

السرد ومظاهره
في القصة العربية القصيرة

رقم الإيداع

د. إبراهيم خليل

السرد ومظاهره
في القصة العربية
القصيرة

(مقالات)

الموضوعات

٧	مقدمة
٩	أمانى سليمان؛ أجواء شعبية وسرد غرائبي
١٢	- تحولات
١٣	- مبدأ التوازي
١٤	- سمه المفتاح
١٥	- وحدة النسق
١٧	- الماء وجواره
٢٥	- غيمة وحبل سميك
٢٩	سريُّ بنت الملك لشهلا العجيلي
٣٧	صوت الأنتى في قصص فداء الحديدي
٤٥	سعيد الكفراوي وبلاغة المشهد السردى
٥٣	دعوة عشاء لصالح أبو إصبع
٥٦	- الحاجة هنية
٥٨	- المتفرجون
٦٣	جنازة المومياء لحسام الرشيد
٦٩	جمال بنورة والموت الفلسطيني
٧٥	في غياب صاحب الأزهار البرية حنا إبراهيم
٨١	سخرية المتجهّم للأردني كمال ميرزا
٨٤	- الولي الصالح
٨٥	- ربع البطريق

٨٩	الليلة قبل الأخيرة لمحمود الرماوي ومنتعة القص
٩٧	نجمة الصباح للمغربية الزهرة رميج
٩٧	- في انتظار غودو
١٠٢	- وحدة النسق
١٠٥	- الماضي دائماً
١٠٩	ساعة زوال للعاني محمود الرحبي
١١٠	- سيل الحكايات
١١٢	- الحسناء والقصر
١١٣	- غريب وعجيب
١١٧	خالد سامح في " ويتقى سرا "
١٢٣	عن الرجوع الأخير لمجدولين أبو الرب
١٢٧	- العتمة
١٣١	حنان بيروتي وأقصوصة الرغبات المحبطة
١٣٣	- العوامل
١٣٤	- الزمن
١٣٦	- حلم
١٣٨	- أحلام مؤجلة
١٤١	الكوفي في القفص، السرد في نسق خرافي
١٥١	' الخاتمة

المقدمة

هذه بضعة مقالات عن السرد في القصة القصيرة لكتاب من أقطار عربية متعددة. فمن الأردن نقرأ لأماني سليمان داود شخصاً الكاتبة وسمه المفتاح إن شئت، وجوار الماء، وغيمة يتدلى منها حبل سميك، ولفداء الحديدي نقرأ رجل في مكر امرأة، ولكمال ميرزا نقرأ "المتجهم"، ولحسام الرشيد نقرأ " جنازة المومياء " ولخالد سامح نقرأ " ويقى سرًا ". ولجدولين أبو الرب نقرأ " الرجوع الأخير " ونقرأ أيضا لحنان بيروتي " ليت للبحر لسانا يحكي ". ومن سورية نقرأ لشهلا العجيلي " سرير بنت الملك ". ومن المغرب نقرأ للزهرة رميح " نجمة الصباح"، ومن عُمان نقرأ لمحمود الرحي " ساعة زوال" ومن مصر نقرأ لسعيد الكفراوي عددا من القصص في " شفق ورجل عجوز وصبي " ومن فلسطين نقرأ لمحمود الرماوي " الليلة قبل الأخيرة"، ولجمال بنورة " الموت الفلسطيني " ولحنا إبراهيم " الأزهار البرية " ولصالح أبو إصبع نقرأ " دعوة عشاء و قصص أخرى " ومن ليبيا نقف إزاء " القفص " لإبراهيم الكوني وهو قاصٌ له بصمته الخاصة التي تميز قصصه عن غيره.

وفي هذه المقالات وقفنا نقدياً عند كل مجموعة ترسم معا رؤية لما تؤول إليه فنية السرد في القصة العربية القصيرة بعيداً عن التقاليع الجديدة التي تُطلق عليها تسميات غريبة لا علاقة لها بالفن: مثل: قصة قصيرة جداً، وقصة قصيرة جداً جداً، والقصة المومضة، والقصة التوقيع، والقصة الخاطرة. وهذا كله ضربٌ من التجريب المجاني في رأينا، وهو يُضفي على الفن القصصي طابع (الموديل) الذي يتغير تغيراً سريعاً بلا سبب موجب سوى الرغبة في التغيير. فما دامت القصة بطبيعتها الفنية المتأصلة قادرة على توصيل التجارب التي يُمز بها الكاتب،

فلا داعي- في رأينا - لمثل هذه التقليل التي تجعل العمل القصصيّ عملاً يفتقر للأساسيات، فلا يستطيع القارئ، والدارس، أن يجد فيه ما يبعث على الإعجاب، أو يفتح الأفق للدراسة، والتحليل، والحديث عن أشكال البناء السردية وعلاقتها بالمعنى.

فالقصة القصيرة، من حيث هي فنٌّ، قابلةٌ للاستجابة التي يتطلبها الموضوع دون أن يحتاج الكاتب للتوضيح بالأركان الرئيسة من شخصية؛ ومن حدث؛ ومن مشهد سردي؛ ومن إطار؛ ومن عقدة، وهذا كله يتفاعل في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة. وهذه الأركان للأسف يتخلى عنها أولئك الذين يكتبون ما يسمى القصة القصيرة جداً. ومع ذلك نجدهم يتحدثون بجرأة غريبة عن التقنيات السردية في تلك القصة التي تتألف من ست كلمات، أو أقل، ولا يسألون أنفسهم بعد هذا كله: أين هي التقنيات؟ أين الشخصية؟ وأين الحدث؟ وأين الإطار؟ وأين اللحظة القصصية؟ وأين هو المغزى؟

المؤلف

د. إبراهيم خليل

1

أماني سليمان وصناعة القصة القصيرة

لا ريب في أن كتابة القصة القصيرة صنعة كغيرها من الصنائع، تحتاج إلى الموهبة، والدرية، والخبرة، والممارسة، فكلما ازدادت ممارسة الكاتب الموهوب لكتابة القصة تعاظمت لديه المهارات، وتعمق الاتقان. هذه الخاطرة تداعت في ذهني وأنا أقرأ المجموعة القصصية " شخوص الكاتبة " لأماني سليمان. بعد الذي قرأته لها في جوار الماء (٢٠١٨)، وفي غيمة يتدلى منها جبل سميك (٢٠٢٠) ولأن هذه المجموعة من بواكيرها (٢٠١١) فقد لفتت نظري بما فيها من حكايات مكثفة تجري روايتها بلغة بسيطة، وعفوية، كعفوية الطفل، أو الطفلة، إذ يتذكران الماضي، وشقاوة الصبيان في الحارة، وعلى السطوح، لا سيما في المواسم التي يغطي فيها بياض الثلج الناصع الشوارع، والطرق التي تتلوى بين البيوت، والدكاكين، تلوي الأفاعي.

القارئ والتكملة

ففي القصة الأولى التي افتتحت بها المجموعة، وعنوانها " السطح " لا يجد القارئ حكاية بالمعنى التقليدي، وإنما هي دفق شعوري تعود به الساردة إلى الأيام التي كانت فيها صغيرة تلهو مع أترابها بالثلج،

ولكن هذه الحواطر ما إن يومض بريقها في أفق المتخيّل السردى حتى تتمخض عن حكاية (خيرية) ابنة الجيران، وحكاية (أبو محمد) الجار الذي توفي منذ زمن، وحكاية (انتصار) التي رُوّجت صغيرة لما تبلغ السادسة عشرة، وحكاية (التينة) التي تظلل بيت (أم محمد)، وثمرها الشهى الذي يزري طعمه بمذاق التين الذي يباع في الأسواق. تلك التينة التي أحنى عليها الدهر بعد الزحف العمراني على معالم الضاحية، وهدم المنزل، إلا أنها مع ذلك عصيّة تتأبى على الاجتثاث، فعلى الرغم من أن كثيرا من البيوت أزيلت، ونهضت مكانها مبانٍ عالية متعدّدة الطوابق، إلا أنهم عجزوا عجزًا فاضحا عن اقتلاع جذور تلك الشجرة، ولم يبق في محيط السطح الذي تقاذف الصغار الثلج منه غير بقايا تلك التينة شاهدة على ما مضى تولى، وحاضر بأُس يتجلى في تكلم الآليات التي جيء بها لتهدم، وتجتث، البيت الذي هو موطن الذكريات الحميمة، والألفة، والجوار، ويقتلعونه من أساسه، ويقتلعون بذلك الكثير من اللحظات التي عاشها الناس، وما زالوا يعيشونها بشغف.

هذه القصة بناءً فني يتضمن سلسلة من الحكايات المتداخلة، التي تكتفي فيها الكاتبة بإشارة عابرة لكل حكاية، تاركة للمتلقى أن يضيف بنفسه التكملة. وبهذا النوع من الكتابة تتخلص - أولا - من عبء التفاصيل، وتراعي - ثانيا - مبدأ التعاون بين القاص والمتلقى، فهو الذي يضيف ما لم يُذكر من الحكاية، مُمِلِّسًا تقوب النص.

وهذا الشيء يتكرر في قصة أخرى بعنوان (سيّدة البهارات) فاختارت المؤلفة فتاة صحفية، يوقظها المنبه قاطعا حلما جميلا كان يراودها في غفوة الصباح اللذيذة. وتسارع بعد هذه الومضة لتقول على لسان الراوي إنّ الفتاة تشق طريقها نحو عملها المعتاد، فحذفت جلّ ما يقتضيه التفصيل من ذكر للتهيؤ قبل الانطلاق. فعبارة مثل " كعادته .. الشارع مزدحم .. وسير المركبات بطيء " عبارة تعلمنا بأنّ الفتاة غادرت المنزل بسيارتها الخاصة، متّجهة نحو الصحيفة. ومن صوت المذيعة المفتعل نستنتج أن لهذه الفتاة المتبرّمة بالأوضاع العامة موقفا من جلّ ما يقال. فلا تفلح الموسيقى، ولا الأغاني العاطفية، في تبديد التّعجُّم، والكتابة، اللذين يجيمان عليها في ذلك الصباح. وتواصل الكاتبة الابتكاء على تقنية الحذف من المشهد السردي، فهي من باب السيارة إلى داخل المكتب، وفنجان القهوة، والنظر في الصحف، وشبكة الانترنت، لتم الموضوع الذي سيتصدر غلاف العدد الجديدة من الجريدة. ومع أن ذلك يقتضي بعض التفاصيل، إلا أنّ المفاجأة التي تثير القارئ هي قول الفتاة: يا للصحافة الأسبوعية.. طعام بايت!! وهذه العبارة - تعقيبا على ما سبق - تمّ عن الكثير مما ينبغي للقارئ أن يستكمّله؛ فالأخبار، والتقارير، يبدو أنها لا تروق لهذه الصحفية، لذا وصفتها بما يوصف به الطعام إذا مر عليه زمنٌ ولم يعد مُستساغاً، وهذا يؤذن بتحوّلات دراماتيكية في القصة، فما الذي يجري في الجريدة؟

تحوّلات

تعود بنا العبارة المذكورة إلى نبرة التبرُّم التي غلبت على الفتاة عند سماع المذيعة من مذياع السيارة. فالأخبار، والموضوعات، برأيها متكررة. وإيها السامعين، أو القراء، بأن الأخبار جديدة كليها الجائعين بأن الطعام البائت الذي يُقدم لهم جديد بإضافة المزيد من البهارات إليه. فالأمران سيّان؛ تُذرُّ الزيادة على الأخبار مثلما تذرُّ البهارات على الأطعمة. وتوشك الكاتبة بهذا التحوُّل أن تنطلق من التلميح إلى التصريح، متهمة الصحافة بتزييف الموضوعات، والتقارير، والأخبار، من أجل استثارة فضول القراء، وإيهامهم بأنهم يقرؤون موضوعاتٍ جديدة، وأخبارًا أكثر جدة. فالقصة - من حيث هي بناء - بدأت تقترب من مبدأ المشاكلة، والتوازي، فما يجري في أخبار الصحف يجري في الطعام؛ مزيد من التبهير: لفلل أسود، قرفة، بهارات مشكلة، كيري، ورق غار، كبش قرنفل، ولهذا تبادل الكاتبة للانتقال بنا من مبنى الصحيفة إلى المطبخ، دون تمهيد، أو تفصيل يتطرق لكيفية الانتقال، مستخدمة مبدأ الحذف غير المُعلن. فالغُلب الخاصة بالبهارات تصفُّ، لتبيئة مادبة الغداء، فيما شقيقها يذكرها بضرورة وضع المزيد منها، تمامًا مثلما ذكرها رئيس التحرر بزيادة التبهير على الأخبار لتبدو مثيرة، وجديدة، فرئيس التحرير والشقيق لكل منهما حزُّه على التبهير.

مبدأ التوازي

تغادر الصحفيّة - مساءً - كلا من المبنى الخاص بالجريدة، والخاص بالأسرة، إلى إحدى المقاهي في عمان الغربية، حيث عددٌ من صديقاتها يتسامرن. تجدر الإشارة - ها هنا - إلى أن الكاتبة تدرّجت في متواليات هذا السرد القصصي من الصباح حتى المساء، من الحلم إلى الحلم، ولم تذكر شيئاً مفصلاً عمّا وقع، وجرى، من حوادث بين الغداء والعشاء على سبيل المثال. فهذا الحذف من إطار الحكاية يدفع بالقارئ لاستخدام تقنية الحفظ، والاسترجاع، وتقنية التوقُّع والتنبؤ، فميلاً الفجوة بما هو متوقع، أي أنّ القارئ يقاسم الكاتبة بناء النصّ في صورته الثابتة على مذهب ديريدا Derrada. في المقهى يتنبهن لشرودها، وعند السؤال تجيب: " لا شيء .. فقط أفكر بالقضية الصحفية التي سأشتغل عليها. وتعلق إحداهن على ذلك قائلة: لن نُعوزك الخبرة، والمهارة، فأنتِ سيدة البهارات.. وتعرفين الأنواع المطلوبة لكلّ طبخة ". في هذا الحوار القصير، المقتضب، ربطت قضية الصحفيّة بعنوان القصة، وبموضوع الأطعمة ذات البهارات؟ ويلاحظ - ها هنا - أن المؤلفة أقامت نوعاً من التوازي بين الطبخ في المطبخ المنزلي، وطبخ الأخبار، أو طهو التقارير الصحفية في عُرف التحرير على نار هادئة. ويتواصل هذان الخطان من بداية القصة حتى نهايتها، مستفيدةً من التعبير المجازي الشائع لدى الناس، ووصفهم التزيّد في الأخبار بقصد التهويل: تهيئاً.

وهذا التهيؤ ينتقل في القصة من الجريدة إلى المطبخ، فإلى الأحاديث عن الحب، وعن الخطيب " واحدة ممنهٌ تسرف في توصيف حكايتها مع خطيبها قبل الارتباط، وترسم للأخريات قصة عشقٍ باهرة ..، والأخريات يشهن، حلماتٍ بحكايات مشابهة". فالتهيؤ - إذا - يتعدى الأظعمة، ويتعدى التقارير الصحفية، ليشمل قصص الحب والزواج، فالناس، إن كانوا في أعمالهم، أو في حياتهم اليومية في البيوت، أو في علاقاتهم الاجتماعية، أدمنوا تزييف كل شيء، بما في ذلك قصص الحب والعشق. فالكاتبة في " سيدة البهارات " تنتقد سلوكاً شائعاً في العمل، شائعاً في الحياة اليومية، شائعاً في السلوك الذي يتجلى في هدم الماضي بما يمثله من ذكرياتٍ، وحنين، في قصة السطح.

