف - عن مفاجأة ، فقد ألفى البقالة قد أفلستْ ، وأغلقت ، وخَتِمَتْ الشرطة على أقفالها بالشمع الأحمر . وبما أنّ الذي أخبره بإفلاس البقالة من رجال الشرطة السرية المحيطة بالمكان ، فقد طلبَ مِنهُ أنْ يرجع أدراجه ، وألا يسأل ثانية عن تلك البقالة ، أو يفكر بالسؤال عنها . فيما يقول له آخر - وقد يكون أيضاً من الشرطة السرِّية- تقدّمْ ، لقد كنا بانتظارك . وإلى أنْ يصل البوابة الأخرى ، تكون قواهُ قد انهارتْ ، وهو يقدم رجلا ويؤخر أخرى . وعندما يقتربُ من الحارس ، يمسكُ به هذا بقوةٍ ، ويقذف به إلى الشارع حيثُ الحلكة المتراكمة .

يتمثلُ وجه الشبه بين القصتين في (رجل) لا نعرف له اسماً يبحث عن بقالة ، وفي قصة «الملعون» رجل يبحث عن وجبة طعام في مطعم . فكلٌّ منهما يريد أن يشبع حاجته الضرورية للطعام لا أكثر ، ولكن البحث قد يرمز إلى أشياء تتجاوز الرغبات البيولوجية . وفي القصتين يصطدم الأول بغرابة المطعم والثاني بغرابة البقالة ، و الشارع الذي تقع فيه ، بلْ وغرابة المدينة ، وحارسيْها القويّيْن . وفي القصتين ينتهي مصير البطل - إذا جاز استعمال هذا التعبير- إلى القذف به في الشارع ، وفي العتمة المتراكبة . ويمثل الشارع في القصتين الفضاء الذي لا مأوى فيه للبطل ، ولا موطن ، ولا مكان يستطيع في أيٍّ منها ممارسة حقه الطبيعيٍّ في الحياة .

تبرُزُ الغرائبيّة في قصّة «الشارع الأزرق» في أنّ السارد يتلقى رسائل صوتية من أشخاص غامضين ، لا يظهرون : «سمعت صوتا عالياً يقول» و : «أهلا بك في الشارع الأزرق» ، و«نحن بانتظارك»[1] وقبل ذلك : «رأيتُ

(١) الملعون ص ٤١ .

حشداً من الناس يعلو صياحُهُم ، حاولتُ أنْ أفهَمَ شيْئاً ، ولكنّهُم كانوا يتحدثون بلغة أخرى لا أعرفها .» للمدينة أيضا طابَعُها اللامعقول «كان الضوءُ باهراً ، فصرختُ . . وأغمَضتُ عينيّ . .»[1] والأسماء التي ذكرت للمحلات الشبيهة بالهدف : هلا ، الهال ، هايل ، مصادفاتٌ ليستْ عشوائية ، وإنما تريدُ أنْ تقولَ : إنّ الإطار الغرائبي لحكاية هذا الرجل التعِسِ تتألفُ منْ عناصرَ قلّ أنْ تتحققَ في الواقع .

والملحوظ أن هذه القصة تتألف – كسابقتها– من أقسام ثلاثة ، أولها هو الذي قابل فيه الرجل حارس المدينة . والثاني هو الذي يشكل إطاراً للحدث الرئيس : البحث عن بقالة هالة ، وهو حدث يتخلله الحوار مثلما هي الحال في القصة السابقة«الملعون» . والقسم الثالث هو الذي يقابل فيه الرجلُ الحارسَ الثاني الذي يقذف به خارجا بلا رحمة ، حيث الشارع المعتم ، والفضاءُ شديدُ الحلكة . أما الخيط الذي ينتظم هذه الأقسام الثلاثة ، ويُضفي عليها طابع العمل الفنيّ المتنامي ، في توّتر مُتصاعد ، فهو البحثُ عنْ البقالة ، وما لقيه هذا الباحثُ من مفارقاتٍ عجيبةٍ ، وغريبَة .

وَبطريقةٍ تنمُّ عن لاوعْي الكاتبِ في التخطيط لبناء قصّته القصيرة هذه انتهى بالشارع الأزْرق نهاية مفتوحة على اختياراتٍ ، واحتمالاتٍ ، عدة . فللقارئ أنْ يتصوَّرَ ما يتوقع أنْ يُقدم عليه هذا الرجلٍ ، فهلْ يعود إلى المدينة من البوابة الأخرى؟ وهل يُجدّدُ البحثَ عن بقالة هالة التي هي ، بلا ريْبٍ ، ترْمِزُ لغاية ينشدها هذا الإنسان؟ أمْ يتوقّفُ عندَ هذه النهاية مستسلماً لذلك الخدر العميق الذي شمل رجليْهِ ، وقدميْه ، نتيجة المراوحة في مكانه أيامًا ، وأشهراً؟

على أيِّ حال ، ومهما يكنْ من أمر القارئ مع هذه القصَّة ، لا بدّ من

---

(١) الملعون ص ٣٨ .

التنْبيه على أنّ قصص بدر عبد الحق تميلُ ، في معظمها ، للتشكيل الرمزي ، الذي يوحي بالفكرة ، ، ويومئ لموضوع القصة ، ولا يصرِّحُ بها ، ولا يبوح . وهو في نسيجه لها يترك فجواتٍ كثيرةً وكبيرة يُمْكن للقارئ أن ينفذ منها لما وراء السطور ، باحثا عن المعنى . فالرجلُ الذي طلبَ منه عدم التفكير بالبَحْث ، أو السؤال عن بقالة هالة ، يُوحي بتصرفه الفظ أنّهُ من عينة السيد الكبير في «الملعون» . ولا يختلفُ عنه كثيرًا الرجل الآخر الذي رحَّبَ به قائلا نحنُ بانتظارك ، كأنما هم يتهددون الرجل وقد وجدوا في قدومه فرْصتهم لتنفيذ التهديد . يُضافُ إلى ذلك تقلبُ الرجال في المدينة بين متهكم على الرجلِ ، وساخر منه ، وبيْن قائل له لا يوجد شارع بهذا الاسم ، ولا توجد بقالة بهذا الاسم ، كأنما هم خائفون حذرون . فالمدينة غارقة فيما يبدو في الكبت ، والإحباط ، تماماً ، وسكانها يشبهون الخدم المتصلِّبينَ كالتماثيل المنحوتة في أرْوقةِ المَطْعَم الباذخ .

وهذا التجانسُ بين القصتين ، شكلا وفحوىً ، دليلٌ على أنَّ الكاتبَ بدر عبد الحق يغرفُ من معين واحد ، ويعزف التقاسيم إياها على الوتر نفسه .

***

البطل

ومن القصص اللافتة في المجموعة قصة «البطل»[1] وهي قصّةٌ لا تخلو منْ التغريب ، وتتكرَّرُ فيها البنْياتُ الموْضعيّة الثلاث : مشهدٌ يسلط الراوي المشاركُ فيه الضوء على الرغيف الشهيِّ المُحَمّص ، ولما كان يتضوَّرُ جوعاً ، مفلساً لا يملك ما يشتري به رغيفاً ليسد الرمق ، فقد اختلسَ

(١) الملعون ص ٥٣ .

الرغيف الشهيَّ على عجلٍ دون أنْ يُخفيَ نواياه . وهذا المشهدُ يتضمَّنُ – في الواقع– بصورة خفيّة ، وغيْر مباشرة– نهاية القصة . إذ لا بدّ أنْ يتوقع القارئُ إيقاع العقوبة الشديدة بهذا السارق في نظر المجتمع ، وفي نظر القانون .

أما البنية الثانية فهيَ الحَدَثُ . والحدث يحيط به إطارٌ ، وهو : الشرطة ، والمحكمة . فقد هُرِعَ رجال الشرطة ، ووضعوا القيود في يديْ الرجل ، واقتادوه للمحاكمة . وهناك يتجدد المشهد : القاضي ، الذي يهتمُّ بتلميع حذائه ، والنظر مليًا في ساعته الذهبية التي تزيّن معصمه تارةً ، وتنظيف مسدَّسه تارة أخرى . ثم تنكبُّ الزوجة على حذاء الحارس تريد تقبيله للإفراج عن الزوج . وحين يجأر أحدُ المحلفين باعتراضه على الحكم يطلق القاضي النارَ عليه من مسدَّسه فيرديه قتيلاً ، بلا رحْمة . وهذا المشْهَدُ يشبهُ مَشْهداً فانتازياً في فيلم سينمائي قصير ، يُقادُ فيه المجرِم أمام عيون المارّة إلى المعتقل ، فيما تحتشد الميادين بالأفواهِ ، والأصواتِ الزاعقة ، والأيدي التي تقتربُ ، وتتباعدُ ، في حماسةٍ نادرة .

تمتزج بهذا المشهد – في إطار الحدَثِ – عناصرُ كوميدية بأخرى مأساوية . وقد استعمل الكاتب كلمة (مشهد) في وَصْفِ الراوي المشارك لما جرى : «تساءَلتُ عما إذا كان المشهد في الخارج كما تركته ، وإذا كانتْ زوجتي ما تزالُ تبْكي . . فلمْ يُخبرْني أحدٌ بشَيء .»[1]

وعلى الرغم من أنَّ في القصة فجوة زمنية كبيرة تنمُّ عليها عبارة الراوي : «خلال السنوات التي أمضيتها في السجن أصبح الشرطي صديقاً لي .» إلا أن الوحدة الأخيرة فيها لا تمثل استطراداً ، أو حشْواً ، يُخلُّ بتماسك الحدث الرئيس ، الذي تدور حوله . فواجبُ الصداقة يحتم على

---

(١) الملعون ص ٥٥ .

الصـديق أنْ يُصْـغي لصـوتِ الآخـر . وقـد نجحَ البطلُ في إقناع الشـرطيّ بالسـماح له بمغـادرة السجن خفيـةً لزيارة أسرته في البيت . والحوار الذي يدور بينهما يوحي بأنَّ شيْئاً كهذا يمكنُ أنْ يحْدُثَ في هذه الحكاية ، على الرّغْم من أنه – في الواقع – غيْرُ ممْكن .

ولما كـان (البطل) قـد حظيَ بمثل هذه (المُعـاملة) الاسـتـثنائيّـة من الشُّرُطيِّ ، فقد وجب أنْ يتحد هذا المشهد بالسابق ، مجيباً عن التساؤل الذيُ طرحَ حـول المشـهـد الخـارجيّ : «تسـاءلتُ عـمـا إذا كـان المشـهـد في الخارج كـما تركتـه» لذا يلفت الراوي النظر إلى العيـون المبحلقـة ، والأفواه المندِّدَة ، والأيـدي التي تلوِّحُ . . في حـمـاسـة نادرة : «توجـهـتُ إلى البـيت الذي كنت أسكنه قـبـل أنْ أسـجن . وهناك أبصـرتُ زوجـتي تنامُ مع القاضي . . فيما كان طفلي الذي أصبح صبياً يقفُ أمام غرفة النوم ، وقد علـّق على ذراعه منْشفة مُعَطرَة»[1] .

يكشف هذا الجزءُ من الحدث عن النتيجة التي أوحى بها المؤلف في المشـهـد الاسـتـهـلالي ، فـقـد ارتبط إحـسـاسُ البطل بالفـجـيـعـة ممّا شـاهده بإحساسـه بالجوع ، وهو الإحساسُ نفسُه الذي دفع به للسـرقة ، والذهاب إلى السـجن ، لكنه يذهب – في هذه المرة – وحـيـداً منْ غـيْـر شـرْطة ولا قيود . وعندما يتعانقُ السّجينُ والسّجان يتضحُ أنهما مَع طولِ الألفةِ أصْبَحا توأمَيْن يلتقيان بفرَح بالغ بعْدَ طولِ فِراق[2] .

الحكاية في هذه القصة حكاية لا يُمكن أنْ تجري في الواقع ، إلا أنَّ ما فيها من التغريب ، أو التعجيب – إذا ساغ التعبير– لا ينفي ما فيها من دلالاتٍ ، تفصحُ عنْ الفساد المستشري في حياتنا الواقعيّةِ اليوميّة ، صحيحٌ

---

(١) الملعون ص ٥٧ .

(٢) الملعون ص ٥٨ .

أنَّ السجينَ لا يُتوقّعُ أنْ يُطلقَ سراحه لزيارة الأهل في البيت كما لو أنَّ السّجْنَ لعبةٌ يتبادلُ اللاعبون فيها الأدْوار . ولا يُمكن لأيِّ قاض أنْ يُلاحقَ زوْجات المتهمينَ المَسْجونينَ ليقيمَ معَهنّ علاقة من النوع الذي يصفهُ الكاتبُ . ولا يكن لَمَنْ يختلسُ رغيفاً مُحمّصاً ، مهما كانَ ثمن هذا الرغيف ، أنْ يُسجن سنوات طويلة ، ولا يصدّقُ – حتى على مستوى التخييل القصصي – أنْ يُطلقَ القاضي الرصاص على أحد المحلفين لُمجرّد أنه فكر بالاعتراض على الحُكم ، فهذا كلهُ نقلَ القصة برمَّتها من دائرة الواقع إلى دائرة التغريب . وبذلكَ يسلطُ الكاتبُ الضوء على فساد مُمْكن الشيوع ، فالقاضي الذي يأمرُ بحبْس المتهم يحيا طليقاً على الرغم من الجناياتِ ، والجُنَحِ التي يحيطُ بها ضحاياهُ . ولا يُمكنُ أنْ يقاس ما فعله المتهم ها هنا بما يفعله هو من جرائم لا يَرْصُدها له الآخرون .

وعلى الرغم من أن هذه القصة تحملُ عنوانًا غريبًا هو (البطل) إلا أننا لا نجد فيها بطلاً بالمعنى المعروف لهذه الكلمة ، فلا يعدو السَّجينُ أن يكون إنسانًا هامشياً لا بطولة لديْه ، ولا ما يحزنون . وهذا العنوانُ ، الذي وقع عليه اختيارُ الكاتبِ ، هو من باب تسمية الشيءِ بضدِّه ، وربما قصد بالبطل القاضي ، وبالبطولة تلك المُمارساتِ اللاصقة به من غيْر أنْ يعلم بها الآخرون ، أو حتى مع علمهم بذلك . فهو قادرٌ على تصفية منْ يعترضُ على قراره ، قادرٌ على إصدار الحكم الذي يُصدره ، قادرٌ على ملاحقة نساءِ المُتهَمين وإقامة علاقات معهنَّ ، مُحوِّلاً الواقع إلى ما يشبه (الماخور) العلني الذي تباركه مؤسَّساتٌ تدّعي السهر على تحقيقِ العدالة لكلِّ إنسان . وهذا كلهُ هو ما أشرنا له من قبلُ منْ حيثُ اجتماعُ الكوميدي والمأساوي في القصة .

***

انثيال الذاكرة

عدا القصص التي ذكرنا ثمة قصّةٌ بعنوان : «شرب الدم»[1] وفيها تبدو الغرائبية مفتعلة إلى حدٍّ ما ، فبكلمة واحدة ، هي : عودة الأم بعد أجيال لأبنائها ، يدفع بنا الكاتبُ إلى تخوم السرد الغرائبي ، ويخرجُنا من دائرة السَّرْد الذي يُحاكي فيه الكاتبُ عادةً ما يَجْري في الحياة اليومية . أما ما تبقى منْها فلا يتعدّى عودة الأمّ التي استسلمت لمراودة رجل الأعمال أبو محمود لها ، والاقتران به ، والزواج منه ، بما يتطلبه ذلكَ من ضرورَة الانتقال للإقامة في منزله ، أي : التخلي عنْ الأسْرَة ، والاكتفاء بالنظر إلى البيت من زجاج السَّيّارة ، وإرسال الهدايا من الخُضَر والفواكه ، والملابس ، وبعض النقود . على أنَّ الأبناء ما لبثوا أنْ حاروا فيما يحْدُثُ ، فقرروا على حين غرة التخلي عن الأمّ ، ورفض الهدايا ، والنّقود ، ممّا يُعَدّ تعْبيراً غيْرَ مباشر عن إدانتهمْ الشديدة لُممارساتِها ، واتهامها – صراحة – بالخيانةِ ، والتخلي عنْهُم في أسوأ الأوْقات .

وتنتهي القصّة بتحريض البنات الثلاث أخاهن للانتقام من أبي محمود ، وغسْل العار بالدّم . فيقوم الصبيّ ، الذي غدا هذه المرة رجُلاً ، بقتل أبي محمود بسكين المطبخ .

وتبدو لنا القصة ، من هذه الزاوية ، قصَّة تقليدية أين منها القصص التجريبية المتقدمة في هذه الدراسة؟ تقليدية من حيث البناءُ ، والمَوْضوعُ ، وفيها يتكرَّرُ قوْلُ الصبيّ في بداية كل فقرة وأذكر . . وأذكرُ . . فهي لا تعدو أن تكون انثيالاً للذاكرة . ثم إنَّ الفتيات عندما يحرضن أخاهن على الأم يفعلن ذلك بطريقة مرتجلة ، وغيْر مقنعة ، ومع ذلك ينفذ الشاب ، الذي يجْهَلُ كلَّ شيء عن الدم ، ماُ طلبَ منه تنفيذه . فالحكاية «شرب الدم» لا

---

(١) الملعون ص ٢٩ .

تبلغ ما بلغته القصص السابقة من إتقان .

***

السَّرْدُ المُتواقِتُ

والكاتبُ بدر عبد الحق حريٌّ أنْ يحتلَّ منزلة أرفع بين كتاب القصة القصيرة لو أنه سعى للاستزادة من القصص التي كتبها وفقا للأسلوب الذي نجده في «الجنازة»[١] وفي قصة «أحزان النَّوْم والاستيقاظ»[٢] .

ففي هاتين القصتين يستخدم الكاتب أسلوباً في السرد هو الموسومُ بالسَّرْد المتواقت ، فيكون الزمن الذي تتحدّث عنه القصة مُصاحباً تماما لزمن (الحكي) فالساردُ يخبرنا في «أحزان النوم والاستيقاظ» بأنَّ الآلاف يتدفقون في قلب المدينة : باعةٌ متجوّلون ، وموظفون ، وعرباتٌ ، وأصواتٌ حادة ,وأخرى غليظة . ثمّ : «أقفُ أنا في المنتصف تماماً ، أدورُ مثلَ مِرْوَحة ، أراقبُ في كافة الاتجاهات .» إلخ[٣] يواصلُ النَّسْج على هذا المنوال حتى نهاية القصة ، لا يَسْتخدم فيها الاتجاه إلى الماضي مقلعاً عن الحاضر التخييلي ، سوى مَرّة واحدة . وعندما يَسأل الراوي المشارك عما يشاهدُه لا يَجدُ جواباً ، ثم يغرقُ في الأحلام ، والكوابيس : زوجة ، عمل ، أصدقاء كثيرون ، عراك . وصراخٌ ، وأقدامٌ كثيرة تتقاذفه ، وهكذا يلتحم الكابوسُ بالمشهدِ الخارجيِّ الذي يراهُ في الواقع .

ومع أنَّ الكاتب وُفّق في الاعتماد على السَّرْد المُتواقت ، إلا أنَّ القصة لا ترقى إلى مستوى القصص الثلاث التي تقدَّمتْ الإشارة إليها في مستهلِّ هذه الدراسة . ومن القصص اللافتة في مجموعة «الملعون» قصة

---

(١) الملعون ص ٦٧ .

(٢) الملعون ص ٥٩ .

(٣) الملعون ص ٦١ .

بعنوان «رجلٌ بلا عَوْرَة»[1] ، وهيَ منَ القصص التي كتبتْ - فيما أظنُّ وأحْسَبُ- في أجواء الحدَث الحزيْرانيّ١٩٦٧ ، فقد أشار الراوي فيها إلى النزوح من الأرض المحتلة عام ١٩٦٧إلى فضاءٍ صحراويٍّ يجري فيه إنشاءُ مُخيّم لكنْ قبل أنْ تضرَبَ الخيامُ يتمّ إنشاء وحدة صحية ذات مواصفاتٍ عاجلةً لتلبية حاجة النازحين ، ولكي يستطيعوا ذلك دون التسبُّب في تفشّي الأوبئة ، والأمراض ، ولكيْ لا يُضْطرَّ الواحدُ منهم للكشف عن عوْرته أمامَ المتطفلين ، والفضوليّين .

ومن بيْن هؤلاء رجلٌ يلفت النظرَ برفضه استعمال هذه المرافق ، مثيرًا سُخْط الآخرين ، فينعتونه بالمجنون حيناً ، وبقلة الحياءِ حينًا آخر . ويتهدَّدونه بالقتل إذا هو لمْ يُقلع عن هذه العادة السيّئة ، لكنّ الراوي ، بأسلوبٍ غيْر مباشر ، يوحي لنا بأنّ ذلك الرجل لم يكنْ مصاباً بالجنون ، ولا يعاني من خللٍ في النفس ، أو العقل ، أو البَدن . وأنه - على العكس من ذلك - لا يتصفُ بقلة الحياء ، وإنما يعتقد - جازماً - بأنه ، كغيْره ، من رجال المُخيّم ، لا يحتاجون لمثل هذا التستر ، والتواري عن الأنظار ، كوْنه بلا عوْرَةٍ . وهذه القناعة هي التي تصْرفهُ عن استعمال المراحيض التي أنشأتها إدارة المخيّم تجنباً للمكاره الصحية ، وصَوْنًا لأعراض الناس .

وهذه القصَّة - بلا ريْبٍ - تضافُ إلى قصص أخرى سبق ذكرها ، يتجلى فيها العنصر الكوميديّ ، بوضوح ، ممتزجاً بالحسّ المأساوي . فهو يَسْخرُ من رجلٍ يعْتقدُ أنه أضحى بلا مروءة ، عن طريق الرمز ، وهو افتقاره إلى ما يجعل منهُ رجُلا في نظر نفسه قبل أنْ يكونَ كذلك في نظر الآخرين . فلا يكفي أنْ يعتقد الآخرون بأنكَ رجلٌ لُمجرَّدِ أنهم يتذكرون العورة ، فعدمُ تصديه للأعداء الذين اضطروه للنزوح من وطنه يَجْعَلُ منه

---

(١) الملعون ص ٧٧ .

رجُلاً ناقص الذكورة ، مثل أبي الخيزران في رائعة غسان كنفاني «رجالٌ في الشَّمْس»[1] .

هذه القصّة بطبيعة الحال ، ليْستْ غرائبيّة ، ولا هي بالقصة التقليدية تماماً ، فالسخرية ، والتهكم ، أضفيا عليها نوعاً من الجدّة التي لا نجدُها في قصص أخرى له ، مثل : «شرْبِ الدم» التي تقدَّمتْ الإشارة إليها في هذا الفصل . ولا ريْبَ في أنَّ الكاتبَ - من حيث التشكيلُ- أخلصَ في قصَّته هذه لتقاليد الفنِّ القصصيِّ ، من حيثُ الابتداءُ بإضاءَة للحدث ، والشخصيَّة ، يلي ذلك تطويرٌ لهما يقتربُ بالقارئ من لحظة تنوير ، تجعله قادِراً على اسْتخلاصِ النهاية من سَيْرورَةِ الحَدَث ، ونموِّه .

***

خلاصة

نسْتخلصُ مما سبق أنّ قصص بدر عبد الحق التي تتضمّنها مجموعته الأولى ، والوحيدة ، الموسومة بالعنوان «الملعون» تتسمُ بما يأتي :

(١) يغرفُ الكاتبُ منْ تجْربةٍ واحدةٍ لذا نجدُ التشابُه في مُعْظمِ قصصِهِ كبيراً .

(٢) يتّجهُ في بَعْض قِصصِه اتجاها غرائبيّاً ، في أداءٍ يُعبّرُ عنْ التهَكُّم ، والسخرية من الواقع .

(٣) تقوم القصّةُ على بناءٍ متعدد من : مشهد ، وحدث ، يتخلله حوارٌ ، وخلاصَة ، تنتهي نهايةً مغلقة ، أو مَفْتوحَة ، يُضافُ إلى ذلك رابطٌ ينتظمُ عقدَ الأجزاءِ الثلاثة فتبْدو متماسكةً .

(٤) غلبتْ السُّخْرية ، والتهكّم ، على وجْهَةِ النّظر التيُ تعبّر عَنْها هذهِ القِصَص .

---

(١) انظر مقدمة د . خالد الكركي ص١١ .

