فخري قعوار

دراسة في فنه القصصي

إبراهيم خليل

فخري قعوار
دراسَةٌ في فنِّهِ القَصَصيّ

عمان

ط2 مزيدة ومنقحة 2025

الطبعة الأولى 1996

المحتوى

مقدمة	7
تمهيد: الحياة القصصية في الأردن	9
فخري قعوار	14
كتاب آخرون	17
الفصل الأول- بواكير وبدايات	19
الواقع اليومي	21
ثلاثة أصوات	23
الفصل الثاني: نحو التجريب	29
أول الغيث	31
الفصل الثالث: كوابيس كافكا	41
الفصل الرابع : النص التفكيكي	51
أيوب الفلسطيني	55
فرصة للمراجعة	61
الفصل الخامس: في حلم حارس ليلي	63
أبو علي	64
الملك الضليل	66
الشرف	68
الفصل السادس: من الغرائبي إلى العجائبي	71
درب الحبيب	73
ثنائية الرجل والمرأة	74
وفرة الحوار	75

العقد والمنديل 76
جالاتيا وبجماليون 77
وقائع الهجران 81
كلمة أخيرة 82
الفصل السابع: في مختاراته الأخيرة (الخيل والليل) 85
نحو التجريب 89
الفصل الثامن: بعض الأنس في ليالي الأنس 95
أضواء على القصص 97
مَلاحظ 98
مَلاحظ أخرى 100
تورية 101
الفصل التاسع: مع فرحان فرح سعيد 103
هاجس اجتماعي 105
ما أقل الثمن! 108
مبالغة في غلو 110
الفصل العاشر عزيز وعزوزة 111
المراجع 119
للمؤلف 123

مقدمة

الصلة بيني وبين فخري قعوار صلة قديمة جدا، ومتينة لم تزدها الأيام إلا قوة. وكنت شديد الاطلاع على ما يكتبه من قصص قصيرة، ومن مقالاتٍ، ومن أعمال أدبية أخرى. وأتابع تطوره وسعيه الموصول للتجديد والتحديث، وعلى ما كان بيننا من اختلاف في الرأي، فقد ظللنا على الدوام يحترم كل منا الآخر، ويقدره. وتزاملت مع فخري قعوار في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين غير مرة.

وهو- والحق يقال- مثال للعمل الجماعي المنضبط، المنظم، الذي يؤمن بالرأي والراي الآخر، ويحترمه، ويجله. ولا يصدر فيما يند عنه من تصرف إلا بعد تأمل، وتدبر، فيما سيسفر عنه ذلك التصرف من أثر في عمل الفريق. وعندما طلبت مني المجلة الثقافية تناول القصة القصيرة في مقال لنشره في ملف خاص بالأدب الأردني مع الزميلة العراقية "الأقلام "كان أول ما تبادر لذهني أن تكون قصص فخري قعوار هي موضوع الدراسة. وبعد أن فرغت منها ورأيت ما آلت إليه من تكامل، وشمول، نظرت في أمر نشرها في كتاب مستقل، يجمع بين الاختصار والفائدة، وأضفت إليها دراستين أخريين كنت قد تناولت فيهما كتابين من كتبه أولهما أيوب الفلسطيني، والثاني ليالي الأنس، ونشرتا في وقت سابق في موقعين وفي زمنين متباعدين.

وما أردته في ذلك الكتاب الذي رأي النور منشورا عن دار الكرمل للنشر بعمان في سنة 1995 هو إفادة الراغبين في التعرف على الحياة الأدبية في الأردن إفادة تسلط الضوء لا على فخري قعوار وجهوده فحسب، بل أيضا على جهود

غيره من الكتاب ممن سيطلع القارئ على اسمائهم فيما يأتي من مقاربات. والآن وقد غادرنا أبو أنيس من الدار الفانية للدار الآخرة – عليه الرحمة- ظننت أن من الخير إعادة نشر هذا الكتاب، وإضافة ما لدي من كتابات منشورة أخرى عنه وعن أعماله، لعل في ذلك- فضلا عن إحياء ذكراه - فائدة تضاف لما في الكتاب السابق الذي اقتصر على تجاربه المبكرة حتى عام 1994.

رحم الله أبا أنيس فقد كان كاتبا حرا لم ينحن، ولم يصفق، فيما كان الآخرون يحتجزون لهم مقاعد ثابتة في نادي المصفقين.

تمهيد

الحياة القصصية في الأردن

يرى بعض الدارسين أن القصة القصيرة، من حيث هي فن نثري مستقل عن النوادر، والرسائل، والملح، عرف في النثر العربي على يدي الجاحظ (255هـ) وعدّوا نوادره في كتاب البخلاء من القصص القصيرة مثلما عدوا المقامات قصصا كذلك. أما ظهور هذا الفنّ بمعناه الاصطلاحي فكان في مُستهل القرن العشرين. ويقال: إنَّ أول كتاب يحتوي مجموعة من القصص القصيرة مما ينسحب عليها هذا الوصف طبع في مصر، وكان لمحمد لطفي جمعة (1905) وظهرتْ أولى قصص محمد تيمور وهي بعنوان ' في القطار ' في جريدة السفور سنة 1917 وما فتئ هذا الفن يشق طريقه بصعوبة حتى توالتْ المجموعات القصصية لكل من عيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمد تيمور، ومحمود تيمور.

فجر القصة

وذكر يحيى حقي في كتابه ' فجر القصة المصرية ' عددًا من المجموعات التي طبعتْ بين عامي 1921 و 1922 وهو العام الذي ظهرت فيه مجموعة ' أغاني الليل ' لمحمد صبحي أبو غنيمة في مطبعة الترقي بدمشق. وفي الأثناء ظهرت المحاولات المبكّرة لكل من عيسى الناعوري (1918-

1985) وروكس العزيزي (1903- 2004)، وانضم إليهما لاحقا كاتبان جاءا إلى الأردن من فلسطين، وهما محمود سيف الدين الإيراني (1914-1974) الذي كتب ' أول الشوط ' 1937 ومحمد أديب العامري(1907-1978) الذي كتبَ ونشرَ ' شعاع النور وقصص أخرى ' 1954 التي تضمّ- في الواقع – قصصًا من تأليفه، وأخرى مترجمة عن الإنجليزيّة لكتاب عالميّينَ مشْهورين منهم مكسيم غوركي، وتورجنيف .

وايًا ما كان الأمر، فإنّ الكتّاب الذين بدأوا الكتابة القصصيّة قبيل النكبة، واصلوا الكتابة بعْدها، ففي العقد الخامس من القرن الماضي، والسادس، ظهرت مجموعات قصصية لحسني فريز' قصص ونقدات' ولمحمود سيف الدين الإيراني"مع الناس" و' متى ينتهي الليل؟ ' 1955 وما أقل الثمن 1962 ولعيسى الناعوري ' أقاصيص أردنية ' و ' خلّ السيف اقول' ولأمين فارس ملحس ' من وحي الواقع ' 1952 ولعبد الحميد ياسين' عشر قصص مصورة ' 1959 وعبد الحميد الأنشاصي ' عطف أم وقصص أخرى 'وسليمان الموسى، وميشيل الحاج، وأحمد العناني، وعبد الحليم عباس، وأديب عباسي.

على أنّ الفارق بين هذا العطاء القصصي الذي يمثل حصادًا لما زُرعَ واسْتحْصَد قبل عقود، والعطاء الذي عرفته سبعينات القرن الماضي، يتجلى في ظهور عدد من الكتاب الذين جعلوا القصة القصيرة هاجسَهم الأول، الذي لا يغلبُ عليه هاجسٌ آخر، فكتابُ الجيل السابق كانوا يكتبون إلى جانب القصة: الشعر، والمقالة، والرواية، والبحوث، والمؤلفات، ولبعضهم موطئ قدم في الصحافة، وفي النقد الأدبي، وفي

التّرْجمة عن اللغات الأخرى، أي أنّ أكثرهم كتب القصة فيما كتب من فنون دون أن يمنح الشكل القصصي ما هو جديرٌ به، وخليق، من تحليل، وتدقيق، سواء في الحدث، أو في الشخصية، أو في المكان، أو في الزمن، أو في العقدة، أو في النسيج اللغوي الذي تكتبُ به. فالكاتبُ منهم لا يعنيه شيء قدر عنايته باختراع الحدث الشيق، أو الشخصية التي تستحوذ على إعجاب القارئ، وتعاطف المُتلقي. وقصة عيسى الناعوري (معمّر بوابير الكاز) نموذجٌ لهذا النوع من القصص. ولا تختلفُ عنها في قليل، أو كثير، قصَّة (سنيّة) لحسني فريز، وهي من مجموعته ' قصص من بلدي ' التي تتلخَّصُ بالعبارة المعهودة' وتصرَّمت الأيام وشابت سنية ' أما الإيراني فقد ظل يقتفي اثر الكتاب الغربيين ممن قرأ أعمالهم، وترجم بعْضها، فلاحت على قصصه المتأخرة ملامح التجريب، التي تتجلى بصفة خاصة في ' أصابع في الظلام ' 1971. فقد تخلى فيها عن الاهتمام المطلق بالشخوص، وعني بالتركيز، مؤكدًا وحدة الزمن في القصة القصيرة، وخلوَّها من التشتّت، ومن انقطاع السرد، ونبذ الوصف لصالح التحليل الوظيفي .

ويجوزُ القوْل عن الجيل الذي بدأ الكتابَة في الستينات- أيْ في مرحلة مجلة الأفق الجديد أنه هو الجيل الذي تكاملتْ على يديه صورة هذا الفن في الأردن وفي فلسطين. وفي هذا المقام لا نَسْتطيعُ أن نتجاهل الدور الذي قامت به المجلة (1961- 1966) فالكتاب الذين نشروا فيها بواكيرهُم همْ الذين نضج عطاؤهم القصصي بين عامْي 1971 و 1980 لذا تجبُ الإشارة، ولو من بعيد، لقصص صبحي شحروري، وماجد أبو شرار، ويَحْيى يَخلف، ومحمود شقير، وخليل السواحري، وفخري قعوار،

وغالب هلسا، ومحمود الريماوي، ومن التحق بهم لاحقا كجمال أبو حمدان، وسالم النحاس، وإبراهيم العبسي، وهند أبو الشعر، وفايز محمود، وخليل قنديل، ويوسف ضمرة، وعدنان علي خالد، وأحمد عودة، وعصام الموسى، وقاسم توفيق، وإلياس فركوح، وبدر عبد الحق.

فمن كتاب هذا الجيل البارزين، بالإضافة لخليل السواحري، وجمال ابو حمدان، وفخري قعوار، وبدرعبد الحق، القاص محمود الريماوي، الذي بدأ التواصل مع القراء عبر صحيفة فلسطين، إلى جانب محمود شقير، ويحيى يخلف، ثم عبر مجلة الآداب البيروتية التي شهدت صفحاتها بواكيره الجيدة منذ العام 1967 وفي العام 1972 صدرت أولى مجموعاته القصصية، وكانتْ بعنوان ' العُري في صحراء ليلية ' وقد حظيت بتقريظ غير قليل بوصفها شهادة ميلاد لمبدع جديد في القصة القصيرة سرعان ما تدفق عطاؤه في كتبٍ كثيرة توالتْ بعد ذلك. منها ' الجرح الشمالي' 1980 و' كوكب تفاح وأملاح' 1988 وغرباء، 1989 و ' ضربٌ بطيء على طبل صغير ' 1990 و ' القطار ' 1997 و' سحابة من عصافير ' واخيرا عودة الطائر. وابتداءً، لا بدّ من ملاحظة ضرورية قبل الحديث عن إنجازه القصصي، وهي أن الريماوي يسعى في كلّ عمل جديد يصدره لتجاوز الكتابة السردية المعتادة بما فيها كتاباته هو، فهو يأنفُ التكرار، ويتجنب الاجترار، وينزع لتسليط الضوء على المشاعر، والإحساسات الداخلية للشخصيّات، والإصغاء لهواجس الأعماق، إلى جانب الاستخدام المُتنوّع لتكنيك المراوحة في الزمن time shifting الذي يقوم على جري السارد في اتجاهين، أحدهما يعود بالقارئ إلى الماضي، والثاني يعود به للحاضر الآني، وذلك شيءٌ يتجلى في أكثر القصص.

أما توجُّهه نحو السرد الغرائبي، فقد ابتدأ منذ زمن، وقصته ' الحكماء يجتمعون في غمرة الأحداث ' شاهدة على هذا التحول الذي يستمر في مجموعته (ضربٌ بطيء) باستخدام السارد المشارك، بالتوازي مع تحويله الشيء الطبيعي إلى شيء غرائبي، مثلما هو الشأن في قصته الجيدة (الحافلة) وتستوقفنا في مجموعة (القطار) قصص عدة تقوم على تصوير اللحظات الحرجة، والحميمة، التي تمر بها الشخوص، وهذا شيء يلحظه القارئ بيسر في قصة (موت سيارة) وقصة (تحت طائلة الحرب) و(عشرون عاما فقط) ومن يتتبعْ قصص الريماوي في (سحابة من عصافير)، و(عودة الطائر) وغيرها، فلا بد أنْ يلاحظ ، بوضوح، سعيه الدائب، وبحثه الموصول، عن تقنيات سردية جديدة سواءٌ بتقطيع النص السردي إلى وحدات مستقلة بعناوين مميزة، أو بإعادة إنتاج الحدَث ومزج الحاضر بالماضي، واتباع تقنية السّرد المتكسِّر، أو المراوحة في الزمن، واتخاذ الراوي بطلا، وساردًا، ليقدّم رؤية ذاتية، وداخلية، مصاحبة لزمن الوقوع، واستخدام الرمز، والمفارقة، والابتعاد عن الواقع، من حيث هو مرجع توثيقي للحوادث، مع الاقتراب من الفانتازيا التي تحيل السرد لمرجعياتها الخاصّة التي تتخلّق فنيًا من خلال الخطاب السردي، وهذا يجعل من قصصه قصصًا تعبّر، وتوحي، أكثر مما تصف، أو تقول، أو تحلل الفكرة، تاركة للقارئ مَساحةً أكبر للتأمل، والتأويل.

وإذا كان الريماوي من أكثر كتاب ذلك الجيل تواصلا مع الجديد، فإن لخليل السواحري ولفخري قعوار تاريخاً مشتركاً مع ما يعرف بالقصة الواقعية التي تتوخَّي اختيار الحوادث، والشخوصَ، اللصيقة بالواقع. وشاع في العقد السابع، لا سيما بعد صدور الكتاب المشترك' ثلاثة

أصوات ' 1972 تعبير: هذا أدب واقعي، وذلك غير واقعي. وتعد' مقهى الباشورة ' أحد النماذج التي تكرَّرتْ الإشارة إليها بوصفها تضم قصصًا من النوع الواقعي مثلما أشير إلى قصص محمود شقير في مجموعتهِ الأولى (خبز الآخرين) 1975. وأيًا ما يكن الأمر، فإنَّ كلا من السواحري، وقعوار، سرعان ما جرفتهما توجهات الكتاب إلى التجريب؛ فها هو السواحري يكتب في 'مطر آخر الليل' قصصًا يخرجُ فيها عن تقاليد القصة الواقعية شكلا ومحتوى، ويقترب بصورة أكثر إلحاحًا من القصة ذات الشكل الغرائبي، والمحتوى الرمزي، الإيمائي. والشيء نفسه نجده في قصص فخري قعوار، لا سيما تلك التي أعقبتْ مجموعته ' لماذا بكت سوزي كثيرا '. ففي ' البرميل ' و ' أنا البطريرك ' و 'أيوب الفلسطيني ' وقبلها 'ممنوع لعب الشطرنج ' و' حلم حارس ليلي ' ودرب الحبيب، وغيرها من نصوص قصيرة، يتجاوز فيها الحدث بمفهومه التقليدي، مثلما يتجاوز الشخوص، والعقدة، ويعتمد الرمز أداة لتبليغ القارئ بمضمون القصة التي تفتقر للحكاية بقالبها المعروف.

فخري قعوار

وقد تكرّر لدى فخري قعوار النهج القائم على تكثيف القصّة حد التماس مع القصة القصيرة جدًا، وهذا جليّ في مجموعة ' البرميل ' و ' أنا البطريرك ' وأقصى من نصه السردي الحدث بالمفهوم التقليدي، واستغنى في بعض القصص عن الإنسان، فقد نجد البطل في قصصه حصانًا مثلا، أو شجرة، أو جملا، أو مطرقة وسندانا. ومزج بين النموذج التاريخي كالمتنبي، والنموذج الإنساني الذي يمر في وضع مشابه لوضع المتنبي، في

قصة ' الخيل والليل 'على سبيل المثال، واتخذ من العبارة المُجزّأة، والعبارة الشعرية القصيرة، أداة تعبير تغني توجهه القصصي، ولا تخلو قصص قعوار المتأخرة من عدول بالنص من السرد إلى ما يشبه الخبر الصحفي، أو المقالة القصيرة.

وقد ذكر الإيراني، في متابعته للقصة الأردنيّة القصيرة، أنّ جمال أبو حمدان من أوائل من كتبوا القصة القصيرة الجديدة التي تنحو إلى التجريد بدلا من مُحاكاة الواقع، مثلما كان الحال سائدًا في قصصه هو، وقصص كتاب آخرين كعيسى الناعوري، وحسني فريز، وروكس العزيزي، ومحمد صبحي أبو غنيمة، وأمين فارس ملحس. ووَصفَ قصص أبو حمدان التي تتألفُ منها مجموعته الأولى ' أحزانٌ كثيرة وثلاثة غزلان 1970' بالغُموض، مؤكدًا أنَّ بعض الكتاب يثنون عليها مع أنه هو يجد صعوبة في تقبّل هذا النوع من القصص. والصحيح أنَّ لهذه المجموعة تأثيرًا كبيرًا في القصة الأردنية القصيرة، صحيح أنَّ الكاتب بنى فيها على معطيات سرديّة سبق إليها زكريا تامر في قصصه القصيرة الموسومة بعنوان ' ربيع في الرماد ' و' الرعد ' ولكنَّ جمال أبو حمدان طوَّع هذه الطريقة الجديدة في الكتابة، واستطاع أن يأتي فيها بما يشهد على ابتكاره، وأنه لا يُدلي بدلاء الآخرين.

فهو من الانطباع الأول يكتب القصة ذات الحكاية المُكثفة التي يستعيرُ بعض حوادثها من الماضي، أو من التاريخ القديم، كما في' سبارتاكوس ' أو ' أبو ذر الغفاري ' أو قيس بن الملوح، وغيرها من قصص، وربما لجأ إلى ما يسميه المحدثون اليوم التناصّ الأسطوري،

أوالديني، كما في قصَّتهِ ' أحزانٌ كثيرة وثلاثة غزلان' التي تقنّعتْ فيها شخصيات القصة بشخصية زليخة تارَة، وشخصية يوسف تارة، مع أنّه يُسلط الضوء على وضع سياسي راهن، وهو ما تبع نكسة 5 حزيران من ردود فعل تعرض لها جندي مصري عائد من ساحة القتال.

ولم يلبثْ جمال أبو حمدان أنْ توالتْ مجموعاته القصصية الأخرى مثل: مكان أمام البحر، والبحث عن زيزياء، ومملكة النمل، وأمْس الغد، وغيرها.. قبل أن يختطفه السيناريو من بين كتاب القصة القصيرة البارعين. ولا يفوتنا هنا أنْ نذكّر بأن لقصص جمال أبو حمدان طابع الصورة، فاللغة فيها تقوم على العبارة المجزأة، والشعرية، والإفراط في المجاز السرْدي، فضلا عن القناع الذي يتكرّر في قصصه كثيرًا، وهي كقصص فخري قعوار تجمع بين القصة الغرائبية ومحاكاة الواقع، لكنّ له طابعا مختلفا جدًا يتجلى في اقتراب النصّ القصصي عنده من القصيدة. وقد انتفع أبو حمدان من هذا الأسلوب في كتاباته الروائيّة الأخرى، ومنها – على سبيل المثال – روايته ' الموت الجميل ' ورواية قطف الزهرة البرية.

ومن الكتاب الذين برز عطاؤهم القصصي في العقد السابع من القرن الماضي: إبراهيم العبسي، وسالم النحاس الذي جرفه هو الآخر تيار التجريب. ففي مجموعته الأولى و' أنت يا مأدبا ' 1978قصص ينحو فيها هذا المَنحى، ومنها قصة دائرة الأفق، وقصة أشجار الصنوبر، وقصة الثقب. وغالب هلسا هو الآخر بدأ كتابة القصة منذ العام 1968 ونشر في القاهرة وديع والقديسة ميلادة وآخرون ' وتابع الكتابة القصصية لتمثل مجموعته ' زنوجٌ وبدْوٌ وفلاحون' 1974نمطاً من القصة القصيرة التي

تحافظ على القوالب المعهودة في أسلوب لا يتجنب التطرق مباشرة لهموم الناس في مصر، وفي الأردن، فهو كاتب يتجاوز المألفوف، ولكنه لا يبتعد كثيرًا، ولا يسقط في شرك التجريب.

كتاب آخرون

وكانتْ هند أبو الشعر من الكتاب الذين أسْهموا في القصة منذ العام 1971 بعد أن تخلت عن كتابة الشعر، ولكنها لم تصدر أي مجموعة قصصية إلا في العام 1981 وهي ' شقوق في كف خضرة ' وسواءٌ نظر القارئ في هذه المجموعة، أو فيما تلاها من مجموعاتٍ، كمجموعة ' المُجابهة ' 1984، و' الحصان ' 1991 و ' عندما تصبح الذاكرة وطنا ' 1996، أو ' الوشم ' 2000، وغيرها منْ مَجموعات نضدت، وطبعت في مجلد ضخم صدر في منشورات البنك الأهلي 2006، فإنّ الشيء الذي لا تخطئه النظرة العَجْلى هو حرصُ الكاتبة على تطوير القصة تطويرًا قدْ يبدو في مرحلة من مراحلها علامة فارقة تميّزُها عما سبق، ففي المجابهة كتبت القصة التي تعتمد الرمز، فتتخيل حكاية بما فيها من تفاصيل توحي رمزيًا بما يجري في الواقع اليومي. وفي الحصان تتخذ من النموذج التاريخي أداة تعبّر عن طريقها عن الحاضر؛ فالحصان يرمز في القصة لأمة تحتضر، وهي في حاجة للنجدة، والدواء، والتدليك أكثر مما هي في حاجة للثرثرة، والاختلافات الفكرية، والتشرْذُم الذهني. وفي مجموعة الوشم تقترب من اللغة التي تمثل هاجسًا فنيًا للكاتب، فهو يريد الكتابة كأيّ كاتبٍ لكنْ بلُغة تشهد على تفرده، وابتكاره، فكانتْ القصص تجنح فيها إلى لغة الشعر، سواءٌ عن طريق الإسراف المَجازيّ، والتصويري، أوْ عنْ طريق

الإيقاع الذي لا يَتجاهلُ النغمة السردية، والنبْرة. ولا يفوتُ الباحثَ اليقظ أن يشير لبعض قصص إلياس فركوح، ابتدأء من الصفعَة 1978، ومرورًا بمن يحرث البحر وطيور عمان تحلق منخفضة، وأسرار ساعة الرمل 1991 وانتهاءً بالملائكة في العراء 1997، وفايز محمود، وبدر عبد الحق، الذي بدأ بنشر القصص منذ عام 1971 واشترك في المجموعة ' ثلاثة أصوات' ولكن مجموعته الأولى، والوحيدة، لم تصدر إلا في العام 1991 وهي بعنوان ' المَلعون ' وهي قصص تراوح بين السرد الغرائبي، والواقعي، لكن القاسم المشترك فيها جميعًا هو الرمز، بسبب ما لديه من حرص لافت على تجنب المباشرة فيما يكتب، خلافا لمقالاته الصحفية التي اعتدنا قراءتها في الرأي، وجمع منها الكثير في كتاب بعنوان " أقوال شاهد عيان"

ولا مندوحة لنا من التنبيه على التداخل الكبير بين الأجيال في الأدب، سواء أكانَ الأمر خاصّا بالشعر، أم بالقصة، أم بالرواية، فالذين بدأوا الكتابة في العقد الثامن من القرن الماضي من أمثال قاسم توفيق، ومحمد طملية، وغيرهما.. تكوَّنوا في العقد السابق. ومثلما رأينا في عطاء الكتاب الذين أشرنا لأعمالهم، منهم من بَدأ الكتابة في الستينات كمحمود الريماوي، ولكن مجموعته الأولى لم تصدر إلا في العام 1972 وهذا ينسحب على خليل السواحري، ومفيد نحلة، وهند أبو الشعر، وعصام الموسى، وسليمان الموسى، وبدر عبد الحق.

---

*مستخرج من القدس العربي ، لندن، ع28 / 2/ 2013

الفصل الأول

بواكير وبدايات

والحق أن القصة تأثرت بعوامل عدة منها نكبة فلسطين، التي لم يقتصر أثرها على موضوعات القصص، بل تجاوز ذلك إلى تفاعل الكتاب في غربي النهر مع الكتاب في الشرق. ولم يكن تأثير النكبة أكبر من تأثير الصحافة. فقد فتحت الجرائد من يومية وأسبوعية؛ ولا سيما الجهاد والدفاع وفلسطين والمنار أذرعها لاستقبال النتاج القصصي. وصدرت مجلات جديدة كان لها هي الأخرى أثرها الإيجابي، ولا بد لنا من التنويه بالدور الكبير الذي قامت به مجلة الأفق الجديد المقدسية، التي بدأت بالظهور نصف شهرية عام 1961 ثم تحولت إلى شهرية في العام الذي يليه واستمرت في الصدور حتى العام 1966. نشرت خلالها مئات القصص الموضوعة والمترجمة لعشرات من الكتاب، فضلا عن المقالات التي تتخذ من القصة موضوعا للدراسة والتحليل النقديين، والتنويه لما هو جيد، ومعايير الجودة. وأسهمت تلك المجلة في عقد أواصر القربى ووشائج التفاعل بين الكتاب العرب والكتاب في الأردن بما تنشره من قصص، ومن مقالات تؤدي لتبادل الخبرة، وتعميق المعرفة بهذا اللون من الأدب.