سَمِيهِ الْمَفْتاح

وفي المجموعة شخوص الكاتبة (٢٠١١) قصصٌ عدّة كتبت في هَدْيٍ من هذه الصنعة الفنية التي لا تفتقر للإتقان. وفي تطور لافت تستوقفنا قصة " الشَّعْف " و " وجه في المرآة " وشجرة النبيذ" وكلها قصص في مجموعتها سَمِيهِ الْمَفْتاح إن شئت (٢٠١٦). على أن القصة الموسومة بالعنوان " توت. وعجين. و نار " من القصص التي تشد القارئ شداً بما فيها من أجواء شعبية جرى تصويرها بدقة تحسد عليها الكاتبة جداً. فهي تتألف من فقراتٍ كل فقرة منها تمثل مشهداً. فالأولى للفران وهو يتناول الشاي، والثانية تخلو من الإشارة لمسيره

نحو الفرن الذي يبعد أمتارًا قليلة عن السكن. وفي فقرة تليها تتوافد النساء من الحارة يحملن العجين على رؤوسهن ليُعَدن به خبزًا شهيًا تترين به موائد الإفطار. وفي الفقرة التالية مشهد آخر داخلي لكيفية تحول رقائق العجين إلى أرغفة مُحَمَّرة تتحلب لها الأفواه.. فمشهد ينتقل فيه الراوي من السرد لحوار عن صينية اللحم بالفرن، فعودةً لمشهد آخر يتقدم فيه أحد الصبيان من الفرن بالمواد التي تصنع منها مناقيش الزعتر. وعلى هذا النحو تواصل الكاتبة رسم هذه المشاهد في تسلسل لا يشعر القارئ بالتقطع، بل يجد فيها مشهدًا واحدًا متصلًا دون أن يفوتها الاهتمام بموقف رجال الحارة من هذا المكافح. فالذين أعجبوا به، وبحكمته، وبأخلاقه، جعلوا من العُمدة لقبًا مناسبًا لهذا الرجل الذي لا يعرفون له نسبًا، ولا حسبًا، اللهم إلا قوله: لا تكثرتوا بي كثيرًا. وبقليل من الرشاقة السردية تصل بنا الحكاية للكرسي الفارغ أمام البيت، للسور، ولشجرة التوت التي تظلل الباحة، والنار التي تحبو بلا شاي، وبلا صوت، وبلا روائح زيت، أو زعتر. بهذه الكلمات تنعي لنا الساردة الفرن المحبوب في الحي. غاب غيبته الأخيرة، وثمة وجهٌ محايّد لامرأة تغزو ملامحها التجاعيد. تتوكأ على عصا، وهي متجهة إلى بيت النار.

وحدة النسق

يقوم بناء هذه القصة- مثلما ذكرنا- على شريط من المشاهد التي يتلو بعضها بعضًا في نسق زمني يتخلله شبه انقطاع يعود بنا إلى

الماضي في هيئة ذكرى. وآخر يتوقف عن سرد الوقائع ليبين لنا هيئة هذا الخباز، وهو يواصل عمله في ما يشبه الوصف، والثرثرة التي تشغل بها نساء الحارة داخل الفرن، أو أمام الباب، بانتظار عودتهن بالخبز، تتخلل ذلك الفيض من الإشارات ما يتهامس به رجال الحارة - النخبة - في ما يشبه المنظر الخلفي، عن هذا الفرن الجدير - في رأيهم - بلقب العمدة.

مختصر القول أن في القصة نموذجاً إنسانياً يهين حضوره على لغة الكاتبة، مثلما يهين على نسق الحكاية. فهي حكاية مسطحة لا تحتاج لتراكم زمني، فيكفي أن تذكر، ببساطة، ما الذي يريده الخباز، وكيف يسمح عرقه، وكيف يتغلب على حرارة الجو، واللهب المنبعث من بيت النار. وكيف يوفق بين عمله الدائب، وحواره مع هذه المرأة أو تلك، دون أن يضطره الحوار للتوقف. فهو، بكلمة موجزة، بطل من هذا الزمان، غير أن أحداً لا يعترف له بهذه البطولة. وهذا ما يقرب القصة من واقع نعيشه في أيامنا هذه. فبعد أن انفرد المفسدون، والطغاة، بمقدرات الشعوب، لم يعد ثمة ما يدعو للتعزية، والمواساة، إلا أن نتحدث عن هذه النماذج المكافحة كفاح هذا الفرن، الذي يقضي يومه أمام ألسنة النيران. ومن حسن الحظ أن الكاتبة أماني سليمان داود لا تضيق ذرعاً برسم الصور بالكلمات في دقة لا تعوزها الخطوط، ولا الظلال، لذا تضيف بهاتين المجموعتين (شخص الكاتبة) و(سمة المفتاح

إن شئت) نماذج تؤكد لأولئك الذين يبحثون للقصة القصيرة عن تسمياتٍ جديدةٍ، وتقنياتٍ مُتعلّقة، أنّهم واهمون.

الماء وجواره

على أنني ما من مرّة قرأت فيها مجموعة من القصص إلا وتبادر إلى ذهني سؤال، هو: ما الجديد في هذه القصص، أهي تراكم كمي يضاف إلى ما يُنشر، ويُداول، من حينٍ لآخر، أم هي شيء مُختلف؟ وهذا السؤال لم يلح علي إلحاحاً كثيراً وأنا أقرأ المجموعة الثالثة للكاتبة الموسومة بالعنوان "جوار الماء" (ضفاف ٢٠١٨) فقد لاحظتُ - وربما لاحظ آخرون- أن في هذه القصص لوناً جديداً من الشّج، وضرباً فريداً من السرد، الذي عمّادُهُ الإيماءات، بلغة مشحونة تارة بالظلال، وطوراً بالغموض، والإيحاءات.

ففي قصة (سلّة) تتناول الكاتبة ما يمر به طفلٌ يشفقُ على العصافير التي تصرعها العاصفة الهوجاء، فيقوم بجمع ما يموت منها في سلّة، ويحاول إحضارها للمنزل، ظنّاً منه أنه بهذا يحميها من القشط الجائعة التي تبحث عن فرائس في هاتيك الأجواء، لكنّ الطفل يُصاب بالإحباط؛ لأن أباه يمنعه من أن يشعر بالإشفاق تجاه العصافير، فلا يفتأ - بُعيد ذلك- يُخدر أباه، الذي يبدو له في تلك اللحظة غريباً وقاسياً. أما هو، فيشعر بأنه عصفور ميّت لا يجد سلّة تحويه. وهذا - بلا ريب- تعبيرٌ رمزيٌّ غير مباشرٍ عن معاناة من لا يقدرُ على حماية الضحيّة، فيشعر، هو، أيضاً، بشعور الضحيّة.

واللافت أنَّ أمانى سليمان تكثرت في القصص من استعادة أجواء الطفولة العابرة، ففي (جُحر) تروي لنا شيئاً عمماً يشعر به الطفل من إحساس بلذة الكشف، عندما يشاهد لأول مرة هندياً يُرَقِّص الأفعى على نَعَمَات الناي. مع أنه، فيما سَبَق، حاول القبض على أفعى، فاختفت في جُحر، وارتطم بالحائط حين تبعها، واكتشف ألا جُحر فيه. وهذه هي طبيعة الأشياء. ففي الوقت الذي نخشى فيها خطورة بعضها نكتشف أنها لدى الآخرين لا خطورة فيها، بل هي التسلية، واللهُو، بمعنى من المعاني. وفي قصة (سرير) يستمتع الطفل بلذة الاكتشاف حين يحاول الاختباء تحت السرير، ليجد الكثير من الألعاب، والدمى، التي تخفيها أمه عنه. يحتضن دَبَّه المفضل، ويربت على كتفيه بحنان، ولكن هذا الطفل، كغيره من أطفال "جوار الماء"، لا يقتنع بهذا الاكتشاف، وحده، إذ يغدو أسيراً لدى رؤاه المناميّة التي تراوح بين عذوبة مشاكسة، وقسوة، تفتح عينيه على عالم غريب، ومجيب، قبل أن ينتبه ليد أبيه تجذبه بقوة من تحت السرير.

على أن القاصّة، وهي لا تفتأ تستدعي أجواء الطفولة، تَفجأنا في قصّة (حاقّة) بمودج طريف يذكرنا بمحكيات الأدب السريالي، وأدب اللامعقول، فالسارد يُخبرنا، من العبارة الأولى، أنه خلع رأسه، ووضعه بهدوء على المنضدة أمامه، ثم توجه إلى المخزن لإحضار أدوات لفككة الرأس بالطريقة المناسبة. ولا بد أن يتساءل القارئ، تحت تأثير الصدمة، تُرى أي الطرق هي المناسبة لتفكيك الرأس؟ لا سيما أنَّ

الشخص، صاحب الرأس، هو الذي سيقوم بالتفكيك المناسب. وقد تكون صدمة القارئ أكثر قوةً عندما يخبره سارد القصة باختفاء الرأس من مكانه. وبعد البحث عنه يجده على حافة النافذة، يوشك أن يلقى بنفسه من الطابق الستين. ولا يتوقع القارئ، بالطبع، ما الذي سيُقدم عليه السارد، لذا تأتي المفاجأة، إذ يحاول اللحاق بالرأس، فيقذف بنفسه من النافذة وراء تلك الجمجمة الهاربة.

والنهايات الحادة، المفارقة لتوقعات القارئ، كثيرًا ما تلحُّ عليها الكاتبة أماني. ففي (دوران) تخشى الزوجة الوفيّة غضب زوجها عند عودته. وهو غضبٌ يتخذُه ذريعةً كي يغادر البيت ليعودَ - كعادته - متأخرًا. وحرصُ المرأة في هذه القصة على رضا الزوج أكبر من أن يخفى. وفي اللحظة التي تشعُر فيها بالرضا عن هذا، تتلقّى مكلمة مفاجئة، إذ يبلغها المتصلون بوجود زوجها في المشفى على إثر حادثٍ سيرٍ مروع. تتضاربُ إذًا النهاية مع توقّعات القارئ، لكنها قطعًا لا تتضارب مع توقعات المؤلفة التي تريد أن تضخّم الإحساس بالفجعة لدى هذه الزوجة. فنحن كثيرًا ما نواجه في حياتنا اليومية موقفًا كهذا. ففي الوقت الذي نحرض فيه على رضا الآخرين طمعًا في شعور مُقَمَّمٍ بالوئام، تفاجئنا الوقائع بما يستبدل هذا الشعور بأخرٍ كارثي.

ولعلّ من أكثر قصص هذه المجموعة قوةً قصّة (روح) التي قد لا يتلاءم عنوانها مع بناء القصّة، ونسيجها السردية. فهو عنوانٌ يوحي بظلالٍ، وإيماءاتٍ، غير تلك التي يقفُ إزاءها، وينتهي إليها، القارئ.

فقد اعتاد بعض الناس على تسمية المولود الجديد باسم أخيه الذي فقدوه. وقد يمنحون هذا المولود شهادة ميلاد الطفل الفقيد، علاوة على اسمه، وتكتشفُ الطفلةُ، التي كُتِبَ عليها أن تُعرف باسم شقيقتها الراحلة، أنها - وهي تعيش حياتها الخاصّة- مجبرّةٌ على الشعور بثنائيّة الأنا. فهِيَ هي، وليست هي. تقول " صرْتُ أَظُنُّ أَنِّي لستُ أنا. وأنَّ بنتًا أخرى تسكنني." وهذا الاكتشاف يعقبه اكتشاف آخر، فالأمُّ فوجئت ذات يوم بالطفلة تضحك، وهي تحاكي أحدًا. وعندما تسألها عن تكلمه تجيب بأنها تستحضر روح شقيقتها الميتة عن طريق الدمية، فتدرك الأم أخيرًا ما يحيط بالطفلة من عناء نتيجة هذه الإزدواجية في شخصيتها، فتقول للأب: ظلمنا ابنتنا بمنحها مُتعلّقاتٍ غيرها.

لم يعلق الأب، لكنّ الطفلة التي كانت تُنصتُ لذلك الحوار، تتأكد من أنهم ليسوا ثلاثة، بل أربعة، فالأخت الراحلة تنام معهم أيضًا. وهذه النهاية تُلقِي الضوء على سبب اختيار الكاتبة لهذا العنوان (روح) غير الملائم بادئ الأمر. فالطفلة، في الخاتمة، تؤكد لنا أنّ الأبوبن لا يستطيعان نسيان الطفلة التي ماتت، فهما يحتفظان بها من خلالها هي، فهي، في نظرهما، طفلتان في واحدة، أي: روحان في بدن.

وتتكرر مثل هذه المواقف (اللحظية) في قصص جوار الماء. من ذلك مثلاً قصة (إطار) التي تسلط الضوء على مشاعر طفل يُدعى

التحديق في صورة جدّه الذي رحلَ منذ زمن، ويفرط في ذلك حدّ الإحساس بأنّ جدّه يخرج من إطار الصّورة، ويتحدّث إليه حديث من غادر قبره، وعاد إلى الحياة مجدّداً. مما يستدعي - بعد أن عُرف ذلك عن الطفل - عرضُه على الطيب النفسي.

ومثلُ هذه الهموم، التي تعبّر عنها قصص أماني سليمان، تفتح أمام كتاب القصة القصيرة أفقاً جديداً، سيما وقد أغنى هذه القصص النسيج اللغوي المليء بلمساتٍ فنية تتجلّى أحياناً في وفرة التعبيرات المجازية، وأحياناً في عبارات قصيرة، مجرأة، تتلاحق باطراد، وقد ألفت عنها أدوات العطف، والربط، مما يشحن السرد بالتوتر، مثلما نلاحظ في هذا الاقتباس: " فتحتُ عينيّ. لم ألمح سوى ظل يمضي بعيداً بيده دلوّ فارغ. كان المساء قد أسدل قليلاً من عتمته. ربح خفيفة تعوي في المكان. عويلاً لم أحذّ له مصدرًا. في جسدي برودةٌ وسُخونة. ضدان يجتمعان في هذا القفر. حدّقتُ فيما حوّلني. لم أدر كم ساعة مرّت.. وأنا على هذه الحال. " ففي مثل هذه العبارات يتجلّى التوتر، ويتسم الإيقاع السردى بالسرعة التي تستثير المتلقي. وتكاد هذه السمة تلازم معظم القصص، القصيرة منها جدّاً، وغير القصيرة جدّاً. لهذا كلّه نظرٌ أنّ في المجموعة (جوار الماء) إضافةً نوعيّةً جديدةً لفنّ القصة القصيرة.

غيمة وحبل سميك

والمعروف أن الكاتبة تميل في قصصها القصيرة للتجريب، وتقترب من الأدب العجائبي تارة، والسرد السريالي تارة أخرى. وفي هذه المجموعة غيمة يتدلى منها حبل سميك (الدار الأهلية، ٢٠٢٠) تبتعد قليلا عن أجواء مجموعتها السابقة "جوار الماء" التي لوحظ عليها فيها الميل اللافت للتكثيف والاقتراب من النوع المعروف باسم القصة القصيرة جدا. إلا أنها في هذه القصص تفعل العكس فتميل إلى السرد الغارق في التفاصيل، بل في ما هو أكثر من التفاصيل، أعني التكرار الذي يشغل حيزا لافتا للنظر في إيقاع القصص.

فبطل القصة الأولى غيمة يتدلى منها حبل سميك (ولعلها تعني غليظا فاستعملت كلمة سميك) يجد القارئ راويا يسرد حكايته باستخدام لهجة المتكلم، من بداية القصة إلى الكلمة الأخيرة. وهو لا يفتأ يكرر على مسامع الآخرين في القصة أنه يتوقع قطع رأسه بعد ثلاثة أيام لا أكثر ولا أقل. والحكاية تعود بنا إلى ما يسبق ظهور هذا الراوي - الذي يبدو عليه أنه يعاني ضربا غريبًا من الجنون - ويسبق صعوده لحفاة الركاب. فلطالما حذرته أمه من الضحك الذي سيورده مورد التهلكة، ولم يكن ليمنح نصحتها هذا وتحذيرها أذنا مصغية، لكنه عندما عاد بعد الرحلة التي انتهى منها برؤية رأسه معلقا بذلك الحبل الغليظ المتدلي من الغيمة، قالت له أمه باكية " المحذور وقع. وما حذرتك منه قد حصل . "

أما الآخرون: من سائق الحافلة، وسيدة المحكمة، إلى الراكب المتكبرش، وبائع الملابس المستعملة، وبائع السجائر المهرية، وبائع الإكسسوارات الرخيصة، فإلى بائع العرق سوس ، والتمر الهندي، والكتب القديمة، والأولاد المشردين ، والعجري الذي عرض عليه قلادة تجنبه الوقوع ضحية الحسد، إلى أصحاب الحوانيت بمن فيهم من هدده بالشرطة، أو بقنوة .. بعد أن أدرك ما هو عليه من جنون .. كل هؤلاء لم يثر لديهم كلامه عن قطع رأسه رد فعل مناسب. بل الكل يكنفي بهزة من رأسه مستغربا إلا الجزار الضخم، فهو الوحيد الذي خاطبه مُعْتَفًا " نسيتَ رأسك . " وتشاء الصدفة المنتظرة أن يبرز هذا الجزار دون الآخرين محتضنا رأس الفتى - الراوي- وهما، أي: الرأس والجزار معلقان بذلك الحبل الغليظ المتدلي من الغيمة.