الفصل السابع
بلاغة السُّخْريَة في القصَّة القصيرَة
قصص محمّد طملية نموذجًا

تحتلُّ القصة القصيرة موقعا مهما ، ومنزلة عليا في حياة محمد طملية[1] الأدبية ، لا تنافسها من حيث الأهمية المقالة الصحفية الساخرة ، على الرغم من أن وفرة مقالاته تضعه في المقام الأول بين كتاب المقالة ، وجرأته تضعه في المرتبة الأولى بين كتاب المقالة ذات الطابع الانتقادي ، التهكمي ، مع أن بعض من يدّعون أنهم كتاب ساخرون لا يملكون من السخرية سوى الاسم ، وإنما هم يخبطون فيما يكتبون خبط عشواء ، فيضحك القارئ بسب ذلك التخبط الذي يشبه (الزغزغة) في الخاصرة ، لا لما في كتاباتهم من عنصر كوميدي .

وهذه المقدمة لا تعني أن الأولوية في هذه المقالة من حظ الكتابة الساخرة لدى محمد طملية ، فهي على العكس من ذلك تعطي الأولوية للقصة لكونها الفن الذي ارتبط به ظهوره الأدبي ، وتعزز به وجوده على مدى سنوات ، قبل أن تختلسه السلطة الرابعة مثلما اختلست من الوسط الأدبي عددا آخر من الكتاب .

(*) من العدد ١٦١ من مجلة عمان ، تشرين الثاني ٢٠٠٨ ص ٤-١١ .

(١) توفي محمد طملية يوم الأحد ٢٠٠٨/١٠/١٢ وظهر خبر وفاته في صحف الاثنين ١٠/١٣/ ونشر ما كتب عن تشييع جثمانه ودفنه يوم الثلاثاء ١٤ /١٠ .

من المعروف أنّ لطملية أربع مجموعات قصصية[1] أولاها كانت بعنوان جولة عرق (١٩٨٠) ، وهي تمثل أعمالا غير متبلورة ، ولا تخلو من تعثر المبتدئ . وثانيتها بعنوان الخيبة (١٩٨١) وفيها يتضح نضجُ الكاتب المبتدئ ، وانطلاقه السريع نحو آفاق جديدة في كتابة القصص خلافا لما يزعمه أحد الكتاب[2] ممن ظنّوا أنَّ المجموعة المذكورة قصص تقليدية حسب . والثالثة بعنوان «ملاحظات حول قضية أساسية»[3] التي قدم لها القاص محمود شقير بكلمة لطيفة توحي بما لديه من ثقة كبيرة بتفوق طملية في كتابة القصة الملتزمة فناً ومعنى(١٩٨٢) . وأخيرا مجموعته الرابعة المتحمِّسون الأوغاد (١٩٨٤) التي قدم لها القاص سالم النحاس[4] . وهي المجموعة التي وضعته – مثلما نوهنا من قبل – في الرتبة الأولى بين كتاب القصة ، لا في ثمانينات القرن الماضي ، بل في

---

(١) انظر : نضال برقان : محمد طملية الذي خدش حياد الموت ، الدستور الثقافي ، ع ١٤٨١٧ الجمعة ٢٠٠٨/١٠/١٧ . وقد ذكر محمود شقير في مقدمة مجموعته ملاحظات حول قضية أساسية (ص ٧) أن المجموعة الأولى هي الخيبة ، والثانية بعنوان «جولة عرق» ، و هذا غير دقيق . فالمؤلف نفسه يذكر في الصفحة الأخيرة من المجموعة أعماله السابقة مقدما جولة عرق الصادرة سنة ١٩٨٠ على غيرها من المجموعات .

(٢) يقول محمد عبيد الله في وصف المجموعات الثلاث التي سبقت المتحمسون الأوغاد ما يأتي : «هذه المجموعة فيها مهارة لا تخفى على قارئ السرد الذي أصابه الملل من الكتابات المكرورة حول صراع الطبقات ومشكلات الواقع الاجتماعي وعذابات الفقراء» انظر الدستور الثقافي ، العدد السابق ص ٣ .

(٣) محمد طملية : ملاحظات حول قضية أساسية ، مطبعة الزرقاء الحديثة ، الزرقاء ، ط١ ، ١٩٨١ .

(٤) محمد طملية : المتحمسون الأوغاد ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٤ .

التسعينات أيضاً ، عبر التأثير الذي تركته لدى عدد من الكتاب والكاتبات ، وسأشير في هذه الدراسة لبعض القصص التي نسج فيها أصحابها على منواله ، فكانوا متأثرين به ، مقلدين له ، وإن أنكروا ذلك .

الخيبة

في«الخيبة» أربعُ قصص ، ثلاثٌ منها تصنف في القصص القصيرة ، وواحدة وهي «الخيبة» تتأرجح من حيث التصنيف بين القصة والرواية وحيدة الحدث أو النوفيلا novella .

أما القصة الأولى وهي «القادمون الجدد» فقد ابتناها الكاتب على تأطير العلاقة الثنائية بين الطقس الماطر ، البارد ، والحاجة إلى الدفء ، وإلى الملابس الصوفية ، التي تقي بطل القصة غائلة الصقيع . ولأن بطل القصة يشعر بالإحباط شعورا قاسياً لأن مبلغ الدنانير الخمسة التي ادخرها لشراء (جرزة) صوف من أحد محلات بيع الملابس الشتوية لم تعدْ كافية بسبب ارتفاع الأسعار المتزامن مع هجمة البرد القارس ، فقد راح – نتيجة ذلك – ينظر للعالم نظرة فيها الكثير من الاكتئاب ، والاغتراب ، والتقلب ، فالطقس الذي انقلب رأساً على عقب جعل الأسعار تنقلب عقباً على رأس[1] . والمطر الذي ينتظره الناس باعتباره بشير خير وعطاء ، ورمزاً لكل ما هو مرغوب فيه ، ومحبوب ، تحول إلى حليف شيطاني لتجار الملابس .

والوقوف تحت المظلة نتيجة البرد الشديد القارس ، والمطر الغزير ، يؤدي إلى تجمع أمام واجهة أحد المحلات . ويتزايد عدد القادمين الواقفين بانتظار

---

(١) محمد طملية : الخيبة (قصص) مطبعة التوفيق ، عمان ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٤ .

أن يتوقف المطر ، فيما تختفي واجهة المحل الزجاجية عشرات المعاطف والملابس الصوفية التي تغوي المارة ، وتؤكد ، في الوقت نفسه ، عجزهم عن التطلع لابتياع أيّ من هاتيك الملابس ، والمعاطف ، وصاحب المحل – الذي لا يقلقه ما يشعرون به من البرد والبلل – يزعجه تجمهر الهاربين من السيول أمام متجره ، فينهرهم مرة ، ثم مرة ثانية ، وأخيرا يستثار أحد المتجمهرين فيوجه إليه لكمة تطرحه أرضاً ، وتجعله يترنح ، مما يشجع الآخرين على ركله بأقدامهم ، والاندفاع داخل المحل لينهبوا وينتقوا المعاطف متحدّينَ بها الثلج الذي بدأ يتساقط .

وما يلاحظ على هذه القصة أنَّ الكاتب طملية راغبٌ رغبة شديدة في تصوير ما يمور في عالم الشخصية من رغبات محبطة ، ومع تراكم هذه الرغبات الكمي لدى الآخرين ينشأ التحول النوعي ، وهو الاحتقان الذي يولد الانفجار ، وما يحدث في نهاية القصة ليس أكثر من تعبير عن هذا الاحتقان ، فاللجوء إلى العنف ، والقوة ، هو الحلُّ الوحيد الذي وجدته هذه الجماعة من «القادمين الجدد» للتخلص من قسوة الواقع ، ومن قسوة الفقر ، ومن عدم المبالاة التي يبديها التجار ، والأثرياء ، تجاه الآخرين ممن يفتقرون إلى الغنى ، والثروة .

لقد كان بإمكان صاحب المتجر الانتظار قليلا ريثما تهدأ العاصفة ، ويتوقف تساقط المطر والثلج ، لكن جشعه للربح ، واستخفافه بالآخرين ، ممن هم أدنى منه طبقياً ، دفع بهم للثورة . فكأنّ قصة طملية هذه بعنوانها اللافت «القادمون الجدد» ينهج نهج الكتاب الواقعيين الاشتراكيين الذين يؤمنون بالثورة سبيلا وحيدا لتغيير الواقع ، وتحقيق العدل الاجتماعي ، وتسوية الصراع بين طبقات المجتمع .

وحرصُ الكاتب طملية على اختيار شخوصه من ذوي الرغبات المحبطة حرصٌ لافتٌ للنظر ، فهو يتكرّرُ في القصة الثانية في المجموعة ،

وهي قصة «الحيلة»[1] .

فأحمد بطل القصة ، ابن السنوات العشر ، يعاني من الشعور القوي بالحاجة الماسة إلى حذاء جديد يستبدل به حذاءه المثقوب .وأبوه ، بسبب فقره الشديد ، وإفلاسه المدقع ، يرفض تحقيق هذه الرغبة ، ويلطم خده بصفعة تجعله محمرا لعدة ساعات[2] حين ألح عليه بذلك المطلب العسير . وتنتهي به أفكاره إلى الاحتيال على أخيه محمود الذي ينام إلى جانبه ، فيقرر النهوض مبكرا قبيل أخيه ، وارتداء حذاء محمود الخالي من الثقوب ، والذهاب به إلى المدرسة . وتصوّرُ له هواجسه تلك الأطفال الآخرين الذين يشاطرونه غرفة الدرس وهم يحدقون بحذائه الجديد في شيء غير قليل من الغبطة ، والحسَد ، وهو يدفع بقدميه إلى الأمام لتبدوا تحت المقعد المدرسي بوضوح . فوق ذلك يتمنى لو أن الطقس ينقلب فجأة إلى ماطر ليزهو بالحذاء متحدياً الوحل والسيول التي لطالما بللت قدميه بسبب الثقوب .

هذه الآمال العريضة ، والرغبات القوية المؤكدة ، سرعان ما تُحْبَط عندما يستولي النعاس على أجفان أحمد ابن العاشرة ، فلم يفده حرصه على اليقظة الدائمة ، فقبَيْل الفجر بقليل أخذته سنة من النّوم ليستيقظ متأخراً ، وإذا بشقيقه محمود قد ارتدى حذاءه وخرج مبكرا «تذكر الحذاء ، قفز إلى الزاوية ، وفتّش في كومة الأحذية ، وبحركة سريعة نظر إلى فراش محمود . . كان قد خرج مبكرا . بينما كانت السماء تمطر بغزارة .»[3]

وهذه النهاية ليست أكثر من دليل على انكسار الأمل ، وانهيار

---

(١) الخيبة ، ص ٨ .

(٢) الخيبة ص ٩ .

(٣) الخيبة ص ١١ .

الأحلام الصغيرة ، في نفوس من يسحقهم الفقر ، ويقتلهم الشعور بالحاجة . والملاحظ أنّ الكاتبَ لم يفته أن يشير إلى تحول الطقس ، وتساقط الأمطار بغزارة ، وأما ما كان من أمل لدى أحمد ، وهو أن يمد ساقيه إلى ما لا نهاية ، مباهيا بحذائه الجديد ، متحدثا عن مواصفاته التي لا تتكرر في غيره ، فخوراً بأنّ مياه الأمطار والسيول لا تمس أصابع قدميه ، فقد تبدد كله في لحظة أضيق من ثقب حذائه العتيق .

الشيءُ نفسُه نجده في قصة «الخيبة»[1] التي تقرب من الرواية القصيرة .

فياسين بطل هذه القصة يحيا على أمل واحد هو أن يقيم علاقة حبٍّ مع فتاة هي علياء زميلته في الجامعة . لكن الجسور بينه وبين هذه الفتاة مقطوعة ، والحواجز عالية وكثيرة . فهو ابن حارة شعبية ، سكانها مسحوقون ، يبيتون في أكثر أيامهم جوعى ، ومنازلهم الطينية المغطاة بسقوف من الصفيح يتراكم بعضها على بعض مثل أكوام من الحجارة . والطرقات التي تصل بين هاتيك البيوت متربةٌ ، مغْبرّة ، يحولها الأطفال إلى ملاعب لكرة قدم يصنعونها بأيديهم من الأقمشة والخِرَق .

ثم إن أمه فقدت زوجها منذ سنين ، وهي تعمل في بيوت الميسورين ، فتطبخ ، وتنظف البلاط ، وتغسل الملابس ، ثم تعود في المساء مهدودة لتعدّ لابنتها سامية ولابنها ياسين (قلاية بندورة) . . ومع ذلك تقسم أن ترسل بابنها إلى الجامعة مع ما يحمّلها هذا القسمُ من تبعات في مقدمتها زيادة المصروفات زيادة لا تسمح بها ميزانية أسرة كادحة كهذه الأسرة .

أما الفتاة علياء فتنتمي إلى أسرة من أصحاب السيارات الفارهة ، وهي لا تأكل إذا جاعت خبزا كغيرها من الناس ، وإنما تتلذذ باستخراج

---

(١) الخيبة من ص ١٨ إلى ص ٦٤ .

علبة بسكويت من حقيبتها النسائية ، وتتناول قطعا منها مع القهوة ، أو أي مشروب آخر باردٍ ، أو ساخن .

وهي ، إن لم تكن متعجرفة ، متكبّرةٌ ، على الأقل . وأصدقاؤها الذين تجلس معهم في المقصف من هذا النوع ، ليس بينهم واحدٌ أو واحدة من (طينة) ياسين هذا .

وكلما حاول ياسين الاقتراب منها ، أو الحديث إليها ، تذكر ما بينهما من فرق ، فترتخي مفاصله ، ويشعرُ بأنّ جسمه النحيل النحيف ، يكاد يتداعى لأن ركبتيه وساقيه تكادان لا تحملان ذلك الحجم على خفته ، ونحوله . يقضي النهار ، والليل ، يفكر ، بل غارقا في التفكير . وعندما يكون بعيداً عن (علياء) يجد الشجاعة الكبيرة في نفسه لكنه ما إن يراها – من كثب– حتى يعاجله الإحساس القاتل بالإحباط . وأخيراً ينتصر على تردده ، يقتحم خلوتها في (الكافتيريا) ويجلس إلى جانبها من غير استئذان . وتقدم له قطعة بسكويت واحدة كمن يتصدق على (شحاذ) فيحتفظ بها وهي تبدي عزوفاً عنه ، وعن الكلام معه ، فيغادر ، ناسيا كتبه لشدة الارتباك .

ما الذي يحدث لياسين؟ يكرر المحاولة في المكتبة ، أمام بوابة الجامعة ، تحاول هي – من باب التسلية– أنْ تسأله من يكون . تذكره بمشهده المضحك ، فيطلب منها – أخيرا– أن تدعه وشأنه . لقد قرر أنْ يضعَ حدّاً لذلك الجنون .

طاف يبحث عن عمل بلا فائدة .

يودُّ أنْ يُريح الأمّ فلا تذهب إلى بيوتِ المُوسرين لتعمل لديهم خادمة . لكأنَّ السنوات الثلاث من دراسة المحاسبة لا تكفي حتى لتوظيفه فراشًا . فيقرر أن يدفن أساه في كأس مترعة بالكونياك يتجرعها على مهل راغبًا في الاغتراب عن هذا العالم .

لقد تخير طملية لحظة حرجة من حياة ياسين هذا ، فالجلوس في بار ، واحتساء زجاجة كاملة من الكونياك ، كفيلة بجعل الأشياء تتداعى في الرأس . ذلك الرأس الذي يريد أن يطرد من داخله ذكرى عليـاء التي لا تذكره . فيستعيد عبر نسيج لغويٍّ مؤثر ما جرى من حوادث ووقائع بالتدريج ، فتبدو الحكاية القصيرة التي يرويها لنا السارد حكاية معكوسة تبدأ بالحدث الأخير ، ثم تعود بنا إلى نقطة البداية ثم تتوالى الحوادث ، والحوافز ، رابطة بين حدث وآخر ، ثم تعود بنا ثانية إلى النقطة التي بدأ منها القصة وهي الرغبة في النسيان . وهذا النسج لحوادث القصة أضفى عليها المزيد من التلوين في الزمن ، والتنويع في طرائق السرد ، مما جعلها أشبه برواية . وقد جاء تقسيمها إلى فصول دليلاً آخر على قربها من الفن الروائي .

وإذا استعدنا ما ذكرناه عن بطل القصة الأولى ، الذي لا يستطيع شراء (جرزة صوف) يتقي بها البرد القارس ، وبطل القصة الثانية ، الذي يتضجَّر من حذائه المثقوب ، ويتمنى استبداله بآخر دونما فائدة . وبطل القصة الثالثة ، الذي يحاول نسيان العالم لأنه لا يستطيع فيه أن يحب ، وأن يكره ، وأن يجد عملا كغيره من الخلق لكونه فقيرا ، وجدنا بطل القصة الرابعة – الثالثة من حيث الترتيب– «وقاحة موظف» نموذجا لمن يرفض العالم الذي لا مكان فيه لا للعدل ، ولا للإنصاف ، ولا لإعطاء الحقوق . نموذجا للبطل الذي يرصد فيه المؤلف الآثار السلبية التي تتركها الفوارق الطبقية ، والاقتصادية ، على القيم الأخلاقية . فمن يطالب بحقه عند البيروقراطيين المتسلقين وقحٌ ، يستحق التوبيخ ، والتحقير ، بدلا من الإنصاف . وهذا ما كان من شأن بطل القصة – جمال– فهو على النحو الذي تشهد به سيرته مثالٌ للموظف المخلص الشريف الطيب . غير أنّ المدير يحاول استغلال هذه الطيبة فيه– وهي نقطة ضعفه على أيّ حال –

فيكلفه بأعمال إضافية تضطره لتمديد دوامه ساعات ، وحين يطالب بمكافأة جراء هذا التأخير يخبره مديره أن تعليمات المؤسسة لا تسمح له بصرف مكافأة على مثل هذا العمل الإضافي . لقد أسرّ الموظف ذلك في نفسه ، فعندما طلب منه المدير عملا إضافياً آخر لم يقم به مثلما ينبغي ، فاستدعاه الأخير ، وخاطبه موبّخا لأنه لم يقم بالعمل الذي طلب منه القيام به ، فلما أخبره جمال بأن ذلك العمل يتطلب زيادة راتبه زيادة تناسب الجهد الإضافي ، وصفه المدير بالوقاحة . وانتهت المشادة بينهما إلى خروج جمال من المكتب بعد أن بصق في وجه المدير .

بَصْقة الموظف هذه جاءت تعبيراً عن إحساسه بالغيظ ، والقهر .[1] ذلك المدير الذي يبدو لمن يراه مثل شخص تفرغ للتدخين[2] . ويتمادى في التأدّب حين يكون في حاجة لمن يكلمه ، وفي الوقاحة حين لا يكون في حاجة لذلك .

بنية التوازي

في القصص الأربع ثمة تقابلات ، وتوازيات . ففي الأولى البرد القارس يقابل الحاجة الماسة للمعطف وجرزة الصوف . وفي الثانية الحذاء المثقوب يقابل الحاجة للحذاء الجديد . وفي الثالثة المدير الفظ المستغل مقابل الموظف (جمال) والعمل مقابل استغلال العامل . العبء الإضافي والأجر الثابت الذي لا يرفع . وفي الرابعة : ياسين الذي ينتمي لشريحة مهمشة مقابل علياء ذات الموقع الطبقي المرتفع . التردد الذي يبديه ياسين مقابل اللامبالاة ، والاستخفاف الذي تبديه علياء . الجوع مقابل التلذذ

---

(١) الخيبة ص ١٦ .

(٢) الخيبة ص ١٤ .

بالبسكويت . اضطرار الأم للعمل في منازل الأثرياء والميسورين ، وإخفاق الابن في العثور على عمل ، مع أنه يجيد المحاسبة ، ومسك الدفاتر .الرغبة في الحياة التي تمثلها علاقة حبٍّ من طرف واحد تقابلها الرغبة في الاغتراب ونسيان العالم عن طريق الخمر ، والسكر .هذه التقابلات تضفي على القصص القصيرة طابع التوتر ، والتخييل الغنيّ الخصب ، مما يبشّر في الحقيقة بكاتب قصصيّ متمكن لديه القدرة على انتقاء اللحظة المناسبة ، والشخصية المناسبة ، والحدث المناسب . وليس صحيحا أنّ قصصه هذه لا تختلف عن غيرها من القصص التي تكرّرُ ما يُكتب عن الصراع الاجتماعي والطبقي .ولا ريب في أنّ من يقول ذلك إنما يقوله عن غير تدقيق ، ولا تمحيص ، كونه لم يقرأ سوى بعض القصص التي في المجموعة الأخيرة .

ملاحظات حول قضية أساسية

في المجموعة الثالثة «ملاحظات حول . .» نجد الكاتب يخطو خطوة أخرى ، فيكتب قصصا مختلفا عما عرفناه في مجموعته الثانية «الخيبة» مختلفا من حيث الطريقة ، المتبعة في تصوير الواقع الذي يُحيط بالشخوص ، ومن حيث الطريقة المتبعة في سرد القصة ، ومن حيث اللغة التي جنحت للتكثيف ، والاقتصاد الشديد ، حد الشحّ . ولعل ما يلفت الانتباه سعيه الواضح لكتابة الأقصوصة المكثفة جداً . ففي قصة الإبحار في العرق[1] شخصيتان : شابة وشاب ، يتناولان الشاي على شاطئ البحر ، ويرقبان صياداً عجوزاً يصطاد السمك بصنارة ، فيما راح العرق يتصبَّبُ على وجهه . ثم يخلعان ما يرتديان وينزلقان في البحر وعندما

(١) محمد طملية : ملاحظات حول قضية أساسية ، ص ٤٧ .

تتذوق الفتاة طعم الماء تكتشف أنه مالحٌ . ملوحة الماء تذكرهما بملوحة العرَق الذي شاهداه على وجه الصياد العجوز ، «فجعلا ينظران إلى السفن وهي تبحر في بحر من العرق» .

بهذه اللمسة الفنية الرشيقة التي لا تنمّ على صنعة معقدة استطاع الكاتب أن يوحي بما في حياة الصياد العجوز والبحّارة من كدّ ومعاناة . وفي قصة الزجاجة المكسورة يقدم لنا الكاتب عبر الراوي الشاهد طفلا يريد ثلاثة قروش مصروفه اليومي بدلا من قرشين ليتمكن من شراء زجاجة (كولا) كغيره من زملائه في المدرسة . ولأنّ الأم لا تملك الكثير تمتنع عن الاستجابة لهذا المطلب ، وتحاول إرغامه على الذهاب للمدرسة ، لكنه يتمرد ، ويقذف بحقيبته ، ويرشق البيت بالحجارة ، حتى تنصاع الأم وتمنحه القروش الثلاثة . وفي غمرة الفرح يختطف الصبي الحقيبة مهرولا باتجاه المدرسة ليتعثر بحجر فتطير النقود من يده ، وحين ينهض ليبحث عنها لا يجد إلا قرشاً واحداً .

وفي قصة مكثفة أخرى يقع الصبيّ في موقف محرج حين يسأله المعلم لمَ لا ينجز واجباته المدرسية في البيت ، فقد كان على وشك أنْ يفعل ، وبعد أن أجاب عن مسألتين ، ارتطم رأس الأم بالسراج الذي هوى على الأرض وانكسر ، ولم يعد الصبي قادرا على الرؤية[1] . أما في قصة الزيارة التي لا تتعدى بضع كلمات ففيها يكتشف الصبيُّ غياب الأب المفاجئ ، إذ لم يعد يستقبله مثل كل يوم بالهدايا من برتقال وتفاح ، وعندما يسأل الأم عنه تلتزم الصمت فلا تجيب ، وبعد أن طال به الانتظار ، والقلق ، فوجئ بها تتهيأ للقيام بزيارة ، واصطحبته معها إلى مبنى كبير يحتشد الناس أمامه بأعداد كبيرة ، وحين أبصر أباه اندفع نحوه

(١) ملاحظات حول قضية أساسية ص ٥٥ .

بقوة لكنّ قضباناً من الحديد منعته من معانقة أبيه الذي ابتسم له ومقلتاه غارقتان بالدموع[١] .

وهذه القصص التي لا تتعدى الطويلة منها صفحة واحدة تنتهي عادة بمفارقة لا يتوقعها القارئ .

فإحداها كانت بعنوان«الزوجة» [٢] وهي التي تنتهي بمفارقة ، إذ يترك الزوج امرأته لدى الكراج بدلا من السيارة ، ويترك السيارة أمام إحدى عيادات الأمراض النسائية . لا بدّ أن السيد خلف كان مسطولا . والقصة التي لا تفارقها روح النكتة هي «الشخير» فقد أشفق على ربيع الذي لا يجد ملاذا ، ودعاه للمبيت في منزله هو ، لكن شخير ربيع هذا يمنع الراوي من النوم ، وتبوء محاولاته لوقف الشخير بالإخفاق ، مما يدعوه لترك المنزل ، والبحث عن مبيت في الزقاق ، حيث اعتاد ربيعٌ أن ينام .أما الأقصوصة التي تذكرنا بشخصياته الهامشية في مجموعته «الخيبة» فهي قصة «العلاج»[٣] . ففيها تصحبُ الأم ابنها الذي يتألم من وجع في البطن إلى الطبيب الذي يمطره كالعادة بأسئلة من مثل : ما الذي أكلته يا صغيري ؟ فيجيب الصغير شايا وخبزاً . ثم يسأل الطبيب ، وقبل ذلك ما الذي أكلته؟ فيجيب الصبي شايا وخبزاً . وعندما يكرر الطبيب السؤال يدفن الصبي وجهه بيديه مداريا خجله ممتنعا عن الإجابة المتكررة .