إلى جانب صدور مجلة أخرى هي أفكار 1966 ومجلة صوت الجيل 1973 وغيرها من المجلات التي لم تعمر طويلا كمجلة القلم الجديد لعيسى الناعوري التي استمر صدورها عاما واحدا هو العام 1953. ومجلة الاثنين،

ومجلة حول العالم لصاحبهاصبحي زيد الكيلاني، التي توقفت عام 1960، ومجلة الهدف في القدس لصاحبها برهان الدين الدجاني، والجيل الجديد لكمال ناصر .

وفي الأثناء تطور فن القصة في مستواه العربي، وتأثر الكاتب الأردني والفلسطيني بالكاتب السوري والمصري واللبناني والعراقي. وهذا شيء طبيعي لأن الجميع يكتب باللغة ذاتها، ويعبر عن القضايا نفسها، فالهموم واحدة. والدليل على مدى هذا التفاعل أن أول مجموعة قصصية أردنية لمحمد صبحي أبو غنيمة (1902- 1972) وعنوانها أغاني الليل(1920) صدرت في دمشق(1). وأول رواية صدرت لعيسى الناعوري(1918- 1985) صدرت في مصر 1955 وظهرت المجموعة الثانية لمحمود سيف الدين الإيراني(توفي 1974) وعنوانها مع الناس في عمان(2) أما متى ينتهي الليل فقد صدرت في بيروت 1964 (3). ونشرت أول قصة لفخري قعوار موضوعنا في هذا الكتاب في مجلة القصة(4) وهي مصرية أواخر العام 1964. تلك القصة التي نوه إليها وأشاد بها الكاتب محمد عبد الحليم عبد الله في مقال نشره في المجلة المذكورة في عدد يونيو- حزيران 1965 ومما ينم على تأثير ذلك التنويه في الكاتب كثرة استشهاده

---

1. صدرت عام 1920 وقد أعادت وزارة الثقافة الأردنية نشرها 1991
2. وقد صدرت عن دارالنشر والتوزيع والتعهدات 1956.
3. وصدرت عن دار الكاتب العربي في بيروت 1964
4. قعوار، ليالي الأنس، مكتبة عمان، 1990ص21

بتلك الكلمة، وتكراره نشرها في مقدمات، أو على أغلفة مجموعاته القصصية بما فيها المجموعة المشتركة ثلاثة أصوات.

ويبدو أن هذه القصة لم تكن أول الغيث، فقد أفادنا الكاتب في موقع من كتابه السيرة ليالي الأنس عن بداية كتابته للقصص قبل ذلك. وأنه راوح بين كتابة القصة والمسرحية والمقالة والخاطرة قبل أن يستقر على واحد من هذه الأنواع وهو القصة القصيرة. وقد كتب ذلك متأثرا بما كان يقرؤه من قصص لعبد الحميد جودة السحار وعيسى الناعوري ودستويفسكي(5). وأن قوة انحيازه لهذا الفن دون غيره كانت في السنوات من 1961 – 1964 فقد شهدت بداية تفتحه على هذا الشكل الأدبي وفيها كتب ما يقارب أربعين قصة قصيرة، وقرأ أعمالا كثيرة لإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي. وراسل في ذلك الوقت المبكر كلا من مجلة الأديب اللبنانية للبير أديب، والأفق الجديد التي كانت في عهدة أمين شنار، ومجلة الآداب لسهيل إدريس، ومجلة القصة المصرية المذكورة. ورئيس تحريرها محمود تيمور. وفي السنوات التي قضاها بمصر دارسا (6) توثقت عرى الصداقة بينه وبين عدد من الكتاب، والمجلات، وزود مجلة الأفق الجديد برسائل تحتفي بالفعاليات الثقافية في القاهرة.

الواقع اليومي

وقد راعى منذ البداية التعبير في قصصه عن الواقع اليومي للقرية

5.السابق نفسه ص 16

6.السابق ص 26

الأردنية، وعززت هذا التوجه لديه إشادة محمد عبد الحليم عبدالله باللون المحلي الريفي الذي وجده في قصته الأولى، التي تحدث عنها الروائي المصري بإعجاب، وهي القصة الموسومة بعنوان "كانوا ثلاثة رجال". فإفراطه في قراءة روايات نجيب محفوظ كزقاق المدق، والثلاثية، وخان الخليلي، وغيرها، جعلته يميل ميلا شديدا لتصوير الواقع الحياتي في الأحياء الشعبية. وقد دأب أيام مقامه في القاهرة على زيارة أحياء السكرية، وبين القصرين، وقصر الشوق، وخان الخليلي، وغيرها من أحياء، كما لو أنه يدرس طريقة الكاتب المصري المعروف في التعبير عن الخاص والمتميز في بيئة القِصّة. و في هذه المرحلة نشر فخري عددًا من القصص في مجموعتين أولاهما مجموعة ثلاثة أصوات(1972) وهي المشتركة مع الكاتبين خليل السواحري وبدر عبد الحق(7)، وله فيها خمس قصص كتبت جميعا قبل عام 1969. وهو يأبى أن يعد هذه المجموعة باكورة نتاجه القصصي، ويرى في مجموعته الثالثة (البرميل) مجموعته الأولى على الرغم من أنها تضم قصصًا كتبت بين عامي 1963- 1969. فقد مهد لها بتوطئة أكد فيها أن القصص اختيرت من بين 40 قصة نشرت في مجلات وصحف مختلفة باستثناء واحدة، وهي- أي القصص- تمثل انطلاقته الأولى في مسار ه الإبداعي على

7.صدرت عن المطبعة الأردنية بعمان،1972 انظر أفكار ع 17 تشرين1، 1972 ص158- 165

الرغم من أنه كتب وشارك في أربع من المجموعات(8)، هي على التوالي: ثلاثة أصوات، ولماذا بكت سوزي كثيرا، وممنوع لعب الشطرنج، وأخيرا مجموعة أنا البطريرك.

ثلاثة أصوات

والنظر في القصص التي تضمنتها ثلاثة أصوات وموازنتها مع قصص البرميل، في ضوء هذه الملاحظة، لا يسوغ له الزعم أو الإدعاء أن له الحق في استبعاد تلك المجموعات، بما فيها ثلاثة أصوات من مساره القصصي. والنظر إليها بوصفها خطوة سابقة في الفراغ. فالقصص التي تضمنتها ثلاثة أصوات كغيرها لا تختلفُ، ولا تتباين، في كثير أو قليل، عن قصص البرميل الأربع عشرة، لا من حيث المضمون، ولا من حيث الشكل الفني. والدليل على هذا أن الكاتب نفسه حين اختار ما اختاره من قصصه القصيرة ليصدر في مختارات بعنوان " حلم حارس ليلي " 1993 لم يستثن هاتيك القصص، ولكنه وضعها من حيث الترتيب في نهاية القصص المختارة، ومنها: قصة الرجال يمرون من هنا، وقصة صفر على الشمال.

بواكيره

نستطيع إذن أن نقرأ قصص هذه المجموعة ثلاثة أصوات، ومجموعة البرميل، وما بينهما من حيث كونها وحدة فنية تمثل مرحلة من مراحل عطائه القصصي.

---

8. ثلاثة أصوات ص 66- 92 وانظر ليالي الأنس،ص 35 والبرميل 1982

فالشخصيات التي عُني بها في هذه المجموعات جلها شخصيات محبطة. ففي (الموت عند الفجر) نجد صورة للإنسان الذي يواجه الموت بانتظار أن ينفذ فيه حكم الإعدام، فما الذي يحس به هذا الإنسان، ويشعر وهو على قيد خطوة من الموت. وما هي الهواجس التي تراوده وهو قاب قوسن أو أدنى من الفناء؟! فهي مشاعر تتضارب في أرجائه من الداخل. وتلك هي المسألة التي تواجه القارئ. فهو وحده الذي يجيب عن تلك الأسئلة : يا لخيالك الشقي! لكم أنت تعس؟! ستموت. ستموت. لا . لا. توقعت أن أتدلى بحبل من رقبتي في الفجر الشاحب، ولمْ.. ولمْ أمتْ(9)"

وفي قصة حكاية إبريق الزيت يسلط الكاتب الضوء على عالم طفل صغير يخشى أن تتزوج أمه بعد وفاة أبيه، وممن؟ من رجل أصبح معروفا بسوء السمعة. يتزوج المرأة ثم ينقل ملكية الأرض أو العقار الذي تمتلكه له ثم يلفظها بعد ذلك لفظ النواة. في هذه القصة يبرز حرص الكاتب على اللون المحلي. فهو يصف المكان الذي يعيش فيه الطفل مع أمه وصفا يذكرنا ببيوت القرية المؤلفة عادة من قسمين أحدهما للمعيشة والآخر للبقرة. والحوار في القصة وإن كان بالعربية الفصيحة، إلا أنه لا يبتعد كثيرا عن اللهجة المستخدمة في حياة الشخوص اليومية. فالطفل يسأل هل صحيح يا أمي أنك ستتزوجين من إبراهيم أبو عباس؟ فتقول له الأم من قال لك هذا الكلام؟ (10)

9.ثلاثة أصوات، ص 69

10.ثلاثة أصوات، ص 74

وهذه القصة شبه التقليدية التي يزْورُّ المؤلف عنها، لم يستبعدها من مجموعته البرميل(11). أما قصة بخار الماء الساخن ففيها يقفنا الكاتب على نموذج آخر من أمثال إبراهيم أبو عباس وهو جفيلان- نلاحظ غرابة الاسم- الذي يأمل في أن ينال وطره من(فتحية) مقابل بضاعة باعها لها بالدين " لا.. غير معقول أن تأكلي أنت وزوجك الشبيه بالقصبة لحمة طوال أسبوعين بالمجان (12)".

فالجوع وحده وقلة المال هو الذي يقود امرأة مثل فتحية إلى الخيانة الزوجية لكن الكاتب لا يهتم بتصوير موقف فتحية هذا بل موقف جفيلان. فهو الذي يجلس في المقهى على غير العادة ويطلب نفس التمباك بانتظار موعده، ثم عندما يحين الموعد ينسل مثل اللص إلى منزل فتحية داخلا وخارجا .. موقنا بأن ليس كل شيء شراؤه بالفلوس. لذا يشعر عند عودته لمنزلة بالحاجة للتقيؤ : استعرض أحداث النهار في نفسه بسرعة وكاد يقول كل شيء لزوجته لكنه خشي الفضيحة، والاتهام بالهبل، فلاذ بالصمت(13)" وفي قصة المشي بهدوء في الطين يختلف الحوار عما عهدناه في القصة السابقة (بخار الماء الساخن). فهو ها هنا ليس بحوار داخلي كالذي يدور بين جفيلان ونفسه ،ولكنه حوار بين الأم التي تحافظ على بضع طيور داجنة للتغلب على متطلبات الحيـاة اليوميـة و(عصمليـات)

---

11. البرميل، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ط1 ، 1982،ص53- 60

12.ثلاثة أصوات ص ص 77- 78

13.السابق، ص 80

تدخرها من أيام الماضي. وعاكف ابنها الذي يحلم ويأمل بشيء آخر هو المقهى الذي يحسب أنه سيجد فيه وسيلته الوحيدة للخلاص من الفقر والجوع وحياة المخيم البائسة. مخيم النازحين بالطبع. وفي نهاية الأمر نجح عاكف في إقناع أمه، مستغلا عاطفة الأم، ببيع الدجاجات، والعصمليتين، ليفتح بمردودهما المقهى(14).

زيَّن له خياله الخصب مستقبل هذا المقهى، فسوف يكثر الزبائن، ويبيع القهوة والشاي وغيرهما من المشروبات الساخنة والباردة، وستجري النقود في يديه جريان الماء في يوم ماطر. إلا أن ذلك كله تبين أنه أضغاث أحلام تطايرت في ساعة الصحو. فقد هبت عاصفة ودمرت المقهى. وتعاود الكاتب فكرة الرغبة المحبطة التي تحرك لدى الشخوص الدوافع التي تجعلهم يحلمون ويتطلعون إلى المستقبل بشيء مما يأملون. وببعض الثقة بهذا المستقبل، وذلك ما تشعر به كريمة العطا، وهي سيدة من إحدى القرى وتقيم في المهجر، والنقود تجري بين يديها مدرارة كالماء، فترسل برقية عاجلة لأهالي قريتها تخبرهم فيها أنها عائدة إليهم قريبًا جدًا. فيتفاءلون ويأملون بعهد جديد كله يسر بعد عسر ،ورخاء بعد شظف. واحتفاءً بالعائدة يكنسون الشوارع، وينظفون الأحياء تنظيفا يشمل الأزقة ،والبيوت، احتفالا بمقدم كريمة العطا. ونلاحظ ها هنا الاسم كريمة من الكرم، والعطا من العطاء، فكأن أهل البلدة واثقون من أنها سوف تصب عليهم الكثير من خيراتـها.

14.ثلاثة أصوات ص ص 81- 86

أما مرزوق، وهو أحد الحالمين بعودة هذه السيدة، فيفجع عندما يتلقى شقيقها برقية عاجلة تخبره فيها أنها عدلت عن فكرة الحضور، فتتداعي في داخله أحلامه الكبيرة، وتنهار انهيار جدار تعرَّض لقنبلة فراغية.(15).

والملاحظ أن جل هذه القصص التي تضمنتها ثلاثة أصوات يهيمن عليها السرد القصصي المبسط الذي يهتم بالحكاية اهتمامه بالشخوص. ويهتم بالحدث من حيث أنه ذو علاقة بالفكرة. ولا يهتم الكاتب بشيء قدر اهتمامه بإبراز الطابع المحلي الذي يتجلى من خلال التركيز على طريقة القرويين في النظر لاستقبال العائدة استقبالا يليق بمقامها وسخائها الذي توهموه. فهو - أي الكاتب - يؤكد على الملامح المميزة لنمط الحياة القروية في بلده، مستبعدًا أي تأثير لقراءاته القصصية سواء أكانت مصرية أم سورية، فرغبته في أن يعبر عن الواقع الأردني أوضح وأظهر من أن تغلب عليها هاتيك المؤثرات. وهذا شيء يمكن أن نعثر على نماذج منه وعلى ظلال وإيحاءات في مجموعته البرميل. وربما كان هذا هو الملمح الذي أشار إليه معظم الذين درسوا هذه المجموعة(16).

15.ثلاثة أصوات ص ص 87- 93

16. انظر: يوسف ضمرة: بدايات كبيرة، الرأي، ع 26- 3- 1982 وعبدالله رضوان: الدستور، ع مجهول، ومنذر رشراش، الرأي، ع 20-5- 1982 وإبراهيم الفيومي، البرميل في الميزان، الرأي، ع 9-4-1982 ومحمد عبد الحليم عبد الله، مجلة القصة، يونيو، 1965 والمقال عن قصة(كانوا ثلاثة رجال).

الفصل الثاني

نحو التجريب

إذا نحن قرأنا قصة غرفة لشخص واحد، وهي أولى قصص البرميل، وجدناها كغيرها من القصص التي عرضنا لها تسلط الضوء على رغبات محبطة لدى الفتى الباحث عن غرفة للآجار. غير أن ملمحا بارزا يتجلى في هذه القصة، وهو كثرة اعتماد الكاتب على الحوار. وجنوح هذا الحوار لاستخدام لغة هي خليط من العامية والفصحى. أو ما يطلق عليه لغة ثالثة كالتي عرف بها نجيب محفوظ في رواياته، وقصصه القصيرة. فهو على لسان أحد الشخوص يستعمل كلمة متشكر بدلا من شكرا. وكان آدميا فوق ما تتصور(17). فبدلا من خلوقا يستخدم آدميا، وهي بالمعنى ذاته بالدارجة. فالقارئ يلمح في هذه الصيغ أثر الدارجة لافتا، غير أن السخرية تبدو في هذه اللهجة ملحظا يتحلى به الكاتب ويتجلى فيه نقد الواقع نقدا قاسيا. يسخر – مثلا- من كلام أم كنعان عن المعلم الباحث عن الغرفة، ومن المعلم الذي سافرإلى اليونان، ويسخر من الناس الذين لا يؤجرون غرفهم لأي أعزب، ويسخر من الراوي – بطل القصة- لكثرة ما يكـــرر عبارة فوق ما تتصوّر.

17.البرميل، مصدر مذكور، ص 13

وهذه الملاحظ: الرغبة المحبطة، والحوار، والسخرية، سوف تغدو لاحقا من الملامح الأساسية لدى الكاتب قعوار في قصصه القصيرة. أما قصة القطة تحب المدفأة (1965) فتمثل لونا من القصص جديدا، فأحداثها - إذا جاز التعبير - تقع في المدينة لا في القرية. فالشخصية الرئيسة فيها المرأة(أمل) إلى جانب الزوج، وكلاهما يحظى بالقدر نفسه من عناية الكاتب. فهو في الحوار يعطي المرأة ما للمرأة، وللرجل ما للرجل. وفيها نفحة أو مسحة شاعرية تتجلى في وصف الكاتب للمكان، المدينة. وإذا كان الزوج يشعر بالإحباط لأن المدينة لم تعطه ما كان يطمح إليه قبل أن يترك قريته، وذلك أن قدوم الطفل المنتظر يشكل علامة فارقة في النص. زإذا كانت الأم تخبره بذلك في صوت حزين، فإنه على العكس يستقبل ذلك في شيء من الحبور والفرح(18).

والقصة لا تخلو من الإفصاح عن رغبة الكاتب في تجريد لغة السرد من الطابع التقليدي الذي ألفناه في قصص عيسى الناعوري ومحمود سيف الدين الإيراني وعبد الحليم عباس. ففيها يعنى بالتعبير عن المشاعر الكامنة والخفية التي تحتاج للغة تسبر غور الشخصية أكثر مما تصف. وفي قصة البرميل، وهي أكثر من غيرها أهمية في نظرالكاتب، يقول السارد واصفا دخول سالمة غرفة زوجها بالقهوة " أخطأ هذه المرة عندما رأى سالمة تدخل بالقهوة من غير نَفَس(19) – وهو يعني بذلك الأرغيلة – فتقول

---

18. البرميل، ص 37

19.السابق، ص38

في شبه اعتذار سأحضر لك النفسَ. وفي موقع آخر يقول السارد معلقا على تصرف أحد الشخوص في أداء سوقي " ابن الكلب قام بفعلته هذه. القذر، سوَّد سمعتي، فضحني. سأقتله، أو أقتلها(20) ".

ولا يفرق الكاتب بين الحوار والسرد،إذ يختلط كل منها بالآخر. ويتنقل الكاتب بين حوار وسرد ووصف وحوار ذاتي (مونولوج) دون أن يقيم أو يوحي بفارق بين نوع منها وآخر. ولكنه لا يفتأ يعتمد الحوار في روايته للحدث، ووصف الشخوص(21). معتمدا السخرية بوساطة الأسماء التي يختارها للأشخاص. فكريمة العطا ليست كريمة، ومرزوق ليس مرزوقا، وفي هذه القصة عفيف ليس عفيفا(22) ، ونورة إبراهيم في هذه القصة نواة لعدد غير قليل من القصص سيكتبها لاحقا عن المرأة، فغندورة المغدورة ستتكرر باسماء عدة. وإبراهيم سيتكرر بأسماء أخرى كذلك، ولكن بثوب قشيبٍ آخر.

أولُ الغيث

ولعل الإشارة المذكورة أنسب شيء للربط بين ما تقدم وسبق وبين ما سنذكره عن محاولات الكاتب للبحث عن كتابة قصصية جديدة فيها غير قليل من التجريب.

---

20. البرميل، ص 40
21. السابق،ص 41
22. السابق،ص47

ففي مجموعته لماذا بكت سوزي كثيرا (23) التي صدرت بعد ثلاثة أصوات عام 1973 ، وقبل البرميل بنحو عشر سنوات، وهي تضم بعض قصص البرميل، مما يعني أن المجموعة تشترك مع البرميل في بعض الأجواء. فمن مجموعة ثلاثة أصوات مرزوق يمشي على قدميه تصبح صفرا على الشمال في لماذا بكت سوزي كثيرا. وقصته ثرثرة في مقهى الكوكب يعاد نشرها في مجموعة البرميل. وعلى الرغم من هذا التداخل في أجواء المجموعتين، إلا أن مجموعة لماذا بكت سوزي كثيرا 1973 تمثل علامة فارقة في عطاء الكاتب من حيث البحث عن شكل جديد للقصة القصيرة. وعن لغة مغايرة في النسيج السردي، وتأليف الحوار.

أما موضوعات القصص، فقد زايلت المؤلف فيها موضوعة الرغبات المحبطة، فتناول في هذه القصص أفكارا جديدة تتعلق بصدام الكاتب مع الواقع اليومي. ونزعة التجديد في الشكل هي الملحظ الرئيس الذي استحوذ على كثيرين ممن كتبوا عنها مقالات تحليلية(24) .

23.المطبعة الأردنية، عمان، 1973

24.ممن كتبوا عنها أفنان القاسم، البطل السلبي الذي يتكلم، الطليعة العربية،ع 218 تاريخ 13/ 7/1987 وأمينة العدوان، الشعور البدائي للشخصية العادية، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب، عمان، 1976 ص ص 36- 44 وعبد الحميد المحادين، خصوصية الحدث مع عموم الدلالة، رؤية في الظل، المنامة، 1981 وبول شاؤول،الاقتراب من الواقع عبر الجزئيات ، مقال في النهار اللبنانية ، بيروت 1976، وثروت شعراوي، سر الألفة مع قصص فخري قعوار، الرأي، عمان، ع 5/20/ 1976 وتوفيق أبو الرب، الرمزية والهوامش في قصة المكوك، الرأي 2/ 7/ 1976 .

ففي قصة مغارة السنديانة - وهي أولى قصص المجموعة - يخوض الكاتب للمرة الأولى تجربة الاتكاء على الأدب الشعبي، والتراث، فهو يستعير من التراث إحدى حكاياته التي ترمز لعبثية الكثير من المعتقدات والخرافات اللصيقة بالخيال الشعبي كالعفاريت والجان وما يشبه ذلك، ويشاكله. والذعر الذي أصاب (سالم) بطل هذه القصة بعد أن غرس الوتد في مصطبة المغارة مثلما يتطلب الرهان، تبين فيما بعد أنه غرس الوتد على طرف من أطراف جلبابه أو قمبازه، مما أصابه بالذعر اعتقادا منه أن العفاريت أمسكت به، وهو في الحقيقة ناتج عن الخطأ في غرس الوتد، فلا عفاريت في المغارة، ولا ما يحزنون.

فالكاتب في هذه القصة يعالج موضوعا إيديولوجيًا يدعو لنبذ المعتقدات البالية، واعلان القطيعة مع هذا اللون من التراث الشعبي. وقد سلك لهذا سبيل من يعيد الحياة لحكاية شعبية متداولة، فهو يستخدم لغتها في بعض الأحيان مثل: حنتش بنتش واللي بلحق ينتش (25)، ويستخدم أجواءها وعلاماتها ويصف الشخوص وصفا يتلاءم مع طبيعة هذه الحكاية. وهذا في الحقيقة شيء جديد. فاستخدامه في القصة القصيرة غير شائع. ولاحظنا في قصة بعنوان (المكوك) شيئا آخر جديدا. ولهذا لفتت القصة غير دارس لسببين اثنين، أولهما أن الكاتب لجأ فيها للرمز على مستوى الفكرة. وثانيهما أن الكاتب جعل القصة في نصين أحدهما هو المتن، والثاني هو الهوامش(26) . ففي الهوامش يجد

25.لماذا بكت سوزي كثيرا ، مصدر مذكور، ص 8 و 12

26.السابق، ص ص 16- 19

القارئ ما يلقي الضوء، أو ما يتم ما يذكر في المتن. وهذه الطريقة فيما نعلم، ونظن، طريقة جديدة في القصة، ولم يُؤثر عن كاتب استخدامها إلا أن جيمس جويس كان قد استخدمها في رواية من رواياته. وهذه الهوامش تمثل في رأي بعضهم أسلوبا فنيا جديدًا يسهم إلى حد ما في إقناع القارئ بواقعية ما يروى، ومصداقية الحدث. فضلا عن توضيح بعض أبعاده التي لا تتضح عن طريق المتن، وتستكمل ظلال اللوحة التي يقدمها لنا القاص. فهي – أي الهوامش- تشبه الموسيقى التصويرية التي ترافق لقطات الفيلم السينمائي في رأي ثروت شعراوي.

وإذا تجاوزنا قصّة "المكوك "بما فيها من تساؤلات تجاه الواقع، وما تطرحه من إشكالات، نجد الكاتب يتناول في قصته "الرجال يمرون من هنا "شخصيات ثلاثةً من أدب المقاومة. صحيح أن القصة تعود بنا إلى أجواء قصصه السابقة في كل من "ثلاثة أصوات " و "البرميل " لاحقًا بتشكيلها القصصي المألوف الذي لا جدة فيه، ولا تغيير، فإن حرصه اللافت على تصوير ما يدور في نفوس الأشخاص الثلاثة من هواجس، والوقوف على التفاصيل الصغيرة التي تكاد لا تلاحظ في العادة، بما فيها تلك التي لا يستطيع اكتناهها المراقب العادي، فمع صحة ذلك تعطينا الفرصة للمقارنة ومعرفة الخطى الجديدة في قصص فخري قعوار الأخرى.

فعندما يصف مديرا يقول: " كان المديرُ يرتدي لباس الوظيفة، ولكن ثمة شرائط مغموسة بماء الذهب ملتفة حول كمّي جاكيتته التي تميز رتبته، وهو كبير الرأس، ذو صلعة مصقولة بلا مساحات، حليق الشاربين، يضع نظارة طبية على عينيه، وله في أسفل ذقنه لغد متدفق

فوق ياقة قميصه المقفلة عند العنق.." فمثل هذا الوصف سوف نفتقده في قصصه الأخرى. ولنأخذ على سبيل المثال قصة "مساء الخميس(27)".

ففيها يحدد لنا الكاتب الزمن بإشارة سريعة جدا، وموجزة إيجازا شديدا. ويصف المكان بلقطة واحدة من كاميرا الراوي. الجورة. ويسارع للحوار الذي يعبر عما يجيش في دخيلاء الشخوص. وإذا لم يكن بد من الوصف الخارجي فتكفيه الومضة السريعة " ارتجاف شاربه الأسود الكثيف " ثم تستطيل القصة، وتمتد عبر حوار متواصل تقطعه بعض المشاهد الوصفية القصيرة تقطيعًا أكثر من ملحوظ.