جاءت هذه القصة بما فيها من حكاية غير مكثفة لتؤكد أن الواقع الذي ترويهِ واقع مشوه. فالكلمات لا تعني ما يريد المتكلم، ولا ما يتسلمه منها السامع، ولا الرأس يستقر فوق الرقبة كما هي العادة.. ولا الضحك يعبر عن السرور وراحة البال، وحسن التأقي، في عالم يكتنفه الغموض، والتناقض المرعب، وعدم المبالاة. وقد جاء طول القصة معبرا عن هذا باسترسال الراوي في تكرار عباراته على مسامع الآخرين، الذين عاد فكرر ذكرهم مرة أخرى بعد عودته إلى منزله وظهور الرأس المقطوع، والحبل السميك المتدلي. فقد أموا جميعا منزل الفتى مع شروق الشمس عملا بالعادة: زيارة السقيم للاطمئنان عليه.

جاءوا جميعًا مع شروق الشمس: رئيسه في العمل ، وحبيبته، و سائق الحافلة خشن الصوت، وسيدة المحكمة، والجار المتكرش، وبائع الذرة، والملابس المستعملة، والكتب القديمة، والعجري الذي تنازل له عن قلادة تردُّ عنه شر الحاسدين، وبائع العرق سوس، والتمر هندي، والإكسسوارات الرخيصة، والأولاد المشردون الذين ضربوه على إلبتية وهم يصفقون.. ويتصايحون. وهذا التكرار أضفى على إيقاع القصة شكلا دائريا فما قيل في البدايات تواتر ذكره في النهايات.

وتدور الحكاية في قصة " ناي القحط " حول الراعي صالح الذي يهيم بقطيعه هيامًا شديدًا يشغله عن زوجته (ريّة) التي تطمح لامتلاك بيت ترتشف فيه الشاي مع صالح على مهمل بعيدا عن الخراف وحديثها الذي لا يخلو من عطن. وبعيدا عن كلبه الرشيق، وعن عصاه السحرية التي طالما تعجبت من تعلق صالح بها، ولا سيما عندما يقذف بها إلى أعلى ثم يتلقفها لاهيا بها في حركات بهلوانية لا تستطيع رية القيام بها، بل حذرهما من أن تمس العصا مسًا أو تقترب منها مجرد اقتراب. وبعد تكرار غير ممل لمشاهد الشغف الذي يشعر به صالح تجاه الخراف، يختفي فجأة، ولا يعود للمنزل على الرغم من عودة القطيع يقوده كلبه الرشيق الذي لا يمل القيام بحركاته الغريبة، وتحريك ذيله في غير اتجاه. وتحدث الكاتبة نقلة في الحكاية، فبعد تغيب صالح تحاول رية أن تلمس طريقا يلقي الضوء على غيابه، فتسوق القطيع مع الكلب إلى حيث تجد طرف الخيط الذي يهديها لمكانه، ولكنها

صُدمت صدمة كبيرة بعثورها على العصا مركونة إلى جانب صخرة، وقد كُسرت، وقُسمت على اثنتين. وحين افتربت لتأخذ العصا فوجئت بتيار جارف يجتاحها من الرأس إلى أخمص القدمين، فقذفت بالقطعتين، وركضت تجاه الكلب الذي قفز وراح ينبع نباحًا شديدًا وكأنه يجدر الخراف من ذئبٍ هائج، أما الخراف فهبت من رقادها مذعورة، وتفرقت، وراحت تدور حول نفسها كأنَّ جنبًا أو مارداً من الشيطان مسَّها على نحو مفاجئ.

فاختفاء صالح الراعي، وانكسار العصا السحرية، ليسا بالحدثين العاديين، فكأن هذه الأخيرة تميمة، أو خرزة زرقاء، أو حرز حريز، فقد صالح بسبب ما تعرض له الحرز، وتعرضت له العصا. وحين تنتقل العصا المنقسمة من يد صاحبها لآخر فإن أبواب الشر تنفتح كلها في وجوه الجميع، رية، الكلب، قطيع الخراف، ولا شك في أن هذه القصة لا تخلو من بعض الغموض، وهذا الغموض يحيط بحكاية رية، وصالح، ووالده، والعصا، وتحتاج من المتلقي إلى تأويل لا سيما وأن عنوان القصة هو " ناي القحط " وليس فيها إلا إشارة واحدة متأخرة لناي- قد يكون العصا- ولكن لا تتضح صلته بالقحط، ولا بتفجر الماء في باطن الأرض.

ومما يستحوز على الانتباه أن الكاتبة تدير دفة السرد - في هذه القصص - في مناخات تطغى عليها، وتهمين، الأجواء الشعبية، ففي قصة " ذراع تحفُّ بها الغيوم " تطرد حكاية دخيل الليل في جو

تسوده الأفراح ، وتتكرر فيه الليالي الملاح. ومع ذلك لا تخلو من إشاراتٍ لواقعٍ سحريٍ يحيط بهذا الدخيل، توحى بها خاتمة القصة التي تذكرنا بالحكواتي وهو يختتم الحكاية " كان يا ما كان في قديم الزمان رجل يمشي على الماء، بخفة جني، ويمضي على صفحة النهر، تاركا الكثير من الزبد لصيادي الخرافات " (ص ٤٧) وفي قصة " مقص الشجر " تتخطى الساردة حكاية الابن الذي يعاني من غيبوبة، لتتصدرها حكاية الأم التي تظن نفسها شجرة طالت فرووعها، وامتدت الأغصان منها، فأصبحت في حاجة ماسّة للتقليم. وزيادة على هذا تحاطب ابنتها الساردة " أنا شجرة لم تعد تثمر، وعليك أن تقلعيني، فالشجرة التي لا تثمر قطعها حلال ". (ص ٥٤) والصدمة التي تنتهي بها القصة هي أن لا الابن الغارق في الغيبوبة توفي، ولا الأم التي تشعر بالحاجة الماسة للاقتلاع توفيت، إنما الساردة التي وعدت بتقليم فروع الأم في الصباح هي التي ماتت للأسف . (ص ٥٥)

وهذه الرؤى تغلبُ على القصص الأخرى، ففي " نافذة وحيدة عالية " تراقب الساردة العالم الخارجي، راصدة كل حركة، وكل نائمة، في عالم زائفٍ بجلٍّ ما فيه. وفي " عين الجرد .. عين الطائر " وفي قصة " بيوفيليا " (الحب) يبرز المكان- خلافا لسائر القصص- لا بصفته إطارا هندسياً للحدث، وإنما بصفته ذكرى : سبيل الحوريات، وسقف السيل ، وما يطرأ على الساردة من تغيير في المواقف إزاء المكان، فقد أضحي ملاذا لا مكانا يضيق به ذرعُ الناس. وتحشد في " تمام

الحياة " المزيد من الإشارات التي ترسم لنا أجواء شعبية خرافية لا تغيب عنها قصص الشعوذة، والسحر، وهذا السحر بلائاً يحتاج إلى تعازيم تقلل من خطره كتحضير البخور ، وكريات النحاس، والمعوذات، وتحاشي الحسد بوسائل منها هذا الذي تنصح به عجربة موشومة الحدين والذقن. في موازاة ذلك بيوت مسكونة بالجن، والعمارة، وعلى الرغم من أن أصحابها لا يؤمنون بذلك، ويعدون من قبيل الخزعبلات، إلا أنهم يسعون في خاتمة القصة للبحث عن منزل آخر في العاصمة لا يستيقظون فيه على أصوات مريية، كصوت الماء المنطلق من إبريق ليصب في الكأس الموضوع على مائدة قرب السرير في غرفة النوم. (ص ١١٥) تقول الساردة: " لم تكن أُمي تصدق ذلك، فقد نشأت في بيت لا يؤمن أفرادها بالقصص الخرافية. " (ص ١١٦) ولكنها بعد الذي مرت به تلك الليلة قالت لزوجها الذي أدمن الغياب والسفر: " تلغي حجرك للسفر، وتتصل بمكتب تأجير البيوت، وسط العاصمة. ومنتقل من هنا. أجاهها الرجل بهزة من رأسه قائلاً: إن شاء الله. " (ص ١١٧)

صفوة القول أن أماني سليمان - هذه القصص - عدلت عن أسلوبها السابق في " جوار الماء " باحثة عن طريقة جديدة في بناء القصة القصيرة قوامها الإمعان في التفاصيل، واللهات وراء الأجواء الشعبية، والثقافة الفولكلورية، التي هي جزء من هوية الشخصيات المهمشة المسحوقة، وتوظيف الغرائبية كالعصا السحرية، وسرديات صاحب

الرأس المقطوع، ومعجائب دخيل الليل، والتائم التي تطرُد عن
الشخص أجواء الخوف، والرعب.

2

سرير بنت الملك لشها العجيلي

تشير القصة القصيرة منذ أمد بعيد الأسئلة الكثيرة حول تحديد الشكل الذي تتصف، وتختلف به عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، فهي لا تتمتع بما تتمتع به القصيدة مثلا، أو المسرحية، أو الرواية، من بنية أساسية متفق عليها لدى من يمارسون كتابة هذا النوع الأدبي الرفيع، أو من يدرسونه وينقدونه.

فلو نظرنا في نماذج متعددة من القصص لكتاب مختلفين، من عصور متباعدة، لوجدنا أشكالا شديدة الاختلاف بعضها عن بعض، ومع هذا تسمى جميعًا قصصًا قصيرة. وهذا يعني أن هذا اللون الأدبي لا يحظى بنواة صلبة تستعصي على التغيير، والتحوير، من كاتب لآخر. ومن زمن لآخر. وهذه القصص التي تحمل عنوان " سرير بنت الملك " (ضفاف، بيروت، ٢٠١٦) فيها من التنوع البنيوي ما يؤكد هذه النتيجة. فقارئ قصة " مذكرات حذاء سندريلا " يجد نفسه أمام نموذج مختلف عن ذلك الذي يجده في قصة ميلاد مجيد، أو أم الغيث، أو بلدي حبيبي، وغيرها من قصص، اختلافه عن أي قصة من قصص محمود تيمور، أو يحيى حقي، أو عبد السلام العجيلي.

فمن هو الذي لا يعرف حكاية حذاء سندريلا، تلك التي حظيت بعشق الأمير الذي يريد الاقتران بذات الحذاء الزجاجي البديع؟ لكن شهلا العجيلي لم تحتفظ من سندريلا هذه في قصتها إلا بالاسم، ففي بداية القصة التي يسميها بعضهم (عتبة) مقدمة قصيرة جدًا توحى بأن مجندا يبحث عن صاحبة الحذاء المهترئ، الذي لم يبق منه بعد المعارك التي خاضتها سندريلا، إلا أشلاء حذاء، وهذا يؤذن بان دفاع السارد راويا عددا من الوقائع، في إيقاع سريع لا يخفي ما بين وقائعه من تداخل، كتداخل حلقات السلسلة، حتى إذا ما بلغ السارد انفصال الكعب عن فردة الحذاء، وسقوطه على أنف الحاكم الراغم، وهو على منصة الخطيب، يتبجح بكلماته المعسولة المكرورة عن المساواة، والحرية، والعدالة، والثوابت.. بعد أن ملأ المكان بالحثث المتناثرة، والدم المراق.. وصلت القصة إلى الخاتمة التي توحى بتلك البداية.

فالعجيلي - بطبيعة الحال - لا تنتقيد بالحكاية المعروفة عن سندريلا وأميرها. ولا حتى بصفة واحدة مما وصفت به، ونعتت، هي، أو حذاؤها الزجاجي البديع. وهي لا تُعنى أساسًا - فيما نظرٌ ونحسب - بإيجاد علاقة ائتلاف، أو اتباع، بين قصتها، وتلك الأسطورة. وإنما تتعمد أن تقيم بينها علاقة اختلاف، وتعارض، مما يعمق إحساسنا بأن هذه القصة تقوم على فكرة لطالما وجدناها في كتابات عددٍ من المبدعين، وهي الخروج المتعمد على ما هو سائد، ومألوف. وذلك تيار قصصي شقَّ طريقه منذ كتب زكريا تامر مجموعته " ربيع في الرماد "

١٩٦٣، وجمال أبو حمدان مجموعته " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان " ١٩٦٩.

فالتشخيص، في القصة - ها هنا- يعتمد على خطوط كاريكاتيرية، هدف الكاتبة فيها هو تقديم النموذج المعروف في غير قليل من التشويه، الذي يعبر بالسخرية السوداء، والمفارقة المضحكة، عن المواقف. فكأن الكاتبة في هذه القصص تتحول من كاتبة إلى رسام كاريكاتير يستخدم السرد القصصي بدلا من الخطوط. وليست هذه القصص الكاريكاتيرية بعيدة عن مواجهة الواقع، المأزوم، الذي يعيشه شخصاً هذه القصص، وإن كان في استخدامنا لهذه الكلمة (شخص) ضرباً من المبالغة، والتجاوز، ففي قصة " ميلاد مجيد " يلجأ الأطفال بهدايا العيد، تلك التي سيحضرها لهم - على ذمة الأم - بابا نويل، ويحاول الأطفال النوم تنفيذاً لنصائح الوالدة، بانتظار يقظة الصباح، ليجدوا الهدايا متناثرة تملأ الأسرة. لكن شمس الصباح تشرق بلا هدايا، والسبب أن بابا نويل لم يستطع الوصول، فقد اعترضه جدار الفصل العنصري الذي أقامته إسرائيل في الأرض المحتلة.

بابا نويل- ها هنا - يشبه بوجه من الوجوه- سنديلا، في القصة السابقة. فغرض الكاتبة، فيما نحسب، هو الإعلان عن مشاعر الإحباط التي يحس بها هؤلاء الأطفال، وعزو السبب للجدار الذي يمزق ما هو متصل، ويفرق ما هو مجتمع. فجدار الفصل يشبه - ها هنا - في وظيفته المعتدين على سنديلا، ويشبه الملتهجي في المصعد،

ويشبه المدير في الشركة، ويشبه السيدة المتعجرفة، التي لا تدير العُتق باتجاه العجوز صاحبة الخضار والقطف، على رصيف الشارع، ويشبه، بوظيفته أيضا، الحاكم الذي يتشدق بالكلمات عن العدل، كلما ارتكب مجزرة جديدة تغرق المكان بدم الأبرياء .