جلُّ هذه القصص تشهد على تحول نوعي في طبيعة القصة لدى طملية ، مما يؤكد أن مجموعته «ملاحظات حول قضية أساسية» ليستْ من القصص التقليديّة المكرورة التي أشار إليها بعضهم باعتبارها سمة عامة

---

(١) ملاحظات . . ص ٥٧ .

(٢) ملاحظات . . ص ٥٩ .

(٣) ملاحظات ص ٤٩ .

تتصف بها جهوده قبل المجموعة الرابعة والأخيرة «المتحمسون . . .» ولعل هذا ما تنبه إليه محمود شقير ، في تقديمه للقصص ، بإشارته إلى تجنب الكاتب ملاحقة التفاصيل الصغيرة ، مكتفيا بإبراز الخلل الذي يشوه حياة المهمّشين البسطاء من الناس[١] .

ما بعد الحداثة

تختلف قصة ما بعد الحداثة عن غيرها من القصص باستخدام أساليب خاصة في مقدمتها تجنب الإيهام بالواقع ، أي أن الكاتب لا يعنيه – في كثير أو قليل – أن تروى الحوادث بطريقة توهم القارئ بأنها حقيقية وواقعية . ولا يعنيه من أمر الأشخاص أن يكونوا أناساً حقيقيين أو كالحقيقيين من لحم ودم مثلما يقال في النقد ، فهم – غالباً– هامشيون ، لا يتمتعون بأدنى مواصفات البطولة أو الشخصية السردية في القصص التقليدي . وتقل عناية المؤلف بالحدث ، وقد تتخلّل القصة شظايا من حوادث تبدو مفككة وغير متماسكة . واللغة في قصة ما بعد الحداثة لغة مكثفة ، وشديدة التركيز ، ولا يلتزم الكاتب بحبكة تجعل المتواليات السردية مترابطة ضمن علاقة سببية أو حتمية منطقية كأنْ تكون نهاية القصة نتيجة حتمية لمقدماتها .

وفي قصص طملية«المتحمسون الأوغاد»[٢] نجد قصة ما بعد الحداثة تتحقق على الصعيد الفني في أكثر القصص ، إن لم يكن فيها جميعاً . ففي القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها نجد بطلة القصة (نملة) وهذه

---

(١) ملاحظات . . المقدمة ص ٨ .

(٢) للمزيد انظر = إبراهيم خليل : مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٥١–٦٨ .

النملة ضجرة من العمل اليومي الممل ، وهو نقل حبوب القمح من أي مكان إلى بيت النمل ، وتود حياة تملؤها الدهشة ، ويسودها التغيير ، فتنعتها رفيقاتها بالضجرة تارة ، وتارة بالفوضوية ، وبالساقطة تارة أخرى ، فيما ترى هي أن بقية النمل متحمسون أوغاد . .

فالقصة هنا – مثلما يلاحظ القارئ – لا تعتمد شخصية آدمية كما هي الحال في قصصه الأخرى . ولا يوهمنا بأنه يروي حدثا مما يجري في الواقع ، ومع ذلك لا تخلو القصة ذات البناء الغرائبي من الدلالة على واقع الناس . فالنملة حين تقول لرفيقتها : «الحقيقة أنني مللتُ هذا الأمر الذي تسمينه مقدساً . لقد فقدت عنصر الدهشة في حياة رتيبة لا جديد فيها .»[1] إنما تشير إلى شيء مما تشكوه عامة الناس ، والكلمات التي تتكرر في القصة مثل «المصلحة العامة» «كتابة تقرير مفصل عنك» و«النملة الساقطة» وغير ذلك مما يحيل القارئ إلى كلمات تستخدم في مثل هذا السياق في حياتنا اليومية .

أما قصة «المدينة»[2] فهي اشدّ غرابة من الأولى ، وأكثر لصوقا بقصص ما بعد الحداثة . فالقارئ يتساءل أيّ مدينة هذه التي تقع فيها القصة ، فلا يجد جواباً ، أي أن الكاتب يهمش المكان تهميشه للشخصية التي تؤدي في القصة وظيفة السارد . وما الحدث في القصة؟ أنه لا حدث فيها إلا إذا كان اكتشاف ما ليس حدثا هو الحدث . فعندما يُسألُ شابٌ عن عمره فيجيب إنه ثلاثون عاما يكذبه الآخرون ، ويحاولون إقناعه بأنه عجوز شيخ ومتفانٍ .وشيئا فشيئا نتيجة التكرار اللامعقول لرؤية الأشخاص المسنين في المدينة يقتنع الشاب بأنه عجوزٌ ، والنظرة العَجْلى

(١) المتحمسون الأوغاد ص ٢٢ .

(٢) المتحمسون . . ص ٢٧ .

في المرآة تؤكد له صحة ما يراه الآخرون . فالمدينة يتكدس فيها الهرمون في كل مكان . وهذه نزعة عجائبية تتجاوز الإيهام بالواقع ، بل تتجاوز الأعراف السائدة في كتابة القصص ، فهي تريد قول ما تقول عبر الشكل العابث الذي يقوم على تحطيم التقاليد الأدبية الجامدة .

وفي قصة «الكابوس»[١] يكتشف السارد الذي يزعجه تساقط الماء من حنفية تحتاج إلى (جلْدة) أن الناس يقفون في طوابير طويلة منتظرين الحصول على جلَد ، والأكثر من ذلك أن السارد يكتشف خلو المحلات من تلك الجلد التي تقضي على الإزعاج «رحتُ أتجول في الشوارع ، صادفني أناسٌ متعبون ، وأناسٌ نائمون على الأرصفة ، وأناس يتفجر الدم في عروق أعينهم من شدة السهر ، وأناس ذابلون يرفعون أيديهم إلى السماء طالبين المغفرة . ورأيت لوحات صغيرة مثبّتة على أبواب الدكاكين كتب عليها لا توجد جلد حنفيات . . نرجو عدم الإحراج .»[٢]

وعلى صعيد المحتوى تتردد في قصص طملية هذه (ثيمات) الملل والغثيان والإحباط والأرق والخوف من مستقبل مظلم غامض . فالأشخاص الذين لا نعرف من هم ولا نعرف أسماءهم هاربون من مصير غير معروف ، ففي قصة بعنوان«الخوف»[٣] يستغرب السارد خلو المدينة وشوارعها من المارة ، فيظن أن قرارا قد اتخذ بحظر التجوال ، ثم ينفي عن نفسه هذا الخاطر عندما يتذكر أن أيا من الإذاعات لم تعلن ذلك ، وفي الأثناء يلمح رجلا يركض بأقصى ما لديه من قوة صارخا به اهرب . اهرب . ويصطدم بعيد ذلك بامرأة فتصرخ به اهرب أيها الرجل . . اهرب

(١) المتحمسون . . ص ٣٣ .

(٢) المتحمسون . . ص ٣٦ .

(٣) المتحمسون . . ص ٣٩ .

سـريعـا . . ويلمح طفـلا يعـبـر الشـارع بسـرعـة فـيـصـرخ به الطفل اهرب سـريعـا . . اهرب أيهـا الرجل . و «ومن غـيـر أن أنتظر لحظة أخرى أطلقت سـاقيّ للريح وجـعلت أصـرخ من أعـمـاقي اهربوا أيهـا النـاس . . اهربوا جـميـعـا .»[١] فالسـارد الذي يؤدي دور البطولة ، إذا ساغ التعـبير ، ينساق فيـما ينسـاق إليه الآخـرون ، فيسـيطر عليـه الخوف والرعب دون أن يعرف الأسباب .

ومن أقـرب القـصص إلى كـتابة ما بعـد الحـداثة قـصة «الجـوارب»[٢] ففيها شخصان لا نعرف اسميهما ، ولا ما يعملان ، ولا نعرف عنهما شيئا إلا أن كـلا منهمـا يفكر في الأشيـاء نفسـهـا التي يفكر بها الآخـر . فكأنّ (س) صورة من (ص) ولا فـرق بينهـمـا على الإطلاق . مع هذا يتـمنى كلٌّ منهـما التخلص من الآخر . يقول أحـدهما لصاحبه «أنت تعرف إذاً ؟ أيّ قدر هذا ؟ أنام في سرير واحد مع شخص فكّـر مراراً بقتلي ؟ قلْ لي . هل فكرت بدعـوة القطط أيضـاً؟»[٣] والسـؤال الأخـيـر يذكـّرُنا بما كـان يعـتـزم الأول فعله «فكرت في أن أهجم عليه من الخلف بسكـّين ، وإذا ما انتهيت من تقطيعه دعوت قطط الحارة لتأكله ، وبذلك أنتهي من أمر الجثة . حتى لو عـجـزت عن إيجـاد القطط الكافـيـة فـإن أحـدا لن تراوده الشكوك في اختفاء صديقي» .[٤]

وهذه القصة ، مثلما يتضح للقارئ ، تعتمد تصوير الشخصية الواحدة من منظورين ، أحدهمـا سلبي والآخـر إيجابي ، أو أسـود وأبيض ، فعنـدما

---

(١) المتحمسون . . ص٤٠ .

(٢) السابق ص ٤٦ .

(٣) السابق ص ٤٩ .

(٤) السابق ص ٤٨ .

يتحدث (س) ينقض ما يفكر به (ص) وعندما يتحدث (ص) ينقض ما يفكر به (س) على أنّ الشخصيتين تبدوان كشخصية واحدة انشطرت إلى اثنتين ، كل منهما تنفي الأخرى .وهذا شيء يتجاوز الواقع إلى اللامعقول والعبث .

وفي أكثر قصص المجموعة يقفُ القارئ على ما يكسر رتابة المحاكاة في السرد القصصي .

ولعل هذا ما لاحظه ، ونبّه عليه سالم النحاس في تقديمه الشائق للقصص ، فهو تقديمٌ يؤكد فيه أن قصة «اكتشاف»[١] قصة ترتفع فيها حدة القلق إلى الدرجة التي تنعدم فيها الفرصة بالوصول إلى سلام وراحة . وفي قصة «دوائر التعب»[٢] صورة مشوشة ومشوهة للحياة اليومية العادية ، فمن يعشْ حياة عادية يتهمْ بالشذوذ وغرابة الأطوار[٣] .

أثرهُ في الكتّاب

وهذه القصص التي يتخطى الكاتب فيها ما هو مألوف ، أحدثت أثرا جليا في عدد من كتاب القصة القصيرة . ففي مجموعة «طقوس أنثى»[٤] لسامية العطعوط تجلى هذا الأثر في قصة بعنوان «قطط السَّيد» التي تذكرنا بقصة «المدينة» مثلما تذكرنا أيضا بقصة «الكابوس» . ففيها نجد فتاة

---

(١) المتحمسون . . ص٥٣ .

(٢) السابق ص ٥٩ للمزيد انظر= مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص٥٦-٥٧ .

(٣) من المقدمة : المتحمسون الأوغاد ص ١٣ .

(٤) سامية العطعوط : طقوس أنثى(قصص) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ .

تخاف القطط ، وحين تهرب من إحداها متجهة إلى المنزل تجده مليئا بالقطط . وعندما تقرع باب منزل الحاج إسماعيل طلبا للنجدة ، يفتح لها الباب قط شرسٌ أسود فتهرع إلى منزل الأستاذ لطفي لتجد قطا حالك السواد يفتح لها الباب . وحين تتابع المحاولات تكتشف أنّ الجميع يتحولون إلى قطط فاغرة الأفواه ، والأكثر من ذلك ، والأنكى ، أنها هي تتحول إلى قطة ، فتموء مياو . . مياو . .»[١] .

ولن يحتاج الأمر لمزيد من التحليل لبيان ما تركته قصص طملية في هذه القصة من أثر ، فقد نسجت الكاتبة على منوال قصة المدينة ، وقصة الكابوس ، وقصة الخوف .ونجد هذا الشبه واضحا بين قصص طملية المذكورة وقصة بسمة النسور «نحو الوراء»[٢] . وهي قصة تدور حول رجل ضَجِرٍ ، فكل شيء حوله ممل ، مثير للكآبة ، يكاد يختنق .فالضجر يتجول في شوارع المدينة على غير هدىً ، ليحس الشخص في القصة بأن رجلا عجوزا يتبعه ، وفي نهاية القصة يحدق الرجل بالعجوز الذي يكلمه ليكتشف أنه لا يشبهه حسب ، وإنما يكتشف أنه هو[٣] . وهذا الاكتشاف يذكرنا باكتشاف الرجل الثلاثيني في قصة طملية «المدينة» أنه هرمٌ هو الآخر . وأن وجهه في المرآة وجه من أكل عليه الدهر وشرب .

وقد تجلى أثر قصص المتحمسون الأوغاد في قصة (ساعة) للكاتب

---

(١) طقوس أنثى ، ص ٣٩-٤٠ وللمزيد انظر= مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ص ٥٨-٥٩ .

(٢) بسمة النسور : نحو الوراء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ص٤٩ .

(٣) نحو الوراء ص ٥٢ .

سعود قبيلات وهي إحدى قصص المجموعة «بعد خراب الحافلة»[1] . ففيها نجد أحد الشخوص ينزعج من دقات الساعة المتكررة تك . . تك . . . مثلما ينزعج بطل قصة «الكابوس» من تساقط الماء من الحنفية . يحاول الرجل بشتى الوسائل التخلص من الإزعاج ، تماماً مثلما يحاول بطل قصة طملية ، والاثنان يخفقان في تحقيق ما يريدان . وبعد تكرار المحاولات ينتهي الأمر ببطل قصة (ساعة) إلى قذفها من النافذة ، ومع ذلك فإن الإزعاج لا يزايله ، والسبب هو الساعة البيولوجية الموجودة في داخلة ، فهي تواصل الدقّ : تك . . تك . .[2] .

وإذا صح أنّ منزلة المبدع ، أو الكاتب ، تقاسُ بمدى ما يتركه من تأثير جليٍّ ، أو خفيّ في معاصريه ، فإنّ طملية – الذي هو كاتبٌ مقل في مجال القصة – يحتلّ المكان الأرفع بين كتاب القصة القصيرة في الربع الأخير من القرن الماضي .

من السمات البارزة التي لاحظناها في قصص طملية خفة الروح ، والنزوع إلى الفكاهة والسخرية التي تصل حدّ التنكيت ، والتبكيت ، مثلما يقال في التراث الهزلي . وقد انتقلت هذه السمة من القصص إلى مقالاته الصحفية ، فجاءت مزيجا من السرد القصصي ، والأداء الكوميدي الذي لا يخلو من الشعور بالفاجع . وقد كانت هذه هي إحدى الركائز التي يفتقر إليها كتاب آخرون يظنون السخرية خلطا كاريكاتيريا للأمور ، لا أقلَّ ولا أكثر .

---

(١) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ص٨٦ .

(٢) بعد خراب الحافلة ص ٨٧ . وقد عالجنا هذا الموضوع بالتفصيل في الفصل الموسوم بالقصة في كتابنا مقدمات إلى دراسة الحياة الأدبية في الأردن ص ٥١–٦٨ .

المقالة- القصة

ففي مقالاته الصحفية تحضر القصة المكثفة بما فيها من مبنىً حكائي ، تطّردُ فيها الحوادثُ ، وتتفاعل ، ثم تنتهي بما يتوقعه القارئ . ففي مقالة له بعنوان «حريق»[1] يبدأها بقوله : «يوقفني رجلٌ في الطريق . يقول بأدبٍ جمّ . .

– ولعة لو سمحتْ

أتناول علبة الكبريت .» ثم يدور بينهما حوارٌ ينتهي بابتعاد السارد عن الآخر ، ليواصل مسيره في الزحام ، مصطدماً بآخرين . يتكرر الموقف السابق مع شخص آخر ، ويتكرر الحوار نفسه . . ثم يتكرر اللقاء بالرجل الأول . . والكلام على اللقاء السابق . . «تذكّرتُ . كنا معا (هناك . .) متجاورين كتفاً إلى كتفٍ . . نزلاء مؤقتين في علبة كبريت واحدة . متشابهين . . قامات قصيرة للغاية ورؤوس قابلة للاشتعال .»

فمثل هذه المقالة تكاد تشبه القصة القصيرة جداً ، إنْ لم تكن قصة بالفعل . ففيها معظم مقومات القصة ، لا سيما النهاية التي هي موضع عناية القاص . أما المضحك فلا يتجلى حسبُ في قول الآخر «ولعة لو سمحت» ، أو قوله «كتفا إلى كتف» ، أو قول الأول أتناول علبة الكبريت . . أو قوله «نزلاء مؤقتين» . . وإنما تكمن السخرية ومقومات الإضحاك في الربط بين السيجارة ، والولعة ، وعلبة الكبريت ، وعود الثقاب ، والرؤوس القابلة للاشتعال في مكان ضيّق مزدحم بالأشخاص .

فهي تهكّمٌ غير مباشر من السجون ، لكن الكاتب يعبر عن المضحك ، والساخر ، والكوميدي ، من خلال المأساوي ، وفي ذلك براعة .

---

(١) محمد طملية وعماد حجاج : يحدث لي دون سائر الناس ، دار حجاج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص ٤٤ .

بمعنى أنَّ في مقالاته اتحاداً بين المأساوي والكوميدي . ففي مقالة له تتحدث عن كلفة انعقاد مؤتمر القمة في عمان ، وهي تبلغ وفق تصريح رسمي حكومي خمسة ملايين دينار ، لا تزيد ولا تنقص . نجد السارد في المقالة يحدث نفسه واصفا الصفقة بـ : «ثمن خلافات عربية وكلمات تلقى من بعض الزعماء في الافتتاح ، ووعود سرعان ما يتنصل منها الناطق الرسمي . وتصريحات لا يفهم منها إلا أنها موضع مساومة لتشطب من البيان الختامي . خمسة ملايين ثمنا لخلافات عربية من المحيط إلى الخليج . يا بلاش !!

تجمع المقالة المذكورة – مثلما هو واضح – بين النقد الجريء (الكوميدي) والتعبير عن ضيق الكاتب بالأزمة المالية والاقتصادية الممسكة بخناق الناس (التراجيدي) .

وتبلغ الجرأة بمحمد طملية شأواً يتناول فيه موضوعات هي في حكم المحظورة على التناول الصحفي . مازجًا في تناوله لها – كعادته – بين الدمعة والابتسامة . هاهي ذي خاطرته الموسومة بعنوان الجدار ، التي يشير فيها إلى هدم مبنى المخابرات القديم – ما غيره– فندق أبو رسول – مثلما كان يسمّيه عامة الناس – واللافت أنّ الكاتب يربط بين هذا الحدث وقصة قديمة لمؤنس الرزاز عنوانها النمرود[1] ، فهو– كبطل تلك القصة – يتساءل أين يأخذون الجدران؟ أين يذهبون بذكرياتي وذكريات الآخرين؟ تلك المعاناة هل صارت ردماً؟ باب الحديد؟ والنافذة الدائرية العالية؟

---

(١) مؤنس الرزاز : النمرود ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ص ٨ . وانظر ما كتبناه عن القصة في مجلة عمان ، ع ٩٢ ، شباط – فبراير ٢٠٠٣ . وانظر : إبراهيم خليل ، من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص٢٠٣ .

الإنارة ؟ كل هذا صار خرْدة؟[1] ثم ينهي بطل الحكاية بوْحهُ قائلاً : أريد الأصل . . لا أريد نسْخا . ولا تصويراً .

تلك هي النكتة المُضحكة في مقالاتِ محمد طملية .

على أن الكاتبَ لا يفتقر للأسلوب ، فهو الذي يمنح مقالاته نكهة ومذاقا شعبياً لا نعثر عليه في كثير من الكتابات . فعنايته بالمتداول من الكلمات ، والعبارات ، والجمع بين الأضداد على سبيل المفارقة الساخرة ، والتهكم اللاذع ، واللجوء إلى المحاكاة الساخرة ، عناية شديدة . فوصفه أماكن الاقتراع – مثلا– حين يتوجه إليها الناخبون الأردنيون بـ «بيت الطاعة» وصفٌ يتضمّن الكثير من التهكم ، مقابل الحديث عن ذهاب الطليان لصناديق الاقتراع بملابسهم الداخلية . أما وصف الأناشيد بالآثار المكدّسة فوق الرفوف ، فتصويرٌ بارعٌ لما وصلت إليه الحال من إدمان الخضوع ، وتجنب النطق بكلمة «لا» في غير التشهّد . وتعريفه الذكاء بالقدرة على تحويل الوزارة لبزنس شخصي[2] تعريفٌ يبلغ التهكّم فيه الذروة .

ونجد الكاتب يخترع – على سبيل المحاكاة – قصة بطلها محمد السمهوري الذي يرتدي دشداشة ، ويطلق لحيته فتبلغ الصدر طولا ، ويتوجه بمعدات الهدم والتفجير إلى المدينة الأثرية(بترا) لهدمها على غرار ما تفعله (طالبان) بتمثال بوذا في أفغانستان . وحين يتساءل في نهاية القصة مندوب طالبان عن تدمير المدينة الوردية ، وهل تمَّ على النحو الذي خُطّط له ودبّر ، يقول له السمهوري : الحمد لله . وتذكرنا هذه المحاكاة الساخرة بما كنا قد ذكرناه من أنّ مقالة طملية غالبا ما تشبه القصة ، أو

---

(١) يحدث لي دون سائر الناس ، ص ٢٤٨ .

(٢) يحدث لي دون سائر الناس ص ٢١٠ .

الخبر القصصي ، وبما أنّ القصة تنتهي عادة بنهاية تتمخّضُ عنها الحوادث في تتابعها التدريجي ، فإن نهاية المقالة مرتبطة عنده- كذلك - ارتباطاً عضويا بمُجريات الحدث .

ولا ريب في أنّ لطملية الكثير من المقالات . فإلى جانب ما احتواه كتاب «يحدث لي دون سائر الناس» الذي نشره بالتعاون مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج ٢٠٠٤ صدر له كتابٌ آخر بعنوان «إليها بطبيعة الحال» ٢٠٠٧ وثمة مقالات أخرى كثيرة ، وقصص كتبها ولم تنشر في كتب ، مما يضفي على موقعه في الأدب المنزلة الراقية ، والدرجة الرفيعة العالية[١] .

(١) بعد كتابة هذه الدراسة نشرت الأعمال الكاملة للراحل طملية بمبادرة من مؤسسة عبد الحميد شومان (٢٠٠٩) .

الفصل الثامن
رسمي أبو علي
بين الرواية والسيرة والقصة القصيرة

بصدور الأعمال الأدبية عن دار مجدلاوي للنشر يكون رسمي أبو علي قد وضع نفسه في موضع يُحسد عليه ؛ فأكثر الذين يعرفونه يصنفونه في عداد الكتاب الهزليين الذين يخلطون المزاح بغيره ، والشعر بما ليس شعراً ، والرواية بالسيرة ، والذكريات ، والقصة بالخاطرة أحيانا ، وبالحكاية المسلية أحيانا ، وبالقصة القصيرة جدا حينا آخر . ولكنه بصدور الأعمال الأدبيّة شبه الكاملة ، التي تجمع نصوصه المختلفة في مجلد واحد يتحدى القارئ ، والدارس الناقد ، المُمَحّص ، لعله يعرف ما قدمت يدا أبي عليّ هذا في مجال القصة ، والرواية ، والشعر ، والنصوص التي لا هي بشعر ، ولا هي بنثر ، ولا هي سردية الطابع ، ولا مُقوْلبة الشّكْل ، أو الفحوى ، ومعرفة موضعه ، وموقعه على خريطة المبدعين .