ومع ذلك، فإن قصة مساء الخميس تحمل في طياتها ملمحا جديدا على صعيد التشكيل الجمالي للسرد القصصي المكثف. فهو يلجأ فيها، وربما للمرة الأولى، إلى المونولوج الداخلي متنقلا بذلك من لحظة زمنية محددة إلى سيل من اللحظات الهاربة، فيمسك بها البطل، ويستعيدها في حمأة الحوار مع الذات " وياسمين. آه يا مؤعدي الجميل! سأتيكِ محمولا بعد قليل. لن يستطيع المعلم عباس أن يحدّ من عزمي. ليسقط العمل ويسقط المعلم عباس! وكلّ شيء. ولتبقيْ أنتِ .. أنتِ فقط. بعينيك الخضراوين. وابتسامتك الخارقة. وصمتك الحبيب. سآتيك محمولا ونسير معا. ونأكل ترْمسًا. وأروي لك آخــر نكتة سمعتُها. ونتحدث عنا وعــن حبنا"(28).

27.السابق،ص 35

28.السابق، ص ص 38- 39

وهذا الحوار مع الذات يسمح للقارئ باستشراف زمن – في القصة - لم تقع حوادثه حتى الآن. فهو حوار يستعيد فيه، ويسترجع، لحظاتٍ هاربة، ويهيئنا لتوقعها في مستقبل القصة. جاعلا من هذا المتوقع شيئا آنيا كانه يحدث. وقد ميزه الكاتب بحروف طباعية أكثر سوادا من سائر النص، ولعله بذلك يريد أن يشعرنا بهذه النقلة من الخارج إلى الداخل، وذلك شيء غير طبيعي، إذا أخذنا بمراعاة استراتيجية السرد التقليدي الذي لا يهتم بغير الخارجي في نسج القصة، وتقاطع الزمن.

وثمة مظهرٌ آخر من مظاهر التجديد في هذه المجموعة، ونعني به مجموعة لماذا بكت سوزي كثيرا. وهو تقطيع القصة إلى متواليات محكية مجزأة. وهذا واضح في قصته الموسومة بعنوان إضافات لسفر الرؤيا (29). فهي تتألف من لوحات ومشاهد قصصية ينتظمها محور واحد فرق بين مشهد وآخر بعنوان فرعي مستقل يوحي بهذا التفريق. ومع ذلك يدرك المتأمل للقصة، ولتلك المشاهد المجزأة، أنها خطوة أخرى في البحث عن كتابة شكلية جديدة للقصة القصيرة، وعن لغة أخرى يستخدمها القاص. فاللوحة الأولى- إذا جاز التعبير- بعنوان "تحت المطر" تبدأ بعبارة " عمان تبدو كدجاجة سمينة مبللة" فهذه العبارة توحي لنا بخروج الكاتب على المألوف في استخدام اللغة الوصفية، وفي اللوحة الثانية الموسومة بعنوان " فرح " تبدأ بعبارة ما زال الحلم طافيا في عيني كالقطة المتوهجة (30).

29.السابق، ص 47

30.السابق، ص 48

فهذا وصفٌ يمثل نقلة جديدة في لغة القصة، وفي استعمال الكلمة.فبدلا من أن تصور الشيء كما هو تبعث فيه شيئا من لغة الشعر. علاوة على هذا، فإن القصة نفسها تتضمن أقصوصة عنوانها صورة مشوهة. تبدأ بحوار وتنتهي بحوار. مما يذكرنا بقصته ثرثرة في مقهى الكوكب (31). التي يغلب عليها الحوار من البداية إلى الخاتمة. وهذا ملمح يبالغ الكاتب في الإلحاح عليه في قصصه المتأخرة.

أما قصة "لماذا بكت سوزي كثيرا" نفسها فقد جعلها الكاتب في أربعة أقسام، كل قسم منها يمثل مرحلة من مراحل نمو النص. وهذا شيء جديد قياسا بتجاربه السابقة، وقصصه المبكرة. أو حتى بقصته إضافات لسفر الرؤيا. أي أن الكاتب نجح في إظهار المحور العام الذي ينتظم أقسام القصة فجعلها تبدو وحدة نصية متماسكة بالمعنى الدقيق للكلمة، خلافا للقصة المذكورة. وشيءٌ آخر وهو أن الكاتب نجح فيها بدمج السرد الخارجي الذي يقول لنا عن الشيء بم يتصف، والسرد الداخلي الذي يغوص في عوالم الشخوص، ويجعلها تميط الستار عما في داخلها من هواجس عبر حوار داخلي نفسي ظاهره صامتٌ وحقيقته مدوٍ وصاخب. مسلطا الضوء على النواحي النفسية ، أي أن الكاتب أزاح الحواجز التي تفصل بين الهوامش والمتون، وميز الفقرات التي تصور الهوامش الداخلية بحروف أكثر سوادا مثلما فعل في قصة سابقة وهي مساء الخميس.

31.السابق، ص ص39- 46

علاوة على ذلك، ربط الكاتب بين مجموعة العناصر المتداخلة، فالزمن الماضي يرتبط بالحاضر الآني. والمكان- البيت- متداخل مع الفضاءالخارجي – المدرسة أو الشارع- وبعبارة أوضح، وأدق، أطاح الكاتب – في هذه القصة – بالمفهوم التقليدي للزمان والمكان في قصصه وجعل منهما مفهومين نفسيين يختلفان باختلاف الوضع النفسي للراوي أو للشخصية. ونستطيع أن نجد هذا واضحا من خلال تأملات الابن لعلاقته بهيفاء وهو في المرحاض، أو من الفقرة الطويلة الموسومة بعنوان رجل يتنفس بانتظام. ففي هذه الفقرة ثمة قصة كاملة في ثنايا القصة الأصلية: قصة سوزي. ولكنها قصة الابن مع هيفاء. والقصتان تسيران في خطين متوازيين والهدف من المزاوجة ها هنا واضح، وهو إجبار الابن شقيق سوزي على اتخاذ موقف أكثر عقلانية من موقف الأب الذي رأى سوزي وهي تضحك مع صعلوك أمام المدرسة. إلا أن القرار يظل في يد الأب، فهو لا يريد لهم أن يصبحوا " قوادين على آخر زمن " وهكذا ينفذ القرار بمنع سوزي من الذهاب إلى المدرسة.

ويظل الحزن يملأ قلب الابن. والابن ها هنا هو البطل المهزوم. لأنه لا يقوى على تغيير التقاليد البالية المتحجرة، ولا يستطيع الوقوف في وجه أبيه ليقنعه بأن سوزي لم ترتكب خرقا خطيرا.(32) ولا يفوتنا أن نلاحظ شيئا مهما، وهو تبسيط الكاتب للحوار، سواء ما كان منه حوارا فرديا داخليا بين أحد الشخوص وذاته، أو حوارًا متبادلا

32.السابق ص 60

بين الأب وابنه، أو بين الابن وشقيقته سوزي. وهذا التبسيط يعتمد في الواقع على توظيف اللهجة العامية الدارجة، لا في الحوار فحسب، بل أيضا في بعض السرد المندرج في تضاعيف النص الفصيح. فعندما يقول الأب لابنه تريدنا أن نكون قوادين على آخر زمن، يذكرنا بطريقة الكاتب في قصة غرفة لشخص واحد (33) وسخرية صاحبة البيت من المعلم. ولو قرأ القارئ الحوار الطويل بين الأب وابنه لما وجد فيه إلا القليل مما يفرق بين الكلام العامي والحوار الفصيح (34).

وهذا يشير إلى أن الكاتب يواصل البحث عن اللغة الأكثر فاعلية في السرد، اللغة التي تذكرنا بأديب نحوي وقصصه القصيرة والابتعاد فيها عن التقعر الذي يُشعر القراء بافتعال الحكاية، وافتعال الحوار، وافتعال الشخوص. وهو، أي فخري قعوار، يحاول بهذا السعي الاقتراب بقصصه من وعي الشخوص، واختزال المسافة بينه وبين المتلقي. ولا بد من أن يكون القارئ قد لاحظ في قصصه المتأخرة منها خاصة بعض ملامح التجديد التي من بينها:

1. غلبة الحوار على السرد وعلى الوصف وعلى التحليل.
2. الجنوح بلغة القصة لمزيد من البساطة، والاقتراب بها من لغة الحديث اليومي. أو الدارجة، حرصا على الطابع المحلي واللون الذي يميز البيئة عن غيرها.

33.البرميل، ص 13

34.السابق،ص 60

3. الاتجاه في بعض القصص لاستخدام المونولوج، وإقناع القارئ بدقة تعبيره عما يجول، ويدور في أعماق الشخصية القصصية

4. الاتكاء على الرمز في القليل من القصص، لا سيما قصة مغارة السنديانة، وقصة المكوك، وقصة إضافات لسفر الرؤيا، وقصة لماذا بكت سوزي كثيرًا. إلا أنه لا يسرف في الاعتماد على الرمز، إسرافا يحيط القصة بشيء من الإبهام، أو الغموض.

5. ظهور السخرية في تصويره للشخوص ظهورا لافتا للنظر والشغف بالوصف الكاريكاتيري لبعضهم، كتصويره المضحك للبقال في قصة غرفة لشخص واحد، وبعض هذه الملامح الساخرة يكثر، ويتوافر، في مجموعته ممنوع لعب الشطرنج 1976.(35)

---

35. انظر الهامش ذا الرقم 24

الفصل الثالث

كوابيس كافكا

يتجلى في المجموعة (ممنوع لعب الشطرنج) على المستوى الدلالي والإيحائي للسرد لجوء الكاتب للرمز، وهو شيء لافت يستحوذ على انتباه الدارس. وقد لوحظ هذا في غير دراسة، ومقالة، ومعالجة صحفية نشرت عن المجموعة. ويتجلى على المستوى التشكيلي اللجوء بإسراف للحوار لمواجهة القمع الذي لا يؤمن الطغاة فيه بالحوار، مع الغلو في السخرية، والتهكم، والتأنق في الجملة الوصفية التي لا تخلو من دفء الشعر، وجرسه الإيقاعي.

ففي لا وقت للموت – وهي أولى قصص المجموعة - شيءٌ يذكرنا بقصة لماذا بكت سوزي كثيرا. ففتنة، وهي المذيعة التلفزيونية التي ترفض العائلة زواجها من الفتى، صورة أخرى من المرأة، وإشكاليتها في لماذا بكت سوزي كثيرا. والشاب صورة أخرى من الابن في القصة، وعلاقته بهيفاء، والتدخل بقرار من الأب في منع سوزي من الذهاب للمدرسة يشبه القرار القمعي بمنع فتنة من مواصلة العمل في التلفزيون. فهو قرارٌ أبوي لم يستطع الابن الوقوف في مواجهته. فالثورة تندلع في صفوف العائلة ضد قرار الأب. ويأتي موت الأم بمنزلة القضاء الذي يعاند الشاب، فبفقده الشخص المساند المؤيد، وهو الأم، وجد نفسه وحيدا ضد التيار

المتصلب. وعندما تُؤدى طقوس الموت والصلاة عن روح المتوفاة، لا يستطيع الشاب أن يصدق: " لا أستطيع أن أصدق أن أمي التي كانت بالأمس ترد على أقربائي بصلابةٍ، قد توقف نبضها الآن(36). وها هنا يختلط موضوع الأم المتوفاة بموضوع المذيعة التي تعمل وسط رجال، وتختلط بالمذيعين والمصورين. والموقف الأنطولوجي من الموت والحياة.

وتستدير الحكاية لتعود بنا في حركة دائرية لاستعادة الماضي. فيتذكر الابن بسرعة خاطفة التفاصيل الصغيرة التي جعلت منه شابا متعلقا بأمه، أو بالحياة المدبرة، وبحركة معاكسة يستدعي الراوي في الاتجاه الآخر فتنة – فيسترجع، وهو في ذلك الموقف المهيب على شفير القبر، تلك اللحظات الحميمة الدافئة التي كانت تؤكد فيها فتنة – وهي كاسمها- أن الموت كالميلاد حقيقةٌ، ويجب أن نتقبلها ببساطة، ودونما قلق(37). وتتجلى المفارقة في رسم صورتين؛ أولاهما: للتابوت في اللحظة الأخيرة قبل الدفن، والثانية لإكليل العرس في الكنيسة وأمام الخوري ذاته. وفي هذا الموقف يختلط الحلم بالواقع، إذ يتجاوز الراوي الموت إلى الحياة، ويركض الخطيبان باحثين في العالم عن أي كأس يبعث فيهما الدفء والنشوة(38) .

36.ممنوع لعب الشطرنج، ط1، عمان، دن، 1976، ص 140

37.السابق، ص 16

38.السابق، ص 18

ترمز هذه القصة، بوضوح لافت، لتداعي التقاليد البالية، وللطقوس المتبعة في الدفن وشعائره، واستبقاء الحياة ممثلة في العرس القادم حتى لو كان ذلك في الوهم لا في الواقع الحقيقي.

ويبدو الكاتب ها هنا حريصا حرصا شديدا على تضمين القصة لحظة تنوير تتداخل فيها عناصر الزمان والمكان، وتكشف عن الوجه الآخر للواقع. الوجه الذي يصنعه الإنسان بصبره، وعناده، على الرغم من القوى التي هي أكبر منه ومن قدره. ولتقريب القصة من الواقع يميل الكاتب لتوظيف بعض المأثورات الثقافية المسيحية(39) بدمج الأمثال، والكنايات الدارجة، في نسيج القصة، ولا سيما في الحوار(40).

وفي قصة الخيل والليل (41) يسخر الراوي من البطل الذي دخل السجن بسبب بيت شعر لأبي الطيب المتنبي (354هـ) فعندما استفسر زميله- نزيل الزنزانة - عن السبب الذي من أجله زُجَّ به في السجن، صور له مشهدا ساخرا لرجال العشيرة الذين قرروا فجأة أن ابن عشيرتهم السجين فقد عقله. لا لشيء إلا لأنه يحب السيارات الفخمة، ويوزع قسمًا من رواتبه الكثيرة على الفقراء والمعوزين، ويحبّ شاعر العربية أبا الطيب إلى درجة الجنون. وإلى جانب هذا يسخر الكاتب من المتنبي نفسه، الذي كان على وشك النجـاة من القتل لولا أنّ خادمـه ذكـّره ببيت شعـر له

39.السابق، ص ص 17- 19

40.السابق، ص ص 6- 7

41.السابق، ص 21 وقد نشر المؤلف مختارات قصصية بعنوان الخيل والليل 2006

كان قد أنشده في لحظة فخر، مدعيا ألا أحد يستطيع التغلب عليه، لا بالفروسية، ولا في الشعر. يقول فيه إن الخيل والليل والبيداءَ تعرفه كما يعرفة السيف والقرطاس والقلم.. أي أن الكاتب يحاول بهذه السخرية أن يعيد النظر في الكثير مما يقال عن ماضينا، وعن النماذج العليا في ذلك الماضي، كالمتنبي وغيره. والمتتبع لنتاج فخري القصصي يتذكر أن هذه الفكرة تعود للظهور والإلحاح ثانية في قصصه الأخرى، كقصة اليوم خمر وغدا. والذي يهمّنا أن نشير له- ها هنا - هو أن الكاتب يمس بهذه القصة وترا غير ناشز سوف نصغي لإيقاعات، ونغمات، صادرة عنه في نتاجه المتأخر (42).

وقبل كتابته قصة وردة بنفسجية واحدة (43) كان لجوؤه للرمز قليلا، وعلى استحياء. وكأنه يتصور -كغيره من الواقعيين - أن استخدام الرمز يتعارض مع الاتجاه الواقعي. وهو اعتقادٌ سيتبين لنا وله أنه اعتقاد خاطئ، وضرب باطل من الظن. فهذه القصة علاوة على أنها توغل في الرمز تعتمدُ الحوار أسلوبًا مباشرًا لبناء القصة.

فباستثناء بعض العبارات الوصفية تنمو القصة نموا دراميا يذكرنا بمشهد مسرحي شخوصه كاهن، وشيخ، ومدرس، ومهندس، وقابلة، ومصمم إعلانات، والراوي. وفي هذا المشهد المسرحي تبرز فتاة كما لو أن الأرض انشقت عنها وانبعثت فجأة لتقوم بما عجز عنه الآخرون، وهو اقتحام

42.انظر على سبيل المثال قصصه: التحقيق ص45، واليوم خمر وغدا ص50 في حلم حارس ليلي، ط1، بيروت، دار الآداب، 1993

43.ممنوع لعب الشطرنج، ص 19

المنزل المسكون بالأرواح الشريرة. ولا ريب في أن القارئ يتذكر، وهو يقرأ هذه القصة، قصة أخرى للكاتب سبق لنا أن وقفنا عندها، وهي قصة مغارة السنديانة(44) فالقصتان تعالجان فكرة واحدة، ولكنهما توضحان لنا الفرق الكبير للبناء الفني فيهما، مع وحدة الفكرة. فالقصة الأولى مغارة السنديانة رتب الكاتب أحداثها ترتيبا يشعرنا بمرور الوقت الذي تطلبه الحدث، وبنوع من الترقُّب لمعرفة النهاية، وهل سيعود سالم سالماً غانما كاسبًا الرهان أم سيعود خذلان خائفا مروعا وقد أمسكت العفاريت به في وضع يمزق القلب من شدة الخوف والهلع.

أما في هذه الوردة البنفسجية فقد انتبذ هذا الترتيب ظهريا، واعتمد الحوار وحده شكلا آليا ينمي القصة، ويحقق لها أبعادها في الزمان والمكان. أي أن الكاتب بدأ يغالي في التركيز الذي يحيل القصة إلى ضرب من التجريد، فتغدو ومضة خاطفة تضيء الحدث مثلما تضيئه القصة التي تصور حياة الناس اليومية بنسج سردي كلاسيكي متخذًا من المحاكاة أداة إبداع وخلق. فالقصة ها هنا لا تختلف الفكرة فيها عن الفكرة في مغارة السنديانة، وقصة لا وقت للموت. فكلتاهما تعبران عن تداعي الموقف الغيبي، والطقوسي، وهذا أساس من الأسس التي أقام عليها فخري قعوار مشروعه القصصي.

ولسنا مع الكاتب محمود شقير في زعمه أن قصة الكلب (45) تصوير مفعم بالعمق لمأساة الحارة التي تحيلها كلاب أبي شطـــــارة لجحيم

44.لماذا بكت سوزي كثيرا، مصدر سابق، ص 7

45،السابق ص35، وانظر محمود شقير،المعرفة، دمشق، ع 177، ص160

يؤرق الأطفال، وينغص عليهم عيشهم، وصفو حياتهم(46). فلو كان هذا ما تقوله القصة، أو تصوره، لكانت فجة، وسطحية، وقد نسي الكاتب المخضرم - أو تناسى بكلمة أدق - ما ذكره في مستهل مقالته، وهو تاكيده أن المجموعة رمزية القصص. ولو وضع شقير هذه الحقيقة نصب عينيه لما قدم لها مثل هذا التأويل الذي لا يتعدى القشرة إلى ما تحتها من نواة. ذلك أن أبا شطارة صاحب الكلب ليس شخصا عاديا كأي شخص من سكان الحارة، ولكن الكاتب من خلال وصف منزله عبر بالكنايات المتوالية عن تميز أبي شطارة، وتسلطه على الحارة. فعندما فكر أبو ميسون – مثلا- بالاقتراب من المنزل صاحت زوجته به تذهب للموت برجليك؟! ارجع!!

لهذا لا يحسن بنا النظر لهذا الرجل بصفته شخصا عاديا كأي شخص. وخير ما ينم على البعد الرمزي لهذا الرجل قول أم ميسون في موقع آخر إلى متى سنظل محكومين لهذا الكلب، ولصاحبه أبي شطارة؟ وهو في نظرها أقوى من كل رجال الحارة، ويعيش مع الجنّ والأرواح. وعندما تغلب والد ميسون على الكلب، وقتله بالبلطة، ظن أهل الحارة أنهم تخلصوا من شرّه إلى الأبد. وأن الأطفال يستطيعون من الآن فصاعدًا أن يلعبوا قرب منزل أبي شطارة دون خوف، أو فزع. لكنهم بدلا من ذلك فوجئوا بكلب جديد ضخم يقف عند بوابة المنزل، وهو ينظر للأطفال نظرة مملوءة بالتهديد، والتحدي. وهذا يعني أن أبا شطارة في هذه القصة

46.محمود شقير، المعرفة، دمشق،ع177 ، ص 160- وما بعدها

يرمز للمتسلط، والكلب رمز به لرجال هذا المتسلط الذين ينتشرون في أرجاء البلد، وحاراتها، لتكميم الأفواه، وضمان السلطان.

فالقصة إذن قصة سياسية، وتطرح مضمونا يتلاءم مع قصص أخرى في المجموعة. بيد أن الكاتب توسل لتوصيل هذا المعنى بوسيلة غير تقليدية، وغير مباشرة، وهي الرمز. وأبو شطارة وكلابه يشبهان ما في قصة ممنوع لعب الشطرنج. فالرجل ذو النظارة السوداء، وأطفال الحارة، يذكرانا بما جاء في قصة ممنوع لعب الشطرنج عن الأستاذ (خ) وليس (ك) الذي يعمل في مدرسةٍ تجاورُ المقهى. والمقهى يذكرنا إلى حد ما بحارة أبي شطارة. وصاحب النظارة السوداء لا يريد من الأستاذ (خ) أن يقضي وقته مستمتعا بقراءة الجريدة، ولا يريد له أن يشرب القهوة (47) ولا أن يلعب الشطرنج مع صديق له في المقهى، ولا أن يدرب بعض زملائه على اللعب ممن لا يعرفون قواعد هذه اللعبة، ولا يريد منه إلا شيئا واحدًا وهو التوقف عن اللعب. ولهذا يقتاده لمكان مرعب ممتلئ بالجماجم والصور المروّعة. وهناك يحقق معه ويطرح عليه الكثير من الأسئلة المزعجة.

وهكذا يبدو للقارئ أن الرجل ذا النظارة السوداء هو من الشرطة السرية، وأن العمل الذي قام به في القصة كالعمل الذي تقوم به كلاب أبي شطارة في الحارة. وأن السلطة تخشى أيّ شيء بما في ذلك قراءة الصحيفة، والتمتع بممارسة لعبة الشطرنج. فالرقعة ترمز لحرية المعلم الشخصية واللاعبين، ولهذا صادرها ذو النظـــارة. والنظارة بسوادها

47.ممنوع لعب الشطرنج، ص63

ترمز لسرية الشرطي، فهولا يريد أن يُعرف، ويقوم بما يطلب منه دون أن يتيح للآخر أنْ يعرفه. أما الصحيفة التي يمنع المدرس من قراءتها فترمز هي الأخرى لحق الإنسان في الوصول إلى المعلومات التي يريدها دون إعاقة، أو تضييق، علاوة على أنها ترمز لحق المعلم في اكتساب المعرفة، والثقافة، والفكر، من أي وسيلة إعلامية، اي أنّ الرجل صاحب النظارة السوداء الذي يصادر حقوق المعلم، لا يختلف قطعًا عن أبي شطارة، فكلاهما يعادل سيف السلطة المستبدة المسلط على رقاب الآخرين بلا وجه حق.

فالكاتب أراد إدانة العسف في هذه القصة الناجحة، وتسليط الضوء على دوره السلبي في تعطيل الحياة الحرة بتصويره لتلك الشخصية الكريهة صاحب النظارة السوداء(48) الذي لايختلف عن أبي شطارة وكلابه.

والحق أن ممنوع لعب الشطرنج لا تكتفي بالتعبير عن امتداد تجربة فخري قعوار القصصية وحدها، بل تشهد أيضًا على تأثره بعدد من كتاب القصة، وتأثره بأجواء كافكا واضحة في غير قصة من قصص المجموعة. ولا سيما قصة ممنوع لعب الشطرنج ذاتها. فالكابوس الذي نجده يتكرر في روايات كافكا وقصصه له بعض الظلال، فالشخص الذي سماه الكاتب(خ) يناظر اسم الشخصية في رواية كافكا (ك) كذلك الشخصية المحبطة،

48. السابق، ص 63 وما بعدها وانظر محمود شقير ، المرجع السابق.

والمستلبة، والشخوص التي تواجه آلة كبرى هي المؤسسة العامة سواء أكانت السلطة أم المجتمع أم أي مؤسسة من هذا القبيل. ذلك كله واضح في هذه المجموعة، ولا نستبعد أن يكون الكاتب قد قرأ في المدة من 1970 إلى 1975 بعض أعمال كافكا، ولا سيما رواية المسخ، ورواية القضية، وغيرهما من أعمال تُرْجمت للعربية في ذلك الحين.

---

*ينظر على سبيل المثال محمود شقير: المكان المرعب في ممنوع لعب الشطرنج، المعرفة، دمشق، ع 177 تشرين 2 ، 1976 ص 160 وأحمد المصلح: رؤية مفزعة ذات طابع تدميري، الرأي، عمان،ع مجهول 1976 وليانة بدر : بين إحباطات الواقع وأمنيات المستقبل، جريدة الحرية، بيروت، ع 849 تاريخ 30 كانون الثاني 1978

الفصل الرابع

النص التفكيكي

وهذه الظواهر نلمسها لمس اليد في أعماله اللاحقة، ومنها مجموعته أنا البطريرك(49). فقد تخلى الكاتب عن المقومات التقليدية للقصة القصيرة، ولم تعد الشخصية هي التي تستأثر بعناية القاص، واهتمامه، وتركيزه. والحدث تراجعت مكانته في القصة، وبرز الحوار بوصفه الركن الأكثر فعالية فيها، إذا جاز التعبير. وأضحى الاهتمام بالرمز أكثر وضوحا من ذي قبل، وغدا بناء القصة يعتمد اعتمادا كبيرا على تحطيم العلاقات التقليدية في السرد، فلا عناية بالزمن، ولا بالمكان، فالدلالة استحوذت على مكانة الدال في العمل الفني.

وهذا ما وصفناه في دراسة سابقة بقصة اللاقصة، أو قصة الضد، أي توخي الكاتب عن دراية أو عن غير قصد مخالفة السائد والمألوف في هذا الفن(50).