وسواء أكنّا أمام حاكم من هذا النوع، أو جدار من مثل جدار الفصل العنصري، فإننا لا نجد إلا قليلا من الفرق، فالحاكم هو الدال، والجدار هو الدال، والشركة المسماة من باب المفارقة " بلدي حبيبي " هي الدال، والحال التي آلت إليها الأهالي في البلاد هي المدلول. وهي المرجع، وهي المضمون، بكلمات أكثر تفصيلا، وأكثر دقة. فعندما ازدادت أسعار المحروقات، عما تحمله جيوب الأهالي، قرروا استبدال الحطب بالمازوت، ولكنهم، بعد أن استبشروا خيرا بهذا البديل، الذي أعادهم إلى أيام زمان، فوجئوا بقيام الحكومة بمنع (التحطيب) العشوائي، ومُنحت شركة " بلدي حبيبي " امتيازًا حصريًا بالتحطيب، وزيادة الأثمان التي يباع بها الحطب، وإزاء ذلك يتحول السكان، الذين يكاد يقتلهم البرد القارس، لبديل آخر، وهو بقايا الزيتون بعد عصره (الجفت) الذي يمكن شراؤه من المعاصر، بدلا من إلقائه في مكبات النفايات، وبعد أن فرحوا بهذا البديل المتوجع في مآلئهم، فوجئوا بقيام الشركة نفسها باحتكار بيع الجفت في علبٍ مغلقة، وأنيقة، ومختومة بشعار الشركة، والتحذير من التقليد، والاستعداد للتوصيل مجانًا. وإمعانا في هذا التصوير الكاريكاتيري،

يتمتع السكان، بعد أن فقدوا جلّ الخيارات، عن شراء الجفت المقلب، وقرروا الاستعانة بالطاقة الشمسية، وتركيب أجهزة لهذا الغرض، ولكن فرحتهم بهذا البديل لم تدم أيضاً، فقد اتضح أن الحكومة تتخذ من الشركة المسماة " بلدي حبيبي " وكيلا حصريا لاستخدام الطاقة الشمسية، وتسويقها، وتبعاً لذلك لجأ القوم لخيار آخر، وهو " ألا يستعملوا أيّ وسيلة من وسائل التدفئة، وقرروا بدلا من ذلك ألا يشعروا بالبرد." وذلك ملخص ما جاء في تقرير اللجنة التي كلفتها الشركة بتحري أسباب كساد الطاقة الشمسية، والجفت، والحطب.

وأما ما يستدعي الانتباه في هذه القصص، فهو اعتماد الكاتبة العجيلي على التواتر، فعلاوة على وجوده في قصة مذكرات حذاء سندريلا، وقصة بلدي حبيبي، نجده بوضوح في قصة أخرى بعنوان الأخطبوط. فالمدعو محمد إسماعيل، بنظر الجيش الإسرائيلي، إرهابيٌّ مطلوبٌ بطريقة هستيرية، لأنه فجر حافلة عسكرية في أحد شوارع القدس. وهو بعد البحث، والتحري، تبين أنه متهم بالانتساب لفرقاء متناقضين، فهو فتح تارة، وفي حماس تارة أخرى، ويقدم في أمكنة متعددة، ومتباعدة. ومطلوب في الوقت ذاته لـ C.I.A لتفجيرة سيارة تقلّ عسكريين أمريكيين في شارع السعدون ببغداد. ومطلوب لأكثر من جهة في مصر لتفجيره حافلة سياح إسرائيليين في منتجع سياحي في طابا. ومطلوب في الوقت نفسه لقوات حفظ السلام في كابول،

لأن مدبري عمليات التفخيخ كانوا يجتمعون في بيته، وهم يخططون للقيام بعملياتهم التي تستهدف جنوداً أمريكيين. ووفقاً لتقارير مؤكدة هو المسؤول عن تفخيخ سيارة ثركت متوقفة على كئب من الحدود الإسرائيلية اللبنانية. وفي أثناء البحث عُثر على بطاقة تعريف باسم محمد إسماعيل، في حقيبة مشبوهة لا صاحب لها، في مطار شيكاغو، وتبعاً لذلك فإن هذا النص القصصي لا يملُ، بحكم اعتماده على التواتر، من تعداد الحالات التي يمكن أن تنسحب على المدعو محمد إسماعيل، لذا لا مفر لمن يريد التخلص منه من تفجير العالم، لأنه، مثلما ثبت في التحقيقات، موجود في كل مكان، وفي كل زاوية، في الوقت نفسه.

وهذه النهاية لا يتوقعها القارئ، بعد سرد الراوي لما تواتر من شأن محمد إسماعيل بعناوين متعددة، ومتكررة، ولذا يُفجأ بشيء غير قليل من الدهشة. والنهايات في هذه القصص - بصفة عامة - غير متوقعة، ومدهشة كثيراً. ففي قصة " عيد مجيد " لا يخطر ببال القارئ أن ثمة ارتباطاً بين تأخر بابا نويل بهدايا العيد، وجدار الفصل العنصري. وفي قصة سنديلا لا يخطر ببال القارئ أن ثمة ارتباطاً بين اهتراء حذاء سنديلا، وانفصال كعبه، ليحط مثل قذيفة على أنف الزعيم الرافم. وفي قصة بلدي حبيبي يُدهش القارئ أن القصة، على الرغم من واقعيتها، تنتهي بما لا يخطر بالبال، وهو أن يقرر الأهالي الإقلاع عن الشعور بالبرد القارس. وفي قصة " رخصة مسدس " يندهش

القارئ- الذي تتبّع حرص الأخ الأكبر على رشوة كبار المسؤولين بوسائل متعددة ليستصدر رخصة اقتناء مسدس لأخيه الأصغر من باب الهيبة- أن أول ضحايا ذلك المسدس هو الأخ الأكبر نفسه. وفي قصة " سرير بنت الملك " لا يتوقع القارئ أن يكتشف الرجل الذي يقاطع المرأة الكاتبة أنها لا تفتأ تلاحقه، وأن الشطيرة التي يتناولها في وجبة الغداء، قد لفت بأوراق تحمل توقيع تلك الكاتبة، تمامًا كاتبة الملك- التي مع وفرة الاحتياط والتحرُّز- ماتت بلدغة عقرب سوداء مختبئة في عنقود من العنب.

صحيحٌ أن هذه النهايات تجمع بين الحدة، والدهشة، الحدة لأنها مؤلمة، والدهشة لأنها غير متوقعة، ولا مفتعلة، وتتوافر فيها بعض المفارقة الساخرة.. ففي قصة قصيرة جدا بعنوان " أمنٌ بيئي " تروي الساردة شيئاً عن اختلاف أهل الحلّ والعقد في الدولة المعنية في أيّ الجهات أحقُّ بإصدار شهادة للموفدين تؤكد أنهم مؤهلون للحياة في باريس، بعد قيام طالب دراسات عليا بقتل عشيقته. فبعضهم يؤكد أن منح مثل هذه الشهادة من اختصاص وزارة التربية، في حين يستخفُّ آخرون بهذا ويرون أن وزارة الزراعة هي الأولى بمنح شهاداتٍ كهذه. لكن فريقاً لا بأس به لا يوافق على الاقتراحين، وإنما يرى أن وزارة الصحة هي الأولى بمنح تصاريح من هذا النوع. وحسباً للخلاف تقرر أن يستخرج الموفدون هذه الشهادة من دائرة الأرصاد

الجوية، وقد استمروا على هذا إلى أن فكرت الحكومة بخيار آخر، فأحدثت وزارة جديدة، هي وزارة البيئة، التي أنيطت بها هذه المهمة.

ومن الجائز أن يقال: إن بعض ما تنتهي به هذه القصة، على الرغم من السخرية فيه، نهاية مؤلمة، ولكن الأكثر إيلاّمًا، من هذا كله، هو أن الكاتبة تصور ما يجري من خلاف بين الأجهزة المعنية على أنه " مَسْحَرَة " بيروقراطية تكاد تكون هي النمط السائد في إدارة الكثير من شؤون بلداننا، ولا سيما في تراتيب حياتها اليومية. وهذه القصة، كغيرها من قصص، أشرنا إليها، أو لم نشر، تُعَرِّي، بصفة جريئة، واقعنا السياسي، والاجتماعي، والإداري، من قشوره، وهي بقصصها هذه تنكأ الجراح، وتدعو إلى إعادة النظر في كل شيء، في حياتنا، إن كانت تتعلق بمتطلباتها اليومية؛ كالتدفئة، أو البئية، أو تتعلق بأمالها في الحرية، والاستقرار، والأمن، والتخلص من العنف العشوائي، والإرهاب، أو التخلص من الاحتلال، وجدره، وحواجزه. فهي قصص تمثل فسيفساء ترتب فيها شهلا العجيلي أوجاع الإنسان العربي جنبًا إلى جنب، في غير تركيز على واحد منها، أو أكثر. في أداء قصصي يجمع بين قوة السرد، وسرعة الإيقاع، واللغة الأدبية المحكمة، المكثفة، التي لا تحفل إلا بالقليل جدًا من تقاليد الكتابة القصصية الكلاسيكية.

3

صوت الأنثى

في قصص فداء الحديدي

قد يجد القارئ - في العبارات التي اختارتها الأردنية فداء الحديدي تذييلاً على الغلاف الأخير لمجموعتها القصصية " رجل في مكر امرأة " (بيروت: ٢٠١٩) ما يلقي الضوء على دلالات هذه القصص " لا يعرف بأني امرأة قاسية. أنثى متمرّدة . أعرف متى تستكين الأنثى داخلي. متى أحن إلى الهدوء. ومتى أخرج أنثى ثائرة حد الجنون. هو لا يعرف أنني امرأة تهوى الاقتحام متى تريد. وأهوى الانتقام عندما يحين.. "

فالقصص العشر التي تتألف منها المجموعة تشبه تقاسيم متكررة على وتر واحد هو الأنوثة، والأنثى المتمرّدة، أو تلك التي تتعرض للطعنات المتلاحقة من الرجل الذي يتغيب عامداً فيما هي تتوق لحضوره، أو يقصمها عن اهتماماته فيما هي تسعى لإسعاده، أو تقديم المساعدة له والعون عند الضرورة.

ففي القصة الأولى " شموعٌ تحترق " صورٌ من العناد الذي تتمسك به المحامية (ياسمين) في مواجهة الشاب العشريني (كارم) الذي اكتشف بعيد رحيل والده الثري أنه ترك وصيته لدى هذه المحامية. وهي الوصية التي يعهد إليها بالإشراف على ودائعها في المصارف

سحبا وإيداعا. ومع أن كارما هذا معروف بطيشه، وعدوانيته تجاه الآخرين، إلا أن ياسمين لا تخضع لا لتوسلاته، ولا لدسائسه ومؤامراته، فما كان من موقفها الصلب هذا إلا أن أضعف هذا الشاب الذي يظن نفسه سلطانا، وشرع جسمه النحيل بالذبول يوما بعد يوم. ولم تفده الصفقة المشبوهة التي أبرمها مع تاجر فرنسي، إذ تبين في اللحظات الأخيرة أنه وقع في الفخ الذي نصبته له المحامية ياسمين التي استولت على ما كان يود تهريبه لذلك التاجر مقابل شيك بـ ٧٠٠ دولار. فكانت الصدمة أكبر من أن يحتملها هذا الرجل الذي تغلبت عليه ياسمين بما لديها من دهاءٍ ومكر.

وترى (نجلاء) في قصة بعنوان " حبيتي الغائبة " في نفسها، هي الأخرى، نموذجًا للمرأة الصارمة، والأثني المتمردة، التي لا تضعف عزميتها، ولا تلين. فهي تعمل في دار المستن، وتستمد شخصيتها القوية من رعايتها لوالدها الطاعن في السن. وتحرض عليه حرص الأم الرؤوم على طفلها في كثير من الحنان. ولا تفتأ تكرر لو لم يكن أبي في حاجة لرعايتي لأصبت بالجنون. (ص ٤٥) وهذه الرعاية تتخطى دائرة الذات إلى رعاية الآخر، فهي ترعى أيضا الجار المسن، وترعى نزلاء دار المسنين، وتقوم إلى جانب ذلك بغير قليل من الأعمال: دراسات، وأبحاث، وإجراء الصيانة اللازمة لمرافق الدار، والمتحف الملحق بها. وفي الأثناء تظهر شخصية جديدة في فضاء النص. " زائر جديد .. من غير مقدّمات يجلس بقربي .. (ص ٤٧) وظهور هذا الزائر يترتب عليه

تحوُّلٌ جذري في بنية القصة، إذ ينصبُّ تركيز الساردة على التوقعات التي تداعبُ خيال الفتاة (نجلاء) وهي تخيلاتٌ تبتعدُ بها عن الواقع، إذ تظن في هذا الزائر الأنيق رجلاً معجباً بها، بل محباً لها شديد الواله، والعشوق. والدليل على ذلك تظاهُرُهُ في إحدى الزيارات بنسيان معطفه الجلدي ليعود ثانية بذريعة استعادة المعطف، لكن الهدف الحقيقي هو اللقاء بنجلاء التي ما تزال تعيش، وتلحق، بنسيح خيالي يتألف من حكاياتٍ، وقصص عن العشق الذي تقوِّدُ إليه مصادفاتٌ عابرة.

وبظُلِّ الشاب، الذي يعمل في صحيفة أخبار شارع الثقافة، يرأسها عبر مقالاته المتكررة، بطريقة غير مباشرة، ومُلفزة. فهي وحدها التي تدرك بأن ما يبعثه من أشواق لها مخبوءةٌ بين سطوره، وفي مقالاته التي يكتبها بحنكة واحتراف (ص ٥٣). لكن الشاب الذي لم تذكر اسمه اختفى فجأة. انقطعت أخباره، وتوقفت مقالاته عن الظهور في مواعيدها المحددة، وهاتفه المحمول لا يجيبُ على الرغم من أنه غيرُ مُغلق. أعيائها البحثُ، والسعي، لمعرفة سر تغيُّبه هذا. تحاول الاتصال بالصحيفة فيخبرونها بعزوفه عن الكتابة، وأنه لا يرسل إليهم مقالاته كالعادة. ثلاثون يوماً هي المدة التي استحوذ عليها فيها القلق، ليتضح أن ما كانت تظنه حباً لا يتعدى الوهم العذب، والحلم الرائع، الذي عاشته أياما بلياليها، فقد ظهر أخيراً في سيارته، وإلى جانبه سيدة في ملابس أنيقة. وكانت الصدمة كبيرة إذ اكتشفت أن هذه

السيدة هي زوجته. نجلاء- إذن - وقعت ضحية الخداع، والمكر، أو هذا ما تظنه على وجه الحقيقة. فالزائر الذي لوح لها بالطعم، وعلقت به الصنارة، هو المسؤول في رأيها عما جرى لها وأصابها من قلق. والسؤال هو: هل كان هذا الصحفي مسؤولاً فعلاً عما أصيبت به من خيبة مرة، لا تجيبنا القصة عن هذا التساؤل، وإن كان الواقع يجيب عنه، واقع هذه الفتاة التي شغلها حبّ والدها عن الحبّ بمعناه الذي يجمع بين الذكر والأنثى.

وفي " الموعد الأخير " يتعرّف القارئ على امرأة من نوع آخر، فهي الفاتنة بثوبها النيلي المرصّع، الحسنة الجميلة التي ما برحت أن أصبحت زوجة (جمال) رجل الأعمال الثري. يسافر إلى باريس ويقضي أياماً عالقاً في مفاوضات قدم فيها الكثير من التنازلات المؤلمة للآخرين، بلا فائدة. وفي اللحظة الحرجة يتذكر أنّ زوجته (ليانا) محامية بحجم الدنيا، وتجيد فنّ التفاوض، وحلّ النزاعات. ويتردد قبل الاتصال بها، فقد كان عرض عليها مرافقته إلى باريس ولكنها رفضت بشدة، بحجة أن لديها التزامات اجتماعية كثيرة لا تستطيع التحلل من تبعاتها. علاوة على أنه يعرف صعوبة السفر إلى باريس في هذا الوقت القصير الضيق، وعلى الرغم من ذلك اتصل، فجاءه الرد سريعاً " عند الساعة السادسة صباحاً أصل باريس " (ص ٦٦) وكانت صدمة التجار الأربعة كبيرة عند مشاهدتهم لها في الاجتماع. وازداد نقرّ الأصابع على سطح المنضدة تعبيراً عن التوتر. وعلى الرغم من أن

الاجتماع مُدِّد مرارًا، وطال وقته كثيرا، إلا أن ذلك لا يهم، ما دامت النتيجة مكسبًا لم يتوقعه جمال، ولا توقع ما يسفر عنه من أرباح ومنافع. تلك واحدة من المناسبات التي أثبتت فيها ليانا، بصفتها امرأة، قدرتها على تحقيق المعجزة التي يعجز عنها الرجل بدهائه، ومكره.