فإذا تجاوزنا المقدمة للناقد التونسي محمد بن رجب ، وهي مقدمة احتفالية كأكثر المقدمات التي نطالعها في الكتب ، يفاجئنا رسمي أبو علي بمجموعة من القصص تعبر عن خبرة كاتب متمرس بفنون السرد القصصي . ولا ندري – في الواقع – ما الذي يمنع رسمي أبو علي من أنْ يكون غزير النتاج في باب القصة ما دام يملك هذه المواهب في القصّ ، والتشخيص ، والحبك . وما دام يملك هذه القدرة على التنويع ، واختراع الحكاية التي يستطيع القارئ تذوقها ، وإعادة سردها على غيره ، في وقت

بدأ أكثر الكتاب يضيقون بالحكاية ، ويكتبون القصة فيما يشبه المقالة أكثر مما يشبه القصة؟

ففي مجموعته القصصية (ينزع المسامير ويترجّل ضاحكاً) تستوقفنا قصته الأولى الموسومة بالعنوان : «قط مقصوص الشاربين اسمه ريّس» وتستوقفنا شخصيته الطريفة المحبّبة (سيمون) . فالراوي الذي يضطلع أيضا بدور الشخصية الرئيسة في القصة يروي لنا ذكرياته عن فتاة من أصل أوروبي تتكلم الفرنسية ، وترتدي كوفية فلسطينية التقاها في مكتب من مكاتب الثورة ببيروت ، فطلب من رفيق له أن يعرفه بها لعله يقيم معها علاقة ، فهو لا يجد ما يعمله ، أو يقضي به وقت الفراغ الكثير الذي يُشعره بالملل ، والضجر . ويقدمهما رفيقه بعضهما لبعض . وكانَ أنْ نشأت بينهما علاقة انتهت بزيارة لدار سينما ستراند لمشاهدة فيلم من بطولة حسين فهمي الذي تشبه ابتسامة (سيمون) ابتسامته . وهناك تخاطبه (سيمون) بكلمة مونا مور (يا حبيبي) وتحاول تقبيله إلا أنه يمنعها من ذلك حشمة منه وخشية الناس . ومنذ ذلك الفيلم عبرا بهدوء حدود الوحشة إلى الألفة ، وباتا أقرب إلى الاتحاد منهما إلى متحاورين . وأصبحت تهمس له في كل صباح بونجور بدلاً من صباح الخير .

أي أنَّ السارد الذي كتب في بطاقته الحركية مقابل كلمة المهنة هذا التوصيف (مناضل) وجد أخيرا ما يفعله ، ولم يعد يخشى بأسا من البطالة ، وكثرة الفراغ ، والإحساس بالسأم والضجر . ولعلَّ مما يزيد إحساسه بالحيوية ، والبعد عن الملل ، القطّ الذي يبعث ذكره في القصة مدلولا غريبا وهو أن (سيمون) تتسلى به ، تارة بالبحث عنه ، وتارة باحتضانه ، وطورا بتقبيله ، وتنظيفه . . كذلك المناضل الهمام يتسلى بالفتاة (سيمون) وبالخصم الذي اختاره عدواً من النظرة الأولى جان- بيير . فالقط بالنسبة لبطل القصة لا يظفر بغير الشعور الحيادي لكن بيير الذي هو صديق سابق

لسيمون لا يحظى منه بغير النفور والمَوْجَدة ، فهو رمز للتدخل في كل شيء ، وليس في شئون الآخرين حسب «أحسست من الوهلة الأولى أنني لن أحب هذا الإنسان في أي يوم من الأيام . فهناك أناسٌ لا تستطيع أن تحبهم مهما بذلتَ من جهد . إنّ جان- بيير هو واحدٌ من هؤلاء بالنسبة لي .» (ص٢٦)

فالحكاية ، وما فيها سخرية مريرة ، لا تخلو من تهكُّم على مناضلين يتسلون لأنهم لم يجدوا عملا في المكاتب . ولا بدَّ أن يكون لهذا المناضل نظراءُ كثيرون . يقول له الشرطي عندما اطلع على بطاقته الحركية : ما هذه الكلمة؟ فيجيب : مناضل- وكانت الكلمة قد امّحت منها بعض الأحرف نتيجة قدم البطاقة- فيقول الثاني متهكما :

- نعم ، كلكم مناضلون .

وفي قصة «الطائر الذي فقد ريشه الملون» وهي القصة الثانية في المجموعة ، نجد شابا فلسطينيا ممن لم ينتفعوا من سنوات العمل في مكاتب الثورة ببيروت ، ولكنه يحمد الله على شيء واحد وهو أنّ رأسه ما يزال موضوعا بين كتفيه ولم يقطع . يتعرف هذا المناضل على فتاة كالتي تدور حولها القصة السابقة : (دارينا) ذات العينين الزرقاوين ، والبشرة القمحية الحريرية الناعمة ، والشعر الطويل المتهدل ، الذي تلامس ذوائبه قمتي ردفيها المكتنزين . ويبدو أنّ دارينا هي الأخرى أجنبية مثل (سيمون) في القصة الأولى . تعرض عليه الإقامة معا في جزيرة خالية من الناس إلا منهما ومن أمواج البحر التي تداعب الشاطئ . وقد صمَّم على قبول هذا الاقتراح ، بيد أنه - وفي غمرة شعوره بالسَّعادة والنشوة- يداهمه صوت طائر كان يسمعه أيام طفولته في القرية بعد العام ١٩٤٨ أو قبله وهذا الطائر الذي تنسج حوله الحكايات والأساطير ينوحُ مردِّداً في صوتٍ رتيبٍ يصكّ آذان السامعين :

- يا جوختي
حطّيتها ما لقيتها
يا حسيرتي

وهو صوتٌ يؤدي إلى التشاؤم لكوْن الحكايات التي نسجت حول هذا الطائر تقول : إنه كان يمتلك ريشا جميلا متعدد الألوان مثل ريش الطاووس ، غيْر أنه أفاق ذات يوم ليجد أن ريشه الملون قد سلبَ ، مما دعاه إلى النواح ، والتألم الدائم بتلك الكلمات . والبطل هنا ظلت تلاحقه تلك النغمة الحزينة ، فحتى لو أراد أن يخلو مع حبيبته الأجنبية في جزيرة نائية ليس فيها إنسان ، فإنّ النتيجة واحدة لأن الصوت (يا جوختي) صوتٌ نابعٌ - في حقيقة الأمر- من داخل هذا الإنسان ، وليس مفروضا عليه فرضا من الخارج . بعبارة أخرى ، إنَّ مأساة الإنسان الفلسطيني تلازمه في حله ، وترحاله ، وترافقه أنى ذهب ، وحيثما استقر . فالأسى عنده حتميٌّ وليس وفقا للظروف . وفي قصة له أخرى بعنوان «لو كان إبراهيم هناك» ما يفصح عن أجواء مشتركة بين القصة والرواية الوحيدة التي كتبها بعنوان : «الذهاب إلى بيت لحم» .

فهو يسترجع أيام سقوط القرية (المالحة) بأيدي الصهاينة الإسرائيليين . وما تم تضخيمه من أخبار المذبحة التي نفذتها عصابات الأرغون والهاجاناة في دير ياسين على مقربة من البلدة ، مما اضطر الأهالي إلى الهروب ، وترك منازلهم خشية انتقال المذبحة ، واتساعها لتشمل قريتهم ، لأنَّ الدور ، مثلما يقولُ بعْضهم لبعض ، بات دورهم هم ، ليذبحوا ذبْحَ النعاج . الكلّ ولى الأدبار إلا جدة الراوي أم جاد الله ، والدة (إبراهيم) الذي اختفى من سنوات قليلة ، ولا أحد يعرف أين هو ، حتى الرجل المتخصّص بفتح (المندل) الذي يظنه منضما للثوار الذين يقاومون الإنجليز ويقاومون المشروع الصهيوني ببنادق عتيقة شهدت الحرب العالمية

الأولى لا يعرف أين هو . أم جادالله هذه ترفض الانصياع لمطلب الهاربين ، وزيادة على ذلك تتهمهم بالجبن ، والخوف من اليهود (الهمل) مع أنها تستطيع بالحجارة التغلب على عشرين رجلا منهم ، فيقولون لها : ولكن هؤلاء اليهود يملكون دباباتٍ ، وأسلحة فتاكة ، رشاشة ، وأوتوماتيكية ، وليسوا هملا مثلما تظن .

وعلى أيّ حال تبقى الجدة ، ويتفنَّن الإسرائيليون في إلحاق الأذى بها إلى أنْ تموت بعد وقت قصير ، وما يتذكره الراوي هو آخر كلمات لفظتها ، وهي «لو كان إبراهيم هناك» أي أنّ إبراهيم ابنها لو كان موجودا ً، ولم يغادر القرية ، لما حدث ما حدث . وهذا هو محض اعتقاد المرأة الذي عاشت عليه ، وبه (أم جادالله) على الرغم من كثرة أبنائها الذين اختفوا .

فالمؤلف يقدم لنا – في قصته هذه – نموذجا للمرأة الحديدية ، التي تذكرنا بنموذج أم سعد في رواية غسان كنفاني الموسومة بالعنوان (أم سعد) مع اختلاف في السياق .

على أنَّ رسمي أبو علي يقدم لنا في موضع آخر ، من الأعمال الأدبية ، رباعية قصصية لافتة للنظر ، مسترعية للانتباه . فهي تتألف من نماذج جيدة حبذا لو أنَّ الكاتب كررها في قصص أخرى . وفيها يتضح أنَّ المؤلف لو ركز جهده على كتابة القصة القصيرة جدا ، لحقق فيها من النجاح ، والتفوق ، ما لم يحققه غيره .

ثمة أربعة أشخاص في الرباعية كل واحد منهم نموذج قصصي مستقل عن الآخرين ، وله حكايته الخاصة . . لكنّ القصص الأربع تجمعها فكرة واحدة هي الضجر من رتابة الحياة المملة اليومية ، فالأول يريد – زيادة على ممارسة رياضته اليومية– انخراط العلماء في بحث لتحويل لون مياه البحر من الأزرق الضارب للخضرة إلى اللون البنفسجي مثلا ، بدلا من انخراطهم في الأبحاث الخاصة بتصنيع القنابل العنقودية ، والنووية ،

والهيدروجينية ، وغيرها من أسلحة الدمار الشامل .

والثاني يصر على إسعاد الآخرين على الرغم من أنهم لا يحسّون به أبداً ، فعندما يلقي عليهم السلام يتظاهر بعضهم بعدم السماع ، وبعضهم يدير له الظهر ، وبعضهم يكتفي بتحريك كتفيه ، أو يردُّ عليه ردا باهتا ، كأنما يفعل ذلك تجنُّبا للعَتب ، ومنهم من يتجاوز ذلك فيصوِّب إليه نظرة مسْمومة جارحة . فهو – إذاً– كمنْ يعيشُ في معركة دائمة ، والفارق بينه وبين المحارب أنه يواجه الجميع وحيداً ، ومع ذلك ما إنْ يعود إلى بيته ، ويرتمي على سريره ، متمتعا بقسطٍ قليل من الراحة ، بعْد أن ينتزع الخناجر المَسْمومة من جراحه ، حتى يستأنف إصراره على ملاقاة رفاقه من جديد ، مصمّماً على هزيمة التعاسة ، مهما كان الثمن .

وأما الشخص – النموذج – الثالث ، فهو أقرب إلى أبطال القصص القصيرة جداً ، التي تنتهي بمفارقة بارعة تفاجئ القارئ ؛ فبعد أن يتحدث إلى الطفل ذي السنوات الثلاث ، عما لديه من عصافير ، وقطط ، وأفيال ، عارضا عليه الذهاب معه ليريه تلك الحيوانات ، يكتشف أن الطفل ، بالرغم من رغبته الشديدة في رؤيتها ، لا يأمن على نفسه ، مجيباً : يجب علي أن أخبر أمي أولاً .وهنا ينهمك الراوي – البطل – بالبكاء «وبكى قلبي» .

والأقصوصة الرابعة تشبه الثالثة من حيث أنها نموذجٌ متقن للقصة القصيرة جداً .

فالبطل فيها يتوق للحبِّ ، وعندما يحدق في السماء ، وتبتسم له بحنان ، ترسل إليه بخيط من المطر المتوهج بأشعة الشمس ، وبدلا من أن يسارع لمعانقة السماء مثلما هو متوقع ، يفاجئه شعور بالحياء ، فيختبئ في غرفته .

وهذه القصص الأربع – في رأينا– تسودها أجواء التمرّد على رتابة

الحياة اليومية الأليفة ، وما تسببه للشخوص من شعور بالقلق ، والتوتّر ، والملل ، وفي الوقت نفسه : التّوْق للتغيير ، وإلى حياة أكثر سعادةً ، وتنويعا ، وتغييرا ، وأكثر ألفة ، وأقلَّ عداءً ، وحقداً ، وإحساسا بانعدام الأمان . ولكن ليس ما تدعو إليه القصص هو الذي يجعل منها أعمالا جيدة ، بل المُعوَّل في ذلك على البناء الفني المتقن . فقد انتهت كلٌّ من القصص الأربع ، بمفارقة تدهش القارئ ، وفي الوقت ذاتِه أبقتْ على الخيط الفني الرفيع الذي ينتظم أجواء النماذج الأربعة واضحا ، وماثلا للعيان ، وهذا قلَّ أنْ يوفّق إليه كاتبٌ ممَّن يزاولون كتابة القصة القصيرة جداً . .

ومن القصص التي وُفّقَ فيها رسمي أبو علي مثلما وفق في الرباعية قصته الموسومة بالعنوان «العودة إلى البيت» التي يعود تاريخ كتابتها إلى الأعوام ١٩٨٣-١٩٨٧ وفيها يتحد الواقع بالكابوس . فمن العبارة الأولى : «بدأ الأمر كله في ذلك البيت الصغير ، الذي سكناه بعد طول طواف منذ خروجنا من قريتنا القريبة من القدس عام ٤٨ .» (ص ١٢١) يرسم الكتب قوسا أوله في زمن الطفولة وآخره في الحاضر حيث هو يتلمس خطاه باتجاه بيته الذي يقيم فيه بعمان .

وبعد أن يكتشف ما وقع من تغيير في البيت ، والحيّ ، وفي مخيم(ضاحية) الدهيشة ، وفي بيت لحم ، حيث كل شيء قد تغيَّر تغيُّراً كبيراً . . يتذكّر أنه قد تأخر هو وابنه عن زوجته ، ولا بدّ أنها في غاية القلق بسبب هذا التأخّر . وكلما توغل البطل - الراوي المتكلم- في دهاليز بيت لحم ، وأزقتها ، واكتشف جديدا ، يحاول أنْ يتذكّر الطريق إلى منزله الحالي لكن دونما فائدة . وعندما تحدث إلى أحد العمال التلحميّين عن المكان ، قائلا له : ولكن لم يكن في تلك الأيام ثمة عمالٌ ، ولا أكوام حطب ، خاطبه الآخر : أية أيام؟ قال : عندما كنت طالباً قبل ثلاثين

سنة . فيقول له العامل : ثلاثون سنة؟ لقد ذهبتَ بعيداً . خلال هذه الفترة تزوّجْتُ وأنجبْتُ وتستطيع أن تقول إنني الآنَ رجلٌ سعيد . هل هذا الصغير لك ؟

وهكذا يتجه السارد في أكثر من اتجاه : اتجاه يغرقه في ذكريات الطفولة المعذبة في الدهيشة ، واتجاه يذكره بأيام كان فيها طالبا في الكلية العلمية الإسلامية في عمان . واتجاه آخر يذكره بزوجته القلقة بسبب تأخره عن العودة إلى البيت . واتجاه آخر يضعه في دائرة السؤال ، وهو كيف يهتدي للعودة إلى بيته ، وسْطَ هذه الأمكنة المتغيرة التي لا يستطيع فيها الاهتداء إلى موْضع قدميه .

وفيما يرى النائمُ يُبْصر الراوي المتكلم جمْعاً من الرجال ذوي القنابيز وهم يهمون بذبح عدد كبير من الخراف ، كأنّ في الأمر عيداً ، أو حفل عرس ، فيدبّ الفزع في الطفل ، وحين ينهمر النهار ، وتتلاشى الظلمة ، يتكشف المشهد عن صرح شامخ من المرمر الإسطواني كتبت عليه بلغات مختلفة عبارة «الحبُّ هو طريق العودة إلى البيت» وتبعا لذلك يكتشف الراوي أنه لم يعد تائها ، فلا ريب في أنها تنتظرهما داخل الصرح .

وهذه القصة كالتي سبقتها نسجَ فيها الكاتب حكاية (كابوساً) مما يراه الناس في نومهم ، وجعل المنام – إذا ساغ التعبير– أكثر دلالة على واقع الشخصية (المتكلم) من اليقظة . وإذا صح أن الأدب نوع من أحلام اليقظة day dream مثلما يذهب فرويد Freud فإن رسمي أبو علي ،في هذه القصة ، يقدم لنا نموذجا تطبيقيا يعبر فيه عن علاقته بالمكان تعبيراً يبدو في ظاهره من نتاج اللاوعي . . لكنه في حقيقته لا يختلف بتاتا عن أي نص أدبي واعٍ ، بدليل أنه ربط بين أجواء الكابوس وأجواء روايته الذهاب إلى بيت لحم ، مما يؤكد – ثانية – أن أعماله القصصية ، وروايته ، تشكلان متنا سردياً واحداً .

ترى مـا الذي ترمـز إليـه هذه الرؤى ؟ ومـاذا يعني المؤلف بالصـرح المرمري الذي تنتظره فيه الزوجة؟ القصة في حاجة إلى مؤول يتقن تفسير الأحـلام ، ويتـقن الربط بين الرموز ومـا تومئ إليه وترمي . ولا ريب في أن القارئ العادي يفتقر لمثل هذه المهارات ناهيك عن الدارس المتخصص .

فضاء السيرة :

تتضـمن الأعـمال الأدبية هذه رواية واحدة سبقت الإشـارة إليها في غير موضع ، سبب الإشارة هو أن الأجواء التي تسود بعض القصص تتكرر في الرواية الموسومة بعنوان الذهاب إلى بيت لحم .

تقـوم رواية رسـمي على سـرد الذكـريات التي تروي بتـفـصـيل دقـيق بعض ما جرى في العام ١٩٤٨ في قرية الكاتب وهي قرية (المالحة) التي تقع على مـقربة من القدس ، ويستوفي – فيـما يشبـه التـمـهـيد – سرد ما جرى في الأشهر التي سبقت النكبة ، ثم الأيام العصيبة التي تلت النزوح من المالحـة ، والذهاب باتجاه (كرزة) والقلعة ، وبرك سليـمـان ، والدهيشـة ، وبيت لحم ، وأخيرا اللجوء إلى عمان . يسرد ذلك بتفصيل يذكرنا بالكثير من كتب المذكرات التي تحدثت عن الفترة ذاتها ، سواء تلك التي كتبها شعراء من أمثال محمد القيسي في كتاب الابن ، أو روائيون من أمثال فيصل الحوراني في كتابه الوطن في الذاكرة ، أو رشاد أبو شاور ، أو فاروق وادي ، أو محمود شقير ، أو غيره . . وغيره .

نقـول هذا على الرغم من أنَّ مـثل هذا الوصف للكتـاب يقـصي عنه طابع الرواية ويقربه من أدب السيرة .

ولا أرى ما يمنع أن تعد الذهاب إلى بيت لحم جزءاً من سيرة المؤلف .

وهو لا ينكر ذلك أبدا ، ففي الصفحة ذات الرقم ٢٦٨ يروي لنا كيف أخذ البطل الراوي يتعلم حرفة (الدقاقة) ويبدي مهارة في ذلك دُهشَ لها

المحترفون على الرَّغم من صغر سنه : «شاهدني أحد الدقيقة ، وأنا أميلُ بالشوكة عند الضرب على طريقة المحترفين ، فابتهج ، ونادى الجميع ليشاهدوني ، وبشّر الوالد قائلاً :

– انظر يا أبو رسمي ، إن لولدك مستقبلا باهراً في هذه المهنة .

ولكن يديّ كانتا قد تشققتا ، ولم أستطع النوم لليال طويلة .»

فهذه الفقرة ،وهذا الحوار ، يثبتان بما لا يَدَعْ مجالا لِلشكِّ ، أنَّ الراوي المتكلم في «الذهاب إلى بيت لحم» هو المؤلف نفسه ، رسمي أبو علي . وبتتبُّعنا لسائر الحوادث نزداد اقتناعا بأن الكاتب يسرُدُ لنا ذكريات الطفولة المعذبة في نمط روائيّ . وحين يقترب من الحدث الحاسم في تلك المرحلة من حياته ، وهي ترك بيت لحم ، والذهاب إلى عمان ، يختتم ما يعدُّه رواية بالعبارات الآتية :«لقد بقينا في بيت لحم أربع سنوات ، ثم ذهب والدي إلى عمان بحثا عن عمل جديد ، فلحقنا به في العام ١٩٥٢ ولكنَّ تلك رواية أخرى .» ص ٢٨٩ .

وهذه الخاتمة تؤكّد ما سبق ذكره من باب التخمين ، وهو أنَّ هذه الرواية لا تختلف عن كتب السيرة والمذكرات .

الذهاب إلى بيت لحم تخلو من الشخصيات الروائية إذا جاز التعبير ، وإن كانت تحتوى على شخوص حقيقيين مثل الأب والأم والجدة والسارد الذي هو الشخص الرئيس وآخرين كثر . والزمن فيها تتابعي لا يتضمن ما يضفي عليه شيئا من خواص اللعبة الروائية . ورؤية الكاتب للمكان رؤية جيدة تبرهن على امتلاكه قدرات بنائية لو أنه ضاعف جهوده في باب الرواية ، وعكف على تطوير أدواته التحليلية والسردية . وترتيبه لما تتضمنه مذكراته من حوادث ترتيباً يخضع لمتطلبات الزمن التاريخي . ولهذا كله أظن تصنيف هذا العمل في مقام السيرة أولى من تصنيفه في مقام الرواية .

الفصل التاسع
شعرية المفارقة
في القصة القصيرة جداً

من المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية أو المقالة أو السيرة الذاتية أو السيرة غير الذاتية والمذكرات وأدب الرحلات والانطباعات الخاصة . فهي من الفنون القولية التي لا تقوم – في الواقع– على خصائص تجنيس مستقلة تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون . وهذا ما يجعل وضع تعريف نوعي لها من الأمور الصعبة جدا ، إنْ لم يكن من المستحيل . فلو استعرض القارئ عددا كبيرا من القصص القصيرة لكتاب من أجيال مختلفة ، ومن أزمان ، وعصور متباعدة ، لوجد في كل قصة عملا يختلف عن غيره من الأعمال ، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يتعدى كونه سرداً ، وأن فيه حدثا يُحكى ويروى ، وأن فيه أشخاصا يفعلون أفعالا ، أو يتذكرون أو يتكلمون ، ويعترفون اعترافات تمثل مجريات القصة الفعلية . وقد يجد قصصا لا تتوافر فيها مثل هاتيك العناصر المشتركة .

وما يقرّبها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات خلافا للمسرحية ، واعتمادها على التركيز ، والتكثيف ، والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل ، والتفصيل ، الذي ربما كان من سمات الرواية . وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية العادية ، مثلما هي الحال في السرد الروائي . فالقصة الواحدة

ومجموعة القصص ، يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي ، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي لمحاكاة خطاب الناس مختلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة .وقد تعتمد القصة القصيرة على الإيهام بامتزاج الحقيقة بالأحلام والكوابيس ، وقد تعتمد المفارقة مثلما تعتمدها القصيدة[١] فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة .

وممن يلفت النظر في قصصه القصيرة جدا إلى المفارقة محمود الريماوي ، إذ المعروف أنه انتقل من كتابة القصة القصيرة ذات البداية والذروة والخاتمة إلى القصة المكثفة في زمن مبكر قبل أن تغدو تقليعة لدى كتاب الجيل الحاضر . ومن قصصه التي تجمع بين كونها قصة قصيرة جدا وبين الاعتماد على مفارقة الموقف[٢] قصة (نعاس)[٣] . فعلى غير العادة ينهض – بطل القصة– سليمان من نومه يملؤه الشعور بالرغبة في الحياة ، فيؤدي طقوس الصباح كالمعتاد : الاغتسال ، و تناول الفطور ، وتدخين لفافة تبغ ، فيما هو يشاهد التلفزيون في المتبقي له من وقت ينطلق بعده إلى عمله في البلدية . غير أن إغراء السيجارة الأولى يعاوده فيشعل واحدة أخرى . وهنا يحدث الانقلاب المفاجئ في الأقصوصة ، ليس في تصرفات سليمان حسب ، بل في السيجارة التي تحترق ببطء على حافة المنفضة ، لأن سليمان لم يمهله موت الفجاءة حتى يفرُغَ من لفافته الأخرى .

---

(١) انظر = إبراهيم خليل : شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة ، مجلة عمان ، ع١٥٨ ، أيلول ٢٠٠٨ ، ص٢٠-٢٦ .

(٢) انظر ميوميك ، المفارقة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، وزارة الثقافة ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص١٥-١٧ .

(٣) محمود الريماوي : سحابة من عصافير ، دار الساقي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ص ١٣ .