---

50. خليل، إبراهيم، البنية المضادة - دراسة في قصص فخري قعوار وجمال أبو حمدان، المجلة الثقافية، عمان،ع3، آذار، 1984ص48

ففي قصة بعنوان الثأر ينزع الكاتب نزوعا لافتا للتحرر من القيود، والرد على العدو من خلال حيوان عرف في تاريخ العرب وبيئتهم معرفة جيدة وتوافر ذكره في حكمهم، وأشعارهم المأثورة، بشدة الصبر، وهو البعير أو الجمل(51). وفي المطرقة والسندان يثور السندان على المطرقة، معلنا أن لصبره حدودًا تتحطم عندها كلُّ المطارق(52). وفي أقصوصة أنا البطريرك يثور الطفل على تقاليد التربية العقيمة القاسية التي تفرضها الكنيسة على رعاياها من الأطفال المهيئين ليكونوا قديسين(53) .

وإذا نحن تأملنا هذه القصص وجدنا أن المعنى فيها ظاهر، وواضح، وإن كان الكاتب لا يعنى بما في النص من وسائل توصيل مألوفة لدينا. وذلك أن الفكرة في القصة من الوضوح بحيث لاتحتاج من القارئ لمزيد من التأمل. فهو ظريف ولطيف إلى الحدّ الذي يمكنه الانفلات من أصابع انتباه القارئ. ويصل أحيانا درجة قصوى من الشفافية يذوب خلالها في الكلمات فتبدو القصة كما لو أنها تتجسد في هاتيك الكلمات.

وإذ أعدنا فيها النظر وجدنا الكاتب يستبدل الحصان والجمل والثور وما شابه بالشخصيات، فهي التي تحتل مركز القصة، وبؤرة السرد بدلا من الإنسان. ويزيدنا الكاتب عمقا في فهم هذه الأشياء بإخفاء الشخصية. أي أن الإنسان لم يعد يحتل مركز الكون مثلما هي الحال في السرد المعروف. ويزيدنا الكاتب عمقا في فهم هذه الأشياء بإخفاء الشخصية كليًا.

51.أنا البطريرك، مصدر مذكور، ص 91

52.المصدر السابق، ص 97

53. المصدر السابق، ص 103

فنحن لا نعثر في أكثرها على أي شخصية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. فكل حكاية يمكن أن تقع لهذا الشخص أو ذاك. ونلاحظ حضور الراوي باستمرار في القصص، فهو دائم الحديث أما الشخصيات الأخرى إن ظهرت فهي عديمة الأسماء، والأوصاف، ويتساوى فيها الإنسان والحيوان ، التاريخي وغيرالتاريخي، الحي والميت.(54)

أما الزمن في القصص فهو غير واضح المعالم، وغير محدد، ولا يتطور في القصة الواحدة من لحظة لأخرى، إلا نادرًا. وقد يتخطى الكاتب الزمن بدلالته الفيزيائية و يثور على الطبيعة البيولوجية للإنسان المتزامن. فالطفل يتكلم بعد أن يموت، وبعد أن يصبح زهرة. والحاكم في قصة بائعة الحليب يتخطى الأحقاب التاريخية ليعيش في أيامنا كما لوأننا نرى بطلا من أبطال الأساطير الإغريقية يقود سيارة في أحد الشوارع بدلا من الجواد.

وتقتصر بعض القصص على حوار قصير ، مكثف، ومركز تركيزا شديدا. يعتمد على السخرية والتكرار واللهجة شبه الشعرية. وقد تتخلل الحكاية- الحوار- بعض العبارات الوصفية، والتعليقات، ولكنها قليلة جدا. فالحوار هو الشخصية الرئيسة في النص إذا ساغ أن يوصف بهذا الوصف. وربما يعزى ذلك للصمت الذي يغلب على الواقع المعيش، وغياب حرية الرأي الصريح، والحوار الجاد، هو ما جعل الكاتب يكثر من الاعتماد على الحوار في أكثر قصص هذه المجموعة. حرصا منه على إشاعة الحوار وتعبيرا عن سخريته وتهكمه على الحوار السائد الذي لا مكان فيه للاختلاف بسبب

---

54. المصدر السابق، ص 41

تحكم الأنظمة والطرف القوي المتسلط.

والقصص في أنا البطريرك تهمل المكان أسوة بالزمن. فباستثناء بعض الأمكنة العامة مثل البيت، الكنيسة، الشارع، السيارة، الجبل، البحر، فإننا لا نجد ما ينم على اهتمامه الكبير أو غيرالكبير بالأماكن، ووصفها في مشاهد تساعد المتلقي على تكوين إطار يتخيل ما يجري فيه من حوار. وفي قصة من القصص يصف لنا الثور، ثم في واحدة أخرى يصف الشمس، والعصافير في القصة الأخيرة. وشاطئ البحر. ولكن هذا الوصف وصف عرضي. بمعنى أن القصد منه إضافة ظرف مكان يجيب عن السؤال المقدر: أين وقع هذا؟ وبمقارنة ذكره للأمكنة بقصص كاتب آخر كنجيب محفوظ في قصة زعبلاوي ندرك مدى الفقر الذي يتجلى في البعد المكاني لهذه القصص، والسبب هو رغبة الكاتب في كتابة قصصية جديدة لا تقوم على التقليد، ولا على محاكاة الآخرين. فهو يسعى للتفرد، ولكي يكون مختلفا عن سواه.

فالمكان في قصص أنا البطريرك لا يحتل إلا منزلة هامشية، ولا يعبر عن جماليات معينة. وإن ذكر جاء ذكره مثلما قلنا لبيان ظرف المكان وإعطاء الانطباع بأن الحوار الذي تتألف منه القصة إن لم يكن حوارا حقيقيا فهو كالحقيقي بدليل ذكر المكان الذي دار فيه. وهذه الظاهرة الشكلية تشير إشارة محددة لبعض خواص قصة اللاقصة أو قصة الضد، وهي نموذج يؤكد خروج الكاتب على التقاليد، وتنكبه لما هو متبع ومألوف،وتوخي نهج الابتكار بدلا من الاتباع، والسير قدما على طريق التجريب، والبحث عن بنية جديدة للقصة القصيرة سواء أكانت هذه البنية مما يسر القارئين أو لم تكن.

أيوب الفلسطيني

والتجريب في مجموعته أيوب الفلسطيني(1989) أكثر وضوحا منه في المجموعات المتقدمة. فهي مرحلة تفصح عن نضج، وعن خبرة متراكمة في كتابة القصة الجديدة المغايرة شكلا ومعنىً لما هو معروف. فهي قصة ذات رؤية فكرية مضيئة وتشكيل قصصي متمكن، ولغة قصصية راقية تستريح في مكانها الذي تأوي وتأنس إليه(55). وقد يلاحظ الدارس على هذه القصص تأثرها بحرفة الكاتب من حيث أنه إعلامي دأب على كتابة المقالات الصحفية القصيرة التي ترتبط بالحوادث، وبالأخبار الجارية مباشرة. ويزداد هذا الأمر ترجيحا إذ تذكرنا أنه لم ينشر في السنوات ما بين 1981 و1989 إلا القليل من القصص، في حين استفرغ جهده واستأثر به المقال الصحفي اليومي.

ومن عادة الكاتب الصحفي ألا يطيل النظر فيما يكتبه من مقالات، وأن يتعجل نشره، وذلك تماشيا مع متطلبات العمل الصحفي نفسه. فهو لا يحتمل الإمهال أو الإرجاء أو حتى مجرد الانتظار، فدواليب المطبعة تهرس اللحظات الحميمة التي تمر بالكاتب، وتقذفها من الجهة الأخرى ورقا مطبوعا تتداوله الأيدي، وتركض فوق سطوره العيون. إضافة لهذه الحالة التي يقر الكاتب نفسه بخطورتها على القاص (56) يتجاوز في هذه المجموعة الأجواء الكابوسية التي تأثر بها من قراءاته السابقة لكافكا، وغيره، ويتعدى ما بلغه

55. ياغي،عبد الرحمن، القصة القصيرة في الأردن، ط1، عمان:لجنة تاريخ بلاد الشام،ص133
56. قعوار، ليالي الأنس، مصدر سابق، ص 32

من تطوره التجريبي في ممنوع لعب الشطرنج، وأنا البطريرك، ولهذا جاءت قصص هذه المجموعة – مثلما أشير في إحدى المقالات- قصصًا تتحدى بالفعل حساسية القارئ(57).

فالقصة الأولى في المجموعة وهي قصة (أيوب الفلسطيني) يقترب فيها الكاتب من فن آخر هو فن السيناريو. مستفيدا من تقنية الشريط السينمائي. فالقصة بنموها تشبه نمو هذا الشريط الذي يتلاءم مع الفيلم ومع الفيديو ومع الدراما التلفزيونية. فالحكاية لقطاتٌ، ومشاهد، تتوالى معبرة عن الفكرة المجردة. فكرة الغوص في قاع المدينة، والتعبير عما يسودها دون الحاجة للكلام، أو الحوار. إلى جانب الحركة الذكية التي يقوم بها الراوي في توجيه الأنظار إلى الباص، ومن فيه. والحدث الذي يودي بحياة أيوب، وكلمات المحقق الأخيرة: كلكم حاولتم قتل أيوب فأنتم والجاني سواء ولا تختلفون عنه في شيء، والساكت عن الحق ليس شيطانا أخرس فحسب، بل شريك في القتل. والضياع الذي يشعر به أيوب، ويحس، ليس مقصورا على الضياع في مدينته التي غيرها الاحتلال تغييرا كبيرًا، مثلما يظن حسيب كيالي(58) وإنما هو ضياع مزدوجٌ، فلا هو قادر على العثور على بيته في فلسطين، ولا العثور عليه في أي بلد عربي آخر، وفي أي من المدن العربية وما أكثرها من مدن! ولهذا فإن أيوب " الضحية " لم يقتله الاحتلال وحده، وإنما الجميع شركاء في قتله.

---

57. خليل، إبراهيم، ايوب الفلسطيني قصص تتحدى حساسية القارئ، عمان، صوت الشعب، 23/ 7 / 1989

58. حسيب كيالي، فخري قعوار في أيوب الفلسطيني،المنتدى، دبي، ع10، س 1989 ص84

وعندما يعود أيوب ذو الشخصية الثلاثية المتغيرة في هذه القصة والثابتة في الواقع، إلى المخيم، يلاحظ الفارق الكبير جدا بين حياتين، إحداهما تدور خارجه، حيث الجمال والنظافة والطراز الرفيع الأنيق في العمارة، والتكوين الهندسي. والحياة داخل المخيم حيث الطرقات المترية والغبار الذي يملأ الأنوف ويتطفل على العيون وسقائف الطين والأبواب الخشبية الكالحة المشققة التي توشك أن تتداعى من شدة القدم وكثرة الفتح والإغلاق. وهذا الواقع المكاني يتراءى في الداخل النفسي لأيوب – كغيره- لونا من البؤس والحزن على الرغم من الزغاريد التي ضج بها المخيم عندما سمعت أم صابر بأن ابنها صابر قد استشهد في عملية فدائية ضد الاحتلال. فلا يلبث أبو صابر وهو أيوب نفسه أن يختفي تاركا المخيم فريسة لزوبعة من الأسئلة التي تتعلق باختفائه. وعندما ينكشف الأمر بعد وقت يتضح أن أيوبًا غادر منزله في المخيم فجرا وهو يتأبط شيئا يشبه البندقية ولم يعلم أحدا إلى أين يتجه.

وهذا التداخل بين عدد من الوجوه والأشخاص لأيوب الفلسطيني مع ما يقتضيه العمل من تغيير في الأدوار هو نفسه الذي يقرب القصة من السيناريو. وهو الذي يمنح القصة هاتيك الأبعاد في التعبير عن مأساة العصر. فاللجوء، ثم المؤامرة، ثم الاستشهاد، ثم العودة إلى السلاح مرة أخرى، فالاستشهاد من جديد، هو الذي تنماز به حياة هذا الفلسطيني الذي يسميه الكاتب (أيوب) مذكرا بما عرف عن هذا النبي من صبر حتى ضربت به الأمثال فقيل صبر أيوب.

أي أن الكاتب استطاع أن يعبر بهذه القصة القصيرة عن معنى يحتاج التعبير عنه لقصص أو لرواية طويلة تروي جل هاتيك التفاصيل ، والشيء

الذي مكنه من ذلك هو تقنية القصة التي اقترب فيها من السيناريو مثلما ذكرنا فقد أغنت الكاتب عن إيراد كل شيء وجعلت من نسيجه القصصي نسيجا يتخطى الكثير من المفاصل والفجوات السردية لقول الكثير في الوقت ذاته معتمدا التلميح لا التصريح.

وفي هذه القصة من السخرية الشيء الكثير؛ فمقومات الإضحاك فيها هي ذاتها تدعو للبكاء على أيوب. وهذه مفارقة غريبة جدا. ومدهشة خلص إليها الكاتب من سلسلة التطورات البطيئة والمتراكمة التي جنح إليها في قصصه السابقة، ولكنها في هذه المجموعة تزداد وتزداد حتى تصبح شيئا مشتركا في أكثر القصص . فقصة كركر مثلا وقصة الجريمة والعقاب وقصة الزائر في حكاية في بيتي طائر والأشخاص الذين يمثلون زعماء البلاد التقليديين في القصة الموسومة بمفتاح القلعة كلها قصص تعتمد على السخرية والتهكم. ولم تسلم من هذه النزعة الكاريكاتيرية تلك الشخصيات التي استدعاها ووظفها من مرجعيات تراثية أو تاريخية على طريقة كل من زكريا تامر وجمال أبو حمدان. كإمرئ القيس في قصة التحقيق، وقصة اليوم خمر وغدًا. والرجل الحكيم في رأس البقرة. وهذه القصص التي ذكرناها أخيرا لا تسخر من الشخوص بل من الماضي، وتمثل فكرة جديدة، وهي إعادة النظر في قراءة تاريخنا الذي لا يخلو من بعض الصفحات المشينة. وربما كانت في اتكائه عليها رؤية ساخرة من حاضرنا أيضا، بل ربما كانت تنطوي على رموز لمواقف سياسية يسهل على القارئ تبينها في ضوء قراءته للنص القصصي، كما في قصته في بيتي طائر.

والحق أن القصص تنماز جميعا ببساطة البناء، والاقتراب بقوة من القصة الخاطرة. وقد يضطر القارئ ها هنا لتأييد رأي من يرى أن الصحافة تؤثر تأثيرا لافتا في أسلوب القاص، ونهجه في كتابة القصص، فتجعله ينحو منحى الخبر فيها لكثرة تعامله بالأخبار، ووكالات الأخبار، في شيء من الرتوش والنمنمات الفنية والتجميلية هنا وهناك لإضفاء الطابع السردي على ما يكتبه الصحفي، وتمكين القصة من الإيحاء بدلالات تتجاوز المعاني التي يحملها الخبر نفسه.

وهذا لا نعدُّه مأخذا على القاص، لأن القصة القصيرة منذ عقود تنحو نحو القصة القصيرة جدا short short story فتغدو بسيطة، وسهلة، وقريبة من الخبر، أو الخاطرة. تاركة تعقيدات الواقع للرواية، أو للأعمال المسرحية، أو للدراما التلفزيونية ذات الحلقات الكثيرة. وبهذا يثبت الكاتب فخري قعوار مسايرته لجل تطور، وتطوير، لفن القصة. وعدم الثبوت على موقف فني معين يسلمه للترديد، واجترار الذات، إن لم يكن اجترارا للآخر.

فلو أخذنا قصة اجتماع مثلا لوجدناها ليست قصة بالمفهوم التقليدي، فهي حوار من أولها إلى آخرها. وتذكرنا من هذا الوجه بقصص أخرى سبقت الإشارة إليها، والتنويه لها، في هذا الكتاب. علاوة على ذلك فإن هذا الحوار لا يدور بين أشخاص، وإنما بين أشياء كالريح، والشجرة، والغيمة، والنهر، والسماء، والقمر، وكأن الكاتب يعود بنا لمرحلة النايف في الفنّ التشكيلي.

فبدائية الأركان في هذه القصة تعيدنا إلى عصر الأسطورة، والفن المتوحش، فلكل مظهر من مظاهر الكون شخصيته ودوره الذي يؤديه على

مسرح القصة، مثلما يؤديه على مسرح الحياة. وتنماز القصة أيضا بالسكون وانعدام الحركة في أي رقعة، سواء أكانت هذه الرقعة ممتدة في الزمان أم ممتدة في المكان. وتنتهي بعبارة قصيرة يقولها الراوي: " وهنا سكت المجتمعون"(59).

ويقتضي الإيجاز كالاختصار ألا نكرر ما قيل عند الكلام على مجموعته أنا البطريرك، وأن لا نستأنف النظر فيما أشرنا له، ونبهنا عليه، من ملامح التجديد التي تجلت في القصص، سواء على المستوى التشكيلي الجمالي، أو على مستوى البعد الفكري الدلالي. فمجموعة أيوب الفلسطيني تمثل امتدادا أكثر قربا من أنا البطريرك، وأكثر إفصاحا عن مراودة الكاتب وترويضه للشكل القصصي. وقد آتتا أكلهما بالخروج على ما هو متواضع عليه من شروط السرد القصصي، وإيجاد البديل المغاير الذي هو نصّ الكاتب نفسه.

59.أيوب الفلسطيني، مصدر سابق، ص 105

فرصة للمراجعة

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هل اكتملت تجربة الكاتب القصصية أم أنها ما تزال تنتظر المزيد من العطاء المتألق؟

مثل هذا السؤال في حياة الكاتب سيكون معقولا ومقبولا أما الآن وقد فارق هذه الدنيا الفانية، وارتفع للأمجاد السماوية العلى، فقد أصبح السؤال في غير موضعه المناسب، ولا في وقته الملائم. فالكاتب واصل الكتابة وأصدر في أُخرة من عمره قبل أن يتعرض لما تعرض له من ألم أضر بسلامة البدن، وبقوة الذاكرة، فتوقف توقفا تاما عن القراءة، وعن الكتابة، وعن متابعة ما ينشر، ما اختاره أو انتخبه من القصص المنشورة في مجموعاته الصادرة بين عامي 1972 و1989 ونشرها في بيروت عن دار الآداب بعنوان حلم حارس ليلي(1993). وهي في الحقيقة تمثل ما مرت به قصصه من مراحل طغى عليها التجرب، والبحث عن كتابة قصصية جديدة..

ويكفينا أن نردد مع يحيى يخلف قوله: إن هذه القصص كتبت في مراحل عدة، وأزمنة متباعدة، وهي تتفاوت في مستواها الفني، وفي أسلوبها القصصي، وتتأثر تأثرا واعيا بما كان، وجد، من تيارات متزامنة أسهمت في إحداث التغييرات على بناء القصة القصيرة. والذي كان على يخلف أن يضيفه لهذا في مقدمته لحلم حارس ليلي تأكيده أن هاجس الكاتب فخري قعوار كان

على الدوام التخلي عن الطابع الكلاسيكي للقصة مثلما عرفت لدى محمود تيمور، ويحيى حقي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وتوفيق يوسف عواد، وغسان كنفاني، وعبد السلام العجيلي، ونجاتي صدقي، باحثا عن الطريق التي تمهد لاكتناه الكتابة الجديدة مثلما تتجلى في كتابات الجيل الذي نضج عطاؤه في سبعينات القرن الماضي.

من أمثال زكريا تامر وإبراهيم أصلان ومحمد زفزاف وسعيد الكفراوي وجمال أبو حمدان ومحمود الريماوي وغيرهم ممن اكتشفوا أقاليم جديدة للإبداع في القصة القصيرة. مبتعدين ما استطاعوا عن التقليد والمحاكاة. فقد وجد في التجريب ضالته المفقودة، وبغيته المنشودة، فطغي على كتاباته المتأخرة استجابة لرغبته هذه في الابتكار، والمتح بدلائه لا بدلاء الآخرين. ولهذا نجد آخر مجموعة له، وهي مجموعة " درب الحبيب " حافلة بالتجريب، تتسنَّمُ ذرى كل غريب وعجيب.

الفصل الخامس

في حلم حارس ليلي

بعد مجموعته المشتركة مع السواحري وعبد الحق: ثلاثة أصوات 1972 ولماذا بكت سوزي كثيرا 1973 وممنوع لعب الشطرنج 1976 وأنا البطريرك1981 والبرميل 1982 وأيوب الفلسطيني عنّ بخاطر الكاتب الراحل فخري قعوار أن ينتخب من مجموعاته القصصية ويختار عددا من القصص ينشره في كتاب يطلق عليه عنوان حلم حارس ليلي1993.

والمألوف أن يختار الكاتب وينتقي ما يعده جيدا، أو أكثر جودة، بكلمة أدق، ليكون كتاب المختارات مما تتجلى فيه الصورة المثلى للكاتب. وإذا نظرنا في عناوين القصص وتواريخ نشرها أو كتابتها وجدنا فيها قصصا من ثلاثة أصوات كقصة (الرجال مروا من هنا) وقصة (صفر على الشمال) ونجد قصصا من لماذا بكت سوزي كثيرا كقصة (مغارة السنديانة) وقصة (المكوك) وقصة (شجرة معرفة الخير والشر). ونجد بعض قصص ممنوع لعب الشطرنج ومنها (ممنوع لعب الشطرنج) نفسها وقصة (الكلب) ويجد القارئ أيضا قصصا من مجموعات أنا البطريرك والبرميل وأيوب الفلسطيني.

على أن هذه المختارات تخلو من إحدى قصص درب الحبيب، وسبب ذلك معروف، وذلك لأن حلم حارس ليلي صدرت قبل درب الحبيب بثلاث سنين، فقد كان صدور الأخيرة في العام 1996 .

والمعروف، لمن يتابعون الكاتب، أنه أعاد الكرة مرة أخرى، واختار من المجموعات التي نشرت في سنوات متباعدة، عددا من القصص نشرها في بيروت بعنوان الخيل والليل(2006).

وفي هذا الفصل نتذكر الكاتب الراحل الذي عُرف عنه أنه كاتب صِداميٌ، وأنه نصير النساء في معاركهن الدونكيشوتية مع الرجال، لا سيما في البيئة العربية التي يغلب عليها الطابع البدوي المحافظ، فنتناول هذه المجموعة التي سماها حلم حارس ليلي، فمن هو هذا الحارس؟ وما هي أحلامه؟ وهل يراها في نومه؟ أم أنها من أحلام اليقظة؟

أبو علي

اسم الحارس(أبو علي) ولفخري قعوار ولع في التسميات الدالة على مستوى الشخص الاجتماعي، ومهنته، وبيئته، وطباعه، سلبا أو إيجابا. فكريمة في قصة من قصصه ليست كريمة، ومرزوق ليس مرزوقا، وعفيف بعيد عن العفة ولكن (أبو علي) اسم يليق بالحارس، ويليق بالبلطجي، ألا يقال في المثل (عامل نفسه أبو علي) أي: (قبضاي) وكنية الحارس - ها هنا - اسمٌ على مسمى. وذات ليلة ماطرة تعب أبو علي هذا من مطال الوقوف على قدمية، فاستراح على الرصيف، وأسند ظهره للحائط، وراح يراقب خيوط المطر تتكسر قبالة الضوء المنبعث من أعمدة النور، ثم أغفى ، وعلا شخيره.

ها هنا يفتح الراوي قوسا ليذكر لنا بين هلالين شيئا عن هذا الحارس، وصفوة ما بينهما تكفي لمنح هذا الحارس شهادة خبرة تعترف اعترافا صريحا بجدارته لهذه المهنة. وتثني على قيامه بعمله في حراسة الشارع لسنوات على خير ما يرام، ويراد. لكنه، والأحلام كعادتها لا تستأذن من تزوره، أو تتراءى له في المنام، رأى في غفوته القصيرة تلك ملثماً يمر في الشارع، فارتاب في أمره، واستوقفه بعد أن نفخ في صافرته ثلاثا ، وطلب منه أن يبرز هويته فادعى الشاب العنيد أنه لا يحمل الهوية الآن. فطلب منه أبو علي إزالة اللثام، والشاب يرفض بعناد وقوة، وأبو علي يكرر ويلح متهما الشاب بنواياه السيئة، وأنه يفكر في السطو على أحد البيوت، وعندما رفع أبو علي العصا ليهوي بها على رأس الفتى، انقلب على وجهه وصحا من نومه مذعورا يلتمس العصا، فلم يجدها، وأخذ يبحث عنها وأطال البحث، وعندما يئس من العثور عليها قال لنفسه: لم يأخذها الشاب، كان هذا حلما. ثم أضاف:

- هذه هي أول حادثة سطو تقع في الشارع منذ توليت الحراسة فيه(1).

ومن يقرأ القصة يجدها كتلك الحكايات المعتادة التي يروي فيها الراوي ما تراه الشخصية في المنام على أنه حقيقي، ثم تسفر هذه الواقعة المحكية عن حيلة من الحيل التي يلجأ إليها كتاب القصص على الدوام. وهي من هذه الزاوية مسلية، ولا تضنُّ على القارئ بالمتعة، وإن لم تكن تنطوي على فكرة مبتكرة، اللهم إلا القول بأن دلالة الحلم على الواقع أقوى في بعض الأحايين وأصدق من دلالة الواقع نفسه. فلو لم يغف أبو علي لما فقد العصا. تلك التي

1.حلم حارس ليلي، ط1، بيروت، دار الآداب، 1993 ص 63.

أطال البحث عنها ولم يجدها زاعما أنها السرقة الوحيدة التي تتم في الشارع منذ سنين.

الملك الضليل

والمعروف عن القاص فخري قعوار اعتماده على مرجعيات تاريخية، وأسطورية، وتوظيفه لنماذج عليا من التراث لها ظلال رمزية، وإيحاءات معروفة لدى القارئ. كامرئ القيس الكندي الشاعر المعروف والمتنبي. وهو في هذا النسق يذكرنا بقصص زكريا تامر الذي يستدعي في بعضها طارق ابن زياد ويوسف العظمة وغيرهما، وبقصص جمال أبو حمدان الذي يكتب قصصا عن أبطال ونماذج من الماضي كزرقاء اليمامة، وأبي ذر الغفاري، وقيس ابن الملوح، وعروة بن الورد، وسبارتاكوس.