مكر النساء إذن لا يقلّ عن مكر الرجال إن لم يزد عليه ويتفوّق. ففي قصة: " امرأة في حياتها أسير " تستغرب الساردة (نايا) عدم فهم الدكتور ناجي لها بصفتها أنثى غير طيّعة، ولا شديدة الإذعان . تقول في مونولوج داخلي: احذرنى أيها الرجل!. (ص ٧٣) من أنت لتعاملني بتلك الطريقة؟ ثم " سوف أجعله يندم على معاملته القاسية لي " (ص ٧٤) وأخيرًا تتغلب على العقبات التي واجهتها في الطريق. ستة أشهر من البحث والإصرار انتهت بالعثور على ما تريده من معلومات، ووثائق، لتحرير الأسير المعتقل، أو المُختطف، بكلمة أدق. وسرعان ما حجزت مقعدًا في أول طائرة إلى حيث يمكن تحريره من الأسر. لقد تمتعت نايا في القصة بإرادة حديدية لُقنت الدكتور ناجي درسًا في الإصرار والتحدي. فالأنثى ها هنا ليست ضعيفة، ولا اتكالية، فهي تنتزع ما تريده بنفسها، ولا تنتظر من يمدّ عليها بالمساعدة.

ويتكرّر - مثلما قلنا- الإلحاح ذاته على الإرادة الصلبة، والمتينة، التي تتمتع بها فتاة فقدت أمها قبل أسابيع، وتنتظر أن يبعث الله لها بشريك العمر بلا شروط. ذلك الذي سبق لساح صديقتها أن حدثها

عنه في إشارة للزواج منه، فهو قريبها الذي تعرفه عن قرب. بيد أن اللقاء الذي جرى ترتيبه بين سيرينا - بطلة القصة- والشاب تمخّص عن مفاجأة صُدمت بها سيرينا، فأسئلته تثير الاشمئزاز، إذ كان همّه الوحيد في اللقاء أن يعرف كم هي مصروفاتها اليومية، وكم مرة تناول اللحوم في الأسبوع. فهو بخيل إلى درجة الشح، ولهذا لم يترك لها فرصة الرفض " والمفاجأة أنه هو من رفضني. لا يستطيع تحمّل مصروفاتي" لم تكن محبته تلك الصدمة الوحيدة التي تتعرض لها سيرينا بَعْد وفاة الوالدة. فأفراد الأسرة تفرّقوا. الأب، والأخ ثائر، والشقيقة سارة، كل منهم مضى في سبيله إلا هي. ويزيد الطين بِلّة ما اكتشفته في شخصية صديقتها ساح، تلك التي دعته للقاء في منزلها، وتبين أنها تراجعت عن الدعوة بطريقة مهينة، ومُزريّة، بالمعنى الحقيقي. وبدلاً من أن تشعر سيرينا بالأسى لهذا ترى في ذلك سبباً للسعادة، فذلك اليوم الذي سقط فيه القناع أسعد أيام الحياة. ذلك أنها اكتشفت ما يخفيه الآخرون، واستطاعت أن ترى في اللقاء الذي لم يتم ضوءاً يُظهر ما يحاول الآخرون إخفاءه، وهذا يعقبه الشعور بالسعادة، سعادة الواثق بنفسه لا الطبع المتأثر بالخذلان.

لا تكتفي فداء الحديدي من قصصها هذه بوحدة المال الذي تنشده للأثني، ولكنها أيضاً تُضفي عليها من أساليب السرد ما يضمن لها وحدة التشكيل الفني الأدبي. فحيثما قلب القارئ نظره ألغى الأثني هي الساردة، وهي أيضاً التي تقع عليها الأضواء من علي، فتنبير جوانبها

من كلِّ النواحي، لا من جهةٍ واحدة. هي التي تروي، وهي التي تحتل موقع الراوي عنه. وتتلاعب الكاتبة بالخطاب، فتارة يغلبُ عليه ضمير المتكلمة، وطورًا تنتقل من هذا إلى ضمير الغائب، فيتنحى الراوي المُسرح لغيره، ويغدو الحديث عن المرأة جليًا باستخدام ضمير الغائبة المفردة، ولا تفتأ تنقلب مرة أخرى للراوي المُسرح الذي يحكي الحكاية بضمير المتكلم، وهذه المراوحة تبددُ الشعور بالرتابة عن القصص. وبصفةٍ خاصة القصص التي ترصدُ فيها المشاعر الداخلية للأنتى بعبارات قصيرة، مجزأة، قد تكون الكلمة الواحدة بمنزلة جملة تامة. عدا عن هذا تتجنَّب استخدام حروف العطف، مما يبعث في السرد ديناميكية خاصة بالتصوير المشهدي، لذا يشعر القارئ بوجوده أمام شريط يعرض الحكاية تارة بالتصوير السريع، وطورا بالبطيء، وطورًا ثالثًا بالطبيعي. ولو أنَّ القصص وجدت من يعيد النظر فيها مُحررًا منقحًا خلثُ من بعض الهنات اللغوية القليلة التي لا تنتقص من هيبته السرد، وجمالياته.

4

سعيد الكفراوي

وبلاغة المشهد السردي

على الرغم من أن سعيد الكفراوي (١٩٣٩ - ٢٠٢٠) من أبناء العام ١٩٣٩ إلا أن مجموعته القصصية الأولى " مدينة الموت الجميل " لم تصدر إلا في العام ١٩٨٥ أي بعد أن نيف على الأربعين. ومعنى هذا أنه لم يتعجل النشر كغيره من الكتاب، لذا ينطبق عليه مفهوم الأديب النابغ، النابه، الذي تظهر عليه إمارات الإبداع في سن متأخرة، فهو بسبب ذلك يختلف عن مراهقي الكتابة ممن لا يملكون من عدتها سوى الإسراع في النشر، ومداجاة نقدة الأدب من الوعاظ والمداحين.

ففي العام ١٩٨٨ نشر الكفراوي مجموعته الثانية "زبيدة والوحش" وتوالت مجموعاته؛ ففي ١٩٨٩ صدرت سدرة المنتهى وفي العام ١٩٩٣ ظهرت " بيت للعابرين "، وفي العام ١٩٩٤ ظهرت مجموعة "مجرى العيون " و" دوائر الحنين " في العام ١٩٩٧ وأخيرا "البغدادية " ٢٠٠٤ وقامت مؤسسة فنك للنشر في الدار البيضاء بنشر مختارات قصصية من آثاره، قدم لها الناقد الأديب محمد برادة، بعنوان " كُشك الموسيقى " ١٩٩٧ أما دار الشروق بمصر، فقد

أصدرت مختارات من قصصه القصيرة في نحو ٤٠٠ ص بعنوان " شفق ورجل عجوز وصبي " (٢٠٠٨) .

ومن يقرأ قصص سعيد الكفراوي القديمة منها والمتأخرة، يشده ما فيها من تركيز شديد على المشهد السردي دون غيره من عناصر البنية القصصية القصيرة. ففي قصة بعنوان " سيدة على الدرج " يتوقف بنا الراوي عند كل جزئية في المكان، ذلك الذي تجري فيه حكاية الراوي مع السيدة الأرملة التي تشكو الوحدة، وتتوق لمعاشرة الرجل الذي يقيم في الشقة التي تقع فوق شقتها مباشرة. ينزلت الرجل متسللا من علي نحو الأسفل بخطى وثيدة محاذرا أن تصدر قدماه صوتا يوقظ الجارة التي ما إن تحس بخطاه، ووقعها الرتيب على الدرج، حتى تبادر لفتح الباب، وهي بملابس النوم، وكأنها تترصده، وتراوده في تغنج لا يقوى على مقاومته ومقاومة إغرائه. لكن هذه الرغبة سرعان ما تنطفئ لكونه مؤدبا أولا، وثانيا لأنه يخشى أن تلاحظ زوجته شيئا مما يثير زوبعة في البيت، فتغدو حكايته مع تلك الأرملة " حكاية لن تنتهي " .

وتنسل مشاهدُ القصة خيطا خيطا، وإذا بها تتضمن وقائع عن الزوج الذي رحل منذ عامين، وعن الرحلات التي قاما بها، وعن الدنيا الواسعة التي شاهداها، والحكاية تلد الحكاية، والذكرى تلد الذكرى، والرجل لا يني يقاوم هذا الإغراء الذي تبوح به السيدة بكلمات تجمع بين الجراءة والحقر: " عامان وأنا أقاوم.. الأمر .. أقصد .. أنت جاز طيب.. تقدير ما أنا فيه.. يعني أنت رجل ... و.. أقصد

.. يعني . " مثل هذه التأنأة في الحوار تتبّعها بسمة فاترة، فيما العينان اللتان تتوقان للحبّ يشعّ منها الحنان. ينسلّ الرجل للدخل تاركاً يده لتسحبها وتسحب الرجل الطيب حيث الزوج الراحل يخلق به من صورة معلقة على الجدار إلى جانب القديس، وزهرية تنبثق منها سنابل القمح الذهبية. أسلمها يده لتجذبه نحو الشقة المفتوحة على البحر الذي يشهد موجة.

وهذه العبارات، ولا سيما الأخيرة منها تفصح بطريقة غير مباشرة، عن إذعان السارد، ووقوعه تحت تأثير الضغوط التي يتعرض لها من هذه الأرملة، ضارباً عرض الحائط بكل ما فطر عليه من أدب جمّ، ومن وفاء نادر لزوجته التي تغطّي في سبات عميق.

ويتوقّف القارئ - والدهشة لا تفارقه- أمام قصة أخرى منتبهة بل ملتفتة لرصده ملامح الشخص، فهو كالرسم الذي يتخذ من الكلمات ألواناً، وخطوطاً، تُجَلّي ملامح الأشخاص في الحالات التي يتكلمون فيها، أو يقومون بأعمالهم المعتادة. فهذا مشهد يرويّه طفل عن جده في قصة " تلة العَجَر " أزاح بيده حصى الأرض. ثم رفع عباءة الجوخ، وفرشها في مدّ الظل. وضع العمامة على الفرع النائي في التوتة. استلقى على العباءة. ووضع ذراعه اليمنى على عينيه. وبدت لحيته كالقطن المندوف". يبدو لنا الكاتب، مع إفراطه في سرد التفاصيل، كأنه لا يتخلّى عن مبدأ الاقتصاد في الكلمات، والشحّ في تتابع العبارات، فهي سبع جمل لا تزيد، ولكنها تكفي لرسم هذا المشهد الكاريكاتيري

لنموذج مصري نراه ونشاهده باطراد في الأفلام والمسلسلات. ويقول الراوي نفسه راسمًا بورترية لجليلة العجرية بعبارات من النوع ذاته " خطوط الوشم الثلاثة على الذقن. والنقطة خضراء بجانب الأنف السرح. خالٌ للحُسن مثل زبيبة لا يمحوه الموت نفسه. الحلقُ الهلالي يهتز بهزة رأسها فيضوي. وعيون بكحلٍ ربّانيّ سارح فيها الغموض، وبريقها في قلب أمي، وخالاتي، سرٌّ من الأسرار ". ولا شك في أنّ هذا المشهد يتمخض عن بورترية لتلك العجرية، وهي تضرب بالرمل، وتخبر الآخرين بما يقوله (الودع) بورترية تم رسمه بكلمات في غاية البساطة والحميمية والألفة.

والكفراوي، في جلّ ما يرويه، يطغى عليه الراوي المشارك، أو السارد بضمير المتكلم. وهذا المتكلم قد يكون طفلًا تارة، وقد يكون رجلًا تارةً أخرى، فقصة " تلة العجر " المذكورة يرويها صبي قرأ عن أحمد عرابي في كتاب التاريخ. أما في قصة " عريس وعروس " فإنّ الراوي فيها طفلٌ هو الآخر، لكنه يلهو مع ابنة عمه مديحة، وشقيقته، ويؤدون اللعبة المفضلة لدى الأطفال، وهي لعبة عريس وعروس. تنتهي هذه اللعبة بمشهد غير متوقع يأخذ بأنفاس القارئ، وهو المشهد الذي يجري فيه ختان الطفلة مديحة، وانتزاع خصيتي الصبي الراوي. ولم يشفع له، ولا لمديحة، تدخّل الأب، وتكرّزه لعبارة " دول عيال برّضه " فالصبي الذي استسلم في نهاية الأمر لا يني يتأمل الكفّ التي

تمتد إلى خصيئته اللتين يراها متصلتين بشرايينه، فتقوم بانتزاعها، فيما صراخه يختلط بصراخ الأثني، وهي تُخْتَن.

أما السارد في " قصاص الأثر " وهي قصة يحو فيها الكاتب الجدار الفاصل بين العقل والجنون، فهو أيضا بطلُ القصة بالمعنى المجازي، لا الحقيقي، كون هذا السارد لا يتصف بأي صفة من صفات الأبطال. وهو رجل شغوف بالنحت، والنقش، والحفر، وهواياته هي الكتابة على الخشب لذا يقوم بانتزاع القطع من البيوت والمحلات ليحضر عليها ما يشاء من التواريخ. وقد ساقته هذه الهوايات لما يُعد تورطاً مع الحارة، فعندما أبصرته سيدة من سيداتها وهو ينتزع قطعة من الخشب، صاحت بأعلى صوتها (حرامي ... حرامي) ولم يدر كيف تجمع الخلق حوله بمثل تلك السرعة، وهم يرددون بأصواتهم الغاضبة حرامي .. حرامي.. وانهاled عليه بعضهم باللكرات..والركلات.. وساقوه بالقوة إلى مُحْفَر للشرطة، وما هي إلا لحظات حتى تمكن شاويش القسم من التعرف على الحقيقة، فالرجل ليس لصاً وإنما هو مجنون. ولم تكن هذه هي الصفة الوحيدة التي تصنف الرجل في المساطيل، فبعد أن اجتاز شارع هدى شعراوي، رآه أحد التجار، وهو يحدق بالمعروضات من أثاثٍ، وتحفٍ، في شغف تم عليه عيناه، نصحه بالذهاب إلى المزادات التي تباع فيها الكنوز النادرة. وساقته قدماه لإحدى الفيلات التي يقام فيها أحد المزادات. وفي المزاد جَرَب أن يكون كغيره من الناس، منتهزاً ترويح الدلال لمشكاة أضاءت الليالي

الملاح، ونورت قصور السلاطين في الأفراح، فلما بلغ المزاد سبعة عشر ألفا ما شعر إلا وهو يقول: عليّ بعشرين ألفاً، فما كان من الدلال إلا أن بارك له بالمشكاة، وطلب منه مقدم المبلغ، فقال بثقة: امهلني إلى أن أحرّر الشيك. وهمست سيدة قريبة لأخرى: لا بد أنه سمسار لأحد الأغنياء. ذلك أن هيئته الزرية، وفقره الظاهر، يحولان دون أن يصدق الإنسان أن معه من العشرين ألفا عشرين قرشاً فحسب.

يتضح أن الكاتب يريد أن يقول في هذه الحكاية قولاً غير مباشر، فالدلال، واصحاب المزاد، من الغباء بحيث يصدقون أن مثل هذا الزري يملك مبلغاً كهذا. ثم ما الذي يدفعه لاقتناء مثل هذه المشكاة وهو على هذه الحال؟ وعندما انتهى الوقت، وحان موعد استلام الشيك، سألهما عن أي شيك تتحدثون؟ فاختلفا في أمره، وهنا أيضا تظهر نباهة الكاتب، فهل هو نصاب مثلا، أم معتوه؟ وأخيرا قرروا سجنه في مخزن التحف. في هذا المخزن نجد العجيب الذي يلفت النظر لما يتمتع به الكفراوي من قدرة على لمح السعادة في مستنقع الشقي، وتتحول القصة من مشهد عادي إلى أحلام ورؤى. فالراوي- بطل القصة- يستمتع بوجوده في هذا المخزن، فقد جلس كما يقول بين مخلوقات الله في وفاق مشوب بالضنى. وراح يتساءل عن مدى ارتباطه بالأشياء المقدسة فيه، وفي الأثناء تراءى له تلك المخلوقات تهض من موتها في هيئة راقصة من البورسلان، وهي تهتز على وقع موسيقى آلة القانون. أما المشكاة التي تورت قصور السلاطين، فراها

تنبثق من السقف مضيئة، منيرة، تدور في حلقات نورانية من غير زيت. وإذا بالراوي هذا كأنه سندباد بحري يغوص في عوالم غرائبية كالسندباد المعروف في ألف ليلة وليلة.