وتعتمد مفارقة الموقف على المزج بين النقيض والنقيض ، مثلما نجد في قصة (اليوم الأخير)[1] فتركيز الراوي على ثناء الأم على الطبيب الذي وصف لها دواءً شعرت بالراحة بسببه ، رافقه إخفاء السارد عنها أنّ الطبيب الذي تلح على ذكره قد أخفق في علاج نفسه فمات . والأنكى من ذلك ، وأمرّ ، أنّ هذا التناقض في الموقف يبرز في سردها – الأم– لعتاب أمها التي رأتها في المنام تلومها ، وتعاتبها ، لأنها لا تزورها في المقبرة ، وعندما تؤكد لها الأم أنها تزورها دائما ، وتقرأ الفاتحة على قبرها ، تقول لها الأم : إن القبر الذي تزورينه هو قبر متوفاة أخرى يقع إلى جانب قبري[2] . ومن المضحك في القصة ، والأولى بالتهكم ، والسخرية ، في حضرة الموت ، أنّ الأم – المحتضرة– تراقب الأمطار المتساقطة بغزارة متسائلة عما يشعر به شقيقها المتوفى قبيل أسابيع ، وعما يحسُّ به من بلل وبرد في قبره[3] .

وتمثل أقصوصة (الكنز)[4] واحدة من القصص التي تزخر بالعناصر الكوميدية الساخرة ، وبالمفارقة التي تعتمد الموقف الدرامي . فالقارئ – بلا ريب– يكتشف من الكلمات الأولى للقصة أنَّ عبد العال – بطل القصة– لم يعثر على كنز ، ولا على ما يحزنون . في حين أن إخوته ، وأبناءه ، وجيرانه ، واثقون من عثوره عليه ، لذا همْ جادون في دعوته لتوزيعه عليهم حصصاً بالتساوي ، كالإرث تماماً ، وعندما يخاطبهم بثقة ، قائلا : لا شك

---

(١) سحابة من عصافير ، ص ٣٦ .

(٢) سحابة من عصافير ص ٣٧ .

(٣) إبراهيم خليل : من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٨٤ .

(٤) سحابة من عصافير ص ٤٥ .

في أنكم تمزحون[1] يجابهونه بصوت قويّ ، واحدٍ ، أنت الذي يمزح . فالفارق بين الموقفين يجلو مسألة الشكل القصصي القائم على التبايُن . ولهذا ، سرعان ما يتحول الصراع فيها إلى عنف يدخل على إثره عبد العال في غيبوبة قصيرة ، يبصرُ خلالها كم كان الأمر مثيراً للضحك ، بعد ذلك يكتشف أنّ زوجته تذهب مذهب المقتنعين بعثوره على الكنز ، وزيادة في التهكم يعدها بتقديم هدية (محرزة) وبالزواج من فتاة صغيرة تريحها في آخر العمر .

والحق أن المفارقة في قصص الرياوي متكرّرة ، سواء في قصصه المطولة ، أو القصيرة جداً . فثنائية الخلق ، والمَحْو ، محورٌ تناقضي تدور عليه قصة الوديعة[2] وقصة (حمورابي) هي الأخرى قصة لا تخلو من مفارقة الموقف[3] .

رجوع الطائر:

وتبرُزُ المفارقة في قصة الرياوي (خطأ طبي) .

فالراوي يحدثنا فيها عنْ شاعر خمسيني لم يراجع طبيبا في يوم من الأيام ، ولم يتوقع أن يكون في حاجة لمثل تلك المراجعة ، فهو في تعلقه بالشعر ، والموسيقى ، والقراءة ، يظنُّ نفسه فوق ذلك ، حتى إنه يتجنّب زيارة المرضى ، ويكره الحديث عمن يموتون ، ولا يقوم بواجب العزاء إنْ هو سمع بوفاة صديق ، أو قريب ، معتقدا أن مثل ذلك الواجب يرغمه على الإحساس بالانكسار أمام ذلك العدو الوهمي – في رأيه– وهو الموت ، لذا

---

(١) سحابة من عصافير ص ٤٦ .

(٢) محمود الرياوي : الوديعة (قصص) أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٦٧ .

(٣) سحابة من عصافير ص ٨٩ .

غالبا ما يؤدي ذلك الواجب – إنْ أداه– في شيء من العجلة ، وغير قليل من الضيق[1] . وقد اضطر هذا الخمسيني لمراجعة طبيب ، فقدم له هذا الأخير نتيجة مطمئنة ، مما دعاه للقول لابنه الذي رافقه إنّ الموضوع كان من أساسه مفتعلا ، وأنه لا يشكو من شيء .ولكن الرجل ما إنْ غادر عيادة الطبيب حتى داهمه شعورٌ حاد بالألم غرق بعده في غيبوبة استدعت المثول ثانية أمام الطبيب ، والمنام في مركز العناية المركزة في المشفى .فالراوي الساخر يصور لنا تناقضات الإنسان الذي لا يحْضره الموت إلا وهو في قمة الاطمئنان على حياته .

ومن قصص الريماوي ، التي تقوم فيها المفارقة على المزج بين التراجيدي والساخر القصة المْوسومة بعنوان (سر العائد) فمما لا شك فيه أنّ القول بعودة الراحل مؤنس الرزاز للكتابة نوع من القصّ العجائبي الذي نعرفه في السرد القصصي ، والروائي ، غير أنّ مُجْريات القصة تشير إلى تناقض واضح من حيث أنّ المحرّر الذي يعرف استحالة عودة الكاتب الراحل للكتابة بعد سنوات خمس من وفاته ، مطمئنٌّ إلى صحة المقالات التي يجدها دوما على مكتبه ، فهي بخط مؤنس الذي عرفه أيام تشاركا العمل في صحيفة أخرى ، وكان يتحتم عليه أنْ يقرأ مقالاته قبل أنْ تطبع[2] . ومع أن رفاقه يشككون بأن هناك من يضع المقالات على الطاولة ، وأنه لا بد من التحقيق في ذلك ، غير أن المحرر يتساءل بتهكم واضح قائلا : هل فيكم من يأبى نشر مقالاته إلى أنْ تنجلي نتيجة التحقيق؟[3]

---

(١) محمود الريماوي : رجوع الطائر (قصص) فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ٣٤ . وانظر= عواد علي : مقدمة المصدر السابق ص ٨-١٠ .

(٢) رجوع الطائر ، ص ٥٥ .

(٣) رجوع الطائر ص ٥٧ .

ويمتزج المأساوي بالكوميدي في قصة أخرى عنوانها يعقوب اسمه مكتوب .

فإذا تجاوزنا السّجعة اللافتة للنظر – وهي ضربٌ من المحاكاة الساخرة– نجد الراوي يحدثنا عن رجل يتتبع أخبار الوفيات في الصحف تتبعا وصل حدَّ الإدمان . وهو في تتبعه ذاك يتساءل دائما عن نفسه ، وعن نعْيه ، وعن الصورة التي سيظهر فيها في الصحف عندما يسترد الخالق وديعته .

وذات يوم ، وهو يحدق في إعلانات النعي الكثيرة ، فوجئ بنعي رجل اسمه يعقوب[١] يعقوب السعيد . وتذكر في تلك اللحظة أنه لم يقرأ اسمه منشورا في جريدة إلا مرة واحدة ، عندما نُشر نعْي زوجته ، فقد ذكر في ذلك الإعلان زوجة يعقوب السعيد . يا ألطاف الله!ترك الجريدة تسقط من يده ، وسمع صوت ارتطام أوراقها بالأرضية[٢] . وبدأت تلوح عليه علائم التعب ، والإعياء ، وكأنه يموت فعلا تصديقا لما ورد في النعي . وظل على هذه الحال ، لم ينفعه تدخل الخادمة الأندونيسية التي تحاول تلبية رغباته . . وعند حضور الابن يزن ، وإبلاغ الخادمة عن حال الرجل ، وأنه مُتعَبٌ ، وربما مريض ، ويرفض تناول أي شيء مما تقدمه له بما في ذلك كوب الحليب الذي اعتاد عليه منذ مدة ، سأله ابنه إنْ كان في حاجة إلى طبيب ، فردَّ الأبُ قائلا : «لا لزوم للدكتور ، فهل ينفع الطبيب مع من مات؟»[٣] وحين عبَّر الابن عن صدمته لهذا الكلام الذي يوحي بأنَّ والده قد أصابه الخرَف ، قال هذا الأخير : اقرأ النعي . اقرأه إنْ لم تصدق[٤] .

---

(١) رجوع الطائر ص ٨٦ .

(٢) رجوع الطائر ص ٨٧ .

(٣) رجوع الطائر ص ٩٢ .

(٤) رجوع الطائر ص ٩٢ .

ومع أنّ الابن (يزن) واثقٌ من أنّ أباه حيٌّ ، سواءٌ أقرأ النعي أم لم يقرأه ، فقد جارى أباه ليكتشفَ أنّ يعقوب السعيد الذي نشر نعْيه رجل أعمال عراقي ، وله أزواجٌ وأبناءٌ كثيرون .عندما قال الابن لوالده : هل أصبحْت رجلَ أعمال عراقيا؟ تنهد الأب ، وقال في نفسه : أعرف أنّ الميت هو يعقوب السعيد العراقي ، ولكن أليس من حقي أن أتشاءم على أقل تقدير؟[1] .

ولا ريب أن المتأمل فيما ذكرناه من قصص محمود الريماوي يلاحظ مدى ما فيها من سخرية مأساوية عناصرها التناقضُ في مواقف الشخوص . فالذي لا يراجع الطبيب- حين يضطر إلى ذلك- تقدم له نتائج فحص ، وتشخيص ، غير صحيحة ، مما يعرضه لنوبة قلبية شديدة بعد خروجه مطمئنا من عيادة الطبيب الفج تودي بحياته . والذي يدمن قراءة إعلانات النعي لا يلبث أن يرى نفسه في واحد منها عن طريق تشابه الأسماء فيشعر بالموت وهو حي . والمحرر المطمئن لخط الكاتب الراحل ، ولوجود مقالاته على المكتب ، لا يطمئنّ لنتائج التحقيق ، ولا يطمئن لما يعتقده من أنّ المقالات للكاتب فعلا ، أم أنها منحولة له ، منسوبة إليه ، من أناس يحاولون استغلال اسمه لنشر ما يريدون . ويستطيع القارئ أنْ يرى هذا في (الكنز) حيث الفروق بين الأوهام والحقائق توشك أن تنعدم تماماً وتتلاشى ، فينقلب الوهم إلى مأساة ، والخداع إلى ممارسة أخلاقية .وفي (نعاس) ينقلب التشبُّث بالحياة إلى موت مفاجئ لدى سليمان ، وإلى راحة أبدية لدى الزوجة التي لن تعود مطالبة بإيقاظه من نومه صبيحة كل يوم .

ويعثرُ الباحثُ على مثل هذه القصص في مجموعة «النمْرود» لمؤنس

---

(١) رجوع الطائرص٩٣ .

الرزاز[١] . فالطبيعي أنْ ينتظر السجين إطلاق سراحه والإفراج عنه ساعة بساعة ، لكن السجين في القصة الموسومة بالعنوان : (النمرود) «يرفض مغادرة السجن ، ويرفض الإفراج وسط دهشة الجميع ، واستغراب الأهل والأقارب . .» وهنا يبرُز عنصر المفارقة ، فالمعتقل يحتفظ بذكرياته وانفعالاته محفورة على الجدران ، أو منقوشة على حائط الزنزانة «أريدُ أنْ أصحب الجدار . كتبتُ عليه بعيدان الثقاب مذكراتي ، وقصائدي ، وشتائمي . . الجدارُ لي . . وهم يريدون مصادرة ذكرياتي ، وكلماتي .»[٢]

أخيراً يتعهد ضابط السجن بانتزاع الجدار ، واقتلاعه ، والإرسال به إلى منزل السجين فور مغادرته للسجن . والمفارقة الأخرى التي تتجلى في القصة هي أنَّ السجين ، بدلا من أن يقتنع بنتيجة العقاب الذي تعرض له ، ومسايرة أهل الرأي ، والحل والعقد في بلاده ، إذا به يغادره وهو أكثر إصراراً على المعارضة ، والشّغب ، إذا جاز التعبير . فالسجن الذي اخْتُرِعَ من أجل معاقبة المسيء - برأي القانون- لم ينجحْ في تدجين السَّجين[٣] .

وفي أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة من خلال التضادّ الظاهري . فالصحفي الذي أمضى بضع ساعات في كتابة مقاله ، وزخرفته بأنواعِ البديع ، يختمه بعبارة «وهكذا أيها الإخوة القراء ترونَ أنَّ التدخين عادةٌ سيئة يجبُ تركها ، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا

---

(١٩) مؤنس الرزاز : النمرود (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .

(٢٠) النمرود ص ٨ .

(٢١) من الاحتمال إلى الضرورة ص ٢٠٤ .

نملك الإرادة .»[1] يكتشفُ- هذا الصَّحفي- أنه دخّن خلال كتابته للمقال علبة سجائر كاملة . والتناقضُ هنا واضح ، فالكاتبُ الصحفيُّ يدعو لتجنب التدخين فيما هو يدخن بشراهة ، داعيا للاتصاف بقوة الإرادة ، فيما إرادته وعزيمته خائرتان . فقد طفق يتأفف حين اكتشف أنَّ علبة سجائره خاوية ، وأنّ عليه أن يُبادر لشراء علبة أخرى .

وهذه القصة مكثفة جداً . وعددُ كلماتها لا يزيد على ستين كلمة ، ومع ذلك نجد في المفارقة التيُ تضفي التهكم ، والسخرية ، على الموقف ، ما يغني عن الكثير من التفصيلات ، سواء تلك التي تهتم عادة بإبراز الحدث ، أو تلك التي تهتم بإبراز الشخوص .

ولمحمود شقير مجموعة قصصية (طقوس للمرأة الشقية)[2] نجد فيها قصصا قصيرة جدا تعتمد المفارقة التي يمتزج فيها الموقف التهكمي والتناقض الظاهري .

فالسيِّدة العجوز في قصة (الصَّمت) ترنو إلى صور الأبناء ، والبنات ، الذين تزوجوا ، واتجه كلٌّ في طريق ، ولم يبْق لها من أحدٍ في البيت سوى الكرسي ذي القوائم النحيلة العارية الذي لا يروق لها منظره . ولكنها مع ذلك تحسُّ تجاه ذلك الكرسي بمشاعر إنسانية ، فالوحدة والصمت يحملانها على البحث عن أنيس فتجده في ذلك الكرسي ، الذي خيّل إليها أنه لا يستطيع أن يكبت ضحكته طويلا فينفجر . وعندما تسْمع صوتا هو ارتطام ورقة من نبتة المدادة المتسلقة على جدار الصالون الواسع بالأرض ، تكتشف – مذعورة – أن تلك الورقة«ألقت بنفسها من حالق . .

---

(١) أحمد النعيمي : خطوة أخرى (قصص) أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ ص ٦٩ وانظر = ط٢ ، دار الينابيع للنشر ، عمان ، ص ٦٩ .

(٢) محمود شقير : طقوس للمرأة الشقية (قصص) دار ابن رشد ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ .

بعـد أنْ لـم تعـدْ تطيق الصـمت كل هذا الوقت على الجـدار .»[1] وهذا التقابل بين الوحشة والعزلة ، والصمت ، من جهة ، وضجيج الكرسي ، أو ارتطام النبتة ، يعبر بوساطة التضاد عن الإحساس بالوحدة . زيادة على ذلك ظهر البون كبيراً بين المرأة والنبتة ، فالنبتة تحتج على مَطال الصمت والوحدة ، في حين أن المرأة لا تقوى على ذلك لأنها إنْ هي فعلت ما فعلته ورقة المدادة ، فإن ذلك يعني شيئا واحداً هو الموت . وهذا التناقض خرج بالقصة من المستوى العادي إلى آخر استثنائي يفيض بالمعاني والدلالات . . مما يدعو لتكرار التأكيد على أنّ المفارقة في القصة القصيرة جدا ، والقصيدة القصيرة ، لها وظيفة بنائية متكررة وهي إغناء النص بما يعوض الكثير من المضمر ، والمحذوف .

ويكرّر شقير أقصوصة المفارقة القائمة على لعبة الحضور والغياب . فمثلما هي الحال في قصة (صمت) نجد الأقصوصة (غياب) تشير إلى اختفاء المرأة في أثناء الحديث عن غياب العاشق . يحضرُ العاشق بدلا من أنْ يَمْضي ، وتغيب المرأة بدلا من أنْ تبقى لتأكل أعصابها الوحدة[2] . وهذا التلاعُبُ- بلا ريب – جعل من القصة التي تعتمد على مشهد سردي قصير ، لا يتعدى المئة كلمة ، قصة ثرية ، إذ القارئ يجد نفسه وجها لوجه أمام تناقضات الواقع الإنساني : وهذا – تقريبا – هو ما يكتشفه القارئ في قصة (لا أحد)[3] حيث الإنسان الذي يبحث عن كلّ شيء في المدينة ، فلا يجد شيئا ، ثم يذاع في الناس أنهم عثروا على جثة رجل فوق الرصيف ظلَّ يبكي حزناً حتى الموت . وهذا ما يجده القارئ في

---

(١) طقوس للمرأة الشقية ص ١٥ .

(٢) طقوس للمرأة الشقية ص ٢١ .

(٣) طقوس للمرأة الشقية ص ٤٤ .

قصة (طقوس للمرأة الشقية) متكررا على نحو من الأنحاء .

ففي الساعة التي تسْعد فيها المرأة لكونها تحسُّ بأنها ما تزال تتمتع بالجاذبية التي تجعل منها امرأة مرغوبا بها ، لا عنها ، فهيَ بشهادة بعض رفاق العمل تجعل من صباحهم ونهارهم لذيذا مثل طعم الدراق ، في تلك الساعة – نقول– يطلّ ملاك الموت برأسه خلسة من مكان ما في غرفة الإعلان ، كأنما يدعوها لوقف مسلسل الابتهاج[1] . فأيُّ شيء أكثرُ دلالة على مأساة الإنسان من اجتماع الموت والسعادة في اللحظة ذاتها التي يكتشف الإنسان فيها أنه سعيد؟ وإذا لم يكن هذا التناقض هو ما يعبّر عن الصراع اللحظي في حياة البشر ، فما الأداة التي يستطيع الكاتب استخدامها للتعبير عن هذه المأساة؟

وتجْمعُ المفارقة في قصة سعود قبيلات (حلم)[2] بين الواقع واللا واقع .

فالسجين الذي تضيقُ به زنزانته يرى فيما يرى النائم طفلا يحتضن رأسه ، ثم تتحول هذه الرؤية إلى ما يشبه الواقع حين تتحوّلُ الزنزانة عبْر ابتسامة الطفل ، وهدْهدة السَّجين ، إلى وادٍ مليء بالشجر ، والمياه الصافية ، الرقراقة ، وخيوط الشمس المتساقطة من خلل الأغصان ، وأغاريد العصافير . . ولأنَّ السجين يندمجُ بالحلم ، ويحرك شفتيه مبْتسماً ، تتطايرُ من مخيلته تلك الصورة ، ليستيقظ على صدمة الواقع ، فإذا بالزنزانة تضيق ، وتضيق ، حتى ليكادُ يحسُّ فيها بالاختناق . ولولا هذا التضاد في الموقف لكانتْ القصة التي لا تتعدى في الطول صفحة واحدة ، أو بعض صفحة ، فقيرة من حيث المبنى والمعْنى ؛ فالمفارقة التي انتهت بخاتمة بارعة

---

(١) طقوس للمرأة الشقية ص ٤٥ .

(٢) سعود قبيلات : مشي (قصص) أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٤ .

أغنت النصَّ ، ومنحته الكثير من العمق .

وفي قصة له بعنوان (وحدة)[1] يجمع الكاتب جمْعاً غريبا بين شعور المختفي المتواري عن الأنظار خشية الاعتقال ، والإحساس العارم بالأنس الذي تسببه له عصفورة- ولعلها من باب الرمز- تحطّ على نافذته الصغيرة كلَّ يوم ، ويجد فيها ما يبحث عنه من الاستئناس ، وتجنب الشعور بالعزلة ، والوحدة . ذلك لأنّ ثمة من يحذره دائماً ممَّن ينوون إيقاع الشر به ، فهم دائبو البحث عنه ، لكنَّ سجين المخبأ - إذا جاز التعبير- سرعان ما يفاجأ ، وهو في قمة الشعور بالانسجام مع العصفورة المغردة ، بالسماء تكفهرُّ ، وبنور الشمس يتلاشى ، وبالعصفورة تطير مذعورة . وهكذا عبّر الكاتبُ بهذه المفارقة البارعة ، وبطريقة غير مباشرة ، عن وقوع المحذور ، وسقوط السجين البيتي بأيدي الباحثين عنه ، المتربصين به . ولو لجأ الكاتب إلى الطريقة المباشرة ، من غير المفارقة الدرامية هذه ، لأصبحت القصة فجة ، لا سيّما وأنها من القصص القصيرة (جدا) ، التي لا تتضمن حكاية ، وحدثا ذا بداية ، ووسط ، ونهاية .فالمفارقة ، في مثل هذه الحال ، تضفي عليها شيئا من الشاعرية ، فتغالب ، في دلالتها وبنيتها الفنية ، القصيدة القصيرة .

وتتكرر فكرة الخلط بين الواقع والوهم في قصة أخرى له بعنوان حصان[2] فالحصان الأصيل تنتابه مشاعر كتلك التي تنتاب إنسانا معتقلا في سجن بلا أيّ جرْم ارتكب ، فيقرر- الحصان- التمرد على سياج الحظيرة التي يُربط فيها ، ويعلف ، ويسقى ،معززا مكرّما ، ثم يضع حوافره الأمامية في الأرض ، ويجمح محطما الأبواب ، منطلقا في البرية ،

---

(١) مشي ، ص ١٦ .

(٢) مشي ، ص ٢٢ .

مستمتعا ومنبهرا بشعور الحرية الذي داهمه وهو يسبح في الفضاء ، لا يلوي على شيء . لكن مالك الحصان الذي يمتلك أحصنة أخرى ، وجياداً أكثر أصالة ، وأعرق نسبا ، لا يرضيه هذا الشعور ، الذي يتمتع به الحصان الجامح ، فيهرع إلى بندقيته ، ويلحق بالحصان ، ثم يطلق عليه النار ثلاثاً فيرديه صريعا . وهكذا ظنّ الجواد المسكين أنّ ما كانَ ينعم به من تحرّر بعد أن حطم السلاسل والقيود ، ورفرف بأجنحته في فضاء الحرية الواسع ، هو نهاية المطاف ، ولم يكن يعلم أن الموت له بالمرصاد .وبهذه النهاية- مقابل تلك البداية - أضاف للقصة ، لا عنصر المباغتة المرجوة حسب ، بل أيضاً أضاف إليها الكثير من الإتقان الفني الذي يعزز ما فيها من شاعرية .

ويتكرر ذلك في قصته الموسومة بالعنوان مواطنون صالحون[1] وفي قصص «بعد خراب الحافلة»[2] .

مفارقات كثيرة:

وفي مجموعة (الوشم) لهند أبو الشعر ثمة مفارقاتٌ كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلت بها القصة القصيرة .

ففي قصة لها بعنوان (اليقظة)[3] يخبرنا الراوي بلقاء يحدث بين

---

(١) مشي ، ص ٢٤ .

(٢) سعود قبيلات ، بعد خراب الحافلة (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ وانظر ما كتبناه عن المجموعة في : مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٦٥-٦٧ .

(٣) هند أبو الشعر : الأعمال الكاملة ، منشورات البنك الأهلي الأردني ، عمان ، بالتعاون مع ورد للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ٢٥٩وسبق أن تناولنا في الفصل الرابع بعض هذه القصص لذا وجب التنويه .

رجل – فنان– وامرأة . وكان الفنان قد أنجز لتوه رَسْما (بورتريه) للمرأة التي يحلم بها منذ زمن . ولاحتْ له المرأة نفسها فجأة أمام اللوحات وهي تتجول في المعرض الذي تم افتتاحه في المركز الثقافي . أما الحوار الذي يدور بينهما فهو من جانب واحد هو الفنان الذي يحدثها وتستمع إليه ويصر إصراراً شديداً على ضرورة أن تكون له ، فهو الذي رسم اللوحة بعد أن تسربت بطيفها في عروقه ، وسطعت مثل نجمة لامعة في أحلامه . ولن يقوى على فراقها لحظةً بعد الآن .ثم تقرر المرأة التي لم تعرف الفنان من قبل الهروب ، وهو يهددها بالقتل إن هي تركته ، وأنه سيلحق بها إلى أي مكان في العالم . وحين ركض خلفها ، وهو ينادي بأعلى صوته ، فوجئ بحارس المركز ، الذي راح يؤكد له بأن أحدا لم يزرْ القاعة التي ظلت طوال اليوم خاوية ، والأضواء بقيتْ مطفأة .

هذه القصة يندمج فيها الوهم ، أو الحلم ، بالواقع .