وفخري قعوار يستضيف لعالمه القصصي الشاعر الفارس امرأ لقيس الكندي الذي عرف بالسكير، وبزير النساء، وبالفروسية، وبحصانه الكرار والفرار كجلمود صخر حطه السيل من علٍ. ولكن الكاتب مع هذا يتجاهل ماضي هذا الشاعر الملقب بالملك الضليل، ويسلط الضوء على تردده لإحدى المقاهي فيرى فيه أحدهم، وفي هيئته الرثة، وملابسه غريبة الطراز، وفي لحيته الشعثاء الكثة المليئة بالغبار، فيظنه زبائنُ المقهى واحدا من الحمقى، لكنه - لدهشتهم - يريد إشفاقا منه عليهم تخفيف أحزانهم بانتحاره أمامهم في مشهد تراجيكومدي، إلا أن سيفه تطاير شظايا وقطعا بدلا من أن يخترق صدره حين أهوى به عليه، فرمى به جانبا، وانكبَّ على أحد الكؤوس المملوءة خمرا، وعبه في جرعة واحدةٍ، قائلا: بصحتكم أيها السادة، ثم أغفى.

ففي هذه الحكاية يجتمع موقفان، أحدهما كوميدي يتجلى في سخرية الراوي من هذا النموذج المعروف، وسخرية الرجل السمين منه، ومن ملابسه، وذقنه، ومن حكايته مع بني أسد الذين قتلوا أباه، واغتصبوا ملكه، وحكايته مع القول" اليوم خمر وغدا أمر". والموقف المأساوي الذي يتجلى في غفوة الملك الضليل مُجددًا، وتناسيه ثأر أبيه، واستعادة ملكه، وتنازله عن المكانة التي يحظى بها الأمراء لصالح الصعلكة التي تعج بها كلماته الأخيرة: اشربوا.. العبوا النرد... قرقروا بالأراجيل .. فاليوم خمر وغدا خمر.. (2). فمثل هذه الحكاية القصة من الحكايات التي تسخر وتسلط الضوء على الماضي الذي كثيرا ما نحتفي به، ونعتز، ونزهو بما ينطوي عليه من صفحات بيض نواصع، ونغض النظر عما فيه من وقائع مشينة، ومن صفحات سود كالصفحة التي يبدو لنا فيها امرؤ القيس متنازلا عن ملك أبيه، وعن ثأره، وعن قيادته لقبيلته، مستأنسًا بالصعاليك، وبالكؤوس المترعة، قائلا للزبائن بصحتكم أيها السكارى!!

وفي الخيل والليل التي يسخر فيها ويستهزئ مما يروى عن أبي الطيب المتنبي من أنه قتل بسبب بيت شعر أنشده في لحظة من اللحظات التي أعجب فيها بنفسه إعجابا شديدا وقال: الخيل والليل والبيداءُ تعرفني. فالقصة كغيرها من القصص التي يوظف فيها لونا من المرجعيات الثقافية في السرد، ومنها قصة بائعة الحليب، وهذه القصة التي يحاول فيها إعادة النظر في الماضي. وتدوير الحكايات الموروثة على وجوهها لمعرفة الحقيقة، فالشائع أن المتنبي

2.حلم حارس ليلي، ص 52

– أحمد بن الحسين- قتل حين ذكره خادمه ببيت الشعر المذكور الذي أوله (الخيل والليل) وهذه الحكاية في رأي السارد غير مقبولة ولا معقولة، فالشاعر أولى من غيره بمعرفة حقيقة نفسه، وأن ما ادعاه في بيت الشعر لا يعدو الفخر فحسب، وبما أن العرب ترى أن أعذب الشعر أكذبه فالمتنبى أولى من غيره بمعرفة هذه الحقيقة. وتبعا لذلك لا يعقل أن يفرط بالنجاة لأن أحد خدمه ذكره بهذا البيت. وعلى هذا النحو الذي يذكرنا بقصة مشابهة لرشاد ابو شاور(3) يؤكد فخري قعوار أن الحكمة تقتضي ألا نصدق كل ما يروى، ويذكر، في كتب الرواة والإخباريين والمؤرخين.

الشرف

وفي مجموعاته المذكورة في مقدمة هذا الفصل قصص عديدة عن جرائم الشرف، وقد اختار إحداها وهي قصة "شرف" لتكون واحدة من قصص حلم حارس ليلي. وهي قصة تذكرنا على نحو ما بقصة لماذا بكت سوزي كثيرا التي حرمت من متابعة الدراسة في الثانوية لأن أباها رآها تضحك مع شاب وصفه بالصعلوك أمام المدرسة. ولأنه لا يريد أن يكون قوادا في آخر العمر. وفي قصة" شرف" التي نحن بصدد التطرق لها يجد القارئ نفسه أمام حكاية أخرى يرويها الكاتب مستخدما الحوار الذي يشبه التحقيق الصحفي. فالمتحدثون من ذوي الفتاة التي يجري ذبحها في القصة يرون أن وأد البنات

---

3. قصة رشاد أبو شاور بعنوان اغتيال أبي الطيب المتنبي. وهي في مجموعته (الأشجار لا تنمو على الدفاتر) 1975 انظر الأعمال القصصية، 1/ 199 وانظر كتابنا رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، ط1، عمان: دار الخليج 2024 ص 22.

في الزمن الماضي فضيلة جديرة بالانبعاث. وهي في رأي أحد المتحمسين من أشرف عادات العرب وأنبلها قديما، وبسبب تخليهم عن هذه العادة وصلوا ما وصلوا إليه من هوان. وأحدهم يقترح تطوير غسل العار بالدم، من استخدام الشباري إلى الرصاص، الذي تصفه الأخبار في القنوات الفضائية بالحيّ لا بالمطاطي.

وسط هذه المعمعة تتدخل فتاة سائلة ألا تقبلون التوبة؟
فقال كبيرهم ردا على هذا:

- شرف البنت مثل عود الثقاب لا يشتعل مرتين(4).

وطالب أحدهم بذبح الفتاة التي تقترح، أو تسأل عن قبول التوبة. فهي إما أفعى سامة أو لقيطة. ويعلن أحدهم أنه ظامئ ولا يطفئ ظمأه إلا دم هذه المتدخلة ذات الصوت النحيل الرفيع.

يلاحظ القارئ - بلا ريب - أن السخرية والتهكم يزدادان مع اطراد الحوار، وهذا مظهر لصيق بقصص فخري قعوار لا في لماذا بكت سوزي كثيرا فحسب، بل نجده أيضا في البرميل، وفي أنا البطريك، وفي أيوب الفلسطيني، وحتى في درب الحبيب. وهذه القراءة الموجزة لبعض قصص حلم حارس ليلي تؤكد لنا أن ماخطر في بال المؤلف الراحل، وتراءى له، وهو أن يعرض في المجموعة نماذج منتقاة من مجموعاته تمثل خلاصة تجاربه القصصية شيء مفيد، ومهم، ومغنٍ، فالقارئ المتعجل الذي لا يجد وقتا كافيا لقراءة مجموعاته القصصية كلها، أو لا يتمكن من العثور عليها مجتمعة، فتكفي

---

4. حلم حارس ليلي، ص 16

قراءة هذه المجموعة وحدها، وبذلك يمكنه الوقوف بخطوة واحدة على أبعاد تلك التجربة، ويتعرف على ما قطعته من شوط، وبلغته من شأو، في تطوير التجربة، وإضفاءِ أشكالٍ من التنْويع الفني التي تؤكد سعَة أفق الكاتب، واتساع مراميه.

---

*يذكر أن الكاتب يحيى يخلف قدَّم للمجموعة الصادرة ببيروت عام1993 .

الفصل السادس

من الغرائبي إلى العجائبي
درب الحبيب نموذجا

يتبوأ فخري قعوار منزلة عالية، ومرتبة رفيعة، بين كتاب القصة نظرا لوفرة إبداعاته في هذا النوع الأدبي وتميزه من النواحي الفنية بالتنوع، والمضي قدما في اتجاهات غير مطروقة في كتابة القصة. فقد بدأ الكتابة صغيرا ولما يبلغ العشرين من عمره. متأثرا، بادئ الأمر، بالطابع المتداول لفن القصة، مثلما كتبه أنطون تشيخوف، وموباسان، وإدجار آلان بو، ومحمود تيمور، ويوسف إدريس، وتوفيق يوسف عواد، وعبد السلام العجيلي، ونجاتي صدقي. وقد نشر قصصه المبكرة في صحف ومجلات غير مغمورة، منها: الأديب، والآداب، والأفق الجديد، وأفكار.

وتمثل قصصه التي شارك بها كلا من خليل السواحري، وبدر عبد الحق، مجموعتهم ثلاثة أصوات (1972) ما يمكن أن يوصف بالنمط الواقعي. ولفتت النظر بهذا الطابع، واستأثرت بعناية نقاد كثر تناولوها في مقالات تراءت على صفحات الصحف، والمجلات.

بيد أن قعوارًا نشر في العام 1973 مجموعة جديدة بعنوان " لماذا بكت سوزي كثيرًا " وفي هذه المجموعة لاحت بوادر اتجاه جديد لديه

يقترب من التجريب المتمثل في البحث عن طرق مبتكرة في الكتابة. ففي قصة "مغارة السنديانة" نجد قصة ذات مستويين: أولهما المتن، والثاني هو الهامش، مؤكدًا ما فيها من وحدة الانطباع، وعفوية السرد، وسلاسته، وحيويته في تصوير الشخوص*. على أنّ قعوارًا لم يقع أسير التجريب من الوهلة الأولى. لذا نجده في المجموعة الثالثة " ممنوع لعب الشطرنج " 1976يتخلى عن الطرائق التقليدية تماما، ويتخذ من القِطع، ومن اللاعبين، ومن المتدخّلين في اللعب، رموزا تعبر عن موقفه السياسي الصارم من الأوضاع السائدة. وفي مجموعته " البرْميل " 1982 ازداد ابتعادًا عن النمط الكلاسيكي متجها نحو كتابة جديدة تخلى فيها عن القصة ذات البداية والوسط والخاتمة. واعتمد الحوار، والسخرية كثيرًا، والمراوحة في الزمن بين ماض، وحاضر، وآتٍ. ومثل هذه الكتابة لم تُرق للمحافظين من أمثال حسني فريز، وعبد الحليم عباس، وغيرهما، ممن لم يجدوا حرجًا في الهجوم على الكاتب، وعلى قصصه ذات الاسلوب المتجدّد، هجومًا مباشرا أو غير مباشر، ومن طرف خفيّ.

بيد أن الكتاب الشباب أُعجبوا بما في قصصه هذه من توظيف لمرجعيات سردية مستمدة من التراث، مثلما نجد في قصة " الثأر"، وقصة "المفاجأة "، وقصة "موت رجل ما "، وقصة " اليوم خمرٌ وغدًا.. " والقصص في مجموعته هذه كما هي في مجموعة " أنا البطريك " 1981

---

*للمزيد انظر مقدمة نبيل حداد لـ : يارا هاشم، فخري قعوار والقصة القصيرة،عمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع،2003 ص6

تجنح للتكثيف، وعدم الاهتمام بالحدث من حيثُ هو حدث، فالكاتب يختار جزءًا من الحدث، ويسلط عليه الضوء قبل أن تنتهي القصة التي تكون في الغالب قد استعارت شكلا قريبًا من الخاطرة، في لغةٍ ساخرة، وعبارات مجزأة، تقتربُ بها من الشعر.

درْبُ الحبيب

بهذه المزايا كتب فخري قعوار مجاميع قصصية منها أيوب الفلسطيني 1989 وحلم حارس ليلي 1993 ودرب الحبيب 1996 . وهي موضوعنا في هذا الفصل كونها الأخيرة إذا استبعدنا مجموعته " الخيل والليل " 2009 لأنها قصصٌ اختارها الكاتب من المجموعات المذكورة. وأكثر ما يميز هذه المجموعة- درب الحبيب- عن سائر مجموعاته هيمنة السرد الذاتي على القصص باستخدام ضمير المتكلم، مما يقرّبُ المسافة بين القارئ والمشهد السردي. فالقصة الأولى " بهجة الوَصْل " تبدأ بعبارة " كان المساء باردا فتدثرتُ بمعطفي(1) " وتبدأ القصة التالية "موقعة الشجرة" بقول السارد " همهمات الرغبة تبعث دفئا وتنشرُ فينا دغدغات حارة (2)" وفي القصة الثالثة التي بعنوان " العقد والمنديل " يقول في الجملة الأولى " الفندق الكبير الذي أقمنا فيه (3)" وفي القصة الموسومة بعنوان درْبُ الحبيب يبدأ الكاتب على لسان السارد قوله " جملة واحدة بقيتْ تدورُ في رأسي ."والشيء ذاته نجـده في القصـــة

1.درب الحبيب، ص9

2.السابق،ص21

3.السابق، ص 29

الخامسة " الشاهد الأخير": " رسَمَتْ خطة قتلي، وزادت من تعلقها بي(1) ". وفي السادسة والأخيرة يبدأ على النحو الذي يتبأر فيه السارد الذاتي:"دفعني من ظهري إلى ساحةٍ صغيرةٍ، ملطخةٍ بدماء الخراف.(2)"

ثنائية الرجل والمرأة

عدا عن السرد الذاتي الذي يُعد مزية لافتة في السرد الحديث، تميزه عن السرد التقليدي، الذي يميل لاستخدام السارد العليم، نجد الكاتب فخري قعوار يتوخّي في القصص أنْ ترسم كلُّ قصة منها مشهدا ثنائيا ينطوي على سارد وامرأة، أو فتاة تشاطره علاقة ما، حب، أو عبث، أو أي شيء آخر.

ففي الأولى يتوجه السارد إلى المقهى، الذي ضرب لصديقته موعدًا فيه. ينتظر طويلا لكنها لم تأتِ. فالجو باردٌ جدا. والأنفاس تتبخر تاركة طبقة من الضباب على زجاج النوافذ، والأبواب المطلة على الشارع. فهو إذن أصيب بملل الانتظار. يغادر المقهى دون أن يحتسي شرابا باردا، أو ساخنا، معتذرًا للجرسون. وعلى جانب الشارع راح ينتظر. وفاجأه لطفي الإبراهيمي سائلا إن كان يستطيع أن يقدم له خدمة. الحوار بين السارد والإبراهيمي المتطفل يتصف بالتوتر، والطـول، مع أنه حـوارٌ سـاخِرٌ، لا يخلو من فكاهة؛ لأن الإبراهيمي، في ظنه أنه متطوع لأداء

1.درب الحبيب، ص 59

2. درب الحبيب، ص 71

المهام التي لا يرضى عنها الآخرون، والسارد يرى في ذلك تطفلا، وتدخلا، من الإبراهيمي فيما لا يعنيه، إذ من الخير له أنْ لا يقوم إلا بالمهام التي تختصّ به هو. وتحضُر صديقته المتأخرة، فتعتذر عن التأخير فيرد من باب السخرية:

- لا .. لم تتأخري.

ويضيف قائلا: مواعيدكَ دقيقة كالساعة (1). ويقترح عليها اقتراحا لا ترفضه، وهو أنْ يقوما بجولة في المدينة بسيارته هو. أما تكرارها لعبارة "كما تريد " فيُضجره. وفي الأثناء، تذكره بطفولته وأنه كان يرضع إبهامه وهو صغير، وهذا الحديث يذكره بقول من قال إنها من سلالة مجانين. في إشارة غير مباشرة لاشتهائها القيام بعلاقة جنسية.

وفرة الحوار

والذي يلفتُ النظر في القصة أيضا وفرة الحوار. فإذا جُرّدت منه لا يتبقَ إلا القليل مما لا يروي خبرًا قصصيًا متكاملا. وهذا شيء يغلب على القصة الموسومة بعنوان " موقعة الشجرة ". فأوجه الشبه بين القصتين أوضحُ من أن تخفى. أول وجوه الشبه بينهما الثنائية: الرجل والمرأة. وثاني هذه الأوجه السارد الذاتي. وظهور لطفي الإبراهيمي الذي يمثل عيْنا لجهةٍ ما (السلطة مثلا) أو جاسوسًا، أو مخبرًا يلاحق السارد حيث يكون، ثالث هذه الوجوه الجنون، فهو الآخر عنصرٌ مشتركٌ في

1.درب الحبيب، ص 16

العلاقة الحميمة بين السارد والمرأة " مجنون يحب مجنونة (1)" والحوار كأنه حوار الذات مع الذات، فلا يظهر أن ثمة فرقا بين المجنونة والمجنون. فكلٌ منهما يكرّر أن الأرض وجسده شيء واحدٌ لا شيئان (2).

العِقْد والمنديل

في قصة (العقد والمنديل) تتكرر الملامح الفنية ذاتها : السارد الذاتي، والفتاة، ولكنهما الآن ليسا في سيارة ولا في مقهى، ولا إزاء شجرة معمّرة، بل في فندق كبير على الشاطئ. وفي هذا الفندق مسبح. والهدف من هذا التشكيل المكاني هو العثور على العقد المؤلف من أصداف فضية لامعة وأخرى سود. والعثور على منديل من الحرير نسيته سيدة قبيل مغادرة الفندق، ويتوقّع السارد عودتها لاستعادته. مع تكرار الحوار النمطي في القصتين السابقتين " كما تريد (3) ". وهذه الثرثرة المتكررة مثلما هي الحال تصيب السارد بالضجر. فيقترح الذهاب إلى المسبح بعد شراء ملابس السباحة. وهذا حافز يؤدي لظهور الإبراهيمي الذي يبدو للسارد مثل شرطي أو مثل مخبر يطارده أنى حلَّ، وأنى ذهب. وكثيرا ما يظهر في اللحظة الحرجة فيحدث ظهوره تغييرا في توقعات السارد، ورفيقته.

1.درب الحبيب، ص 26

2.السابق، ص 25

3. السابق، ص 32

جالاتيا وبجماليون

في إحدى القصص، وهي الموسومة " بدرب الحبيب " يهتم الكاتب بالإهداء، وذلك شيء شذّت فيه عن باقي القصص. فقد أهدى القصة لكل من برناردشو، وهو كاتب إيرلندي عرف بكتابة المسرح الكوميدي. و يذكر معه توفيق الحكيم الذي كتب مسرحية بعنوان بجماليون، النحات الإغريقي القديم الذي عاش في قبرص. ويقال إنه نحت تمثالا لامرأة في غاية الجمال. فلما انتهى منه فتن بالمرأة التي سماها جالاتيا، وعشقها حد الهيام والوله والجنون. وتمنى أن تكون امرأة كغيرها من النساء. فاستجابت الآلهة لدعائه، ودبت الحياة في الحجر. إلا أن الأسطورة تنتهي بخلاف ما تعد به الأماني، فقد أزعج بجماليون أن يرى جالاتيا، وقد تحولت من تمثال إلى امرأة مثل العالم والناس؛ تطبخ، وتمسح، وفي يدها مكنسة. فتمنى أن تعود جالاتيا إلى ما كانت عليه حجرا لا حياة فيه ولا روح.

فالعلاقة بين هذه القصة والأسماء التي ذكرت في الإهداء علاقة مباشرة. فجورج برناردشو في مسرحيته الكوميدية بجماليون يشبه العلاقة بين الفن والحياة بتلك التي نشأت بين عالم الأصوات وبائعة الزهور. فقد استطاع في مدة قصيرة عن طريق التدريب المستمر أن ينقل تلك البائعة - وهي من الطبقة المنسحقة التي لا تستطيع التحدث برشاقة تنم عن ثقافة راقية ورهافة مجتمعية - من ذلك الواقع الطبقي لتغدو مثل أبناء الطبقة الراقية في أكثر أحياء لندن رهافة. لكنها، وبعد

أن كسب الرهان، عادت إلى طبيعتها، وإلى ما كانت عليه قبل التغيير، مؤكدة أن الطبع يغلب التطبّع.

وهذا تقريبا يتكرر في مسرحية توفيق الحكيم الذي تناول الأسطورة تناولا مباشرا. وفي هذه القصة درب الحبيب تتحدى المرأة صديقها السارد الذي تربطه بها علاقة تراوح بين الدفء والبرود. تتحداه أن يجد المرأة التي تروق له وتتوافر فيها عناصر الجمال التي يشترطها في المرأة. وهنا لمعت في ذهن السارد الفكرة التي ساورت بجماليون. وهي أن ينحت تمثالا لامرأة تتوافر فيها هاتيك العناصر، مع علمه بأن هذه المرأة – التمثال لن تكون في أي حال من الأحوال امرأة كالتي تشير إليها صديقته في الحوار. وفي الأثناء يظهر لطفي الإبراهيمي كاسرا بذلك توقع القارئ. فقد صحا على ارتطام الصخرة بالأرض. فدار حوار بينه وبين السارد عرف منه أنه يعتزم نحت امرأة فقال له ساخرا (1) :

- أوتظن أنك ستنحت امرأة أفضل من تلك التي تتحداك ؟

وبعد جدل وملاحاة يقول الإبراهيمي محاولا إحباط مساعي السارد(2):

- هل تظن أنّ الحجر سيكون أفضل من الروح ؟

ومن مجريات النحت، والضرب بالإزميل في حجـر كأنه اللحـم الحيّ.

---

1. درب الحبيب، ص 46
2. السابق، ص 47

يظهر حافز من الحوافز التي تستتبع تحولا في مسار الحكاية. فعندما أتمّ النحات عيني التمثال، وقع تحت تأثيرهما وقوع من تطارده العينان كأنه طير يحلق في فضاء رخو. أو كمن وجد نفسه على حافة المحيط مدفوعا به من ظهره لهوة فيها هلاكه الأبدي.(1) وأوشك أن يحطم التمثال، أو يُقْدم على الانتحار، إلا أن الإبراهيمي يمد له هذه المرة حبل النجاة؛ فقد نصحه أن يغطي عيني المرأة – التمثال بقطعة من الثياب كالتي يغطي بها الشرطة أعين المتهمين والمجرمين وهم يساقون إلى مصيرهم المجهول، أو إلى ساحة الإعدام. وأراحته هذه النصيحة من فكرة الانتحار، أو الإقدام على تحطيم التمثال، واستمر في النحت إلى أن استوت المرأة واقفةً على ساقين شامختين في أنفةٍ، فقال له الإبراهيمي جادا:

- لا تفكر في البيع، مهما دفعوا لك!

والساردُ لا يصدق أنه هو منْ نحت هذا التمثال البديع، بما فيه من جمال خرافي أسطوري، وبهذه الأنوثة المثيرة. ولفت نظره أن الإبراهيمي ينظر للمرأة – التمثال- بعيون تطل منها الشهوة. فدبت في نفسه الغيرة وقال يخاطب جاره المتطفل:

لن اسمح لأحد بمشاركتي. لقد صنعتُها لي لا للمتفرجين. وأضاف:

- ولو كانت ثمة وسيلة لحمايتها من عيون الآخرين لما توانيْت.

1.درب الحبيب، ص 48

2. السابق، ص 52

3.السابق، ص 53

لكنه عندما نزع الخرقة عن العينين أصابته القشعريرة. وارتفع خفقان القلب خوفا ورعبًا. فما إن أزيلت العصابة عن العينين حتى رآهما تتجهان صوب النافذة التي يطل منها الإبراهيمي. وفي صباح اليوم التالي، عندما غادر غرفة نومه إلى الحديقة حيث التمثال، لم يجد له، ولا للمرأة، أثرًا. كانت قد غادرت إلى جوار الأستاذ لطفي. ورآهما ينظران نحوه وهما يبتسمان(1).

فالحكاية إذن واضحة. فالنحات الذي تحمل مشقة النحت وأجادهُ، سرعان ما خانته المرأة التي خلقها من أفكاره ومهاراته، وفنه، وتبعت جاره الفضولي الذي لا يتقن إلا الكلام المعسول، والثرثرة. وهذه هي طبيعة الحياة، فالعلاقة بين المبدع والمنتفع من الإبداع كعلاقة النحات والإبراهيمي بتلك المرأة - التمثال. وهذه هي الحقيقة، فكم من الناس يقومون بتأسيس الأجهزة أو النوادي أو المؤسسات لياتي بعدهم من يقطف الثمار، وهم الذين لم يقوموا ولم يبذلوا جهدا كقول الشاعر:

ربَّ بانٍ لهادمٍ وَجَموعٍ لمشتٍّ ومُحْسِنٍ لمخسِّ

وهذا شيءٌ ينسحب على الدول، والممالك، فالمناضلون الذين جاهدوا، وناضلوا لتحقيق استقلال بلادهم عن الاستعمار الأجنبي، وضحّوا بأرواحهم، ودمائهم، واستشهدوا، أصبحوا تحت التراب، فيما قطف الانتهازيون، والفاسدون، ثمرة ذلك النضال، والكفاح، فهل ثمة ما هو أقسى على النفس من هذا؟

1.درب الحبيب، ص 55

وقائع الهجران

ومثلما أشرنا في مستهل هذا الفصل، لا يفتأ القاص قعوار يتنقل في التجريب من خطوة لأخرى. ففي قصة " وقائع الهجران " يجد القارئ نموذجا من السرد العجائبي الذي يروي فيه القاص ما لا يمكن أن يصدق، شأنه فيها شأن القصة السابقة التي غادرت فيها المرأة التمثال – الحجر، وخانت السارد بانضمامها للإبراهيمي. وهذا لافتٌ من العبارة الأولى " وضعتُ المسدس تحت فكي وضغطت على الزناد فانفجر دوي شديد تحولت جمجمتي في إثره إلى شظايا " (1). وما يلي هذا من متتاليات سرديه يرويها السارد بعد أن فارق الحياة.

وفي هذا السياق يتذكر أشخاصًا سبقوه إلى هذا منهم خليل حاوي – الشاعر اللبناني المعروف- وتذكر أنه قبل انتحاره قرأ كتابا بعنوان (رسائل خليل حاوي). وتساءل عن السبب الحقيقي لانتحاره فأخبره أحدهم – وهذا من قبيل السخرية- أن السبب كثرة الأخطاء الطباعية في ديوانه الأخير. وتذكر السارد أن كتابه هو- الأخير - فيه من الأخطاء أكثر مما في ديوان حاوي. ومن باب الاعتراف يذكر السارد أن فكرة الانتحار راودته منذ أقدم الكاتب الأمريكي إرنست هيمنغوي على هذا. فقد أراد مؤلف " وداعا للسلاح" أن يموت وهو في العنفوان (2). ولا ريب في أن السارد تردد في اتخاذ هذه الخطوة، وتذكّر أنّ إحداهن

1.درب الحبيب، ص 79

2.السابق، ص91

قالت له: الانتحار حماقة. وعلق على ذلك قائلا: حماقة كبرى وتياسة عظمى(1). ومن الحكايات المتتالية عن أناس ماتوا أو انتحروا أو تزوجوا وخلفوا في هذا الفيض من المجريات، يتذكر لقاءه بتلك التي أخبرته باسمها راحيل، فعلق قائلا اللهم اجعله خيرا. وقالت أنا ثمرة شجرة السلام، فهب ليأخذ بخناقها، فصاحت به: أنت عنصري. ثم هربت إلى الشارع.