والمتتبع لما في المختارات يجد الكثير الجتم من المشاهد التي تشبه ما ذكرناه، مشاهد كتبت بلغة يقترب فيها الكفراوي من عالم شخصياته المهمشة، والمسحوق، الحاملة بعالم آخر، أو تلك التي تؤطر بإطار الطفولة المحبطة، أو النساء اللاتي يقاسين الإهمال والحرمان. وهي لغة تكاد تمتزج بتراب الكفر، والدوار، والطين الذي تغوص فيه أقدام الفلاحين، والرمل الذي يمتد أفقه على تخوم القرية، أو البلدة. وهي، في آخر المطاف، لغة القصة القصيرة التي تشعر القارئ بدفء اللقاء، وبالائتلاف النابع من كفاءة التلقي.

دعوة عشاء وقصص أخرى لصالح أبو إصبع

من المعروف أن القصة مذ كانت تميزت بالتنوع، فمنها قصص الأشباح، ومنها قصص الأطفال، وقصص الحيوان، والقصص الخيالي، الذي لا يروي فيه الراوي وقائع تجري في عالمنا وإنما في عالم من اختراع القاص، ومنها القصص السوقي الذي لا يهدف إلا للتسلية، والتشويق، ومنها القصة الشعرية، وهي منظومة تروي حكاية مكثفة هدفها الإرشاد والوعظ. علاوة على قصص المغامرات. أما القصة القصيرة التي يقال لها بالإنجليزية short story ففرضت من القصص لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقبل ذلك كانت هذه العبارة تطلق على قصص قصيرة من حيث الحجم، لا من حيث البناء الفني الذي أصبح في هذا الطور بناءً بمرتكزات أساسية بدونها لا تعد القصة قصة قصيرة^(١).

فمن أهم هذه الركائز عند جي دي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٧) أن تزوي القصة حكاية وقعت للشخصية في لحظة عابرة، قصيرة، منفصلة عما قبلها، وعما يليها من لحظات. أي أنها تروي حدثاً لا يهتم

الكاتب بما قبله ولا بما بعده. وقد تعمّقت هذه الفكرة التي غدت شرطا من شروط القصة القصيرة لدى كتّاب آخرين منهم أنطون تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤)، وكاترين مانسفيلد (١٨٨٨ - ١٩٢٣) وبيرباك (١٨٩٢-١٩٧٣) وسومرست موم (١٨٧٤-١٩٦٥) وإرنست همنغوي (١٨٩٩-١٩٦١) ولويجي برانديلو (١٨٦٧-١٩٣٦) وإدجار آلان بو (١٨٠٩-١٨٤٩) على أن الحدث، بالرغم من أنه لا علاقة له بما قبله ولا بما بعده، ينبغي أن يكون حدثا مكتملا قابلا لجلاء موقف معين. وعلاوة على ذلك، لا بد - في رأي رشاد رشدي (١٩١٢-١٩٨٣) - من أن تنسج القصة نسجا يحافظ على وحدة الأثر، أو الانطباع، في السرد والحوار والوصف^(٢).

تداعت هذه الخواطر في الذهن، ونحن نقرأ المجموعة الجديدة لصالح أبو إصبع الموسومة بالعنوان " دعوة عشاء وقصص أخرى " (ديي، ٢٠١٦). فهذا القاص ليس بالمبتدئ كغيره، بل هو من الخُضرمين الذين أسهموا في إغناء المكتبة السردية العربية بمجموعات منها: " عراة على ضفة النهر " ١٩٧٢ و " محاكمة مديد القامة " (١٩٧٥) وأميرة الماء (١٩٧٩) ووجوه تعرف الحب (١٩٩٢) وقصص بلون الحب (٢٠٠١) عدا عن مساهماته في النقد الأدبي الذي صنّف فيه، وألّف: " فلسطين في الرواية العربية " ١٩٧٥ و " قراءات في الأدب " ١٩٧٨ و " الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة "

٢٠٠٩ و" الرواية الفلسطينية والمنفى " ٢٠٠١ وغيرها.. مما لا يتسع المجال لذكره.

ومما يشدنا إلى هذه المجموعة أنّ الكاتب- فيما نظنّ ونرجّح- لا يقيم وزنًا لتلك التقاليع التي سادت القصة القصيرة في العقود الأخيرة، كالذهاب باتجاه القصة الرمزية، أو القصة التي تقوم على توظيف المرجعيات الأسطورية، والميثولوجية، والذاكرة الشعبية، مما يُعدُّ لدى كتاب هذا النوع من القصة حادثةً وتجديدًا. ولا يُهرول باتجاه القصة القصيرة جدًّا، التي بلغ ببعضهم أن يكتب القصة من ست كلمات، أو أقل، ليزعم ناقدٌ من هذا الصنف أنّ في تلك القصة ذات الكلمات الست تقنياتٍ سردية، وأنّ فيها وصفًا وحوارًا، وأن في ما بين السطور(كذا) منها شخصياتٍ، ووقائع، مما يعد - في رأينا - ضربًا من اللغو، عيبه الرئيس أنه لقي من ينشره..

وهذا لا يعني أنّ لصالح أبو إصبع موقفًا من الضروب الفنية المتبعة في كتابة القصص، بيد أنه - فيما نظن ونحسب- يأنس إلى الشكل القصصي التقليدي الأصيل، المتبع، في كتابة القصة منذ أزمان، ظلّا منه - وهذا له ما يسوغه - أن القارئ حين يقرأ القصة لا يبحث فيها عن الأغاز، والأحاجي، التي تتطلب منه قدرًا كبيرًا، أو غير كبير، من التأويل أو التخمين، للوقوف على فحوى الرسالة التي نيّط بالحكاية، أو الهدف، أو الانطباع، الذي يريد القاصُّ إحداثه لدى المتلقي، ولكنه مُطمئنٌ إلى أنّ القارئ يبحث، قبل كل شيء، عما

يشير في نفسه التوق لمعرفة المآلات التي تسفر عنها الواقعة المحكية، وما تتمحّص عنه من دلالات. فإذا حقّق القارئ ما يصبو إليه، فيها ونغمّت، وإلا فمِن الخير للكاتب - في هذه الحال - أن يمزق ما كتب، وأن يلتقي به في المهملات، لا سيما وأن الحاجة لهذه المهملات أضحت ماسّة في زمن تطرّق الترشيد فيه لأبخس الأشياء، وفي مقدّمها الورق.

الحاجة هنيئة

ففي قصّة " الحاجة هنية " يُدكّرنا الكاتب برواد القصة؛ فهو يذكر اسم الشخصية ابتداءً متلاعباً بالدلالة المعجمية لكلمة (هنية) واسم السيدة التي تدور حولها القصة، فهي هانئة في حياتها سواءً في المهجر الأمريكي أو في أثناء رحلاتها إلى الوطن - فلسطين - أو بُعيد عودتها النهائية، واستقرارها في البيرة. والقصة - على عادة الأوائل - تبدأ بوقائع تمهيدية يمكن الزعم بأنها ليست جزءاً من الحكاية، وإنما هي توطئة لمجريات سوف تُروى لاحقاً عن السيدة. فهو، على سبيل المثال، يذكر لنا أنها نوديث بعدة أسماء؛ فاطمة، ثم إليزابيث، ثم ليزا، والأخير اختصاراً للثاني. وأما (هنيئة) فاسمٌ لم تعرف به إلا وهي في الخمسين. بعد ذلك يروي لنا سلسلة من المحطات في سيرة هذه المرأة التي غادرت البيرة فمِن غادر من العائلة ولمّا تتجاوز الخامسة عشرة. وهناك تابع الراوي دراستها إلى أن ظفرت ببيكالوريوس في علم الاجتماع. وعلى الرغم من زواجهما الناجح من خليل، البقال، إلا أنها - مع

ذلك - تزداد ارتباطا بمراتع الطفولة، ومدارج الصبا، خلافا لآخرين نَسُوا، أو تناسُوا الوطن. فهي لا يُسعدُها شيءٌ فُدر سعادتها بالعودة إلى بلدتها البيرة، ولو على سبيل الزيارة. وهي تفضّل الحياة في البيرة على الحياة في أميركا التي تتلخّص لديها بكلمتين، هما: هاي وي high way. حيثُ كلُّ شيءٍ يسير بسرعةٍ جنونيّةٍ دونَ توقّف، أو تريث.

على أنّ هذه الهنأة التي تتعمّم بها السيدة هنية ينقص عليها شيءٌ واحدٌ، وهو الصعوبات التي تواجهها للحصول على هويّة تسمح لها بالإقامة في البيرة كغيرها ممن عادوا للضفة بعد اتفاق الإدعان بأوسلو. وزادها نكدًا رحيلُ زوجها المفاجئ، وبرغم هذا كله تراءى لها في إحدى زياراتها أنها تستطيع البقاء مع ابنتها الوحيدة في البيرة، وأن تمارس نشاطا في جمعية إنعاش الأسرة، ولتذهب الهوية، والحاكم العسكري إلى الجحيم. وفي الأثناء يتابع الراوي يقظ هذه الحكاية دون أن يُصاب بالملل، أو الشعور بالاكْتفاء بما رواه، فلا يلبث حتى يروي لنا بعض ما أدى إلى اندلاع انتفاضة الأقصى سنة ٢٠٠٠. وقد انفرجت، بهذه الإشارة، أزمة الراوي الذي يحتاج لما يَحْتَمُّ به حكاية السيدة هنية بخاتمة مناسبة، وملائمة، فلا تكون إيجابية فاقعة تضي على القصة طابع الموعظ، ولا سلبية مفرطة تثبّط الهمم، وتضعف العزائم، ولهذا سرعان ما اغتتم الفرصة، وهيئاً للشخصية أن تضحى بنفسها، وتخالط المتظاهرين الصاخبين في صحن الجامع الأقصى

وفنائه، وتتعزّض لما تعرّض له الآخرون. ويختتم الحكاية بكلمة لا تخلو من دلالة على نهاية الحدث " كان مستشفى رام الله يُعجُّ بالمصابين، وكانت الحاجة هنيئة أحدهم ".

تذكرنا هذه القصة بقصص الرواد الأوائل ممن لم يفرّقوا تفرقةً دقيقةً بين القصة القصيرة short story والقصة story. ولو سُئلنا عمّا إذا كانت " الحاجة هنيئة " من النوع الأول أم الثاني لأجبنا على الفور، وبلا تحفظ، إنها من النوع الثاني، لأن هذه القصة تتبع الشخصية في أطوار متقلبة، ومتباعدة، وجرت فيها حوادث كثيرة، ولولا الانتفاضة الثانية التي أتاحت للكاتب العثور على نهاية مناسبة لبقى تتبّع الوقائع مُستمرّاً، وربما طالت القصة فأصبحت رواية. وكان الأحرى بالمؤلف، والأجدر، أن يختار لحظة من حياة السيدة هنيئة، فيسلط عليها الضوء، كاشفاً عبر تداعيات، ومونولوجاتٍ لا تتوافق مع دورة عقارب الساعة، عن هاتيك المقدمات، فلو لجأ لهذا النوع من التشكيل السردّي، غير الخطّي، لكانت النتيجة قصة قصيرة بالمعنى الدقيق للمُصطلح.

المفترجون

ولربّ سائلٍ يسأل: ما الرسالة التي يريد المؤلف أبو إصبع أن يبعث بها للقارئ في هذه القصة؟ جواباً عن هذا يمكن القول: إنه أراد أن يلقي الضوء على الدور الذي تنهض به المرأة في مقاومة الاحتلال، وهذه السيدة، على الرغم من أنها تحيا مطمئنة البال، ميسورة الحال،

في المهجر الذي تقيم فيه، إلا أنها تنشبَّت بالعودة. وتريد الاستقرار في مدينتها البيرة على الرغم من صعوبة الحصول على الهوية التي تسمح لها بتلك الإقامة. وحين تنفجر الأوضاع، تبادر مع من يبادرون للتظاهر، والاحتجاج، ضدَّ الاحتلال الفاشي، فالقصة - بكلمة موجزة - تلقي الضوء على المُسكات بجمر القضية، في أداءٍ سَلِسٍ، يُغري القراء باتخاذها قُدوةً.

والسؤال الثاني المتوقَّع هو: هل تنفرد هذه القصة بهذا الموضوع، أم أن لها أشباها في القصة العربية القصيرة عامة، والفلسطينية بوجه خاص؟ تذكِّرنا الحاجة هنية بقصة "المتفرِّجون" ^(٣) " للقااص الراحل خليل السواحري (١٩٤٠-٢٠٠٦) ففي تلك القصة يُسلط القااص السواحري الضوء على الدور الذي تضطلع به المرأة في النشاط الحزبيّ، والسياسيّ. فبطلة "المتفرِّجون" وهي سيدة في الخمسين، ابتليث بأحد العاملين في الفنادق، وكانَ قد استأجر الحُجرة المقابلة لمَنزلها في حيِّ باب الواد من أحياء القدس، وهذا العامل سرعان ما ساورته الشكوك في سيرة المرأة؛ لا لشيء إلا لتعاقبِ الزوار من الناشطين السياسيين إلى منزلها، فما كان منه إلا أن ظنَّها بائعةً هوىً. ومما زاد الطين بلةً أنَّ صاحب الحُجرة المستأجرة أكَّد له ذلك. وهكذا طفق هذا العامل يراقب.. ويراقب.. وكأنه كُلف بذلك من قوة قاهرة غامضة إلى أن فوجئ بها تتصدَّر المتظاهرين في المسجد الأقصى في الذكرى الأولى لاحتلال القدس. واكتشف هذا المراقب أنه، هو، ومَن

على شاكلته، يكتفون بدور المتفرجين، فيما تقوم النساء بدور المناضلين، الذين يعتقلون، أو يصابون، أو يستشهدون، وتنتشر الصحف اليومية أخبار استيشارهم على صدور صفحاتها الأولى.

ويبدو لنا الفرق - في الواقع - كبيراً بين القصتين، لا من هذه الزاوية حسب، بل من زاوية البنية السردية أيضاً. فالسواحي - رحمه الله - لم يقيم بكتابة رواية ملخصة، مضغوطة ضغطاً، في صفحات قليلة. بل اختار لحظة من حياة هذه الشخصية: نعي شخصية العامل الفندقي، الذي استأجر بيتاً، وراقب المرأة في بضعة أيام متلاحقة لا تباعد بينها، مدفوعاً بما في نفسه من وساوس، وهواجس، وأخيراً حانت لحظة التنوير، والكشف، التي تنبثق منها عادةً وحدة الانطباع. صحيح أن (المتفرجون) من حيث الحجم، وعدد الكلمات (ص ٣٤٢-٣٥٣) ليست أقل حجماً أو عدد كلمات من قصة صالح أبو إصبع، بل ربما كانت أكبر حجماً، وأكثر عددًا، لكن المؤلف السواحي لم يسمح للراوي المشارك فيها بالتمدد، والاسترخاء، بحيث يروي وقائع عديدة تمتد من الولادة إلى الشهادة. بل اختار تلك اللحظة التي لا علاقة لها بما قبلها، ولا بما بعدها من لحظات. ومُصادقاً للقاعدة الأساسية التي راعاها موباسان وغيره من أساتذة هذا الفن. وذلك يتسق، ويتفق، مع اختيار السواحي للمكان الذي يشكل، عبر تحركات العامل، ومراقبته للمرأة، إطاراً حافظ فيه على وحدة النسيج. علاوة على أن عقدة الحدث، وهي العثور على مخرج لوساوس الراوي، وشكوكه، جاءت

مناسبة لطبيعة هذا الشخص الفُضولي، أو البصّاص، بكلمة أدق. فالسعي لمعرفة الحقيقة أسفر عمّا لا يتوقّعه، ولا يتوخّاه، وجاء الكشف- في نهاية القصة - صاعقاً، لئنه درساً أخلاقياً، واجتماعياً قاسياً، في غير اضطرار من الكاتب للوعظ، أو النصّح. فقد حافظ السارد على ديناميكية الحركة في القصة إلى أن بلغت الكلمات الأخيرة، في حين ظلّ الكاتب في " الحاجة هنيئة " يُلحّ على ما هو متوقّع، وعلى ما هو مُضمّر، فجاء الخبر، بما انتهت إليه من إصابة، أو استشهاد، فاتراً. فهو لا يعدو التأكيد على أن الحاجة هنيئة تمثل، بشخصيتها السردية، دوراً نسوياً في الحركة الفلسطينية إبان انتفاضة الأقصى.