فالفنان رأى السيدة في الحلم ، ولكنه ظن ما رآه واقعا ، فتصرف على أساس أن السيدة ذات الثوب الأزرق انبثقت أخيرا ، وأن عليه ألا يدعها تفلت من يده ، لكن الحارس أيقظ الرجل الحالم في موقف يثير التهكم والسخرية من الفنان الذي ظل وحيدا سحابة نهاره بين لوحاته التي لم يشاهدها أحد ذلك اليوم .

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الساعات)[1] يداهم البطلة الوقت وهي تتهيأ للقاء بصديقها بعد الدوام . كانت تريد لقاءه بأبهى زينة وأجمل حلة ، غير أنّ ما بقي عليها هو اختيار الساعة المناسبة . وفي تلك اللحظة تكتشف أنّ لديها ست ساعات تتلألأ بوميضها الفضي . فتتذكر الزمن الذي يلاحقها مثلما يلاحق الآخرين . . ودقات الساعة تتوالى في إيقاع

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٣٧ .

سريع لاهث فحيثما التفتت وجدت أمامها ساعة تذكّرها بإيقاع الزمن المُتسارع . . فَي غرفة النوم . . في الصالة . . وفي السيارة ، ويتحول جل ما حولها إلى ضجيج لا يُسمع منه سوى دقات الساعة تدوّي في تتابع سريع جداً . وعندما رأت ، وهي في طريقها إلى العمل ، واجهة أحد المحلات الخاصة ببيع الساعات تتوقف لا شعوريا أمام الواجهة التي تصطف فيها مئات الساعات الفضية اللون ، ثم تبادر البائع المندهش :

– أريد ساعة . أريدها حالا . أرجوك .

فالقصة مثلما هو بيّنٌ ، وواضح ، تقوم على موقف لا يخلو من تناقض ظاهري ، فالبطلة التي تكاد تنفجر غيظا عندما ترى جل ما حولها يذكرها بالزمن ومروره السريع ، وبأنها لم تعد تسمع سوى نبض الوقت اللاهث ، متجسداً في دقات آلة الضبط (الساعة) مع ذلك ، وبدلا من أن تحطم الساعة أو تلقي بها في صندوق للقمامة ، وبدلا من أن تقلع نهائيا عن النظر في الساعة التي تلتف حول معصمها الرقيق ، تتعجّل البائع لتحصل على ساعة جديدة .فكأننا بالكاتبة تريد أن تتهكم من طبائع الناس الذين يلومون الزمن كثيرا كلما حزب الأمر ، ويشكونه مر الشكوى ، ويعبرون عن الحسرة كلما تذكروا ما مرّ بهم من وقت دون أن يشعروا بمروره ، إلا أنهم ما فتئوا يرقبون أي شيء يمكن أن يجدوا فيه معيارا للزمن بما في ذلك الأجندة ، والساعة . والبطلة في قصة الساعات لا تعدو أن تكون واحدة من هؤلاء الذين يتسم موقفهم من الزمن بالتناقض العجيب ، والتنافر الغريب .

وقصة (الرهان) تعتمد هي الأخرى على تصوير تناقض الإنسان في أداء لا يخلو من تهكم وسخرية على الرغم من مأساوية الموقف .

ففيها تصور الكاتبة هند أبو الشعر مشهداً لسباق يراهن فيه المشاركون على خيول ، فالمتكلم يراهن على فرس هي العنود ، وذلك شخص يراهن

على حصان يسمى الرعد ، وثالث يراهن على جواد يقال له العاصفة . في حين أن شخصاً واحد لا يراهن على أي من تلك الخيول ، ويسمعه الراوي ، وهو يقول ، مؤكداً :

– كلها خاسرة . رهانٌ لا معنى له[1] .

واللافت للنظر أن الحضور يستديرون نحوه ، هاتفين بغضب : خائن ، خائن ، اذهبْ إلى الجحيم . ثم يخرجونه من المضمار . فيما السباق يمضي ، والكل يركض ، العنود ، والرعد ، والعاصفة ، والحناجر تركض في موازاة تلك الخيول ، والعرق يتصبّبُ من الجباه ، والبعض يسقط معفرا بالغبار ، ومع ذلك لا أحدَ يربح ، ولا أحدَ يخسر ، والرهان لا ينتهي .

يتضح التضاد الظاهري من اتهام المشتركين في السباق صاحب الرأي المختلف بالخيانة العظمى ، وإخراجهم له من المضمار ، هذا مع أنهم يقررون أن هذا السباق كغيره لا يأتي بأي نتيجة ولا يتوقف . فعبر هذا التناقض ، الذي لا يخلو من مفارقة ساخرة ، توجه الكاتبة النقد إلى الكثير من ممارسات المجتمع ، فهو يصرُّ على الشيء على الرغم من يقينه بأنه لا قيمة له ، ولا فائدة .

ومن أبرز المفارقات الساخرة في قصص هند هذه القصة الموسومة بعنوان (إنقاذ)[2] . ولا ريب في أن من يقرأ هذه القصة سيقول لنفسه أين هو الإنقاذ فيها؟ فالنتيجة التي انتهت إليها من تروي الحكاية القصيرة جدا فيها هو أنها بدلا من أن تلقى السلامة على يدي المنقذ المخلص يتهيأ هذا المنقذ لكي يجهز عليها ، ويُصفيها تصْفيةً جسدية بفأس الحقّ الذي لا شك فيه ولا ريب أنها لامعة ونظيفة وحادة ،ولا تترك ألما عند

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٦١ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٢٦٢ .

الاستعمال .والقصة لا تختلف عن الكابوس ، فالراوي ، أو الراوية ، يتهيأ لها أن قامتها الطويلة ستمثل مشكلة لمن يدفنونها حين تموت ، فالتابوت لن يتسع ، وكذلك القبر . لذا يلجأ القوم إلى حلّ يذكرنا بسرير سربروس . وهو أن يجتثوا من قامته المديدة الجزء الزائد عن امتداد التابوت أو القبر باستخدام فأس لامعة ، ونظيفة . وفي الأثناء يتهيأ للسارد أو الساردة أن المنقذ يقترب منها قائلاً لا تخافي يا عزيزتي . يقول هذا وهو يمد يده بالفأس الحادة مثل مقصلة تتهيأ لتنقضّ عليها من جهة الرأس . . في هذه الحال يتضح التناقض ، فمن أين يأتي الإنقاذ؟ أهو من إبعاد شبح (المزعجة) و(الملعونة) أم من اليد الفولاذية التي تداعب الرأس؟ أم من الفأس الجديدة التي يوحي لمعانها بأنها أحدّ من الشفرة؟

والقصص التي تقوم لديها على المفارقة كثيرة ، منها بطاقات تأتي من بعيد[١] التي تجمع بين شقيقين هما حسن ، وهالة ، التي تكبره بعشر سنوات ، ومع ذلك يحاول أن يقنعها بأن الكلمة في البيت هي كلمته ، ولذا يطلب منها التوقف عن العمل لأن زميلها الذي يشترك في دورة باليابان يرسل إليها بطاقات بريدية شأنها في ذلك شأن زملائها الآخرين في المؤسسة . وعندما تذكره بأن راتبها الذي تتقاضاه هو الذي ينفق على البيت يتراجع فيما يشبه العدول عن الشخصية الآمرة إلى شخصية أخرى تذعن للظروف . وفي قصة لها أخرى بعنوان (مظلة)[٢] يجتمع إحساس المرأة التي تنتظر الباص منفردة تحت المطر بالحاجة إلى من يشاطرها الشعور نفسه : شعور الوحدة ، والشاب الذي يحمل المظلة هو الآخر يعاني الإحساس بالوحدة فينضم إليها وتقترب منهما الروحان ، ويجتمع وحيد

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٥٦ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٢٥٠ .

بوحيدة للحظة من الزمن : أنفاس عطرة ، وصوت رخيم عذب وحنين نزق وكلام عن المطر . هو يقول إنه لا يحب المطر لأنه يجعل الشوارع تهدر كالنهر المجنون ، أما هي فتحبه لأنه يغسل الأعماق الغائرة .

ومثلما نشأت اللقيا بينهما على عجل وفي لحظة أضيق من سم الخياط ، افترقا في لحظة أشد ضيقاً «عندما فتح فمه كان ضجيج الباص العام يصمّ الروح ، ويقتل وجيب القلب .» لننظر كيف تغير الرجل : «سارعت إلى الباص تاركة الفرح ينسلّ من فؤاده على إيقاع الشعور بفقدان المرأة . ظل المطر يغسل شواطئ أعماقه الغائرة ، ويفيض مبللاً عروقه الجافة ، ويهز شغاف الروح»[1] .

فالتضاد هنا ليس في موقف الرجل والمرأة من المطر إنما التضاد في التحول المفاجئ لدى الرجل نفسه من المطر ، فقد بدأ يدرك أن روحه تشفّ ، وتغدو نقية ، بفضل الأمطار التي تغسل شواطئ الروح .

وثمة قصة لسامية العطعوط تشبه قصة (مقال) التي مر ذكرها في السابق وهي قصة (القاعة) . فالراوي السارد للقصة المضطلع بدور رئيس ، يتحدث عن أحد الخطباء السياسيين فيصفه تارة بالديماغوجية ، وإطلاق الشعارات ، أو اختراعها في أكثر الأحيان ، وتارة أخرى يصفه بالكذب ، وأن ما يقوله لا أساس له من الصحة . وحتى عندما يسأله ذات يوم عن أقرب الطرق لتحقيق الهدف ، يتجاهل السائل والسؤال وسط التصفيق[2] .

وعندما تتاح للراوي فرصة الوقوف في موضع الخطيب ، واعتلاء المنصة ، والاستمتاع بتصفيق الجمهور العريض الذي لا يعرف لم يصفق ، يوجه إليه السؤال ذاته فلا يتجاهل السائل تجاهل الخطيب السابق ، لكنه

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٥١ .

(٢) سامية العطعوط : جدران تمتص الصوت (قصص) عمان ، ط١ ، ١٩٨٦ ص ٣٩ .

يكتفي بالقول : «جميع الطرق تؤدي إلى روما يا بني» ثم لا تدوي القاعة بالتصفيق .[1] فالتناقض الظاهري في القصتين يعبر بطريقة غير مباشرة عن زيف من يلبسون لباس الواعظين ، والمرشدين الموجهين ، فيلقون بكلمات ، ويكتبون المقالات ، ينصحون الناس بما ينبغي عليهم أن يفعلوه ، وينْسَوْن أنفسهم ، فهم غارقون في التزييف حتى الأذقان .

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الملاحقة)[2] يجتمع الوهم الذي يبلغ حد التماهي باليقين ، مع الواقع الذي يتكشف عن سراب خادع تحاول بطلة القصة أن تتسلى به ، أو على الأقل أن تتندر به أمام صديقتها الأمينة على أسرارها . فهي تدعي أنَّ واحدا بعينه يلاحقها باستمرار ولا يكف عن الملاحقة . . في الطريق . . في العمل . . وفي كل مكان ، إلى الحد الذي باتت فيه تخشى على نفسها منه ، وتريد الخلاص إما بالكف عن الملاحقة ، أو بأخذها معه ، فقد باتت تكره الانتظار . ترى أهو عاشق أم مخبر؟ نحن في الواقع لا نعرف ، لكنَّ صديقتها تتطوع لمراقبة هذا الملاحق المزعوم لعلها تعرف من هو ، وماذا يريد ، وما هي غايته ، لتكتشف بعد تتبعها أنْ لا أحد يلاحق الفتاة .

وعندما سألتها صديقتها التي تتوق للخلاص من شر الملاحق تبتسم الأخرى في ذهول ، وتلتزم الصمت ، لأنّ أحدا لم يكن في الواقع يلاحقها ، وهذا ما تأكد لها بعد التحقيق والتحري . فباختصار شديد تهتزّ الفتاة الأولى رعباً من شخص لا وجود له ، في حين أن الثانية تلوذ بالصمت بعد أن تكتشف ما تغرق فيه صديقتها من خيال مريض .

---

(١) جدران تمتص الصوت ، ص ٤٠ .

(٢) جدران تمتص الصوت ، ص ٤٧ .

سفر الرؤى:

في سفر الرؤى لبسمة النمري نجد قصة قصيرة بعنوان (قصة) تدور حول مريضة تحتضر ، والمفارقة فيها هي رصد التناقض بين موقف الطبيب الذي يئس من شفاء المريضة لذا ينتظر أن تفارق الحياة بصبر نافد ، وموقف المريضة التي تتململَ كلما أوشك الطبيب أن يطمئن لمفارقتها الحياة . والسّرّ الذي يبقي المريضة حية هو تخيلها أن قصة الأمير الذي استطاع أن يبعد شبح الموت عن حبيبته بقبلة منه إنما هي قصة تعنيها هي ، إنها الحبيبة التي تنتظر الأمير . لكن الطبيب يفاجئها بقبلة توردها موارد التهلكة على الفور ، مستعيدا القصة بصياغة جديدة بالطبع[١] . لقد اتخذ الطبيب من نفسه بديلا للأمير المنتظر ، ومن الموت بديلا للحياة المستعادة ، ومن التخلص بديلا من التواصل والحبّ . فالقصة عن طريق التناقض الساخر عكست العلاقات ، ورمزت بذلك للكثير من التشويه الذي يمثل الطابع السائد لحياتنا عوضا عن أنْ يكون الطابع النقيّ ، والصادق ، هو الذي يميز هاتيك العلاقات . وفي قصة لها أخرى مكثفة جدا بعنوان (أسرار) نجد الفتاة التي تروي القصة ترى الكثير من الوجوه التي يرسمها المطر المتساقط بغزارة على الزجاج ، تظهر الوجوه ، وتختفي ، وهي بين ذلك وذلك توحي بالكثير من الأسرار ، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر . فالتضاد هنا ماثل في أن الظهور ، والغياب ، يمثلان النقيض تماما لما تريده الساردة ، مما يشحن الأقصوصة بالتوتر[٢] . ولا ريْبَ في أنّ مثل هذا التوتر أغنى القصة عن الكثير من التفاصيل . وفي قصة (من؟) نموذجٌ

---

(١) بسمة النمري : سفر الرؤى (قصص) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٦ وللمزيد راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب .

(٢) سفر الرؤى ص ٢٥ .

إنسانيٌّ تمزقه الرغبة في تمييز الواقع من الصورة . فبطلة القصة حين تنظر في المرآة مبصرة ذاتها تشكُّ فيما إذا كان الوجه الذي تراه هو وجهها فعلا ، وعندما تدير ظهرها للمرآة ، تكتشف أن ما رأته منها يبقى على ما هو عليه . وعندما تقوم بتحطيم المرآة ، تكتشف أنها هي من تتكوم حطاما على الأرض . فمحاولة البطلة لاسترجاع يقينها الذي أفلت منها يغرقها في مزيد من اللايقين[١] .

ومثل هذه القصة : الحكاية القصيرة جدا التي بعنوان(عجز) ففيها تخفقُ المرأة في إسكات طفلها الذي يبْكي بقوة ، على الرغم من أنها ألقمته ثديها مُهدْهدة ، وغنَّتْ له طويلا ، وقامت بترقيصه على أنغام التراويد ، وبذلت الكثير ، لكنَّ الطفل يظلُّ يبكي إلى أن تبدأ المرأة نفسها بالنشيج ، فيتوقف عند ذلك عن البكاء . ترى ألا يوجد فارق في لغة الحياة بين البكاء والصمت؟ وألا يوجد فارق بين الحياة والموت؟ هذا التناقض الذي تقوم عليه القصة لا يعني إلا هذا . فنحن نعيش في عالم قلق ، نادرا ما نستطيع فهمه ، والكشفَ عما فيه من ألغاز ، وأسرار خفية . والقصة – هكذا – منحتها المفارقة قدرة على الانفتاح على أفق واسع من المعاني على الرغم من أنّها من أقصر القصص[٢] .

وفي (غابة) التي تقع في نحو مئة كلمة ، نجد وصفا شائقا كأنه شعر ينقصُه الوزن ، وهذا الوصف يجعل القارئ مثل بطل القصة ، منبهرا بالغابة ، وبما فيها من الطبيعة الخلابة ، والجمال المدهش ، وعلى طريقة المفارقة باستخدام التناقض نكتشف وجود العقرب الذي يلسع الراوي ، فيهتم – بدوره– في التخلص من آثار اللسعة : «أمتص السمّ من يدي .

---

(١) سفر الرؤى ، ص ٢٧ .

(٢) سفر الرؤى ، ص ٤١ .

وأبصقه . فعلا . إنها غابة»[1] فهي حكاية تذكرنا بالمثل المعروف عن وضع السم في الدسم . وأي شيء أدعى للتعبير عن تناقض الحياة الصارخ من مثل هذه الغابة التي تجمع بين الجمال السامي والأذى ، الذي يتمثل في لدغة أفعى مثلا ، أو لسْعة عقرب . وهذه المفارقة ، بلا ريب ، أفادت القصة كثيرا ، وجعلتها تعبيرا غير مباشر عن رؤية القاصة لعالم لا أمان فيه ، ولا اطمئنان .

وقد يطول بنا الأمر إن نحن حاولنا البحث فيما عسى أنْ تفيده المفارقة في تمتين العلاقات البنيوية في نسق القصة القصيرة أو القصيرة جداً ، وتحويل هذا النسق الشكلي في الغالب إلى نسق غنيّ بالمعاني التي يحتاج التعبير عنها للكثير من التفصيلات . وقد اتضح لنا أنه بمقدار ما تعتمد القصة على التكثيف ، يزداد اعتمادها على المفارقة ، تماما كالقصيدة القصيرة . ويبدو أن الاختزال ، الذي يتميز به بناء القصيدة القصيرة ، والقصة القصيرة ، مرتبط ارتباطاً وثيقا باللجوء إلى تقنية المفارقة ، لما فيها من الإشارة المكتنزة ، واللمحة البارعة ، من حيث أنها تقرب للقارئ الشعور بخاتمة القصة ، وما فيها من وجهة نظر توصف عادة بالمغزى .

---

(١) سفر الرؤى ، ص ٤٤ .

الفصل العاشر
المكان في القصّة القصيرَة
القدس نموذجًا

كانت القدس ، وما تزال ، مصدر إلهام لكتاب القصة ، والرواية ، والمسرحية علاوة على الشعر بطبيعة الحال . فقد تكرر وصف المدينة بأحيائها في رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا . وذكرتْ كذلك في روايته الأخرى «صيادونَ في شارع ضيّق» وفي رواية «السفينة» وكانت على الدوام مقترنة بمدينة بيت لحم . ووَردتْ أجواءٌ من القدس في رواية : عيسى الناعوري بيت وراء الحدود ، وروايات : عبد الحليم عباس ، وفي روايات ليلى الأطرش ، ولا سيّما «وتشرقُ غرباً» ، و«مرافئ الوهم» . ورواية شبابيك زينب لرشاد أبو شاور ، وقد تحدّث الناعوري في سيرته «الشريط الأسْود» عن يومياته في القدس دون أن يذكر اسم المدينة ، مثلما تحدث إحسان عباس عنها في سيرته الموسومة بعنوان «غربة الراعي» ، ومحمود السمرة في سيرته الموسومة بعنوان «إيقاع المدى» . وفي إحدى قصص محمود سيف الدين الإيراني : «الرصاصة الأخيرة» نجد بطل القصة قادمًا من القدس ليقيمَ في عمّان . ولمفيد نحلة رواية تجري حوادثها في القدس ، وعنوانها «أطفال القدس القديمة» (١٩٧٩) وفي «حارة النّصاري»لخليل خوري ، ورواية برج اللقلق لديمة السمان ، ورواية مدينة الله لحسن حميد ، ورواية أصل وفصل لسحر خليفة ، الكثير مما يتصل بالقدس مما يحسُنُ تناوله ، وبحثه ، في غير هذا الفصل ، الذي يختص بالقصة

القصيرة ، لا بشيء آخر .

وفي القصّة القصيرة الكثيرُ من الإشاراتِ التي تذكّرُ بمَنزلة القُدْس قبل النكسة ، وبعدها ، وتمثل قصَصُ محمود شقير ، ومفيد نحلة ، وخليل السَّواحري ، وأمين فارس ملحس ،وإميل حبيبي ، وسميرة عزام ، مصدرًا غنيًا بالحديث عن واقع المدينة ، لا سيّما في المجموعة المعروفة بعنوان «مقهى الباشورة» .

ومما يُلاحظ على القصص التي تناولت موضوع القدس تمثيلها لمواقف ثلاثة : أحدها يرْوي ما كان من الشخوص فور وقوع الاحتلال ، ثم تطوّر ذلك الموقف إلى مقاطعة سلبية ، فإلى إضراب وتظاهر ، ثم إلى احتجاج فاستشهاد . وثانيها يمثل استعادة ما كان من بطولات ، وتضحيات في الماضي . وثالثها ما كانَ لتقسيم المدينة إلى : جديدة تحت الاحتلال الإسرائيلي ، وقديمة تحت الإدارة الأردنية ، على الناس في القدس ، وغير القدس ، من أثر ، لا سيما على العائلات التي تشتت أفرادها ، وشرّدوا ، وظل الحنين يشدهم إلى أولى القبلتين .

البلدة القديمة

ففي قصّة لمحمود شقير بعنوان : «البلدة القديمة» من مجموعته «خبز الآخرين» ١٩٧٥ تتواتر الإشارات إلى القدس ، ولبعض الأحياء البارزة في الجزء القديم من البلدة ، حيث الحرم القدسي الشريف ، وما يحيط به من جوامع ، وأماكن عبادة : كنائس ، وأديرة ، وطرق عامة ، معبدة ، وأسواق مسقوفة ، قديمة ، تعود إلى مئات السنين . فقد استهلّ القصة بعبارة : أمام باب ستنا[١] مريم «وهو اسم إحدى البوابات الكبرى التي تصل المدينة بما

(١) محمود شقير : خبز الآخرين ، دار الثقافة الجديدة ، القدس ، ط٣ ، ١٩٩٥ ص٦٩ .

جـاورها من مُـدُن وقـرى . فـثـمــة باب الخليل ، وباب السلسلة ، وباب المغاربة ، وباب الأسباط ، وباب حبس العبيد ، وباب حطة ، إلخ . . . وهو يذكـر أكثرها في القصة ، ويذكر خان : «أبو عيسى» ودير النوتردام ، وهو أحد الأديرة المعروفة التي يرجع تاريخها أيضًا لمئات السنين . ولا يفوته بالطبع أن يذكـر واسطة العـقـد ، ودرَّة القـدس : قـبـة الصـخـرة المشـرفـة ، والمسجد الأقصى ، ذاكراً أيضا المقبرة الإسلامية التي تقع بالقرب من باب الأسباط .

عدا عن ذلك كله ، لا يفتأ بطلُ القصة فرج الحافي الذي يزور القدس للمرة الأولى بعد الاحتلال الغاشم سنة ١٩٦٧ يُحدّق في السور الذيُ رفع بنيـانه ، ورُمّمَ على عـهـد السلطان العـثـمـاني سليـمـان القـانوني ، محـاولا التحقـُّق ممّا إذا كان السُّورُ باقيًا على ما كان عليه ، أمْ تهدَّمتْ منه أجزاءٌ ، أم تتخلله ثقوبٌ من رصاص ، أو قذائف .

والحكاية ، في جـوهرها تتناول نموذجًـا فلسطينيًـا ينتـمي إلى إحـدى القرى المُحيطةِ بالقدس ، ويدلُّ على ذلك أمران ، أوَّلهُما لهجته الريفيّة التي تتـجلى في حِـوارهِ مع امــرأته التي حـاولتْ أنْ تثنيــه عن تلك الزيارَة ، وتأجيلها إلى أنْ تهدأ الأحوال ، وينسحب المحتلون اليهودُ منها ، وهو يأبى ذلك في عناد شـديد ، قائلاً بلهجته الريفيـة : «هي . . هاي . . وقت أيش رايحة تهدى؟ من عقلك ها لحكي؟ .»[1] والأمر الثاني قدومُه إلى القدس على متن حمارٍ كعادة الفلاحينَ حين يزورون البلدة .

ولم يُصْغ فَـرج الحـافي ، الذي ليس له من اسـمـه نصـيب ، لما كـان يَسْـمعُ من حكايات مـروّعـة يرويها الناسُ عن أعـمـال اليـهـود ، وتنكيلهم بأهالي القـدْس ، ظنّاً منهُ أنّ في ذلك شـيئًـا غـيْر قليلٍ من المبـالغة ، حـتى

(١) خبز الآخرين ، ص ٦٩ .