وهذا الخليط من الحوادث غير المترابطة يؤكد أن السارد مشتت الذهن، ومتوتر، مما يدفع به دفعا للتساؤل: أيهما أفضل مقارعة الحياة، أم مفارقتها بأقصر الطرق؟ فجاءه الجواب: ضع مسدسك تحت الفك، واضغط على الزناد.

وعلى غير عادة فخري قعوار وضع في الإهداء اسمه مع من أهداهما القصة. وهما همنغوي المذكور وخليل حاوي. وقد يفهم القارئ من هذا أنه فكر أو يفكر بالانتحار. لكن القارئ لا ينبغي له الخلط بين المؤلف قعوار أو غيره وشخوص القصص. فهذا السارد شخص من الشخوص الضجرين من متاعب الحياة، شأنه في هذا شأن غيره ممن يمرون بأوضاع تجعلهم يفضلون الانسحاب منها على مواجهة المشكلات. فالحياة لا تخلو من متاعب، ولكننا مع ذلك نكرر مع الشاعر " على هذه الأرض ما يستحق الحياة " والدليل على أن فخري قعوار لا يدعو للاقتداء بهذا السارد أن السارد همّ بالهجوم على راحيل، مؤكدًا- بردود فعله - تشبثه

1.درب الحبيب، ص 82

بموقفه الصارم من السلام الوهمي الذي يقتصر على التطبيع، أي أن ثمة خيطا رفيعًا يصلُ الساردَ- ها هنا- بالمؤلف.

كلمة أخيرة

صفوة القول، وزبدة الحديث، أن في درب الحبيب قصصًا تقف بنا على آخر ما وصل إليه الكاتب فخري قعوار من بحثه الموصول عن طرق جديدة في كتابة القصص. ولعل مما يستحق التنبيه عليه ها هنا هو غلبة السرد الذاتي المتحرر من الاستخدام التقليدي المتوارث عن رواد القصة القصيرة عربا وعالميين، فلا يلتزم ببداية له، ولا بوسط، ولا خاتمة. وتكرار الثنائية في جل القصص ثنائية الرجل والمرأة ، واعتماده السارد المشارك لا العليم، وتواتر الحوار، وتغييب الحدث المركزي بالمفهوم الموروث عن السابقين. والاقتراب من السرد العجائبي الذي يروي من المتتاليات ما لا يصدق إلا بعد تردّد القارئ تردُّدًا طويلا. وعلى مستوى اللغة يقترب القاصّ، باعتياده استعمال العبارة المجزأة، والمتكرَّرة، من لغة القصيدة.

---

*هذا الفصل مستخرج من الدستور الثقافي، الجمعة، تاريخ 13 / 10 / 2023

الفصل السابع

في مختاراته الأخيرة
الخيل والليل

حتى عام 2012 كان الراحل قد أصدر سبعا من المجموعات أولاها المجموعة المشتركة ثلاثة أصوات1972 مع السواحري وعبد الحق. والثانية لماذا بكت سوزي كثيرا 1973 والثالثة ممنوع لعب الشطرنج 1976 والرابعة أنا البطريرك 1981 والخامسة البرميل 1982 والسادسة أيوب الفلسطيني 1989 والسابعة درب الحبيب 1996 وأما حلم حارس ليلي 1993 و الخيل والليل 2009 فهما مجموعتا مختارات قام بانتقاء قصصها من المجموعات السابقة تيسيرًا على الراغبين في التعرف على تجاربه إذا تعذر الرجوع للمجموعات السبع.

وقد شاع في الأوساط الأدبية وصف قصصه في ثلاثة أصوات بالواقعية، ولم يعتمد هذا الوصف على ما تتصف به المدرسة الواقعية من سمات محددة تميزها عن الرومانسية أو الرمزية أو السريالية أو الواقعية الجديدة. فأغلب الظن أن ما وُصفت به القصص سببه ما فيها من شخصيات محبطة.

ففي حكاية إبريق الزيت يسلط الكاتب الضوء على الحياة الداخلية لصبيّ يخشى أن تتزوج أمه بعد وفاة أبيه. وممن؟ من رجل سيء السمعة. عرف عنه أنه يتزوج المرأة لينقل ملكيتها للبيت والأرض ويسجلها باسمه

في الطابو، ثم يلفظها لفظ النواة. في هذه القصة يبرز حرص الكاتب على اللون المحلي، إذ يصف البيت الذي يعيش فيه الصبي وأمه وصفا يذكرنا ببيوت القرى التي تتألف من قسمين: قسم للعائلة وآخر للبقرة. وعلى الرغم من أن الحوار بالعربية الفصيحة، إلا أنه يقترب من العامية. قال الصبي: هل صحيح يا أمي أنك ستتزوجين من إبراهيم أبو عباس؟ فترد: من قال لك هذا الكلام.

وفي المشي بهدوء في الطين يستمر الحوار بين الأم التي تحافظ على بضعة طيور داجنة، وعصمليتين تدخرهما من أيام الماضي. وابنها عاكف، الذي يحلم بشيء آخر. يحلم بالمقهى الذي يظنه المشروع الكفيل بانتشاله من هوة الفقر والإفلاس. ولكنه، وبعد أن اقتنعت أمه بجدوى المشروع، وأنشأ المقهى في المخيم، وطمع في حيازة راديو يطرب الزبائن بأغاني المطربين، وفي ليلة تشرينية باردة؛ هبت الريح هبوبا شديدا فدمرت المقهى، وجعلت ألواح الصفيح كومة متراكمة على الأرض، فعاد إلى البيت، وهو ينقّل قدمية بصعوبة في الطين علامة شعوره بالإحباط.

ويتكرر الشعور بالخيبة والإحباط في قصة مرزوق يمشي على قدميه..

هذه الملامح في الشخوص، وفي الأماكن، وفي الرغبات المحبطة، وفي اللغة التي نسجت منها المتواليات، وهذه الطريقة في بناء القصة التي تتطلب خبرا يشغل حيزا هو المقدمة، وحدثا هو الذروة، تليه خاتمة تسفر عن مغزى، هي التي جعلت كثيرين يصفون القصص بأنها من القَصَص الواقعي. فإذا نظرنا في (لماذا بكت سوزي كثيرا) فلن نجد فروقا كبيرة في البناء الفني للقصص، ولكن سنلاحظ توجّه الكاتب لإيضاح المحتوى الإيديولوجي لمشروعه القصصي ابتداءً من القصة التي حملت المجموعة

عنوانها. فالكاتب يجيب عن السؤال لماذا بكت الفتاة؟ فلأنها ببساطة حُرمت من حقها في الدراسة بعد أن أصبحت في الثانوية. ولماذا حُرمت؟ لأن الوالد المتعصّب رآها تضحك مع من وصفه بالصعلوك أمام المدرسة. وما الذي يعنيه هذا؟ قال: لا نريد أن نصبح قوادين آخر العمر. والحلّ في هذه الحال؟ القرار الصارم بمنعها من الذهاب للمدرسة. والبقاء في البيت. أما شقيقها الذي يحب (هيفاء) ويَعِدُها بالزواج، فيحاول التدخل لينهره أبوه بقسوة.

في هذه القصة لا ينهج الكاتب نهجه في ثلاثة أصوات، فلا مقدمة للقصة، ولا ذروة. فهي من البداية حوار تتخلله بعض المحكيات عن هيفاء وعن سوزي وعن شقيقها وعن الأم وعن العلاقة بين الأب الصارم والأسرة جاعلا من الحكاية مجموعة من المواقف لكل منها عنوانه. فالكاتب بدأ يندرج في الأدب الواقعي فعلا. وفي قصة أخرى كمغارة السنديانة نجده يرفض المغيبات، فالعفاريت التي تخيفُ سالما اتضح أنها أكذوبة، والمغارة لا عفاريت فيها، ولا ما يحزنون. وفي هذا يتَّضح اقتراب الكاتب من الثقافة الشعبية، التي لا تخلو من خرافاتٍ، وأساطير، ينبغي التخلي عنها، وإلا فنحنُ غير واقعيين. وفي المكوك يتبع طريقة جديدة في نسج القصة على المستوى السردي، مستخدمًا خطّين متوازيين أحدهما هو المتن، والآخر هو الهوامش. ويبدو أنّ هذه الطريقة، على الرغم من إشارات الاستحسان التي حظيت بها ممن كتبوا عن المجموعة، ظلّتْ - فيما يبدو - في نظر الكاتب فجة، ولهذا لم يعد إليها قط. وأسرف في قصة مساء الخميس في اعتماد الحوار الفرد- ذاتي الذي يُسمّى بالأعجمية مونولوج monologue وهذا شيء جديد يضعنا أمام مبادرة أخرى لم تنضج بعد.

وثمة مبادرة ثانية ظهرت في المجموعة، وهي اعتماد مرجعيات تاريخية في قصة غير تاريخية. وهذا مثال يتضح في قصته " الخيل والليل " التي وظف فيها توظيفًا غير مباشر موقف الكاتب الواقعي من التراث. فالمعروف عن المتنبي أنه قضى نحبه بسبب بيت من الشعر ذكـّره به خادمُه، أما الكاتب(قعوار) فيرفض هذه الأسطورة، ساخرًا، مؤكدا أن المتنبي يعرف أكثر من غيره أن الفخر في قوله " الخيل والليل" على مبدأ " أعذب الشعر أكذبه" فلا يعقل أن يفرط بالحياة من أجل بيت، وهذه القصة تذكرنا باغتيال أبي الطيب المتنبي لرشاد أبو شاور، وهي إحدى قصص مجموعته "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" 1975.

فالكاتبان يرفضان مثل هذه الروايات، والأخبار، التي تعج بها كتب الطبقات، وتراجم الإخباريين. فينبغي علينا أن نغربل هذا التراث، وننفي عنه، ومنه، مثل هذه الخزعبلات.

في "ممنوع لَعِبُ الشطرنج" يتجاوز الواقعية بالمفهوم الذي ألفناه في " ثلاثة أصوات"، وبعضُ قصص "لماذا بكت سوزي كثيرا". ويجنح جنوحا لافتا لتطعيم السرد شبه الواقعي بالرمزي. وها هنا يبدو تأثرهُ بكافكا تأثرًا لافتا للنظر. فقصّة ممنوع لَعِبُ الشطرنج تُذكـّرُ القارئ بالمحاكمة لدى كافكا. فالرجل ذو النظارة السوداء يرمز به لأولئك الذي يراقبون الناس، ويحصون عليهم أنفاسهم، ويمنعونهم من ممارسة حرياتهم الفردية، والحصول على المعلومات من المصادر المتاحة، والتمتُّع بأوقاتهم بالطريقة التي يجدونها سائغة. فما الجرْم الذي يرتكبه معلم مدرسة إذا قرأ الجريدة في المقهى وقلبها صفحة تلو الأخرى؟ وما الجريمة الموبقة التي يرتكبها إذا زاول اللعب مع أصدقائه في المقهى، أو علَّم بعضهم قواعد الشُطْرنج؟ ولمَ يقترب منه

صاحب النظارة السوداء، ويحاسبه على قراءة الصحف، وعلى لعب الشطرنج، ويستدعيه لموقع غامض تتزين جدرانه بروسوم مروعة تملؤها الجماجمُ، والجثث، وآلات التعذيب؟ فكلّ ما ذكر في هذه الملاحظات، عن القصة، رموزٌ ذات دلالات يتفهَّمها القارئ دون أن يضطر للتأويل، أو لاكتناه الظاهر، فهو أوضح من أن يخفى.

نحو التجريب

وفي المجموعات اللاحقة يبتعد الكاتب عن البناء القصصي الموروث، وينحو منحىً تجريبيا جديدًا، فتبدو القصة لديه ليست قصة في نظر القارئ الذي اعتاد السرد المألوف.

فالخروج على السائد، والتقليدي، والبحث عما هو خاصّ به، وعن بَصْمة تميزه عن الآخرين، يكثر في مجموعاته انا البطريرك1981 والبرميل1982 و أيوب الفلسطيني1989 ودرب الحبيب1996. ففي "أنا البطريرك" خرج من عباءة التقليد، واتجه نحو التجريب اتجاها حاسمًا، وحادًا. فقصة " الثأر" مثلا ينحو فيها نحوًا لافتا للتحرر من القيود، والرد على الآخر من خلال حيوان عُرف في تاريخ العرب، وبيئتهم، معرفة جيدة، وهو البعير. وفي "المطرقة والسندان" يثور السندان على المطرقة، معلنا أن لصبره حدودًا تتحطّم عندها كلُّ المطارق. وفي " أنا البطريرك " يثور الطفل على تقاليد التربية القاسية التي تفرضها الكنيسة على رعاياها من الأطفال المهيَّئين ليكونوا قديسين. ومع أنّ الكاتب تزايد اهتمامه بموقفه الإيديولوجي الرافض لجلّ مظاهر العبودية، والطغيان، في قصص يتجلى المعنى فيها ظاهرًا، وواضحًا، لا يدعو للتأويل، أو التكهُّن، فقد عزف عن الاهتمام بما في النصّ من وسائل التوصيل المألوفة. فموضوع القصّة من

الوضوح بحيث لايحتاج من القارئ لمزيد من التأمل. فهو لطيف يمكنه الافلات من أصابع القارئ. ويصل أحيانا درجة قصوى من الشفافية يذوب خلالها في الحوار، فتبدو القصة كما لو أنها تتجسد في الحوارات من غير سرد سلس، ولا حوادث محكية.

وإذ أعدنا فيها النظر، وجدنا الكاتب يستبدل الحصان، والجمل، والثور، وما شابه ذلك، بالشخصيات، فهي التي تحتل مركز القصة، وبؤرة السرد، بدلا من الإنسان. أي أن الإنسان لم يعد يحتل مركز الكون مثلما هي الحال في السرد المعروف.

في البرميل نجد ملمحًا بارزا وهو كثرة اعتماد الكاتب على الحوار. والميل لاستخدام لغة هي خليط من العامية والفصحى. أو ما يطلق عليه لغة ثالثة كالتي عرف بها نجيب محفوظ في رواياته. فهو على لسان أحد الشخوص يستعمل كلمة مُتَشكّر، بدلا من شكرا. وكان آدميًا.. فالقارئ يلمح في هذه الصيغ أثر الدارجة، غير أن السخرية تبدو في هذه اللهجة ملحظا يتصف به الكاتب، ويتجلى فيه نقده الواقعَ نقدًا قاسيًا. يسخر – مثلا- من كلام أمّ كنعان في غرفة للإيجار عن المعلم الباحث عن الغرفة، ومن المعلم الذي سافر إلى اليونان، ويسخر من الناس الذين لا يؤجرون غرفهم لأيّ عازب، ويسخر من الراوي – بطل القصة - لكثرة ما يكـــرّر عبارة" فوق ما تتصوّر".

وهذه الملاحظ: الرغبة المحبطة، الحوار، السخرية، سوف تغدو لاحقا من الملامح الأساسية لدى الكاتب. أما قصة " القطة تحب المدفأة " (1965) فتمثل لونا جديدا، فأحداثها - إذا جاز التعبير - تقع في المدينة لا في القرية. فالشخصية الرئيسة فيها (أمل) والزوج وكلاهما يحظى بالقدر

نفسه من عناية الكاتب. وفي الحوار يعطي المرأة ما للمرأة، وللرجل ما للرجل. وفيها مسحة شاعرية تتجلى في وصف الكاتب للمكان. وإن كان الزوج يشعر بالإحباط لأن المدينة لم تعطه ما كان يطمح إليه قبل أن يترك قريته.

ولا يفرق الكاتب بين الحوار والسَرْد، إذ يختلط كل منهما بالآخر. ويتنقل بين حوار وسرد، ووصف وحوار ذاتي (مونولوج) دون تفريق، معتمدًا السخرية بوساطة الأسماء التي يختارها للأشخاص. فعفيف في القصة ليس عفيفا، ونورة إبراهيم نواة لعدد غير قليل من القصص سيكتبها لاحقا عن المرأة، وغندورة المغدورة ستتكرر بأسماء عدة. وإبراهيم سيتكرر بأسماء أخرى كذلك، ولكن بثوب قشيبٍ آخر. وفي المجموعة " أيوب الفلسطيني" يخطو الكاتب خطوة أخرى في توجُّهه التجريبي مقتربًا في القصة الأولى من السيناريو. فقد حاول أن يقدم لنا (أيوب) بثلاثة وجوه، كلّ وجه منها يرتبط بدور من الأدوار. فصابرُ، الذي استشهد في الأرض المحتلة، وأبو صابر، الذي لا يستطيع الاهتداء لبيته في المخيم، وأيوب، الذي يضطر للاختفاء بعد أن عثر على بندقية توجَّه بها غربًا دون أنْ يُعلم أحدا، هو الشخص نفسه الذي يتمركز في بؤرة الحدث السردي. وهذا التداخُل في الشخصية يمنح القصة بعدا ذا شأن في التعبير عن مأساة العصر: المؤامرة، فاللجوء، ثم الاستشهاد، ثم العودة للسلاح مرة أخرى. وهذا ما تُقصّر الحكاية في التعبير عنه لولا هذا الاقتراب بها من السيناريو. فقد أعفى الكاتبَ من ذكر الكثير من التفاصيل، وجعل من نسيجه القصصي نسيجًا يتخطى الكثير من الفجوات بقول الكثير منه عن طريق التلميح لا التصريح. والشيء اللافت في المجموعة وفرة السخرية، والتهكم،

وهذا يلاحظ في قصص كركر، والجريمة والعقاب، وقصة في بيتي طائر، وقصة "مفتاح القلعة" حيث السخرية من الزعماء التقليديين الذين رسم لهم بالكلمات صورًا كاريكاتيرية مُضحكة تذكرنا ببعض قصص زكريا تامر.

ومن يتتبع قصص الراحل، على وفق ترتيبها الزمني، لا بد أن يتوقف أمام المجموعة الأخيرة "درب الحبيب" التي صدرت في العام 1996 لأنه سيجد فيها الصورة الأخيرة للكتابة القصصية الجديدة لديه، ولا بد له من أن يتنبَّه لمعالم متكررة فيها، أو شبه متكررة؛ أولها اعتماد الراوي المشارك في القصة، والسرد باستخدام ضمير المتكلم، والأمر الثاني ثنائية الرجل والمرأة في القصص جميعًا، فلا تخلو منها قصة. والأمر الثالث هيمنة الحوار، وتغييب السرد تقريبًا، وإذا لم يُغيَّب، فإنه لا يتعدى كونه همزة وصل بين حوار وحوار بعده، وتجنُّب البناء الذي يحاكي فيه القاص الحياة اليومية؛ فالتخييل الجامح أو (الفانتازتيك) هو سيد الموقف في القصص. علاوة على هذا كله يغلب على هذه القصص، بلا استثناء التهكم الساخر، إن لم يكن من الشخوص بمن فيهم السارد المشارك، فممّا يحيط بالمشهد القصصي. ففي القصة الموسومة بعنوان "بهجة الوصل" تبدأ السخرية من العنوان، لأن القصة لا تصل بالسارد لبهجة وصل، بل للقطيعة. ويسخر من شخصية المتلصِّص لطفي الإبراهيمي الذي يبرز في كل قصّة كأنه الوسواس الخناس عارضًا على السارد القيام بمهام لا يرضى عنها الآخرون. أما " موقعة الشجرة " فالسخرية فيها تنتهي بمجنونة تحبُّ مجنونا. والثرثرة المتكررة في قصة "العِقْد والمنديل" تصيب السارد بالضجر لأن رفيقته كلما اقترح عليها أمرًا، قالت: كما تريد، وهو لا يكره شيئا مثلما يكره هذه العبارة.. وفي "درب الحبيب" يتَّخذ الكاتب من النحات بجماليون ومن

تمثاله جالاتيا خلفية مضمرة للحبكة. فعندما انتهى السارد من الحكاية، اكتشف أنّ المرأة التمثال غادرت حديقة المنزل، وأطلت عليه ساخرة من نافذة المتلصِّص لطفي الإبراهيمي، الذي نصحه بعدم البيع مهما يُعرض عليه.

فالقصة، على هذا النحو، تسخر من الفنان الذي يجتهد في فنه على حساب وقته وصحته العقلية والبدنية، ولكن مردوده يذهب لآخرين. وفي القصة الأخيرة يروي السارد ما يرويه بعد أن وضع مسدسه تحت ذقنه، وأطلق النار، وتطاير رأسه شظايا في المكان. وفي نثار من الحوادث غير المترابطة يثرثر هذا السارد عن أشخاص آخرين ماتوا أو انتحروا مثل الكاتب الأميركي هيمنغوي، والشاعر اللبناني خليل حاوي. وهذا الجانب يُذكر في القصة لأن السارد أراد فيها أن ينفي ميله للانتحار، ومع ذلك قام بما قام به في موقف عبثي يثير السخرية.

ومن الملاحظ المذكورة يتضح أن "درب الحبيب" تختلف اختلافا بينا عن سائر المجموعات. فقد اتخذت القصة فيها قالبا جديدًا يكاد يكون متكررًا يغلب عليه الغرائبي، والعجائبي، فأين منه تلك القصص التي بدأنا بالحديث عنها مثل " المشي بهدوء في الطين" أو "حكاية إبريق الزيت"؟ وهذا ما قصده الكاتب نفسه في إحدى المقابلات بقوله: " أميل إلى التجريب في كلِّ قصّةٍ من قصصي، التجريبُ هو الذي يقودُني".

الفصل الثامن

بعض الأنس في ليالي الأنس

ما تزال فكرة القيام بكتابة السيرة الذاتية في أدبنا العربي فكرة طارئة، ولا تجتذب الأدباء كثيرا. ويبدو أن أدباء الجيل الماضي من أمثال طه حسين، والعقاد، وأحمد أمين، وعيسى الناعوري، وعبد الكريم غلاب، وجبرا إبراهيم جبرا، وسواهم كانوا أجرأ في هذا الباب من أدباءاليوم. فقل أن نجد من كتابنا من يتفهم هذا الفن من فنون الإبداع الأدبي. على الرغم من فائدته المزدوجة. فعلاوة على أنه يجذب للقارئ المتعة واللذة في التعرف على عالم المبدع الذي هو مجهول بالنسبة له، يقدم له جانبا من المعرفة بتجربة الكاتب الإبداعية وهذا يعينه على فهم خفاياها الدفينة، وأسرارها العميقة.

وقد سعدنا بصدور السيرة الذاتية لفخري قعوار عن مكتبة عمان في العام 1990 ونحن نصف هذه الحكاية الموسومة بعنوان طريف هو ليالي الأنس بالسيرة لأن المؤلف في حقيقة الأمر لم يرد كتابة السيرة في الكتاب وإنما يتغيا تقديم شيء ما عن تجاربه الأدبية عامة، والقصصية على نحو خاص. فكان هذا الذي كتبه أشبه بمحاضرة لا تشتكي من قصر، ولا يعيبها طول. ثم أعاد فيها النظر فحذف ما حذف وأبقى ما أبقى، لتكون هذه المحاولة بما أضيف إليها الكتاب الذي يحمل العنوان من ليالي الأنس.

وهو عنوان غريب وطريف، وأغرب ما فيه أنه أطلق على كتاب ليس فيه شيء من الأنس، وإنما هو كتابٌ يتحدث فيه المؤلف عن معاناة صاحب الكتاب. منذ كان طفلا في المدرسة، فخريجا يبحث لنفسه عن مقعد في جامعة فلا يجده، فكاتبا يتحرى لنفسه منهجا خاصا في ميدان الأدب، فأديبا يحرضه هاجس التجريب، والتجديد، على تجاوز المألوف، ومخالفة المعروف. والتنكب عن الشائع والسائد من أساليب القص والسرد. وهو- مع هذا وذاك- لا يفتأ يتحمل من قسوة النقد، وتسرع الدارسين من النقدة، ما لا يعود عليه إلا باليأس، والإحباط. فالكتاب الذي سماه المؤلف ليالي الأنس كتاب فيه شيء من كل شيء، إلا الأنس، ولعله سماه بهذا الاسم، وعنونه بهذا العنوان، من باب التورية والكناية، وهي تسمية الشيء بضده، مثلما سمت العرب قديما اللديغ سليما، والأعشى أبا بصير.

ونعود إلى الكتاب فنقول: إن صاحبه اتبع فيه خطة أقرب ما تكون إلى الفضاء الجغرافي للسيرة. فهو يحدثنا عن ذكرياته في المفرق، ثم عن ذكرياته في الفحيص، ثم عن ذكرياته ثانية في المفرق. ثم عن الزرقاء، إلى أن يحطّ بنا في أجواء تجربته القصصية، ورحابها. ويدلف بنا إلى أروقة الآداب ودواوينها. فيقفنا عند المجموعات القصصية واحدة تلو الأخرى. ليعلق على كل منها تعليقا قصيرا سريعا. ثم يحدثنا بعيد ذلك حديثا وجيزا عن فن القصة مثلما يراه. فهو، في زعمه، من أصعب الفنون وأعسرها على الكاتب الناشيء والأديب غير الموهوب، ولا المتمكن. والهاوي الذي يفتقر للخبرة والثقافة والمراس. ولكنه يسير وسلس على من اتخذ لذلك العدة، واكتملت لديه الخبرة.

ويشرح لنا المؤلف شرح الخبير بالممارسة، لا بالحفظ والمذاكرة، مقومات القصة القصيرة، وما يتخلل سرد الكاتب لها من أضرب التسلسل والتداخل والتقدم والتقهقر والتخيل الذي تستقوي به الذاكرة، أو تُتَصوّر به اللحظات المقبلة، مما تعد به الحبكة من استشراف وتنبؤ. مؤكدا أن الحدث القصصي لا يشترط فيه العنف، ولا الغرابة. مثلما هو الشأن في قصص جي دي موباسان، أو محمود تيمور. ومن الركائز التي يعتمد عليها فن القصة ركيزة الاختيار والانتقاء التي يتطرق إليها فخري قعوار، مؤكدا عنايته بها، واختياره لما يراه في الواقع ملائما لخدمة أغراضه الفنية في كتاباته.