-
١. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت، مكتبة لبنان، ص ٢٩٢
 ٢. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو- المصرية، ط ١، بلا تاريخ (ص ١٤٦)
 ٣. انظر الأعمال الإبداعية الكاملة، ط ١، عمان: منشورات الدائرة الثقافية بأمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٨ ص ٣٤٢

جنازة المومياء قصص الشيوخ والعجزة

بعد أعماله القصصية " رأس كليب " و " ولجة الجاحظ " و " ذبابة على أنف هولاءكو " وأعماله الروائية " الملائكة لا تمشي على الأرض " و " طريد الرحم " و " التمية السوداء " وديوانه " القمر في الدُورق " ومقالاته الساخرة " الصعاليك الجدد " صدرت للأديب حسام الرشيد مجموعة قصص بعنوان " جنازة المومياء " [وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٩] واللافتُ، في هذه القصص، خلؤها مما ينشر عادة على أنه قصص قصيرة جدا. وهي من التقاليع التي طلع علينا بها كتاب لا يستطيعون كتابة القصة فتحايلوا علينا بهذه التسمية ليملؤوا الساحات بومضات قصصية واسكتشات تذكرنا بطرائف الأعراب، وأكاذيبهم، وبنكات العامة. وهي على أي حال كتابات نترك للتاريخ الأدبي القول الفصل في شأنها، ولنظرية الأدب أن تجيبنا عما إذا كانت قصصا، أو شبيهة بالقصص، أو أنها لغوٌ، لا أكثر ولا أقل.

فمن يقرأ " موتى بلا قبور " وهي أولى القصص، يحسده- بلا ريب- على هذه الروح المتأنية التي تسرد في صفحات قليلة حكاية متماسكة عن قرار المجلس البلدي القاضي بتجريف جزء كبير من مقبرة

البلدة لإقامة مشروع إنشائي فيه، وما يثيره هذا القرار - بالطبع - من ردود فعل سلبية لدى عامة الناس في البلدة أولاً، ولدى المختار بصفته الممثل الوحيد للسلطة المدنية ثانياً، وإمام الجامع بصفته الممثل الوحيد للسلطة الدينية ثالثاً. وقد باءت بالفشل الذريع محاولات كلٍّ من العامة، والمختار، وإمام المسجد، في إقناع المجلس البلدي بالعدول عن قراره الذي يمثل، في رأي الجميع، انتهاكاً لحرمة القبور من جهة، وازدراء بأرواح الموتى الذين هم السابقون و" ونحن اللاحقون " من جهة أخرى. وعلى الرغم من الطابع السلس، والانسيابي، المهيمن على سرد الراوي للحدث، إلا أن القارئ الحصيف يتوقع انقلاباً في المتن الحكائي يقود لنتائج عكسية. فما إن وصلت الآليات التي نيطت بها عملية التنفيذ، وما إن غرزت الحفارة العملاقة مخالفاً في بقعة صخرية من المقبرة، حتى تغير الموقف رأساً على عقب. فقد أخرجت الحفارة من باطن الأرض، ومن بين الصخور الصلدة، ما يشي بوجود دفائن ثمينة، أو كنوز، في المقبرة. فتغير الموقف تغيراً جذرياً، فالمختار، والإمام، وحتى عامة الأهالي - ممن كادوا يبكون حزناً وأسفاً على قبور موتاهم - هرعوا إلى فؤوسهم، واستعدوا ليحفروا بأنفسهم بين القبور، لعلمهم يعثرون على ما بدا وكأنه بريقٌ حُلْب.

في القصة المذكورة يروي لنا الكاتب حكاية الموتى بلا قبور، وهو عنوان لعمل مسرحي لا علاقة له بهذه القصة من بعيد أو قريب. إنما ثمة شيءٌ مشترك، فمشرحية سارتر Sartre " موتى بلا قبور "

يتحدث فيها عن المقاومة في فرنسا إبان الاحتلال النازي، فالمعتقلون في السجون هم الموتى، والزنازين ليست قبورًا. ولكنّ العنوان ينطوي على تشبيه السجون بالمقابر. أما في قصة حسام الرشيد، فقد جاء العنوان من عبارة الراوي الأخيرة " تدرجت عظام الموتى على الأرض. وغدت قبورهم أثرًا بعد عين. " فالشيء المشترك إذًا في العملين هو رفض الكاتبتين للاستخفاف، والاستهتار، بالإنسان حيًّا وميتًا. فالشَّرة الذي دبَّ في القوم، وتكالبهم على الوصول لما ظنوه كنزًا، جعلهم يستخفون بالموتى، وينتهكون حرمة القبور، ويُزرون بذكرى الآباء، والأجداد. وذلك ما كانوا قد احتجوا عليه، ورفضوه. والآن، وقد لاح لهم بريق المال، ولمعانُ الفضة، والذهب، تراجع حرصهم على موتاهم، ولم يعد مرأى الجماحم المبعثرة، والرفاة المنتاثرة، على الأرض، يؤلم هؤلاء الذين حوّل بريق الذهب الكاذب، والطمع، قلوبهم الرقيقة إلى قلوب جامدة كالحجارة، أو أشدَّ قسوة.

وفي عنوان إحدى قصص " جنازة المومياء " تناقض لافئ للنظر، وهو " الصبار الحلو " فالمعروف أن الصبار مرٌّ لا حلو. لكنّ القصة تدور حول امرأة شريرة سليطة اللسان. لا يسلم أحدٌ في الحي من شرها، ومن شرّ لسانها البذيء. وقد استطاعت في خاتمة المطاف الانتقام من شيخ الحارة الذي بلغها تهديده، ووعيده، بأن يخلص الحارة من شرها، ومن شر لسانها السليط. فبعد أن نجحت بتعازيمها السحرية، وشعوذتها الشيطانية، في القضاء على ثلاثة ممن حاولوا

التَّيْل منها، قررت الاحتيال على شيخ الحارة. فتقربت من إحدى زوجاته السبع - على ذمة الراوي- وأقنعتها بأن لديها عقاراً فيه شفاء من يشكو الضعف الجنسي بسبب الشيخوخة، وهذا العقار يعيد الشيخ إلى صباه. ولا تحتاج إلا لموافقة الزوجة على تنفيذ الخطة، والأخذ بالوصفة. ولم تكن الوصفة تتعدى منقوعاً من الصَّبَار بالخلِّ، وأن يضاف لطعام الشيخ ليعود بُعيد أيام معدودات بقوة شابٍ في العشرين. لكن زوجة شيخ الحارة تتردَّد، فالرجل لن يتحمَّل طعم أو مذاق الصبار المر، فترد عليها ذات اللسان السليط قائلة: " لا عليك، فهذا الصبار حلٌّ".

وما هي إلا أيامٌ معدودة حتى أصبح شيخ الحارة أضحوكةً في فم الكبار، والصغار. وشرع يطلِّق زوجاته واحدة تلو الأخرى. ولم يعد قادراً على الكلام بسبب الآلام الموجهة التي سبَّها له الصبار المر. ولا ريب في أن مثل هذه القصة قصةٌ عاديةٌ تشبه إلى حدِّ كبير تلك الحكايات الشعبية التي تتداولها العامة، وهي أقرب ما تكون إلى طرائف الشيوخ، ونوادر الأئمة، وما يُنسب إليهم، وإلى أزواجهم، في العادة من مقالب.

ومما يسترعي النظرُ حرصُ الكاتب في هذه القصص على اختيار شخصياته من الشيوخ، والعجزة. فالحاج مَرُضي في " الكمين " هو أحد عجائز هذه القصة. والمرأة الشريرة في قصة الصبار الحلو هي الأخرى من عجائز القصص إلى جانب شيخ الحارة الذي تريد زوجته

إعادته إلى صباه. وفي " الوليمة الحمراء " نقرأ هذا المطلع " قرر العجوز أن يفعلها " علاوة على أنّ معظم رجال هذه القصة من الشيوخ، والعجزة، الذين يسعون لقتل الذئب الذي يغيّر، من حين لآخر، على حظائر المواشي. وبدلاً من أن يحققوا هدفهم قتلوا كبشا من الأكباش بدلاً من الذئب بسبب النعاس الذي داهمهم وهم ينتظرون قدومه. ومما يدل على هذه النتيجة قول الراوي في نهاية القصة " تاركين غنيمتهم تنغو الشغاء الأخير. " وبطلُ " امرأة الشرفة " هو الآخر شيخ ستيني يعاني من نكوصٍ نفسي أعاده إلى مرحلة المراهقة بعد هذا العمر العتي. ويقنع نفسه بأنّ تلك المرأة، التي وقع بصره عليها وهي ترنو إليه من الشرفة، تبادله حبّاً بحب، وإعجاباً بإعجاب. وقناعته هذه تثير سخريّة أصدقاء المقهى الذين يظنونهم قد جنّ، أو على الأقل، واقّع تحت تأثير ساحرٍ أو ساحرة. ولم يطل الوقت به حتى اكتشف أنّ تلك السيدة لا تبادله لا الإعجاب، ولا الحب. لسبب بسيطٍ، وهو كونها كفيفة: " رأى الخادمة تدخل الشرفة، ورفق تمسك بيد سيدتها العمياء لتقودها بخطىٍ متمهّلة إلى داخل البيت " .

وهذا المشهد - بطبيعة الحال- يضع حدّاً لتوقعات الشيخ الستيني الذي استدار من فوره عائداً إلى بيته، وقد ألقى على الشرفة بنظرةٍ مفعمة بالحزن والأسى. وتبدأ قصة " جنازة المومياء " بعبارة " المرأة العجوز التي سكنت تلك الغرفة .. " وتبدأ قصة " الديناصور يتلو آخر اعترافاته " بقول الراوي في المطلع: " تململ العجوز في

جلسته أمام زوجته وأبنائه ". وحرص المؤلف - ها هنا - على اختيار شخصياته، وأبطال قصصه، من هذه الشريحة، شيءٌ يُشكر عليه، ويُحمَدُ له التفاته نحو كبار السن، وانتقاء شخصياته من هذه الفئة، ولو أنّ هذا لا يعدّ ضربةً لازمٍ كي يقدم للقارئ قصصًا جيدةً حافلةً بالسلسلة السردية، والتشويق. وهو، على أيّ حال، يسلط الضوء على متاعب هذه الفئة، ومُعاناتها. فبعض نماذجه يعاني قلقًا لأسباب تتعلق بمن يحيطون به؛ الزوجة، أو الأبناء، أو تهديد الخصوم، أو حتى مراودة الشيطان، أو مقارعة الأنداد ممن يختلفون معه في الرأي. وليس ثمة ما يعيب الكاتب، أو يؤخذ عليه، إن هو تعمد أن يختار شخصياته من فئة واحدة محددة ما دامت وُجّهات النظر التي يُديها حيالهم - من حين لآخر - لا تسيء إلى هذا التقر، بل تردّ الإساءة عنهم بالإحسان.

جمال بنورة والموتُ الفلسطيني

غَيَّب الموت الكاتب الفلسطيني جمال بنورة (١٩٣٨- ٢٠٢٠) عن عمر تجاوز الثمانين بسنتين. وهو كاتب قصصي تفتح عطاؤه الإبداعي في ستينات القرن الماضي. فقد صدرت له مجموعات منها "العودة" دار القدس ١٩٧٦ و"الصديق القديم" دار التقدم في القدس ١٩٨٠ و مجموعة "الحصار" القدس ١٩٨٠ و"حكاية جدي" دار الكاتب الفلسطيني ، القدس ١٩٨١ والشيء المفقود (١٩٨٢) والموت الفلسطيني (١٩٨٦) ومن هذه الأخيرة صدرت طبعة ثانية عن دار الكرمل في عمان (١٩٨٧) وصدرت له روايتان الأولى بعنوان (أيام لا تُنسى) ١٩٩٠ والثانية بعنوان "انتفاضة" وله مسرحيتان أولاهما بعنوان (الموت ونحن على ميعاد) والثانية بعنوان (السجين).

ويقول القاص الروائي محمود شقير مقبياً تجارب الراحل القصصية فهي في رأيه قصصٌ يغلب عليها إبراز القيم الإيجابية التي تشكل واقعاً فلسطينياً مهموماً بالنضال والكفاح والتضحية والصمود والتعلق بالأرض، والارتباط بالوطن، في مواجهة الاحتلال الفاشي، مؤكداً أن جمال بنورة لا يعبر عن هذه المضامين تعبيراً مباشراً؛ لأن التعبير

المباشر عنها يفرغ العمل الأدبي القصصي من قيمته، وجمالياته، من حيث هو فنٌّ لا شعارات. وهذا واضح وضوح الشمس في قصته " الشيء المفقود " وهي القصة الرئيسة في مجموعته الموسومة بهذا العنوان (١٩٨٢).

فالراوي في هذه القصة يروي حكايته المكثفة في سرد يلقي الضوء على معاناة مناضل سُجن مدة غير قصيرة، عذَّب فيها تعذيبًا شديدًا. وحين أطلق سراحه وجد نفسه لا يستطيع متابعة حياته اليومية كغيره من الناس. واكتشف أن التعذيب أضر بفحولته، وجعل منه رجلا بلا رجولة، إذا ساغ التعبير، فهو يعاني من قصور جنسي يجعله حرجًا مع زوجته ذات الجمال الباذخ، والجسد المثير، وهذا ما يقلقه، ويدود عن مقلتيه لذيد المنام، ويحرمه رؤية الأحلام. فينهض في آخرة الليل من فراشه أرقا يفكّر بما قاله له الجلاد: " سأحرمك معاشرّة النساء " ظلّ يظن ذلك تهديدًا، وغايته انتزاع الاعترافات، ولكن الأمر تجاوز التهديد، والوعيد، وها هو ذا في حمأة القلق يتذكر قول السجنان: " سوف نمنعكم من التكاثر حتى تكفوا عن الإنجاب ". ويتذكر آخر يقول له " سأخصيك يا ابن الزانية " ويسترجع ما جرى " بيده سترينج فيه سائل أزرق. غرز الإبرة في خصيتي. لم أعرف ما كان فيها. كان شيئًا حارقا جعل جسدي كله ينتفض ألمًا، كأنما وصلوه بتيارٍ كهربائي .. "

فالراوي الذي يؤدي دور البطل في القصة يستذكر - ها هنا - ماضيه في السجن، وما تداوله من كلام مع رفاقه في المعتقل، وإصراره على عدم الإدلاء بأيّ اعترافات. وهذا يشعرا بشعور من ناضل، ودفع ثمن موافقه، وهذا الثمن أضرب بكيانه بصفته رجلا لزوجته عليه حق العشرة، وهذا سبب كافٍ للتفريق بينه وبين من يحب. لا سيما وأن الشكوك بدأت تساوره، وتداهمه الخشية من أن زوجته الحسناء ربما كانت تخونهُ مع آخرين، ولذا تبدو صابرةً على الحرمان صبراً لا يُصدّق. فهي كالأرملة، مع أنها ليست كذلك. يقول المؤلف على لسان الراوي العليم هذه المرة: " عاد ينظر إلى زوجته التي تترقد في سكون. رأى ساقها المكشوفة فوق اللحاف كأنما تعبّره بعجزه. " وفي بعض المشاهد يقول على لسان الراوي نفسه بطل القصة: " حاولتُ أن أعمل فكري بسرعة، لا يمكن أن يكونوا جادين. هزرتُ رأسي. طردتُ الفكرة من دماغي . "

فالكاتبُ الذي يُراوح بين الراوي العليم والراوي المشارك لا يفتأ يتكئ على الحوار بين البطل والآخرين من معتقلين ومن سجنّين، وهو حوار جرت استعادته على طريقة المونولوج الداخلي. فالكاتبُ يتصرفُ بالحوار تصرفاً يجعله حواراً مباشراً حيناً، وحيناً غير مباشر. وهو حوارٌ يضيف للحكاية وقائعَ ومُتوالياتٍ تعمق الإحساس بمعاناة هذا الزوج الذي يشعر شعوراً مذلاً لتقصيره عن القيام بواجبه

الزوجي تجاه شريكة حياته، لهذا يفكر بالانفصال، والطلاق. وذلك-
في رأيا- ليس حلا بقدر ما هو مُشكلة أخرى.