ذهب بنفسه ، وشاهد الأمرَ عياناً . فما هي إلا ساعاتٌ حتى اكتشفَ أنّهم يتحرَّشون بكلّ عابر سبيل . فقد تعوَّذ بالله ،وأدار رأسه ببطء ، متظاهراً بعدم رؤية الجنديّ الملتحي الذي يخفي جزءاً من رأسِه بقبَّعةٍ مُستديرةٍ صغيرةٍ لا تكاد تغطي اليافوخ- دلالة على أنه من المتديّنين المُتطرفين- وإلى جانب ذلك يتقلَّدُ سلاحًا صغيرًا (عوزي) وقد أوقفه الجنديُّ ومن معه ، وأخذوا يلتقطون له صُورًا وسط ضحكاتهم ، وقهقهاتهم الساخرة ، ثم شرعوا يمتطونَ الحمار بالتناوب ، وراءه ، وهم يواصلون التقاط الصور ، وكأنّه (فرْجَة) هزليّة يسْخرون منها ، ثم تجيءُ ساعة الحساب ، فإذا بهم يسألونه بعربيّةٍ مُكسَّرةٍ من أين جاءَ ، وما هي وجْهته ، وهل يعرف أحدًا ممن يعارضونَ وجود الجيش الإسرائيلي في القدس . . وعندما يقول لهم : إنه جاء لكي يصلي ركعتين في بيت الله- المسجد الأقصى- يعلو صُراخهم ،وضَحِكهُم ،علوًا كبيراً . ولم ينقذه من تلك الورطة التي وجد نفسَه فيها إلا حمارهُ الذي رَفسَ بحافريه الخلفيين الهواءَ ، وانطلق لا يلوي على شيء .

ومع أنّ فرجاً حاول الاستمرار في زيارة القدس لتحقيق ما كان يهدف إليه ، وهو الصلاة في الأقصى ، إلا أنّه اكتشف ما صرفه عن ذلك . فعندما وصلَ خان (أبو عيسى) وَجدَهُ مغلقًا ، ومختوماً بالشمْع الأحْمَر ،وأخبره أحد العاملين في المقهى المُجاور القريب من الخان «أنّ أيام العزّ يا شيخ راحتْ . . قولْ يا الله! . .»[1] ويتصل الحوارُ بين فرج الحافي و«القهوجي» ، ليكتشفَ القارئ من ذلك كله مبلغ التنكيل الكبير الذي فعله اليهود بالمسلمين في بيت المقدس . فقد سقطتْ على صاحب الخان وأولاده قذيفة أرسلتهم على الفور من الحياة الدنيا إلى الآخرة . ولم يكتفوا

(١) خبز الآخرين ، ص ٧٢ .

بذلك ، وإنما قاموا أيضًا بإغلاق الخان ، وختمه بالشمْع الأحمر ، ولهذا فإنّ القهوجي ينصح فرَجاً بالعودة من حيث أتى . وعندما سأله عن أشخاص آخرين منهم الإسكافي ، وأبو عبيدة اللحام ،وبائع القماش ،ومعمّر بوابير الكاز ، الذي يُقالُ له : «أبو عادل» ، أجاب القهوجيّ : إنه لا يعرف شيئاً سوى أنَّ الناس نُكبوا ، ومثلما يُقال : «على حظ الحزينة أغلقت المدينة .»[1]

على أنّ المؤلف لا يتركُ فرجًا وشأنه ، بل يدعوه ليجول بنظره في البلدة القديمة ، فإذا هي بيوتٌ متراكمة يجثم عليها صمتٌ حزين ،وعندما وصلَ به حمارُه إلى المقبرة ،تلفَّتَ في مربط الدواب ، فلم يجد دابة واحدة ، وكان في الماضي كلما حضر ألفاه مزدحماً من أوله إلى آخره . أما سيارات الجيش الإسرائيلي ، فتعدو ذاهبة آيبة ، مثل كلاب الحراسة تتحرَّشُ بالمارّة . وكشأن أيّ شخصية قصصية جرى تحوُّلٌ في موقف فرج الحافي بعد أنْ رأى ما رأى . وانتابته أفكارٌ هي أقربُ للتردّد منها إلى العزم ، والتصميم ، الذي كان . وتذكّر ما قالهُ القهْوَجيُّ ، وهمَّ أنْ يعود أدراجه منْ حيْثُ أتى . ولكنْ ما الذي سيقوله إذا سُئل عن المَسْجد الأقصى؟ وهلْ صلى فيه أم لم يصلّ؟ وهل فيه أثرٌ من رصاصٍ أوْ حريق؟ فإنْ صدَقهُم القول ، وأخبرهم بأنه لم يزر المسجد ، ولم يؤد الركعتين في الأقصى ، فسيقولون : «ملعون الوالدين قتله الخوف ورَجَعَ من نُصّ الطريق .»[2] وإذا كذب عليهم ، وادّعى أنه صلى في المسجد الأقصى ، فحبْلُ الكذب قصير . ويبدو أنَّ حوارهُ مع النفس لم يطلْ ، فقد همزَ حماره ، وأسرع باتجاه الحرم القدسي مجتازًا باب حبْس العبيد ،ليتصدى له

(٤) السابق ص ٧٣ .

(٥) السابق ص ٧٣ .

نفرٌ من جنود الاحتلال ،ويسألونه عن وجهته ، فأخبرهم أنه يقصد بيت الله ليصلي فيه ركعتين ثم يعود إلى قريته . فقالوا له : «روّح بيتك .» ثم هجموا عليه ، وأخذوا يجرِّدونه من قمْبازه وهم يتضاحكون ، ويصْخَبون .

لم يكنْ أمام فرج الحافي إذًا من خيار إلا العودة بملابسه الداخلية . وعندما دُهش أهل القرية لمشهده هذا ، قالَ لهم : «قصُّوا لحاكم ، وشواربكم ، والبسوا ثياب نسائكم ، ولا تخرجوا من دوركم .»[1] وأما بعد أن غادر القدس ، والتفت بنظره للوراء ، فلم ير إلا قبَّة الصخرة المشرفة صفراءَ شاحبة كأميرة أسطوريّة أسيرة تحتاجُ لَمَنْ يُنقذها ، ويخلّصَها من الأسر . وهذه القصَّة – في الواقع– من القِصَص النادرة التي تجعل القدس موضوعًا لها .

فالكاتبُ اختار شخصية قروية قادمة من محيط القدس ، إلى المركز ، البلدة القديمة ، ويسعى هذا القادم ليحقق هدفاً مشروعاً لا جدال في أنه متاح لكلّ مؤمن بالله يريد أن يؤدي فروض العبادة ، ونوافلها أنى شاء ، وفي أيّ مكان ، وهو حريٌّ أن يُتاح له هذا في الأمكنة المخصصة لذلك . ويأتي الاحتلال الصهيونيُّ الغاشم ليشكّل حاجزاً يحولُ بين هذا الإنسان وتحقيق غايته المنشودة ، فيحاولُ في شيءٍ غيْر قليل من الشجاعة أنْ يخترق الحاجز ، ويضربَ بتجبُّرهم ، وتعسُّفهم ، عرْض الحائط ، فيرغمونه على الرجوع من حيث أتى بالقوة ، ولا يكتفون بذلك ، بل يلحقون به الإهانة ، والأذى النفسي . ويكونُ أنْ يضْعُف بطل القصة ، ويفقد شيئاً من العزيمة والشكيمة ، ولكنَّ هذا الضعف ، وتلك الهزة ، سرعان ما تجتمع معهُما الضغوط القاهرة ، التي لا سبيل لمقاومتها ، من إنسان بسيط أعزل من أيّ سلاح سوى الإيمان ، فيقرّر العودة ، وفي نفسه مرارة قصوى ،وحقدٌ

---

(١) السابق ص ٧٤ .

غير أعمى على الاحتلال ، وجنوده . صحيحٌ أنه لم يصبح مقاوماً ، ولا فدائياً ، ولكنه أيقن من حقيقة جديدة ، وهي أن السكوت على الاحتلال كالقبول به .

المكان والأسطورة

ومن بيْن القصص التي تشيرُ في سردها القصصي للقدس ، إشارة صريحة ، لا مواربة فيها ، قصة «تغريبة زيد الحامد» لمفيد نحلة ، وهي من مجموعته القصصية «رمال على الطريق» ١٩٨٢ ، التي يمزج فيها الكاتب بين التاريخ والواقع في إطار رمزي يقرّب القصة من الأسطورة .

فالبطلُ الذي هو زيد الحامد أحد الناجين من المذبحة التي نفذها اليهود في أريحا وما جاورها من مدن وقرى فلسطين على وفق ما جاء في التوراة . وهذا الذي نجا يتخطّى – في الحدود التي يسمح بها السرد الأسطوري والغرائبي– الزمن القديم ليغدوا رمزا للعصر الراهن ، فهو المخلّص الذي يتصدى لجبابرة بني إسرائيل وعلى يديه يجري إحياء السكان الأصليين في عمورة ، وفي يبوس ، الاسم القديم لبيت المقدس . وحين تعود يبوس لماضيها الزاهر حرة من هيمنة العبرانيين ، تنبعث الحياة مجدداً في مدن الساحل الفلسطيني : «ها قد عدتِ يا يبوس . أما المتردّدون فهم في القيعان الجافة . لقد اندثرتْ رؤوسُهُم فأكلها الطير . وأما الفرسانُ فهم الآن تحت جبينك المشرق . . ضحكتْ مُدُنُ السواحل . غنت عرائس الفرح . رقصن حتى هدأ الموج . . تفجَّرت العيون المتحجّرة . وقف الأطفال يرقبون عوْدة المواكب .»[1] عندئذٍ يكتشف كهنة يهود أنّ عرافيهم أخطأوا .

---

(١) مفيد نحلة : رمال على الطريق ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٢ ص٤٢ .

فقد اتضح أنّ طفلا واحدًا- هو زيد- نجا ، وعاد بعد سنين طويلة ليجدّد الحياة في مدن الساحل ، ويرقص مع الراقصين لأيام تطول[١] .

وتشتركُ قصة خليل السواحري الموسومة بعنوان (أول يوم) مع قصة محمود شقير «البلدة القديمة» في غير ملمح ، وأكثر من مَلْحَظ . فبطلها عطا أبو جلدة يجيء إلى القدس للمرة الأولى بعد الاحتلال ، فقد كانت آخر مرة زارها فيها قبل أربعة أشهر ، ولكنه في هذه المرة يشعر بغير قليل من المذلة والغربة ، وهو شعور قلما أحسّ به من قبل : «أحس وهو يدخل باب المغاربة بأنه لا يدخل مدينة القدس التي كان يدخلها قبل أربعة أشهر .»[٢] وسبب هذا الإحساس ، بالطبع ، التغيير الكبير الذي أصاب المدينة ، فقد هُدّمت البيوت التي كانت تقع أمام حائط البراق ، وتحوَّل موقعها إلى ساحة كبيرة خالية يتردّد إليها مُتديّنو اليهود الذين يذكّرونه بحيّ موشيرم ، وشارع يافا في القدس الغربية قبل عام ١٩٤٨ . فيهتف في نفسه منكراً ما يراه : «والله كأنّ الدار دارُهُم ، ويحسبون أنهم سيظلون فيها مئة سنة .»[٣]

يقول هذا وهو يعتقد - جازماً - أنَّ اليهود سيخرجون من القدس مثلما خرجوا من غزة عام ٥٦ . وزيادة على ذلك لم يتوجّه كغيره من أهالي المدينة ، والقرى المجاورة ، ممن توجهوا لتسلم هويات إسرائيلية فرضها الاحتلال ، وقد عدّ القبول بتلك الهويات خيانة لله ، والوطن ،

---

(١) السابق ، ص ٤٣ .

(٢) خليل السواحري : مقهى الباشورة ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ط٣ ، عمان ، ١٩٨٩ ص٧ .

(٣) السابق نفسه .

والقدس .[1] وحتى بعد أن ذهب مُعْظم رجال القرية للقدس ، وتسلموا بطاقات الهوية ، ظل أبو جلدة هذا مقتنعاً بأنه ليس في حاجة لمثل تلك الهوية : «لا أظن أنني سأحتاج لهذه البطاقة ، حتى لو ظلوا .»[2]

قناعات مهتزة

ومثلما طرأ تحول على شخصية فرج الحافي في القصة المذكورة لمحمود شقير ، طرأ تحول على شخصية عطا أبو جلدة أيضاً . ففي البداية بدا ذلك التحول على هيئة مشاعر يمكن وصفها باهتزاز القناعات ، والتردُّد ، كالإحساس بضرورة الحصول على هوية لتأمين نفسه على الأقل ، إلا أنّ الأمل بالنقود التي سيرسِلها ابنُه سالم من عمان تداعبُ خياله ، وخيال زوجته حَمْدة ، وها هو يقرّر الذهاب إلى ساحة باب العامود في القدس لينضم إلى مئات العمال الذين ينتظرون شاحنة يقودها صاحبُ عملٍ ، فيسارعون لعرض أنفسهم عليه ، فيختارُ منهم من يختار ليذهبوا ويعملوا لديه . ومما صرفه عن التفكير بالحاجة الماسة للعمل ما رآه من تغيير أصاب البلدة ، فمن الناحية الغربية جرى هدم السور ، وأزيلت الأسلاك الشائكة ، وشقَّ طريق جديد معبّد ينطلق في خط مستقيم من أمام البنك البريطاني إلى النّوتردام ، والباب الجديد[3] .

ومن المفارقات المُدهشة أنّ الرجل ونظراءه كانوا يتمنون زوال ذلك السور عندماُ تحرَّرُ القدسُ وسائر فلسطين ، والآنَ يحزنهم هدْمه لأنه أزيل

---

(١) السابق ص ٩ .

(٢) السابق ص ١٠ .

(٣) السابق ص ١١ .

لأسباب أخرى ، وهي توحيد المدينة تحت الاحتلال ، لا بَعْدَ التحرير .[1] ويسمع- أخيراً- كلمة (شالوم)لأول مرة ، ويعمل ، ويتقاضى أجراً بالعملة الإسرائيلية . وعند عودته لقريته (سلوان) أحسَّ بشيء من السعادة لكونه استطاع أن يجد عملا من غير أن يضطر لحمل الهوية الإسرائيلية الزرقاء ، التي ما تزال تمثل في رأيه ضرباً من الخيانة . على أنَّ شعوره هذا لم يطلْ ، فعند اقتراب الحافلة من الباب المفضي إلى طريق (العيزرية) أوقف جنديٌّ الباص ، طالباً من الرجال الهُبوط ، وإبرازَ ما بحوزتهم من الهويّات ، وعندما لم يجدْ هويّة لديْه انهال عليه ضربًا ولكمًا وركلا وغابَ عن الوعي لحظاتٍ ، وجد نفسه بعدها في زريبة تشبه الإسطبل الذي تفوح منه روائح الرُّوث ،وتحسَّسَ جسمه ليكتشف أنَّ في جبهته جُرْحا غائراً ، ورُضوضًا في سائر أعضائه ، ومع ذلك لم يندم ، لأنه لم يحمل الهوية الإسرائيلية ، ولكنه ندم لأنه لم يستطع أنْ يصفع ذلك الجندي : «ولو كفّاً واحداً .»[2]

ومثلما أشرنا من قبل ، تحوّل هذا البطل في القصة من رافض للاحتلال إلى شخص يتمنى لو كان بإمكانه أن يصفع المحتلين . والرغبة في الرَّدّ ، والمقاومة ، تمثل بالنسبة له بداية ، ولا بدّ لهذه البداية من أن تؤثر على المستوى البعيد ، لأنَّ التحول لدى الشخوص على مستوى السَّرْد القصصي لا يكونُ سَريعاً ،وإذا جرى بسرْعةٍ بدا العَمَلُ عندئذٍ وكأنّه عملٌ مباشرٌ وسطحيّ .

وتداعبُ خيالات سلمان الهرش بطل قصة «نفس تمباك» الأحلامُ بزيارة القدس بعد انقطاع دام أشهرًا بسبب الاحتلال . ليستعيد ذكرى الأيام الماضية حين كان يؤمُّ البلدة لبيع الحليب ، والتردد إلى أصحابه ممن

---

(١) السابق ص ١٢ .

(٢) السابق ص ١٥ .

يسميهم (الأفندية) وإلى مقهى الباشورة حيث (الأرجيلة) ونفس التمباك المُعدّ حسب الأصول ، فإلى مطعم تفوح منه رائحة الكباب المشوي ،والخبز المحمّص المستخرج من الفرن لتوه ، وأما امرأته حليمة فهي كزوجة فرج الحافي في القصة المذكورة سابقاً ، تخشى إنْ هو ذهب إلى القدس أنْ يُعْتقل ويُزجّ به في السِّجْن : «نسيتَ أن اليهود يلمّون الناس من الشوارع؟»[1] .

الاقتراب من المقاومة

ومثلما جرى مع فرج الحافي ، وعطا أبي جلدة ، تغيَّرت قناعات سلمان الهرش بعد أن قام بالزيارة فعلا . كان يظن أن اليهود لا يعتدون إلا على المتدخلين في السياسة ، الرافضين لوجودهم في القدس وفي غير القدس ، ولكنه بعد أن زارها ورأى ما رأى لم يعد إلا بعد يومين . جاءَ متأخراً ، يكاد يلفظ أنفاسه من الألم لكثرة الضرب الذي تعَرّضَ له من الإسرائيليين . في وجهه وحول عينه بقعٌ ، وكدَمَاتٌ زُرْق[2] . وعندما سُئل أجاب : «ليلة ويوم وأنا تحت الضرب ، دون ذنب . كلّ ما حدث هو أنني خرجتُ مع الناس بعد صلاة الجمعة من الحرَم ، وكنت أقصد مقهى الباشورة ، وفي الطريق ألقى أحد الناس أوراقا مطبوعة ، فقلت لنفسي نأخذ ورقة ونقرأها في القرية . وما كدْتُ أضع الورقة في جيبي حتى رأيت الشرطة تفتش الناس ، وتسوقهُم في سيارات ، وأخذوني إلى السجن ، وأهلكوا بدني ، وقالوا لي : إنني أوزِّع المنشورات .»[3]

---

(١) السابق ص ١٨ .

(٢) السابق ص ٢١ .

(٣) السابق ص ٢٢ .

وأخيرًا تحوّل سلمان تحولا كبيراً . فبعد أنْ كان يعتقد جازمًا بأنّ اليهود لا يعتدون إلا على من يتدخَّل بالسياسة ، أيقن أن التعايش مع هؤلاء الأعداء سرابٌ خادع ، بعد أن جعلوا السجون مليئة بالناس الأبرياء ، فضلا عن السياسيّين . وهذا التحولُ الذي أصاب سلمان سرى منه إلى آخرين . فعليّ الفار ، ومحمد الأزعر ، كانا يسخران منه بادئ الأمر ، وراحا يُفكّران باللهجة الجديدة التي بدأ يتحدّثُ بها سلمان . ويتكرَّرُ الشيء نفسه في قصة للكاتب بعنوان «مقهى الباشورة» . فصاحبُ المقهى- أبو بلطة - ظنّ لأول وهلة أن في الاحتلال منافع ، فقد ازداد المرتادون وارتفع الدخل ، وتمنى للاحتلال أنْ يطول . وعندما كان يسمع ما يقوله الأستاذ سعيد عن ضرورة رفض الاحتلال بالوسائل السلمية - أضعف الإيمان - كان يقابل ذلك بالسخرية أو للامبالاة . لكنه يتلقى إشعارًا ضريبيًا من بلدية (أورشليم) يطالبه بدفع مبلغ كبير ثلاثة آلاف ليرة عن السنتين الماضيتين . عندئذ يتذكر ما قاله الأستاذ سعيد الذي حذره مما يظنه رغدًا فهو شيءٌ مُؤقّتٌ ، وسيأتي يوم قريب يكتشف به أن شهر العسل الذي يتمتع به أمثال أبي بلطة سينتهي بسرعة ، وترجع الأحوال إلى ما كانت عليه في السابق[1] .

وحين يبدي تبرُّمَهُ من المبلغ الكبير ، يقول له الأستاذ سعيد : ولم لا تضربون؟ ثم كغيره من شخصيات القصص يشهد تحولا يُفصحُ عنه قوله : والله المسألة تحتاج إلى تفكير[2] . وبتوالي المشاهد يتضح أن جلّ التجار وأصحاب المقاهي والمطاعم والمحلات التي يزدحم بها سوق الباشورة قد عزموا على إغلاق محلاتهم ، فما فائدة البيع إذا كانت البلدية تأخذ ما

---

(١) السابق ص ٣٩ .

(٢) السابق ص ٤١ .

جمعوه متفرقا مرة واحدة ، فالنتيجة مثلما يقال في الأمثال : «احرثْ واذْرُسْ لبُطرُس»[1] . وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد ، فقد همس له بعضهم أنَّ الجنود الذين يترددون إلى المقهى يتعاطون المخدرات ، فتنبه إلى ذلك ، وبدأ يراقب الزبائن ، وعندما رأى أحد الجنود ممن ظنوا أنه غافلٌ عنهم يخرج شيئا من جيبه ، ويناوله للفتاة التي تجلسُ إلى جوارهُ جنَّ أبو بلطة ، وطردهم من المقهى شرَّ طرْدَة ، وهم يحاولون إسكاته عارضين عليه رشوَة كبيرة . وشعر بإزاء توسلاتهم أن أيام (الجَدْعنة) قد عادتْ إليه هذا النهار ، وقفزتْ إلى ذاكرته كلماتُ الأستاذ سعيد : ماذا تخسرون لوْ أضربتم؟ وفي تلك اللحظة يقرّر أبو بلطة أنْ يُضْربَ مع المُضربين .

وهذا تحوُّل جذريٌّ يقتربُ من المقاومة اقترابًا أكثر ، فالإضراب شكلٌ من أشكال التصدي للاحتلال ، وإذا تذكرنا أنّ القصة كتبت عام ١٩٦٨ عرفنا ما لها من تأثير في النفوس ، وما توقعه المؤلف من إثارتها للنخوة ، ودعوتها لليقظة ، والانتباه ، والحذر من مخططات الاحتلال الرامية لتهويد المدينة ، وترحيل الأهالي المقدسيّين عن طريق التضييق ، ومحاربتهم في الأرزاق .

النموذج المقاوم

في قصة «المتفرجون» يقترب النموذج المقدسي من المقاومة خطوة أخرى ، فالسيدة الوحيدة في القصة (أمّ أحمد) امرأة كبيرة السن ، تقيم في أحد أحياء القدس الشعبية «حي الواد» وقد أتيح لها من يراقبها مراقبة شديدة ، وهو الراوي ، الذي ظنّ فيها الظنون ،لا لشيء إلا لأنه لاحظ عزلتها عن الآخرين ، وقدومها متأخرة في الليل إلى بيتها الذي تغطي نوافذه الستائر

(١) السابق ص٤٣ .

بصفة دائمة ، فالغموضُ الذي يحيط بها يحفزه على الارتياب بسيرتها ، وأنها ربما كانت بائعة هوىً ، على الرغم من أنَّ سنها لا يسمح لها ، ولا يؤهلها لاحتراف هذه المهنة الغريبة على أهالي «حي الواد» .

وبسردٍ بطيء يقنعنا المؤلف أنّ الراوي أصبح على قناعة من صحّة شكوكه ، فيحمل نفسه حملا على ملاحقتها من مكان لآخر ،ثم يغتلي ارْتيابُه بها عندما يشاهدها تتحدث مع سيدة أخرى في المنزل في وقت متأخر من الليل ، مما يذكي في نفسه الرغبة في الوصول إلى ما يكشف عن حقيقة هذه المرأة . لم يترك وسيلة من وسائل المراقبة ، والاستفسار ، والتحقيق ، إلا لجأ إليها ،ولكن ماذا كانت النتيجة؟ في يوم الجمعة الدامي الموافق للذكرى الثانية لعدوان ٥ حزيران- يونيو ١٩٦٧ تتبّع الراوي الفضولي- كثير الغلبة- أمّ أحمد ليكتشف من موقع قريب من الحرم القدسي الشريف ،صالح للمراقبةِ ، و(الفرجة) أكثر من غيره ، أنها بعد صلاة الجمعة كانت تقود النساء في مظاهرة انطلقتْ من أمام المسجد ، وكانت ترفع بيديها لافتة كتبت عليها عبارات بخط كبير تندد بالاحتلال وتؤكد بإصرار عروبة القدس .

وتتعرَّض أمُّ أحمد لما تعرض له آخرون غيرها من المتظاهرين من القمع ، والضرب ، والمطاردة على ظهور الخيل ،وفي اليوم التالي نشرتْ الصحف خبرًا عن استشهاد أمِّ أحمد فيمن استشهدوا في المسيرة . قرأ الراوي الخبر قراءة من لا يحسن سوى الفرجة على الآخرين ، يقول في القصة : «فكرتُ أنَّ بإمكاني الانتظار في الساحة الخارجية لباب الساهرة . فمن هناك سيكون التفرّج على المسيرة أكثرَ وُضوحاً ، وأقل تعرّضاً للأخطار .»[1] فهاجسه أن يراقب بعيدًا عن الخطر بدلا من المشاركة في

(١) السابق ص ٧٨ .