أضواء على القصص

بعد ذلك يحدثنا المؤلف عن استقبال النقاد لقصصه، أو لبعضها على الأقل، إن لم يكن لها جميعًا. وقد أفقدنا متعة القراءة لهذه الفصلة من كتابه سقوط صفحة كاملة منها سهوًا. وظهور مساحة بيضاء بدلا منها. وهي الصفحة ذات الرقم 54 تليها فقرات لا يفهم منها القارئ سوى القليل بسبب اعتمادها على ما سبق مما يفترض وجوده في تلك الصفحة، وانفراط عقد النسق. إلا من فقرة خصّ فيها كتابه فرحان فرح سعيد. الذي أهمله النقاد إهمالا تاما مع أن القراء اهتموا به اهتماما شديدًا. ويختتم المؤلف كتابه بفقرة وسمها بالعنوان نفسه " ليالي الأنس " وفيها يشرح لنا مدلول هذا العنوان. فما الذي يعنيه بالأنس ها هنا؟ ببساطة مطلقة يعني به معايشة شخصيات قصصه، والتفكير فيما تعترض فيه على الكاتب. وربما كان أدق وصف لهاتيك الليالي هو أنها ليالي أنس يغلب عليها الحديث مع الندامى والجلساء من الشخوص، وحسبنا هذا من عرض الكتاب، والنظر في فحواه.

ونستطيع القول إن كتاب فخري قعوار كتابٌ مهمٌ، ومغنٍ، لكل من القارئ والباحث، بما يكشف عنه من أسرار كانت مغموره، وخفايا لم تكن منظورة، فلولاه لما عرفنا إلا القليل جدا عن الأحوال النفسية التي مر بها فخري وعاشها في طفولته المبكرة، ولا عرفنا كيف اضطر في حين من الدهر للعمل خطاطا، وما هي الأسباب التي حالت دون استكمال دراسته الجامعية في القاهرة. وما الحوافز التي شجعته على كتابة القصة بدلا من الشعر أو المقالة أو النقد، أو التحقيق الصحفي. وما الأثر الأدبي والنفسي الذي تركه فيه القاص الروائي المصري محمد عبد الحليم عبدالله(1913-1970) صاحب الروايات الرومانتيكية كشجرة اللبلاب، والضفيرة السوداء، وغصن الزيتون، ولقيطة، وغيرها. وما قراءاته الأولى وهل أعجب بدستويفسكي مثلا أم بمحمود تيمور، وكيف أثرت هاتيك القراءات على قراره باختيار القصة دون غيرها خيارا أدبيا ونوعا فنيا يمارسه عن طواعية. غير أن الإجابات عن هذه التساؤلات التي يقدمها لنا قعوار في كتابه القيم هذا، مع ما صاحبها من آراء لا تخلو من صراحة في بعض مجموعاته التي صدرت قبل عام 1990 لا تعفينا من ذكر بعض الملاحظ على الكتاب، وهي ملاحظ لا تقلل من قيمته، ولا تنتقص من حجم المتعة التي يشعر بها القارئ، وهو يتنقل فيه من فِصْلة لأخرى، ومن فقرة جيد لفقرة أكثر جودة.

مَلاحِظ

من هذه الملاحظ أن المؤلف شديد الإيجاز، والاختصار، فيما يتعلق بسرد ذكرياته عن طفولته. وعن صباه. وأغلب الظن، وأقوى الاحتمالات، أنه يكتفي بالخطوط العريضة والبارزة من تلك الأيام. وهي خطوط لا ترسم

الصورة بما نتوقعه منها من تفاصيل دقيقة، ومن ظلال، وإيحاءات، فينشئ بها نسيجا سرديا متلاحم السبك، متين الحبك، فكثيرا ما يتنقل من مشهد لآخر دونما اتساق يسوغ له هذا الانتقال، وذلك التجوال. وخير دليل على ذلك أن الصفعة التي تذوق حرَّها ذات أحد من الآحاد، أو ما يقوله عن العدوان الثلاثي على مصر، كلاهما يفتقر لما ينم على أن ذلك الطفل المدعو فخري بات - وهو في تلك السن - يعرف ما يعرفه الكبار عن السياسة العاصفة في تلك الأيام، أو عن التربية. كذلك حديثه عن العودة للمفرق عام 1958 ما إن يبدأ به حتى نجده قد تعرف إلى دستويفسكي وآثاره، وعبد الحميد جودة السحار ورواياته، وأفكاره، وعيسى الناعوري في ترجماته وقصصه وأشعاره.

وشيء آخر، وهو النص الطويل الذي اقتبسه المؤلف من مقال محمد عبد الحليم عبدالله عن إحدى قصصه المنشورة في مجلة القصة. ومع تسليمنا بأن المقالة الأولى التي تتناول نتاج كاتبٍ ما تتمتع بقيمة استثنائية لديه، إلا أننا نرى في اقتباسها كاملة من ص 21 – 25 شيئا فيه الكثير الجم من الإطالة في كتاب مكثف كهذا الكتاب. فهو صغير الحجم، معتدل الاتساع. هذا فضلا عن أن قراءة المقالة لا تُظهر أن فيها شيئا نفيسًا يستحق من الكاتب- المؤلف- كل هذه الخشية من ضياع هذه الوثيقة إلى درجة بات فيها يفرض هذه الخشية على القارئ نفسه.

وقد كُتبتْ عن فخري قعوار، وآثاره الكثير الجم من المقالات، منها ما يفضل بكثير مقالة محمد عبد الحليم فكرًا وأسلوبا، إلا أن المؤلف لم ينوه لواحدة من هاتيك المقالات. بل يوشك ألا يعترف بمقالة أخرى غيرها. فكأن

جلَّ ما نشر عنه زبد، وهذه المقالة وحدها مما يمكث في الأرض، وينفع الناس. والنقلة من الكلام على عوالم نجيب محفوظ واكتشافها في القاهرة: أحياء السيدة.. والحسين.. وخان الخليلي .. وزقاق المدق.. إلى الحديث الذي يليه وهو عن الصحافة، والعمل فيها، أو نجاته من الموت عندما التحق وقتا قصيرًا بصفوف المقاومة الفلسطينية، نقلة مفاجئة. والواقع أنه بعد أن عدد لنا الأعمال التي قام بها في الصحافة، عاد – بعد صفحة واحدة- ليذكر لنا أول الحكاية مع مهنة المتاعب " الصحافة ". ألا يعني هذا التنقل من فكرة إلى فكرة أخرى، ومن موضوع لآخر، مع غياب الروابط، والضوابط، التي تسير وفقا لخطة محددة، مدروسة، أن الكتاب يتحول إلى سيرة من شذرات متناثرة، وأفكار مبعثرة، في حاجة إلى الانتظام والاتساق والترابط ؟

مَلاحِظ أخرى

وفي المجال الأدبي ثمة ملاحِظُ، فهو يعدد المجموعات القصصية التي صدرت له ما بين عام 1972 و 1989 فيذكر المجموعة المشتركة له ولاثنين من الكتاب هما خليل السواحري وبدر عبد الحق، ثم يقفز بعدها ذاكرا مجموعته البرميل 1982، ثم يعود لذكر ثلاث مجموعات صدرت بينهما. وتفسيره لهذا هو اعتقاده بأن مجموعة البرميل هي الأولى من حيث النضج والمستوى الفني المتفوق. غير أنه في موقع آخر يسلم بحقيقة هي أن مجموعاته جميعا تنماز بوحدة الأجواء من حيث اللجوء للرمز، والمناخات السوريالية، والإيمائية غير المباشرة، مع تفاوت في غلواء الرمز وانغلاقه. وإذا كانت مجموعته أنا البطريرك 1981 تشبه مجموعة ممنوع لعب الشطرنج 1976

وهاتان تشبهان المجموعة الموسومة بعنوان البرميل 1980 فإن السؤال الذي لا بد له من جواب، هو: أين تقع العلامة الفارقة في المجموعة الأخيرة التي يعدُّها الأولى من حيث النضج؟

تورية

وفي كلامه عن النقد، والنقاد، ثمة ملاحظة لا ينبغي للقارئ تجاهلها، والتخطي عن ذكرها، وكأنها غير موجودة. فعلى الرغم من وجود صفحة بيضاء في هذه الفِصْلة تسيء للسياق، وتعيق سلامة التلقي، فإننا نشتم مما سقط سهوا أو لم يسقط رائحة السخط على النقد، والنقمة التي تمنع الكاتب من رؤية الأمور رؤية صحيحة لا تعوزها الشفافية. ففقد تضمنت الفصلة أحاديث موضوعة وبعيدة عن الدقة. كالحكاية الطريفة التي أوردها عن الناقد الحصيف الذي انتقد قصته " إضافات لسفر الرؤيا". فما الذي يدعونا للقبول ما أورده المؤلف؟ ومن هو الناقد الحصيف الذي يطلب من الكاتب أن يصمت على خطأ ارتكبه؟ أو أن في الأمر رشوة أو شيئا يشبه الرشوة مقابل ذلك السكوت؟ وعلى أي حال فإن بعض الذي كتب عن فخري قعوار لا يخلو من قيمة نقدية، كبيرة كانت أم صغيرة، بما في ذلك ما كتب عن مجموعته لماذا بكت سوزي كثيرا.

ونود هنا أن نشير لما كتبناه عن مجموعته أنا لبطريرك التي نشرت في المجلة الثقافية (1) وهي مقالة يستطيع القارئ أن يعود إليها متى شاء، وأنى

1.المجلة الثقافية، عمان، ع 3، مارس- آذار 1984 ص ص 48- 59

أراد، ليقف بنفسه على الجهد الأكاديمي فيها، ويقدره قياسا لما اهتم به قعوار من تقدير لمقال محمد عبد الحليم عبد الله. ولسنا في حاجة ماسة للبرهنة على صحة هذا الانطباع بذكر ما نُقل قوله عن المؤلف نفسه، وعن زميله جمال أبو حمدان، من إعجابهما الشديد بتلك المقالة.

ومهما يكن من أمر، فإننا نلتمس للكاتب الراحل عذرًا، فهو، من حيث هو كاتب، لا يستطيع أن يشذ عن القاعدة التي دأب عليها كتابنا، ودرجوا، وتلك القاعدة هي إنكارهم على الدوام وجود النقد، وما يتصف به من موضوعية، أو حيدةٍ، أو نزاهة، والزعم بأنهم لا يستفيدون من النقد. وهذا يذكرنا بالكثيرين ممن لا يعرفون العربية، ولا يقدرون على صياغة الجملة صياغة مقبولة فيها، ويفتقرون للحد الأدنى من المعرفة بنحوها، وصرفها، ولم يكتبوا، ولم ينشروا إلا القليل الذي لا قيمة له، ولكنهم لا يفوّتون الفرصة السانحة ليطعنوا في النقد وأربابه، بمن ففيهم شيخ النقاد إحسان عباس، وجبرا إبراهيم جبرا، وقد يُتْبعون هذين بالطعن بطه حسين، والعقاد، ومحمد مندور. وقد كنا نأمل من الكاتب فخري قعوار ألا يكون كهؤلاء لتكون شهادته في ليالي الأنس أنسا على وجه الحقيقة، لا على وجه المجاز والتورية*.

---

*قعوار، فخري: ليالي الأنس، ط1، عمان: مكتبة عمان، 1990

الفصل التاسع

مع فرحان فرح سعيد

في ثمانينات القرن الماضي تابع القراءُ من محبي الكاتب القاص فخري قعوار مقالاته شبه اليومية في صحيفة (الأخبار) المعنونة بعنوان ثابت هو (شيءٌ ما). وقد دأب على كتابة الخواطر، والحكايات، ذات النسق السردي القصصي الذي لا يبتعد كثيرًا عن النوع المعروف باسم القصة القصيرة. وقد اختار لهذه الحكايات بطلا متكررا هو فرحان فرح سعيد. ومن الاسم الذي تخيَّره القاص متعمِّدا يتضح أن السخرية في هذه الحكايات هي لبّ الموضوع وجوهره. ذلك لأنَّ فرحانَ، في هذه الخواطر، والحكايات، يمثل نموذجا لابن البلد على رأي المصريين، فهو طيب إلى الحدّ الذي يمكن أنْ يوصف فيه بالغفلة، أو (الهبل) مثلما جاء في كلمة على الغلاف الأخير لكتاب يوميات فرحان فرح سعيد[دار الأفق الجديد 1982] فقليلا ما يرفض، أو يتذمر، أو يتمرد، في أمور بعضها يدعوه للرفض، والتذمّر، والعِناد.

وقد عُدْتُ إلى هذا الكتاب الذي ذكَّرني به الصديق الكاتب الروائي مؤلف رواية " أولاد عشائر" محمد حسن العمري - مع أنني كنت قد وقفت إزاءَ ملاحظة الراحل قعوار في كتابه من ليالي الأنس[مكتبة عمان، 1990] التي يقول فيها، عاتبا على النقاد اهتمامهم بقصصه، وإضرابهم صفحًا، وطيّهم كشحًا، عن كتابه فرحان فرح سعيد:" مع أنني أعدّه أفضل كتبي" وفي أثناء

قراءتي الجديدة لهذا الكتاب عثرتُ على عبارة في نهاية إحدى الحكايات يقول فيها: " إن فرحان شرع في اتخاذ تدابير سأبيّنها في حَلَقَة الغد". وقد استوقفتني هذه العبارة التي أحَلْت مضمونها إلى ما جاءَ في كلمة الناشر، فهي تؤكد أن يوميات فرحان هذه كانت- أساسًا- حلقاتٍ تلفزيونية كتبها المؤلف، وأعد لها السيناريو، والحوار، وقام " بتحقيقها " الفنان الأردني نبيل صوالحة.

والصحيح أنَّ هذه الكلمة " حقَّقها" لا تخلو من غموضٍ، ولَبْس. فالمعروف أن نبيل هذا ممثل كوميدي، ومن الجائز أن يكون هو الذي أدى في الحلقات دوْرَ فرحان، والإشارة لا تتضمَّن، لا اسم المُخرج، ولا أسْماء غيره من الفريق التلفزيوني، ويُذكر- ها هنا - أن المرحوم فخري قعوار كثيرًا ما تعاون مع المخرج موفَّق الرهايفة في مسلسلاتٍ إذاعية، وتلفزيونيّة، مثلما تعاون مع غيره من الفنانين.

ومما زاد من غموض تلك الإشارة زعمُ الناشر أنها ثلاثون حلقة، والواقع أنَّ في الكتاب نيّفًا وأربعين حكاية، لا ثلاثين فحسب. وأغلبُ الظنّ أن الكاتب الراحل جمع في هذا الكتاب جُلَّ ما نشره في زاويته اليومية في الأخبار" شيءٌ ما " دون أن يكون في نيته الاقتصار على حلقات المسلسل المذكور وحدَها. ولذلك يجد القارئ، في بعض هذه النصوص، ما لا يكفي لتقديمه في ساعة تلفزيونية كاملة، ولا حتى في نصف ساعة.

هاجسٌ اجتماعيّ

ففي الخاطرة الأولى التي اختار لها عنوانا ذا بريق خلاب، يتجاوب مع هاجس المؤلف، فالعنوان (ترشيد استهلاك) اختيارٌ يتّفق مع ميوله، وعنايته الشديدة بهموم الفئات الفقيرة المسحوقة في المجتمع. فنجد الطفل

فرحان يقترح على عائلته بيع التلفزيون الذي سئم مما يُبثُّ فيه من دعاياتٍ مُتَلْفَزَة تحبِّب إلى الصغار الحياة الاستهلاكية، معتقدًا أنهم ببيع هذا الجهاز يلتفتون لما هو أهم من تلك الدعايات، ولا يضيعونَ الوقت. علاوة على أنَّ بيع التلفزيون يعود على الأسرة بفوائدَ ماليَّةٍ جمّةٍ، أولها الحدّ من ارتفاع فاتورة الكهرباء، وتجنّب دفع رسوم اقتناء الجهاز كلّ شهر.

تبدو أفكار فرحان، في هذه الحكاية، وهواجسه، أكبرَ مما ينشغل به عقل طفلٍ مؤدب، ومجتهد، وقنوع، يضيق ذرعًا بالدعايات التي تشجّع على امتلاك أصناف من الساعات الفاخرة، والمسجّلات، والأجهزة الكهربائية، ومساحيق التنظيف، والتجميل، والملابس الغالية؛ ولادية ونسائية ورجالية، أي أن المؤلف أسند لهذا النموذج الذي يوصف بالطائش تارة، وبسيء التصرف تارة، فبحركاته قلب إبريق الشاي، ونفد بجلده، ولا يجتذبه المسلسل المصري على الرغم من أن أفراد العائلة جميعًا يتابعونه بإصرار، وينتظرون الحلقة التالية بفروغ صبر، وعلى أحرّ من الجمر، والمؤلف يسند له دورًا لا يتلاءَم مع عمره الزمني.. والعقلي.. ما دام طفلا يحاول بصعوبة حلَّ الوظائف، والتمارين المدرسية التي كلَّفه بها المدرّس. بيد أنه استطاع - مع ذلك - توجيه رسالة للقارئ؛ وهي عدم الرضا عما يُبثّ في التلفزيون من دِعايات تغري الناشئة وغير الناشئة بالاستهلاك، ونبَّه على ضرورة اللجوء لما يمكن أن يُقلِّل من كلفة الكهرباء، منتقدًا موضوع رسوم التلفزيون التي تُدفع كل شهر، إذ كان يكفي أن تُدفع مرةً واحدة.

أرخميدس

وفي الحكاية التالية، وهي بعنوان " وجدتُها ! وجدتُها! " يجد القارئ نفسه أمام الموضوع ذاته، وهو الحاجة الماسَّة للمال، في وضع يشكو فيه

فرحان من الفقر، وقلة ذات اليد. كبُر، ودرس، وتخرّج من الجامعة. وعمل في التدريس. وشعر بحاجته لبيتٍ، ولزوجة تملأ البيت أطفالا. واستعرض هذه الاحتياجات أمام أبيه الذي نصحه بالانتحار، فهو أقلُّ كلفةً من زواجه. لكنَّ فرحان لم يقم بالانتحار، واستطاع أخيرًا، بدعم أشقّائه، أن يتزوج، وكثر عددُ أبنائه، وبهذه الكثرة كثُرَتْ النفقات، والمصاريف، فإلى جانب أجرة البيت، ثمة فواتير للماء، وأخرى للكهرباء، وتُقتطعُ من راتبه ضريبةٌ على الدخل الذي لا يكفي، إلى جانب أثمان الخضار، واللحوم المستوردة، وزيارة المؤسسة المدنية الاستهلاكية مرّةً كلَّ شهر. وسرعان ما اتضح له أن السواد والبياض يختلطان في شعر ذقنهِ المُخْشَوْشِن. واكتشف أنَّ ملابسه أضحت قديمة. وصفوة القول أنه، مثلما يقال في الأمثال، أصبح على الحديدة.

وتلوح في الأفق بارقة أملٍ بقراءَتِه ذاتَ صباح خبرًا في إحدى الصحف اليومية مفادُهُ أن مسؤولين كبارًا يتحدثون عن استراتيجية تربوية جديدة سيجري البحثُ فيها، ومناقشَتُها، وتطبيقها في الثمانينات. وظل يتابع ما يُنْشر عن هذا الموضوع طوال الاثني عشرَ شهرًا التالية. ولاحظت زوجته أنه يضربُ براحةِ يدهِ على جبينه كما لو أنّه يتذكـرُ شيئا نسيَهُ من زمن طويل، فظنت أنه جُنَّ، وهو يقول بملء فيه:

- وجدْتُها! وجدْتُها!

لاحظ فرحان نظرة الحذَر، والشكّ، في عيني زوجته، فقال لها مُطَمْئِنًا: ثمة استراتيجية تربوية لعقد الثمانينات، وسوف تنقذنا من هذا الفقر. لكن الزوجة لم تبالِ بما قال، ولاذَتْ بالصمت.

ولو أنَّ الشخص الذي نُسبت له هذه الوقائع شخصٌ آخر غير فرحان، لما كان ثمة فرقٌ يذكر، لا في المحتوى، ولا في النسيج السردي السلس. بيد أنَّ الكاتبَ، بإصراره على أن هذا هو ما كان من شأن فرحان، يُجرّد منه نموذجًا عامًا يصلح أن نرى فيه تمثيلا لأيّ شخص آخر في هذا المجتمع، وفي هذه الأوضاع. فليس من الطبيعي أن يقول القاصّ، الذي حدثنا عن فرحان سابقا- كبر فرحان، ودرس، وتخرج من الجامعة، وعمل مدرّسًا، وتزوج، وامتلأ بيته أطفالا، في فقرة واحدة، أو اثنتين، إلا إذا كانَ يفترض في فرحان اسمًا على غير مسمّاه. فهو يشبه أبا الفتح الإسكندري بطل المقامات التي كتبها بديع الزمان الهمذاني(ت 398هـ) في القرن الرابع الهجري، أو أبا زيدٍ السروجيّ بطل مقامات الحريري التي كتبها في القرن الخامس وبعض السادس(ت 516هـ) فكلٌ من الكاتبيْن، وفخري قعوار، يسعى لانتقاد الأوضاع بأسلوبٍ ساخرٍ، وهزْليّ، وتبَعًا لذلك لا يختلف الأمر إن كان ما يروى خاصًّا بفرحان، أم بغيره.

وممّا لا ريب فيه، ولا شكّ، أنَّ فخري قعوار يسخر من الوضع العام الذي يمرُّ به أبناء البلد، لا سيما أولئك الذين أدركتهم حرفة التعليم. فما يتقاضونه من رواتب ضئيلة تدفع بهم أحيانا للبحث عن عمل آخر: تدريس خصوصي، سائق سيارة سرفيس، بائع في محلّ للخضر، أو أيّ مواد أخرى، وأما فرحان - ها هنا - فقد ضاقت في وجهه السُبُلُ، وظنّ في الاستراتيجية التربوية لعقد الثمانينات حَلّا، ويا ليته وجد فيها الحلّ المرجوّ.

ما أقلَّ الثمن!

ولا ريب في أنَّ هذه الحكايات المطردة، حكاية تلو الأخرى، مستقلة بعضها عن بعض، فالعلاقة بينها لا تعدو تكرار الاسم فرحان، وتكرار

الأجواء التي يهَيْمن عليها الفقرُ، والعَوَزُ، والحاجة الماسَّة للمال، والسعي لتغيير الواقع الاقتصادي شِبْه الطبقي.

فهاجسُ البطل الأساسي هو أن يثري، ويعيد النظر فيما حوله من أثاث، وأجهزة كهربائية، وابتياع ما يحتاج إليه، هو وأبناؤهُ، من ملابسَ جديدةٍ. ففي حكاية منها يغامر فرحان، ويقرر شراء ورقة يانصيب، ولكنَّ ما في جيبه من النقود لا يكفي لشراء ورقة كاملة، فيكتفي بنصف ورقة. وقد اعترضته الظنون فالأرقام 7 و 8 و 3 و 4 أرقام يتشاءم منها، فهي ذات فأل سيء، وبعد الحيرة يقرّر شراء نصف البطاقة رقم 19631 على الرغم من أنّ الرقم 3 واردٌ فيها. ويعود إلى بيته متهلّلَ الوجه، مشرق الأسارير. وهذا مشهد غير عاديّ في نظر الزوجة التي أمطرته بوابل من الأسئلة: ماذا يا فرحان؟ هل سرقتَ من أموال البلدية؟ هل أخذت من العطاءات؟ بسبب الإلحاح أفضى إليها بأسْرار الفرح الذي يغمره، فقد اشترى نصف ورقة يانصيب. وهذا في رأيه وعدٌ بالثراء لا يخيب.

وفي يوم إجراء السَحْب لمعرفة الأرقام الفائزة، وعد أصحابة بوليمة غداء، وشرع في اللحظة التي عرض فيها التلفزيون النتائج يُحدّق في الدواليب، فيما أخذَ قلبُه في الخفَقان، وعيناهُ شرَعَتا بالانتظار، ولم يكنْ رقمُ بطاقته بين الأرقام الفائزة. فغادر غرفة الجلوس إلى فراشه، ونام على وجمهِ حتى الصباح.

وفي ظهيرة اليوم التالي فوجئ بزملائه يحضرون في الموعد المرتب لتناوُل الغداء على وفق الدعوة. ولم تكن الخسارة تقتصر على ثمن نصف البطاقة فحسب، بل تبعتها خسارة المنسف المحترم المزيَّن باللوز والصنوبر والبقدونس.

تُذكِّرُنا هذه الحكاية من حكايات فرحان بقصة " ما أقلَّ الثمن!" لمحمود سيف الدين الإيراني. فبطلها سعيد لم يكن له من الحظ السعيد إلا الاسم. ابتاع بطاقة يانصيب، ثم قضى بِضعة أسابيع يحْلُم بالثراء، وبتغيير الأثاث، ودكان الخياطة، والرفوف التي ستُملأ بالأجْواخ، وغرْفة القياس. ثم كانت النتيجة يوم السحب خسارة الجائزة، لكنه لم ينْدم؛ فالأيام التي قضاها حالمًا بالثراء لم تذهب سُدىً " فما أقل الثمن!".

وهي قصة تذكرنا بأخرى للكاتب الروسي الشهير أنطون تشيخوف، وعنوانها بطاقة اليانصيب The Lottery Ticket [1] ولا يفوتنا أن نذكـُر فرقًا بين قصتي قعوار والإيراني من جهة، وقصة تشيخوف. ففي هذه القصة (ماشا) زوجة إيفان ديمتريش هي التي كانت قد ابتاعت ورقة اليانصيب لا إيفان، مثلما هي الحال في القصتين الأخْرَيَيْن. وأنها هي التي كانت تؤمنُ بالحظ خلافا لزوجها الذي تذكـّر موعد السحب فيما كادت ماشا تنساه، وبنى آمالا كبارًا على فوزهما بهذا اليانصيب. ولذا قضى هو الآخر أسابيع يحلم بالثراء قبل أن يتأكد من صدمة الخسران. وَيتَّضح أن الكتابَ الثلاثة: تشيخوف، والإيراني، وقعوار، يسخر كل منهم من هذا النموذج البائس الذي يلجأ لهذه الوسيلة من أجل أن يغير واقِعَه الاقتصادي، فيلازمه حَظُّه التَعِس.