المسيرة . ويقول في موضع ثانٍ : سمعتُ ولولة حادة ، تنساب بين جموع الرجال الذين اصطفوا يتفرجون مثلي على المشهد المروّع .»[1] وهذا ينمّ عنْ أنّ المؤلف يُحمّل التبعة على الرجال الذين يكتفون بدور المتفرج . ويكرر في القصة ألفاظاً من مثل : مراقبة ، أراقب ، ملاحقة[2] . وهذا يؤكّدُ أنّ النموذج المقاوم في هذه القصة دون غيرها من قصصُ ذكرتْ سابقاً نموذجٌ نسائي .

وإذا أضفنا هذه المواقف لمواقف سابقة عبرت عنها قصص أخرى ، لاحظنا أن صدمة الاحتلال ووجهت بالصمت أولا ، وبالتردد والموقف السلبي بعد ذلك ، ثم بتمني الرد والتصدي على عَسْف الاحتلال وجنوده ، وأخيرا الإضراب ، فالتظاهر والاستشهاد ،وذلك كله يتزامن في الواقع مع التحولات الكبرى التي شهدها شعب فلسطين بصفة عامَّة ، وأهالي بيت المقدس خاصة ، من اتجاه نحو المقاومة بشتى الوسائل ، والأدوات[3] .

درب الآلام

أشارَ كتاب القصة لصدمة الاحتلال على المقدسيين ، فاظهروا التردد والترقب إزاء المحتلين ، فهل يتقبلون الوضع وهم لا يستطيعون فعل شيء ، أم يقاطعون المحتل فلا يتقبلون ما يفرضه عليهم من أنظمة وتعليمات

---

(١) السابق ص ٧٩ .

(٢) السابق ص ٧٣ .

(٣) انظر للمزيد : إبراهيم خليل= في لغة الأدب وأدب اللغة ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٣٩-٢٥٤ .

وقوانين : «هويات» و«ضرائب» أم يتصدون لهذا الاحتلال فيقاومونه بأضعف الإيمان : التظاهر والإضراب وتنظيم المسيرة والاحتجاج . وهذا كله لا يفي موضوع القدس حقه من السرد القصصي اللافت للنظر . فقد شاء بعض كتاب القصة أن يرجع إلى وراء ، إلى الماضي ، فيستعيد صورًا من بطولات الفدائيين والمناضلين المجاهدين فيما تقدم من حوادث ألمت بالقدس وبغيرها من مدن . ومن ذلك القصة التي كتبها أمين فارس ملحس (١٩٧٣) بعنوان طريق الآلام[١] وهو الاسم الذي يطلق على الطريق التي يقالُ : إن المسيح- عليه السلام - قطعها مُتَّجهًا إلى جبل الجلجلة حيث جرى صلبهُ مثلما يزْعمون .

ويذكرُ الكاتبُ إلى جانب الطريق بابَ الأسباط ، والسور الشامخ العريق الذي يعبق منه أرَجُ التاريخ الغابر ، ويذكر باب حطّة ، وحمّام ستنا مريم ، ويذكر أسماءَ كثيرة أخرى . فالقصة تدور حوادثها في أثناء حرب عام ١٩٤٨ عندما تأخّر جاد الله محمود عبد ربُّه- أحد المجاهدين- عن العودة إلى قريته فشغلت عليه أمه ، وأقسمت على بنيها أنْ يذهب أحدهم إلى القدس للبحث عنه ، والمجيء بأيّ خبر . وهكذا يذهب الراوي للقدس باحثا عن جاد الله ، وهذا الراوي يعرف المدينة معرفة جيدة ،يعرف أحياءها بالتفصيل ، ويعرف فيها أشخاصاً ، ويسأل عن أخيه كثيرًا ، وينصحه أحد الأشخاص بالذهاب إلى مستشفى الهوسبيس والسؤال فيه ، فهو يستقبل يوميّاً عشرات الجرحى ، وهناك أفادته ممرضة بأنها سمعت بهذا الاسم ، وبأنه ليس غريبا عليها ، وبأنه يستطيع الاستفسار

(١) أمين فارس ملحس : أبو مصطف وقصص أخرى ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٣ ص ٤١ .

في الطابق العلوي . وأخيرًا ساقته قدماه إلى موظف مُكبٍّ على أوراق يحدّق فيها ، فحياه ، وردّ عليه التحية دون أنْ يُحرِّك عينيه عن الأوراق ، وعندما بادره بالسؤال عن جاد الله ، توقّف الموظف وشرع يدقّقُ في قائمة الأسماء ، باحثاً عن اسم جاد الله ، وحين وجده قام من فوره إلى خزانة في الحائط ، واستخرج منها صُرّة صغيرة وضعتْ فيها ملابس تبدو عليها آثارُ الدماء ، وحذفه بها قائلا : هذا هو ما تبقّى من جاد الله .

فجع الشاب بأخيه الشهيد ، ولم يتصوّرْ وقْع الخبر على أمه المنتظرة ، التي لا يهدأ لها بال ، ولا خواطر ، إلا بعودة جاد الله للبيت ، وأخيراً تحامل الشاب على نفسه يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ماشياً في طريق الآلام ، عائدا عبر باب الأسباط ، متوجها إلى قريته التي لا تبعد كثيراً عن القدس .

بوابة مندلبوم

تقدّم القصة مثلما هو ملحوظ صورة مصغرة عن ذكريات المقدسيين . أما تصوير المدينة وما فيها من أمكنة جرى تسليط الضوء عليها ، فيُؤكّدُ أنّ القصة تتخذ من الدفاع عن القدس موضوعًا لها مثلما اتخذت القصص الأخرى التي أشرنا إليها فيما سبق من احتلالها موضوعًا لفضائها السَّرْدي . وقريبٌ من ذلك القصة التي تحمل عنوان «بوابة مندلبوم» وهو الاسم الذي يطلق على تلك البوابة التي استحدثت بعد عام ١٩٤٨ في سور القدس بإشراف هيئة الصليب الأحمر لتسهيل اتصال العائلات الفلسطينية الموجودة في فلسطين بأقاربها في الضفة الغربية والقدس ، التي كانت تحت الإدارة الأردنية إذ ذاك . وكان هؤلاء يَحْضرون – في الغالب– بأذون تمنحها لهم الهيئة المذكورة ، في الأعياد ، والمناسبات الدينية على وجه التخصيص .

وقد تناول إميل حبيبي في إحدى قصصه هذا الموضوع[١] .

فثمة سيّدة ، هي والدة الراوي ، تنوي اجتياز البوابة المذكورة ، متجهة إلى القدس . وقد اجتذبَ انتباه الراوي أن السكان اليهود الذين يقيمون في الحي الذي تقع فيه البوابة لهم هيئة زريّة تبعث على الضحك ، فسوالفهم طويلة متجعدة ، ولذكورهم ضفائر تنوسُ على مناكبهم سواء أكانوا رجالا أمْ أطفالا ، ويرتدون ملابس كهنوتية سود ، وفضفاضة . وبعد تردّد سمح الشرطيّ حاسر الرأس للسيدة بالخروج من الجانب المحتل إلى الجانب العربي حيث يلوح حي (المُصرارة) وهو من الأحياء التي كانت تربط القدس الجديدة بالبلدة القديمة التي تقع داخل الأسوار . وتتدفق الذكريات . فهذه السيدة عاشت عشرين عامًا فيها ، فهي تذكر كل شيء : «البيت ، إناء الغسيل ، جُرْن الكبّة ، الذي ورثته عنْ أمّها ،نداءَ بائعة اللبن . . رنين جَرَس بائع الكاز . . سعال الزوج المصدور . . ليالي زفاف أولادها الذين خرجوا من هذه العتبة واحدًا وراءَ الآخر . .»[٢]

وإزاء هذه الذكريات التي تدافعت في ذهن السيدة مرة واحدة استقرَّ رأيُ الراوي على نصيحة ينصح بها القارئ وهي ألا يأتي إلى بوابة مندلبوم مرة أخرى ، فمن يخرج منها لا يعود ، لأن روحه تبقى هناك حيث تلك الذكريات التي تشده من شعره وتبقيه أسير المكان المقدسي . فكيف ينسى اللحظات التي شاهد فيها أمّه ، وهي تغادر البوابة ، تدبُّ على عصًا ، وتعبر الأرض الحرام ملتفتة وراءَها بين حين وآخر خشية أنْ يُغيّر الشرطيُّ رأيه ،ويْمنعها من اجتياز البوابة . . إلى المَدينة التي تحبّ؟

---

(١) مؤلفون : أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص٥٠ .

(٢) أنطولوجيا القصة القصيرة ، ص ٥٦ .

في تلك اللحظة جرى ما لم يكنْ متوقعاً ، فإنّ الطفلة الصغيرة- ابنة الراوي – انطلقت من بين المودّعين ككرة تتقاذفها أقدام اللاعبين ، وهي تهتف : تيتا . . تيتا . . مخترقة الأرض الحرام حتى وصلت الجدة التي كانت تسير ببطء مُتوَكِّئَةً على العصا . . وعندما رأى الجميع ذلك التصرُّف من الطفلة الصغيرة ، التي لا تفرِّقُ بين أرض حرام وأخرى حلال ، نكسوا رؤوسهم : الشرطيّ ،حاسرُ الرأس ،والعسكريُّ ذو الكوفية والعقال ،في الجانب الآخر . وعموم الأشخاص الذين شهدوا الموقف ، فهي طفلة ساذجة ألغتْ بهذا التصرُّف الهدنة ، وترسيم الحدود ، فعلى هذا الجانب والدها ، وعلى الجانب الآخر جدَّتها ، فلماذا لا «تسْرَحُ وتمرح» بينهما كما تفعلُ في كل يوم؟[1]

ومنذ ذلك الحين قرّر ألا يصحب الأطفال لأن منطقهم بسيط وغير مركب ،لكنه سليم في زمن بات المنطق الأعوج فيه هو السائد ،منطق الاحتلال والتشريد .

خلاصة

والواقع أننا إذا ضَمَمْنا هذه القصة لما سبق ، وقفنا على مشهد شبه بانورامي ، للقصة القصيرة حول القدس . فبعض القصص يعود بنا إلى ذكريات الماضي(١٩٤٨)ومن ذلك قصة طريق الآلام ، وبعضها يعود بنا إلى هاتيك الذكريات مع شيء من التنبيه على ارتباط المقدسيين بمدينتهم حتى وإن كتب عليهم – لظروفٍ قاهرة – أنْ يقيموا في غيرها ، فهم دائمو الحنين إليها ، والتوْق للإقامة في بيوتها العتيقة ،وحواريها الضيّقة المسقوفة ، التي تغرقهم بشعور الألفة ، والمحبة ، والتراحم الممتد آلاف السنين .

---

(١) أنطولوجيا القصة القصيرة ، ص ٥٩ .

وبعْضُها يتخطى بنا حاجزَ الذكريات ، وما فيها من شعور رومانتيكي ، محبَّب ، ليُعبِّرَ عن صدمة الاحتلال ، وما شهده البطل المقدسي من تحول تدريجي إلى أن عرف الإضراب ، والتظاهر ، والشهادة . وهو – في ذلك كله– رافضٌ لما يجثم على المدينة من ثقل التهويد ، وطمس الهوية ، بتكثيف الاستيطان ، وترحيل السكان ، وتضييق الخناق عليهم ، لدفعهم دفعًا للهجرة ، فيفقدون بذلك العلاقة بالماضي ، مثلما يفقدون الارتباط بالمكان .

وما ذكرناهُ منْ قصص ،إنما هو غيْضٌ من فيوض تمتلئُ بها الصُّحُفُ والدوْريّات ، وتمتلئ بها المجاميع والمُختارات . فالاستقصاءُ في مثل هذا الموقف يعزّ على الباحث ، ويشق على المتتبّع اليقظ ، اللاهث ، وراء الأمثلة ، والنماذج ، والنصوص . فإن كانت هذه القصص دالة على ما أردناه ، وتوخّيْناه ، في هذه الدراسة ، فبها ونعْمَتْ ، وإلا فللقارئ أن يلتمس ما يشاء من نصوص في مختلف المراجع ، والمظانّ ، وحالنا حال من يقول : حسبي من القلادة ما يحيط بالعنق .

خاتمة الكتاب

ما تسفر عنه الجولات السابقة في وجوه العمل القصصي ، أنّ اللغة التي تكتبُ بها القصَّة ، وتُكتَبُ بها القصة القصيرة جداً ، لغة تسْتمِدُّ شعْريَّتها من قدرتها على إثارة الاستجابة التخييلية لدى القارئ ، وشحْذِ قدراته على التصوُّر ، وتَمَثل الأشياء ، وهي تواصلُ حضورَها في الزمان ، والمكان .

وقد تنوَّعت أساليب الكتاب في استخدام اللغة ، فالقديمُ يقتربُ من العامية ، أو يكاد ، ويتخطى قواعد الامتثال للزمن ، وللبعد المكاني ، فيجعل المغزى هدفًا تهونُ في سبيله القواعد ، وتسترخص من أجله الأصول . والحديثُ المُعاصرُ يقتربُ هو الآخرُ بلغته من العاميِّ ، بلْ من لغة الحديث اليومي .

والمعروفُ ، أنّ شعرية السرد ، ومتعته ، يتضحان في القصة القصيرة ، مثلما هي الحال في الرواية . ولا ريب في أنّ القارئ يلاحظ ذلك من خلل النماذج التي يجرى عرضها بأسلوب تحليليٍّ عِمادهُ الأمثلة ، والشواهدُ ، الدالة ، المُبينَة ، لكلٍّ من رشاد أبي شاور- وهو منْ هوَ في عالم القصة القصيرة- وجمال أبو حمدان ، وخليل قنديل ، الذي قدَّم في «سيدة الأعشاب» سردًا تربطه بالشعر أواصرُ كثيرة ، وهند أبو الشعر ، ومحمد طمليه ، وبدر عبد الحق ، وبسمة النمْري التي تحافظ دون غيْرها من كتاب القصة القصيرة جدًا على المذاق الشعري للسَّرْد ، لا سيما في مجموعتها

«سِفْرُ الرؤى» و «حُجْرة مظلمة» وغيرهما الكثير .

وفي ظنّنا أنَّ هذه الدراسات تضعُ أمام قرّاء الأدب القصصي مأدبة متعدّدة الألوان ، والأصناف ، لكنها على الرغم من هذا التبايُن ، والاختلاف ، يجمعها شيءٌ مُشْتَرَكٌ ، هوَ أنّها ألوانٌ شهيّة ، وأصنافٌ طيبة لذيذة ، تعْجبُ المُتذوّقين .

الجهود البحثية
والمصنفات العلمية للمؤلف

١- البحوث المنشورة في المجلات:

١ . جهود الناعوري في حركة التجديد الشعري ، مجلة دراسات ، مج ٢١ ،ع١ ، ١٩٩٤

٢ . النقد والإبداع التأثير المتبادل ، مجلة دراسات ، مج ٢٢ ،ع٦ ، ١٩٩٥

٣ . إحسان عباس والنقد النصي ، مجلة دراسات ، مج ٢٢ ،ع٣ ، ١٩٩٥

٤ . الشخصية النسوية في الرواية العربية ليلى الأطرش نموذجاً ، أبحاث اليرموك ، مج١٤ ، ع١ ، ١٩٩٦

٥ . اللغة والإبداع الأدبي في أعمال محمد عزيز لحبابي ، المجلة الفلسفية العربية ، مج ٤ ، ع٤ ، ١٩٩٦

٦ . المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ، مجلة دراسات ، مج ٢٤ ،ع١ ، ١٩٩٧

٧ . الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ع مارس/ آذار ١٩٩٨

٨ . اليانصيب بين تشيخوف ومحمود سيف الدين الإيراني ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج٢٨ ، ع١ ، تموز- يوليو ١٩٩٩

٩ . صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب الروائية ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، مج١٤ ، ع٥ ، ١٩٩٩

١٠ . الرؤية والتشكيل الفني في أعمال رشاد أبو شاور ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٨ ، ع ٤ ، إبريل- يونية ٢٠٠٠

١١ . مذهب ابن بسام الشنتريني في تتبع معاني الشعر ، مجلة دراسات ، مج ٢٩ ، ع١ ، ٢٠٠٢

١٢ . من نحو الجملة إلى نحو النص ، وقائع الندوة الدولية حول مجادلة السائد في اللغة والأدب والفكر ، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية ، تونس ٢٠٠٢
١٣ . سيبويه والتغيير الفونولوجي في صوائت اللغة العربية وصوامتها ، مجلة دراسات ، مج ٢٩ ، ع١ ، ٢٠٠٢
١٤ . الظواهر اللغوية غير المطردة في شعر ذي الرمة الأموي ، مجلة جامعة البعث ، حمص ، مج ٢٥ ، ع١ ، ٢٠٠٣
١٥ . موسيقى الألفاظ ودلالاتها(ثنائية الصوت والمعنى) مجلة دراسات ، مج ٣٠ ، ع ٣ ، ٢٠٠٣
١٦ . صوتيات ابن سينا في ضوء علم الأصوات الحديث ، مجلة دراسات ، مج٣٢ ، ع٣ ، ٢٠٠٥
١٧ . قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص ، مجلة دراسات ،مج٣٤ ، ع٣ ، ٢٠٠٧
١٨ . استقبال النظرية مثل من نحو النص ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ، ع ١٠٥ ، شتاء ٢٠٠٩
١٩ . أوهام النحاة حول الأسماء الستة – دراسة إحصائية ، بحث مقبول لدى مجلة العلوم الإنسانية– جامعة البحرين .
٢٠ . اللغة وموسيقى الشعر في نقد نازك الملائكة ، مقبول للنشر في مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة البحرين ، بموجب كتاب من رئيس التحرير الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم بتاريخ ٢٠٠٨/٥/٢٢
٢١ . ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب ، مجلة دراسات ، مج ٣٣ ، ع٣ ، ٢٠٠٧

٢- الكتب:

في اللغة

١ . في لغة الأدب وأدب اللغة ٢٠٠٨ ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١

٢ . مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، مجدلاوي للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧

٣ . في اللسانيات ونحو النص ، المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ط٢ (٢٠٠٩)

٤ . عروض الشعر العربي ، المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠٠٧ ط٢(٢٠٠٩)

٥ . أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٩٣

٦ . مدخل إلى علم اللغة ، المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ٢٠١٠

٧ . ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب/ دراسة معجمية ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان (٢٠١٠)

في نظرية النقد

١ . الأسلوبية ونظرية النص (بحوث ومقالات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧

٢ . في النقد والنقد الألسني ، الدائرة الثقافية- أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢

٣ . النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٣ ، ط٢ (٢٠٠٧)

٤ . نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣

٥ . فصولٌ في نقد النقد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥

٦ . في نظرية الأدب وعلم النص (قراءات وبحوث) الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ٢٠٠٩

في نظرية السرد ونقده

١ . بنية النصّ الروائي ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، عمان ٢٠٠٨ ط٢ دار الاختلاف- الجزائر ، والدار العربية للعلوم ناشرون (٢٠١٠) بيروت .

٢ . من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨

٣ . في السرد والسرد النسوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٨

٤ . في الرواية النسْوية العربية ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧

٥ . تيسير سبول من الشعْر إلى الرواية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥

٦ . أقنعة الراوي – دراسات في الخطاب الروائي العربي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢

٧ . الرواية في الأردن في ربْع قرن ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٤

٨ . القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ١٩٩٤

٩ . في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد للنشر والوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٤

في الشعر ونقده

١ . الشعر المعاصر في الأردن ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ١٩٧٥

٢ . تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ،ط١ ، ١٩٨٧

٣ . أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣

٤ . النصُّ الأدبيّ تحليله وبناؤه ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٥

٥ . أمين شنار الشاعر والأفق ، اتحاد الكتاب والأدباء العرب ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧

٦ . محمد القيسي الشاعر والنص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨

٧ . تحولات النص ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٩

٨ . الضفيرة واللهب (دراسات) الدائرة الثقافية ، أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠

٩ . مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠٠٣ ط٢ (٢٠٠٧)

١٠ . من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦

١١ . شعراء تحت المجهر ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦

١٢ . من الشعر الحديث والمعاصر (أعلام وشخصيات) ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٩

في الأدب - تاريخ ونقد

١ . في الأدب والنقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠

٢ . الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٠

٣ . فصول في الأدب الأردني ونقده ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩١

٤ . مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣

تراجم وشخصيات:

١ . جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط١ ، ٢٠٠١

٢ . في دائرة الضوء (تراجم وشخصيات) الدائرة الثقافية ، أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧

في الأدب المقارن

١ . ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ،٢٠٠٠ ط٢ مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان (٢٠١٠)

إبداعات:

١ . من يذكر البحر (قصص) رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٢

٢ . تداعيات ابن زُرَيْق البغدادي الأخيرة (شعر) آسيا للنشر ، عمان ، ط١ ، (١٩٨٤)

تحقيق:

غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني ، الأمانة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب العرب ، ودار الكرمل ، عمان ، ط١ ، (١٩٩٣)

كتب أكاديمية مشتركة

١ . مهارات الاتصال- ملتزم الطبع الجامعة الأردنية ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ (جزءان)

٢ . فن الكتابة والتعبير ، المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ (مشترك)

مؤلفات مشتركة:

١ . أديبان من الأردن ، جامعة عمان الأهلية ، ودار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٣

٢ . الحركة النقدية في الأردن ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤

٣ . الشعر العربي في نهايات القرن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧

٤ . عودة السارد - دراسات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨

٥ . أفق التحولات في الرواية العربية ، دارة الفنون ، مؤسسة خالد شومان ، ط١ ، ١٩٩٩

٦ . من الصمت إلى الصوت ، دراسات مهداة إلى حسام الخطيب ، تحرير محمد شاهين ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠

٧ . المغني الجوال ، تحرير محمد العامري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١

٨ . خصوصية الأدب النسائي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١
٩ . معجم أدباء الأردن ، الجزء الأول ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠١
١٠ . نازك الملائكة أميرة الشعر الحديث ، كتاب الصدى ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٢
١١ . أدباء من الأردن ، وقائع . . دار البشير ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢
١٢ . المشروع الحضاري العربي بين التراث والحداثة ، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٢
١٣ . الشعر في الأردن- وقائع ندوة ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣
١٤ . مرايا التذوق الأدبي ، دارة الفنون والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤
١٥ . مؤنس الرزاز عام على الرحيل ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤
١٦ . مختارات من الشعر الأردني ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥
١٧ . منيف والرزاز ،وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥
١٨ . شعرية الجذور ، تقديم محمد عبيد الله ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦
١٩ . إحسان عباس عام على الرحيل ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧
٢٠ . خليل السواحري الإنسان والأديب والناقد ، دار الكرمل بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧
٢١ . خصوصية الرواية العربية ، وقائع مهرجان العجيلي للرواية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٧
٢٢ . ندوة ناصر الدين الأسد ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨
٢٣ . هاشم ياغي أكاديميا وناقدا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧
٢٤ . المرأة والدور نظرة أردنية ، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة

العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨

٢٥ . معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩

كتب تحت الطبع أو التأليف

١ . المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي- مساهمة في نقد النقد

٢ . تأملات في السرد العربي - دراسة

٣ . محمود درويش قيثارة فلسطين - دراسة

٤ . شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، وهو هذا الكتاب

هذا الكتاب

رشاد أبو شاور ، محمود الريماوي ، جمال أبو حمدان ، فخري قعوار ، بدر عبد الحق ، محمد طملية ، سامية العطعوط ، خليل قنديل ، محمود شقير ، هند أبو الشعر ، بسمة النمري ، أحمد النعَيْمي ، سعود قبيلات ، مؤنس الرزاز ، خليل السواحري ، إميل حبيبي ، أمين فارس ملحس ، مفيد نحلة ، رسمي أبو علي ، وغيرهم . . . أسْماءٌ لمعتْ في أفق القصة القصيرة ، وتألقتْ ، وما تزال تتألق ، والكتابُ الذي بين أيدينا- عزيزي القارئ- يتتبّع ما في نتاج هؤلاء من نفحة شعريّة ، وأقباس علويّة ، تضيءُ أروقة السرد الأقصوصي ، والمحكيّ الخيالي ، وتضعُنا في جوٍّ مشحونٍ بعَبَقِ الشعْر ، وأريج النظم ، دونَ أنْ ينأى بنا عن طلاوَةَ السّرد ، وحلاوة القصّ .

كتابٌ يبادرُ إلى التحليل والتطبيق ، بقدر ما يبْتعدُ عن التنظير ، والتأريخ ، وهذا حسبُه .