مبالغة في غلوّ

ومن يقرأ الكتاب كاملا، حكاية تلوَ الحكاية، يعْجبُ أشدَّ العجب من أن الراحل فخري قعوار يعده أفضل من كتبه الأخرى التي صدرت قبل العام 1990. مع أنه لا يعدو كوْنَه مجموعةً من المقالات الصحفيّة شبه القصصية، أو الخواطر، والصُوَر القلَمِيَّة، التي نشرها في مناسبات متباعدة

في زاوية يهيمن عليها الأسلوب الصحفي المبسَّط الذي يطغى عليه الخبر، وتغلب عليه السُخْرية. وهي – أي السخرية - الحافزُ القويُّ الذي يشجّع المتلقي على قراءتها في شغَفٍ، لكنها – مع ذلك - إذا قورنت بقصصه، سواءٌ منها تلك التي نُشرت قبل عام 1990 أو بعده، مثل: لماذا بكت سوزي كثيرا(1973) أو ممنوع لعب الشطرنج(1976) أو أنا البطريرك(1981) أو البرميل(1982) أو أيوب الفلسطيني(1989) أو درب الحبيب(1996) أو مختاراته: حلُمُ حارس ليلي(1993) والخيلُ والليل(2009) فإن نتائج هذه المقارنة لا توحي بدقَّةِ ما يرمي إليه فخري قعوار من أنّ فيها من الإبداع، والخَلْق، ما يجعلها الأفضل فيما ألف، وأبدع. ولا يأنس القارئُ، في هذه الحال، لرأي المؤلف في فرحان فرح سعيد، ويعُدُّه ضربًا من المبالغة، والغُلوّ. ولا عجبَ في هذا؛ فالكتّابُ، كالشُعراء، لهم آراءٌ في أعمالِهِم تخالفُ آراءَ القرّاء، وآراءَ النقّاد، وقد تخالفُ الحقيقة، والواقع.

1.نشرت قصة ما أقل الثمن في مجموعته التي تحمل العنوان نفسه، ط1، عمان: دون ناشر، 1962 ص 85 وما بعدها. أما قصة تشيخوف فقد اعتمدنا على كتاب Brooks & Ben Warren,(1975) An Approach to Literature ,New Jersey, 5th ed ,pp 69-72. . وانظر كتابنا مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان، دار الجوهرة، 2003 ص ص 217- 245 .

الفصل العاشر

من آثاره في قصص الأطفال عزيز وعزوزة

إشكالية الطفولة في الأدب

يثير أدب الأطفال غير قليل من الشجون. وذلك لأن أكثر الذين يكتبونه لا يتقنون الكتابة أصلا، ولا دراية لهم بنفسية الطفل الذي يشبه لؤلؤة داخل محارة، لا بد من كسرها للظفر بتلك اللؤلؤة الثمينة، ولا معرفة لهم بالحدود التي تتصف بها فئات الأطفال العمرية. ولا يفرّقون بين طفولة مبكرة وأخرى متوسطة، وثالثة متقدمة. فقلما نجد كتابا أو كراسا شعريا أو قصصيا أو حتى مسرحيا مما بين أيدينا من أدب الأطفال يحمل في تصنيفه ما ينم على أنه لهذه الفئة العمرية أو تلك. مما يدع مسألة التلقي مسألة عشوائية. ولهذا الكثير من التَبِعات.

وهذا شيء لا تُعفى منه النصوص المبكرة التي زُعم أنها من أدب الأطفال. فأحمد شوقي مثلا 1868- 1932 في قطعة له بعنوان "الوطن" لا يذكر لنا شيئا عن الفئة المستهدفة بها، وعندما يبلغ القارئ قوله:

خمـــائلا كـأنها بقيةٌ من ذي يزن

يفترض الشاعر أنَّ الأطفالَ، ممن خوطبوا بتلك القصيدة، يعرفون من هو (ذو يزن) وأنه (قَيْلٌ) من (أقيال) اليمن[1]. وأن له في التاريخ ذكرا عن

1.وهذه الكلمة يكاد لا يعرفها إلا المتخصصون جدا فهي قيلٌ وأصلها قِوْلٌ استبدلت فيها الواو من الياء لسكونها وتقدم الكسرة عليها وصوتيا تماثل الخلفي الواو مع الكسرة. والقيلُ هو الأمير أو الرئيس. وتجمع على أقيال.

عنايته، واهتمامه، بالحدائق والجنان. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظن. فحتى الشُداة، والبالغون الراشدون، والمسنّون من الناس، قد لا يعرفون من هو ذو يزن هذا. وما هي علاقته بالخمائل، والحدائق.

وفي مقطوعة أخرى قيل إنه عرَّبها عن إحدى خرافات لافونتين (1621- 1695) الذي تأثر بكليلة ودمنة – على رأي نفوسة زكريا السعيد 1976- يروي في قصيدة (الثعلب والديك) أن الديك أتاهُ رسول يدعوه كي يؤذن لصلاة الفجر، فرفض الديك ذلك رفضًا قاطعًا، قائلا:

مخطئٌ من ظن يومًا أن للثعلب ديـــنا

وهذا موقفٌ افتراضي، لا مسوّغ له في القصيدة. ونتوقع ألا يمر به الأطفال مرور الكرام. وألا يقتنعوا بهذا؛ إلا إذا كانوا أطفالا ينقصهم الذكاء. إذ كيف للديك أن يعلم بما وراء تلك الدعوة التي هي جزءٌ من مكيدة الثعلب المتنكر في أزياء الواعظين، وشعار النسّاك التائبين؟ وهو، أي الديك، لم يطلع على ما كان قد ذُكر في بداية الحكاية. ففي الأبيات المتقدمة الثلاثة عشر لا توجد إشارةٌ واحدةٌ مباشرةٌ، أو غير مباشرة، لعلم الديك بما كان من مكائد الثعلب.

فمثل هذه الكتابات، لا تخلو من الأغلاط الفاحشة، فهي تبعا لذلك تسيءُ، من حيث أرادت أنْ تحسن، لثقافة الطفل اللغوية والأدبية، وذائقته الشعرية، إنْ كان ممن يتمتعون بالذوق الرفيع. ولا ينبغي لها أن تُقرأ للأطفال إلا إذا نُبّه على ما فيها من أضْرار، وما يعتريها من عُوار. وفي نموذج آخرَ نجد شاعرًا غزير الكتابة للأطفال، يتنقل تنقلا عشوائيًا في قصيدة(تقليدية) من رويٍّ لآخر، معتقدًا أن ألفاظا من مثل: هرّة، وكبرى، وفرّا، والثأرا، ألفاظٌ متكافئة الروي والقافية. وهذا من أكثر الأخطاء فُحشًا. فعلاوة على

جهْله بالعروض، لا يدرك الفارق الصوتي بين الراء المشدّدة، وبين الراء غير المشددة. وبين تاء التأنيث الساكنة في هرة، وهي تلفظ كما الهاء، وبين الألف المقصورة في كبرى، والممدودة في فرّا، والمنقلبة عن التنوين في ثأرًا. ونجد شاعرًا آخر، يزعمون أنه حُجّة في أدبِ الأطفال، تتكدس في بنية قصيدته ذات المتدارك تراكيبُ لا تسوغ، ولا تجوز، في العربية، لا الدارجة، ولا الفصحى. مثل: فتهاوت في الغريق، بدلا من الغرق، وحاولتْ تسبحُ، بدلا من حاولت أن تسبح، أو السباحة. وشيءٌ آخر، إذ نجد بعضَهم يختَتمُ البيت، مع أنه موزونٌ مقفى، بمقطع قصير، لا طويل، مثل(الأملَ، و العملَ) والصواب أن تكون الأملا، والعملا، ومن سخرية القدر أن مرتكب هذا الغلط الفاحش فاز بجائزة الدولة التقديرية في أدب الأطفال، وهذا من أعجب العجب. فعدا عن أنه ناشزٌ صوتيًا، لا يتّفق مع أبسط قواعد العروض، وضرورة أن ينتهي الشطر الثاني من البيت بمقطع طويل، لا قصير، وذلك شيء يعرفه الصغير والكبير، والجاهل بالشعر كما الجهْبُذ والنحرير.

وقلَّ أنْ نجد نصًا شعريًا للأطفال يخلو من هذه المشكلات الفنّية، كقصيدة عُصفور المطر لعلي البتيري. فاللافت للنظر أنَّ هذه القصيدة ذات الموضوع المعروف، المألوف، غير الطريف، ولا الجديد، تخاطبُ أطفالا يمكن أنْ يُصنّفوا في الطفولة المتوسطة أي الذين تنوف أعمارهم عن التاسعة، وتقل عن الرابعة عشرة، وفيها ثلاثة أركان هي: الطفل (سمير) والجدة، والعُصفور. الذي وصفه بعُصفور المطر. ولكن القصيدة يؤخذ عليها الإمعان في الطول؛ فهي تتألف من عشرة مقاطع قصيرة، يتضمن كل واحد منها

جزءًا من المتْن الحكائي. ومن حيث النسق الموسيقي، والإيقاع، لا نجد فيها ما يُؤخذ على الشاعر. بيد أنه يقول في المقطع الثالث منها ما يأتي:

يا جدةُ عندي عصفورٌ
في شـبّاكي كم أهواهُ
كم تُعْجبني موسيقاهُ

يُلاحظ أنَّ المتكلم في القصيدة هو الشاعر، لا سمير، بدليلٍ هو وصفه لتعلقه بالعصفور بعبارة " أهواهُ ". ولا نظنّ طفلا في سن العاشرة، أو أكثر، يستبدل أهواهُ بأحبه، فهي مفردة تتجاوز المستوى اللغوي لدى هذا الطفل. كذلك استعمال (موسيقاهُ) للدلالة على زقزقة العصفور، وتغريده، فهي لفظة تنمُّ على تجاوز الشاعر وعي المتكلم(سمير) بمفردات اللغة، لما هو أكبر منه وأعلى. ولا نظنُّه على دراية بأن زقزقة العصفور موسيقى كتلك التي تصدُر عن الآلات، وتُسْمع عن طريق الراديو، أو عن أيّ طريق أخرى. وقد تكرر مثل هذا في قول الشاعر على لسان سمير مخاطبًا عصفور المطر:

أبشرْ أبشرْ.. يا رمْزَ الطربِ
أبشر أبشر.. بالقفَص الذهبي

من الشعر للقصص

وهذا أيضا كالمثال السابق،" فرمزُ الطرب " شيءٌ يتجاوز فيه الشاعر قاموس الطفل، ووعيه بألفاظ اللغة. وإذا نحن تجاوزنا شعر الأطفال، وتحولنا منه إلى القصص، ألفينا النثر، بسبب طبيعته من حيث هو اسْترسالٌ، واطّراد، في المحكيات السَرْدية، أيسر من النظم، ومحاولاتُ النجاح فيه أكثر، وأوفر.

ففي حكايةٍ عن " العُقاب والنَعامة " لمؤلف غير معروف، يجدُ الطفلُ فيها تجمُّعا لعدد من الطيور يواجه خطرًا كبيرًا، وهو تربّص العُقاب بها ليصطاد أحدها فيكون وجبة دسمة بسبب شعوره بالجوع. وهذه مقدمة شيّقة لأطفال يحبون، بصرف النظر عن الفئات العمرية، ويرغبون في سماع القصص التي تبعث الشعور بالترقُّب، والتلهُّف، لمعرفة النتائج التي تؤول إليها المحكيّات. ويزيد الأمر تشويقا السؤال الذي طرحه الراوي على المتلقي قائلا " فما هي الحيلة؟ " لأن العقاب كان قد قرر أن يلجأ للحيلة للوصول إلى غايته، والفوز ببغيته. وهكذا ينتظر الأطفال بشوق معرفة تلك الحيلة. وتربّص العُقاب بالطيور التي شُغلت بسفاسف الأمور. فهذا يتباهى بساقه الطويلة، وآخر يتباهي بالقنزعة التي تزين رأسه كالتاج، وذلك يتباهى بالنوم واقفا، وهذه النعامة تتباهى بكونها الوحيدة التي تستطيع دفن رأسها في التراب، فكانت الفريسة السهلة للعُقاب. ولا يستطيع المتتبع أن يقف على ثغرة في هذه الحكاية القصيرة. فهي علاوة على البساطة، واللغة الملائمة للطفل، تنتهي بفكرة يستخلصها الأطفال بأنفسهم دون أن توجَّه إليهم في قوالب الوعظ أو النصح. وذلك شيء قلما يأنسون إليه لكثرة ما يُوجَّه إليهم من مواعظ، ونصائح؛ في البيت؛ وفي المدرسة؛ وفي النادي.

احك لنا حكاية

وقد تكونُ القصة أكثر ألوان الأدب ملاءَمةً للأطفال بصرف النظر عن أعمارهم. فهي استجابة للقول المتكرِر: يا جدة، احكي لنا حكاية. وقد تعددت أنواع القصص التي كتبها الأدباء للأطفال بدءًا بخرافات إيسوب، وخرافات لافونتين، وحكايات مكسيم غوركي(1868- 1936) وغيره. وبعض هذه القصص تصطبغ بالصبغة الشعبية، وقد تنحو منحى الخرافة،

أو الأسطورة، أو تدور حول أشخاص، ووقائع، مستمدة من التاريخ، ككتابة القصص عن أبطال خاضوا معارك الشرف، فتكون القصة من تأليف الكاتب، لكن الحكاية، والشخصيات، مستمدة من المراجع. وثمة نوع من القصص يوصف بقصص الخوارق، وهي التي تظهرُ فيها الغيلان، والعفاريت، والجان، والمردة، وعلاء الدين، الذي يخرج من المصباح السحري. أي أنها قصصٌ تضمّ ما هو غريبٌ وعجيب. علاوة على هذا كله ثمة قصصٌ تدور على ألسنة الطير والحيوان. وبعضها قد يحسب في قصص الخيال العلمي الذي يحتاج لوسائط أخرى غير أدبية فتغدو أقرب إلى السيناريو، ومثل هذه القصص لها في الأطفال تأثير قوي كقوة السحر.

عزيز وعزوزة

وفخري قعوار من رواد الكتابة الأدبية للأطفال، وهو متخصص في القصص، وفي المسرح، دون الشعر الذي قلما يخوض في مستنقعه الآسن. وبين يدينا الآن مجموعة قصص بعنوان " عزيز وعزوزة " لهذا الأديب رحمه الله، وهو الذي اتجه بعد تجارب متراكمة من الكتابة للكبار لكتابة قصص الأطفال ومسرحياتهم، فنشر عددًا منها، وهذه المجموعة عزيز وعزوزة هي الأخيرة(2010). وفيها إحدى عشرة قصة قصيرة يقابلها مثل هذا العدد من القصص القصيرة جدًا. وبعض هذه القصص لا نعلم لم أدرجها القاصّ في أدب الأطفال مع أنها قصص عادية كغيرها من قصصه الأخرى. فالقصة الأولى عزيز وعزوزة تتناول موضوعا مما يهتم به المقبلون على الزواج، ثم الزواج نفسه، ثم المشكلات التي تنشأ بين الزوجين في الأشهر الأولى، ثم يتطور الأمر إلى المشكلات التي تواجه الأسرة، حتى اضطر الكاتب في نهاية القصة للحديث عن الراحلين، والموتى.

وهذا كله – لا بعضه - مما لا يأنس إليه الأطفال، بل ينزعجون منه انزعاجا شديدًا. فتعود القصة على الكاتب، والقارئ، بنتائج عكسية. وفي قصة حبٌّ متبادل شيء من هذا القبيل. فقد تجد آذانا مصغية لمن هم في سن المراهقة. ولكنها في جلّ الأحوال قصة كغيرها من القصص التي يكتبها المؤلف، لا للصغار، بل للكبار، الذين يفرقون تفريقا دقيقًا بين العشق والحب. وبين الغضب وتوتر الأعصاب. وثمة قصة بعنوان " أهواكْ، واتْمنّى لو أنساك " تذكرنا بأغنية مشهورة من أغاني الخمسينات لعبد الحليم حافظ. فأيُّ هؤلاء الأطفال الذين تخاطبهم القصة يُعْجب بهذه الأغنية، أو سمعها ذات يوم، بعد أن عرض للغناء ما عرض من تراجع في الكلمة، والصوتِ، واللحن، حتى أصبح النعيق، والزعيق، لدى بعضهم، أفضل من أغاني العندليب، وعبد الوهاب، وكوكب الشرق.

الأسلحة

وفي هذه المجموعة قصة وُفّق فيها فخري قعوار أيما توفيق. ونظنها مثالا جيدًا، ونموذجا راقيا لقصص الأطفال الذين هم في مرحلة متوسطة. وأول ملاحظة تحسب في إيجابيات هذه القصة هي جمع الكاتب بين الجَدَّةِ ومجموعة من الأطفال الذين ينتظرون أن تُحكى لهم حكاية. وقد وعدتهم بحكاية عن الأسلحة. فثاروا في وجهها. وهذه الثورة هي الشيء الثاني الذي يحسب في إيجابيات هذه القصة. فقد تنبّه الكاتب إلى أن الأطفال لا ينبغي لهم أن يكونوا (إمّعات) يقبلون بأيّ شيء، ويسمعون ما يراد لهم أنْ يسمعوه. وثورتهم هذه جاءت في الوقت المناسب، لأنهم يرفضون الحكاية ابتداءً لكونها عن السِلاح. فقد أثارت هذه الكلمة الرعب لدى معظمهم، فأحبوا

ألا يسمعوا هذه الحكاية التي تذكـرهم بمقتل جارتهم بسلاح زوْجها، الذي لا بد أنه مجرمٌ لقيَ جزاءَه على أيدي الشرطة.

أما الجدة التي تذكرنا بجدة غوركي، فلم تفاجأ بهذه الثورة، وأطالت الانتظار ريثما تسمع آراءَ الجميع. واتّصفت بالتأني، وسعة الصدر، والحِلْم، ولمْ تغضب. وسألتهم سؤالا عمّن يُقتلون في الحروب. واتسعت أحداقهم دهشةً عندما قيل لهم بأن الأسلحة من بنادق، وقذائف، وطائرات، هي التي تقتل الرجال المحاربين، وتبعث بهم إلى القبور بدلا من العودة إلى بيوتهم، حيث أطفالُهم ينتظرون تلك العوْدة.

وفي هذ اللحظة تحكي لهم عن طرف من الأطراف صنع قنبلة لا تقتل، ولا تؤذي، إلا الإنسان. وقد تكون هذه الإشارة للأمريكان، ولقنبلة النيترون، من الإشارات المفتعلة في القصة التي يتمنى القارئ لو أن المؤلف عدل عنها لإشارة أخرى، لا رأفة بالأمريكان، ولكنَّ هذه الإشارة في ظنّنا تحتاج لمستويات ذهنية، وعقلية، أين منها الأطفال؟ وعندما تنتهي الحكاية، ويذهب الأطفال للنوم، لا ينامون بهدوء. إذ من المتوقع أن تتناوب عليهم الكوابيس بسبب حكاية الأسلحة التي تدمّر الإنسان وحده، وتُبقي على ما عداه. والمضحك في الأمر أنّ من يصنعون هذا السلاح هم الذين ينادون بوقف سباق التسلح، مع أن هذا التعبير الأخير يحتاج لصحفي مخضْرَم كفخري قعوار لفهمه.

وفي التفاصيل يجدُ القارئ تعليقاتٍ يقاطع بها الأطفال الجدَّة. فأحدهم ما إن سمع اسم القنبلة حتى قال اسمٌ صَعْب. وآخر يعلق على استمرار ضَرَر الأشعة آلافا من السنين، بقوله – ياه!. وأخرى تُعلّق: لم لا يخترعون شيئا لا يقتل أحداً. وهذه التعليقات تجسّد تفاعل الشخوص بالحكاية. وتبعا لهذا

التفاعل تحقِّقُ القصة تواصلا فعّالا لدى القارئ الطفل الذي بلا ريب سيَجِدُ في هؤلاء الأطفال قدوةً له، وأمثالا، وفي تعليقاتهم بعض ما يُفكر فيه.

صفوة القول وزبدة الحديث هي: إن هذه القصة – كما سبق لنا أن نوَّهنا- نموذج مُسْتَحْسَنٌ ينبغي لمن يكتبون قصصا للأطفال أن يقتدوا به، ويحتذوه، ويقلدوه. فهو يخلو من المزالق الفنية التي وقع، ويقعُ، فيها الكثير من الكتاب.

المراجع

إبراهيم خليل: فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991

نفسه: القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى،ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين.

نفسه: الاتجاهات القصصية المعاصرة في الأردن، أفكار، ع 22، آذار 1972

نفسه: ثلاثة أصوات، أفكار، ع17، تشرين1، س 1972

نفسه : القصة القصيرة في الأردن بين جيلين، الموقف الأدبي، دمشق، ع6، س 4، تشرين1، 1974

نفسه : قصة الضد : دراسة في أعمال فخري قعوار وجمال البو حمدان، المجلة الثقافية، عمان، ع مارس- آذار 1984.

نفسه : أيوب الفلسطيني؛ قصص تتحدى حساسية القارئ، صوت الشعب، عمان، ع 23 تموز – يوليو 1989

إبراهيم الفيومي: البرميل في الميزان، صحيفة الرأي، عمان، ع 9 نيسان – إبريل 1982

أحمد المصلح: وردة بنفسجية واحدة، الرأي، ع 10/4/ 1974

أفنان القاسم: البطل السلبي الذي يتكلم، الطليعة العربية، ع 218، تاريخ 13 /7 / 1987 ،

أمينة العدوان: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، ط1، عمان: رابطة الكتاب لأردنيين.
بول شاؤول: الاقتراب من الواقع عبر الجزئيات، النهار، بيروت، عدد مجهول الرقم والتاريخ.
توفيق أبو الرب: الرمزية والهوامش في قصة المكوك، الرأي، ع 2 تموز – يوليو 1976
ثروت شعراوي: سر الألفة مع قصص فخري قعوار،الرأي، عمان: ع 20 آب – أغسطس، 1976
جبور الويهي: ربع قرن من تجربة القصة القصيرة، الحياة، ع 5 يونيو – حزيران 1993
حسيب كيالي: فخري قعوار في بيت أيوب، المنتدى، دبي، ع 10، سنة 1984
سمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن من عام 1948- 1967 ، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1981
عبد الحميد محادين: رؤيا في الظل، ط1، المنامة، د. ن، 1981
علي سرور: فخري قعوار يقص حلم حارس ليلي، النهار، بيروت، ع غير مذكور، س 1993
عمر شبانة: تجربة فخري قعوار في أيوب الفلسطيني، الدستور ع غير معروف، سنة1989
فخري قعوار: ثلاثة أصوات(مشترك) ط1، عمان: المطبعة الأردنية، 1972
نفسه: لماذا بكت سوزي كثيرا، ط1، عمان: المطبعة الأردنية، 1973
نفسه: ممنوع لعب الشطرنج، ط1، عمان: د.ن، 1976

نفسه: أنا البطريرك، ط1، عمان: رابطةالكتاب الأردنيين، 1981
نفسه: البرميل، ط1، عمان: وزارة الثقافة والشباب، 1982
نفسه: أيوب الفلسطيني، ط1، عمان: دار الشروق، 1989
نفسه: ليالي الأنس(سيرة) ط1، عمان: مكتبة عمان، 1990
نفسه: حلم حارس ليلي، ط1، بيروت: دار الآداب، 1993
نفسه: درب الحبيب، ط1، بيروت،1996
نفسه، الخيل والليل(مختارات) ط1، بيروت،دار الانتشار العربي،2009
نفسه، عزيز وعزوزة، ط1، عمان: مطابع الدستور التجارية، 2010
ليانة بدر: إحباطات الواقع وأمنيات المستقبل،الحرية، بيروت، ع849 بتاريخ 30 /1 / 1978
محمد صبحي أبو غنيمة، أغاني الليل، ط2، عمان: وزارة الثقافة، 1991
محمود سيف الدين الإيراني: ثقافتنا في 50عاما، ط1، عمان: دائرة الثقافة والفنون، 1972.
محمود شقير: المكان المرعب في ممنوع لعب الشطرنج، المعرفة، دمشق، ع 176، سنة 1976
يوسف ضمرة: بدايات كبيرة، الرأي، عمان، ع 26 مارس – آذار 1982

*بالنسبة للمقالات المنشورة في الصحف، ولم يذكر رقم العدد أو تاريخه، فذلك لاعتمادنا على قصاصات من ملفات الكاتب عليه رحمة الله.

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994

13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994
14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
15. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
20. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
21. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
23. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
24. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002

25. مقدّمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
26. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
27. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
28. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
29. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
31. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
32. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
33. في دائرة الضـوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2007
34. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
35. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2007
36. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
37. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007

38. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008
39. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
40. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
41. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
42. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
43. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
44. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
45. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
46. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
47. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
48. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
49. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011

50. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
51. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
52. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ، ط2، دار الخليج، عمان، 2024
53. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
54. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
55. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021. ط3، دار الخليج، عمان، 2022
56. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014 .ط2 دار الخليج، عمان، 2022
57. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
58. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
59. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
60. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015

61. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
62. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
63. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن، عمان، ط1، 2017
64. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
65. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
66. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
67. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. الناقد وعالمه- دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
69. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
70. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017
71. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2018

72. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
73. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2019
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، 2019
75. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2020
76. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسامة للنشروالتوزيع، ودار النبلاء، 2021.
77. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
78. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
79. السرد وظواهرة في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراسة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
81. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2021
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
84. لغويات جـ 2 ، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022

85. الرواية الكويتية بين جيلين، الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022
86. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2022
87. النافذة المضاءة: عن الشعر ونقده، مقالات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2023 .
88. في اللغة والتراث ،ط1، عمان: دار الخليج، 2023
89. الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
90. مع النقد والنقاد في مؤلفات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
91. بهاء طاهر وآخرون ، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
92. الغاوون – شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
93. أوراق من الذاكرة - سيرة ، ط1، دار الخليج، عمان: 2024
94. قراءات في كتب السيرة، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
95. السياق وأثره في الدرس اللغوي – قراءة في التراث اللساني، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
96. لغويات، ج3، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
97. في الأدب العراقي الجديد، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
98. في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ط1، دارا لخليج، عمان، 2024
99. رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، ط1، دار الخليج، 2025
100.محمد إبراهيم لافي شاعرا،ط1، عمان: دار الخليج، 2025