ويحتل حنين الإنسان الفلسطيني لبلدته حيزًا كبيرًا في مضامين
قصص هذا الكاتب، ففي قصة " الموت الفلسطيني " يتعلق البطل
بأحدى النجوم تعلقًا شديدًا لاعتقاده بأنها دليله الهادي إلى موقع قرينته
التي لم يعرفها بسبب ولادته خارج فلسطين، تلك القرية التي قام
المحتلون بمحوها من الخرائط. وعلى نحوٍ مفاجئ تتحوّل القصة إلى ما
يشبه المسرحية القصيرة التي تتألف من مشاهد، فإذا بهذا البطل
عضوًا في مجموعة فدائية دخلت شمال فلسطين قادمةً من الجنوب
اللبناني في مهمة (فدائية) وقد وقعت في حصار، ومضى على ذلك
خمسة أيام لم يذق أيّ منهم فيها طعم الرقاد. وأيديهم جميعها على الزناد
بانتظار أن يتكسر الحصار، ويعودون للقاعدة.. وفي الأثناء تداهمهم
نوباتٌ من الحنين، فهذا سميح يحنُّ لزوجته، وآخر يتمنى لو أنه لم
يتزوج، فما ذنب المرأة لكي تعاني من غياب الزوج في مهمات قتالية
ينتهي العمرُ وهي لا تنتهي؟ وآخر يتذكر أمه في مخيم الدهيشة
وإصرارها على زواجه على الرغم من أنه لم يبلغ السادسة عشرة، لترى
أولاده قبل أن تفارق الحياة.. ويقول أحدهم: " لا أريد لابني أن يحمل
سلاحًا. ولا أن يعيش متنقلا من حرب إلى حرب. أتمنى أن يحيا
طفولته.. يحمل اللعب ويلهو بدلا من السلاح ... "

ولا يفتأ الكاتبُ - بنورة- يتنقل بنا مع هذه الوحدة من مشهد لآخر، فإذا هدأ القصف، وتراجعت أعداد القذائف، جلسوا جميعاً للعشاء. وهات يا ذكريات. ذكريات المخيم .. وذكريات الجهة.. وذكريات أخرى في معسكر التدريب.. وتلك التي خُطبت وهي موظفة في مركز الأبحاث ببيروت. ولا تعرف خطيبها الآن في أي الشعاب محاصر، وأي القذائف هي التي يتعرض لها هو والرفاق. ذكرياتٌ يسترجع فيها كلُّ واحدٍ من أفراد الوحدة حكايته مع التنظيم، وما يسببونه من إزعاج للعالم على الرغم من أنهم لم يحرروا شبراً من فلسطين.

وهذه المشاهد تتوالى في القصة كشريط فيديو، لكن المفاجأة المنتظرة سرعان ما تبدأ: " هيا، ليتخذ كلُّ منكم موقعه. بدأت المعركة الأخيرة ". توحى القصة من البداية بأن أفراد الوحدة على قيد شبر واحد من الشهادة. فقد انتهت بمصرع الأربعة، ودخول القوة الإسرائيلية الغاشمة مكان الكمين حيث الجثث الأربع، فقال قائدهم المتعطرس: وأين الباقون؟ لا أصدّق نفسي. لقد قاوموا وكأنهم أضعاف هذا العدد. إرادة الموت عندهم من إرادة الحياة. "

ويحاول جمال بنوره في قصصه هذه استخدام، أو توظيف - بكلمة أدق - تقنيات سردية متعددة في بناء القصة. فقد لاحظنا في قصة الشيء المفقود مراوحته بين السارد العليم والسارد المشارك، واعتماد المونولوج الداخلي، وتيار الشعور وسيلة لاستعادة ما مضى

من وقائع قبل بدء الحكاية التي هي موضع اهتمام الراوي زمنَ حكايته للقصة. واتسع لديه نطاق الحوار، وفضاء الملفوظات لأشخاص عدة: الزوجة، والمعتقلين، والجلادين، وآخرين ممن كانوا يحثونه على الزواج، أو يعارضون اختياره .. وفي هذه القصة- الموت الفلسطيني - نجد نموذجا آخر يغلب عليه الحوار، فتغدو القصة قريبة من المسرحية التي تتألف من مشاهد بعضها يجري في الحاضر، وبعضها جرى في السابق. بل مضى عليه زمن طويل أو قصير. وقد جرت استعادة هذه اللحظات في الوقت الذي يكون فيه القصف على المحاصرين قد تراجعت حدته، وتناقصت فيه أعداد القذائف. ويُمنح المقاتلون استراحة أو ما يشبه الاستراحة إذا جاز التعبير، فينطلقون على سجاياهم في أحاديث هي جزءٌ من الذكريات، وهذه الذكريات على الرغم من أنها وقائع إلا أنها تتخذ - ها هنا - هيئة الحوار أو السيناريو. وهذا التنوع، في الواقع، يجعل من قصص جمال بنورة قصصًا لا تخلو من تشويق، على الرغم من أنها قصص تقليدية تذكرنا بالرواد من كتاب القصة، من أمثال: محمود تيمور، ويوسف الشاروني، ويحيى حقي، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الايراني، والعراقي محمود أحمد السيد.

في غياب صاحب الأزهار البريَّة

غيب الموت، على نحو مفاجئ، الشاعر، والإعلامي، القاص الفلسطيني حنا إبراهيم إلياس عن عمر يناهز الـ ٩٣ عاماً بعد ظهر الخميس ١٥ / ١٠ / ٢٠٢٠. فقد ولد في قرية البعنة بشمال فلسطين عام ١٩٢٧ وتلقى دراسته الابتدائية في الرامة، والثانوية بمدرسة عكا. وفي شبابه عمل مدرساً. وقبيل العام ١٩٤٨ انتسب لعصبة التحرر الوطني الفلسطيني التي كانت النواة التي انبثقت منها الحزب الشيوعي الفلسطيني. وقد استخدم حنا إبراهيم الكلمة إلى جانب السلاح في مقاومته للمشروع الصهيوني، فعرف عنه إلقاءه الشعر في المظاهرات التي كانت تملأ الشوارع في مواجهة الانتداب، ومواجهة الهجرة اليهودية لفلسطين، والمؤامرات الصهيونية - بريطانية ضد البلاد، إلى جانب إلقاءه الشعر التحريضي في مجتمعات العمال. فأشعاره المبكرة تمجد العامل، والفلاح، وتندد بالشفوقينية الصهيونية على السواء.

وقد جمع حنا إبراهيم إلى جانب الكلمة الشعرية الكلمة النثرية، فكتب القصة القصيرة، والطويلة، إلى جانب القصيدة، والسيرة. ونشر الكثير من هذه الأعمال في الصحف، ولا سيما في صحيفة الاتحاد،

وهي صحيفة الحزب الشيوعي، ومجلة "الجديد" وهي المجلة الأدبية الثقافية التي ظلت تصدر عن الاتحاد، ولمع على صفحاتها كبار الأدباء؛ كحمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وإميل حبيبي، وراشد حسين، ونايف سليم، ومحمد علي طه، وحنّا أبو حنا، وآخرين.. وفي هذه الفصل نقرأ معا بعض قصصه القصيرة التي تنطوي عليها مجموعته "أزهار برية" الصادرة في حيفا سنة ١٩٧٣ قبل أن تعاد طباعتها ونشرها في طبعة أنيقة مجلدة سنة ٢٠٠٠.

ولأن حنا إبراهيم ممن صمدوا داخل الأرض المحتلة بعيد العام ١٩٤٨ فقد هيمن على قصصه هذه الاهتمام بمقدمات المقاومة الفلسطينية، وبوادرها منذ العام ١٩٣٦ أي عام الثورة، ففي واحدة من قصصه الجيدة يعود بنا لتلك الأحداث فيقف عند الفلاح الفقير المعدم (نايف) وتغلبه على فقره بتناول خبز الشعير بدلا من خبز القمح. ومع ذلك لا يبخل بالجنيئات القليلة التي يملكها فيقتني السلاح بها ليقاتل، وحين يتوافر لديه القمح، والدقيق، يأتي بهما للشوار، ويتبرع بحصّة أسرته منها لأسرة آخر أكثر فقرا منه، وهو أبو مفلح. أي أنه آثر أن يقدم الدقيق لعائلة أخرى على الرغم من حاجته، وحاجة عائلته الماسة إليه. فالثورة في عرف هذا النموذج تصهر الثوار في بوتقة واحدة، وتقرب بين المختلفين، والمتباعدين، فيشعرون شعور العائلة الواحدة. وفي قصة "رفيق السلام" وقصة "مكان مقدس" وقصة

"مفهوم قديم " وسواها... يقفنا الكاتب حنا إبراهيم أمام لوحة فلسطينية متكاملة تتفاعل فيها الشخصوس وتتكامل في ظلال الثورة.

وفي قصة " الوثيقة " يعود بنا الكاتب حنا إبراهيم لاسترجاع زمن المعارك الضارية مع العدو المزدوج: الصهيوني والبريطاني. وهي قصة تروي سقوط بقعة عزيزة من فلسطين، ألا وهي الجليل. واضطرار الأهالي للنزوح شمالاً نحو الحدود اللبنانية، واللجوء إلى قرى الجنوب. ويقف الكاتب إزاء شخصية أبي سعيد الذي يتشبث بالأرض تشبثاً شديداً، ويرفض اللجوء على الرغم من التهديد بالقتل، وبسبب بساطة هذا الفلاح يطلب من عصبة التحرر الوطني شهادة تفيد بأنه لا يستطيع المغادرة، ولسداجته، عندما أحاط الإسرائيليون بالبلدة، وأخذوا يفتشون عن المقاومين، ظنّ أنّ الورقة: " الوثيقة " تنجيه من عواقب هذا التفتيش، فأخرجها، وأطلع الجنود عليها، فما كان منهم إلا أن أطلقوا عليه النار، وأردوه قتيلاً، فيما أُجبر الآخرون على المغادرة. والخطأ الذي وقع فيه هذا الفلاح البسيط أنه سمع من الإنجليز عن عصبة التحرر الوطني أنهم عملاء لليهود، وصدق ذلك بالطبع، فظن أنّ الوثيقة التي أبرزها تنجيه، ولكن الرياح جرت بغير ما تمناه الملاح.

ويقال إن حنا إبراهيم ، الذي لم يغادر البعنة، ساعد كثيراً من اللاجئين على العودة لديارهم في حقبة الفوضى القصيرة التي أعقبت النكبة، وقبيل أن تستقر الحدود، وتُعد اتفاقية الهدنة. ومن هذه الأحداث استوحى بعض القصص القصيرة. ومنها قصة متسللون. التي

تسير في خطّين متوازيين، أولهما يشير إلى تعسّف الإسرائيليين، وقتل العائدين، وتبجحهم بالانتصار على العزل والنساء والأطفال والشيوخ. والثاني قتل، أو الغدر - بكلمة أدق - بالمغادرين، فقد دارت قصة المتسللين هذه حول سيدة عجوز وابنتها المرضع، وقد طرقتا في ليلة عاصفة ممطرة بابا صادف أن كان باب منزل استولت عليه أسرة ضابط إسرائيلي، واستقبلتها سارة، وقدمت لها الإيواء من العاصفة، وبعد مغادرتها بساعات جاء شموئيل وأخذ يتبجّح بقتله امرأتين؛ عجوز، وابنتها المرضع، كانتا - بزعمه - تحاولان الرجوع إلى ما يسميه أرض إسرائيل، وعندئذٍ تكتشف سارة أكاذيب زوجها التي تثير لديها التفوّز، والاشتمزاز، وتكفّ من ذلك الوقت عن قراءة الصحف.

وفي قصة " صبيّ صغير " يقف بنا الكاتب حيال نموذج إنساني آخر سحقته النكبة. أجبر المحتلون أباه على مغادرة فلسطين، وبقي هو وأمه. ولم يستطع الاستمرار في المدرسة، ولم يجد عملاً، فكان يذهب إلى الأرض المحيطة بالقرية ليجتهد في بيع الحطب عن أغلفة الرصاص المصنوعة من النحاس ليبيعهما، ويُدّخر ثمنها، وحين سأله معلمه السابق عما سيفعله بتلك النقود، قال: سأشتري حذاءً، وسأبعث بتحياتي إلى والدي من الإذاعة. بيد أن الصبي بعد أن ادّخر ما يكفي لشراء الحذاء، انفجرت به قنبلة قديمة من مخلفات الحرب، ومات قبل أن يفرح بجذائه الجديد. لقد تقاسمت قصص حنا إبراهيم هموم شتى في مقدمتها ذكريات ثورة ١٩٣٦ و أصداء النكبة لدى عرب فلسطين في الداخل والخارج

على حدٍ سواء، والعلاقة بين العرب وحلقائهم خارج ما يسمى بالخط الأخضر. علاوة على واقع العرب الفلسطينيين تحت الانتداب البريطاني. وهذه الهوموم تعدُّ القاسم المشترك في القصة القصيرة لدى عدد من الكتاب منهم: إميل حبيبي، ومحمد علي طه، وتوفيق فياض.

وعلى مستوى الأداء يقترب الكاتب حنا إبراهيم - كغيره من كتاب هذا الفريق - من لغة الحياة اليومية الفلسطينية، ولا يجرجه استخدام العامية في الحوار لما فيها من قوة التأثير، وصدق التعبير، والإيهام بالواقع، مع التوجّه المبالغ فيه أحيانا لاستخدام الأمثال الشعبية الدارجة في نسق يُضفي على القصص اللون المحلي، مؤكِّدا هويّة القاص، وهوية الشخص، وهوية الأمكنة التي تجري فيها الوقائع، والأحداث، وذلك كله مما يغني النصّ على الرغم من أنه يُلقى بظلال التقرير والمباشرة عليه. وبذلك يمكننا أن نصنّف قصص حنا إبراهيم في التوجه الفني الذي تميزت به قصص غسان كنتفاني، وسميرة عزام، ونجوى قعوار، و توفيق فياض، ومحمد علي طه ، وماجد أبو شرار، وغيرهم من كتاب فلسطين في الجيل الماضي.

يُذكر أن لحنا إبراهيم مجموعات قصصية أخرى، منها: ريحة الوطن ١٩٧٩ و الغربة في الوطن ١٩٨٠ وله من الرواية أوجاع البلاد المقدسة ١٩٩٧ وموسى الفلسطيني ١٩٩٨ وعصفورة من المغرب - تحت النشر. وله ذكريات شاب لم يغترب، وسيرة ذاتية بعنوان "

شجرة المعرفة " ١٩٩٦ ومن الدواوين صوت من الشاغور، ونشيد
للناس، وصرخة في واد، ومختارات من شعره.

سخرية المتجهّم لكمال ميرزا

الكتابة الساخرة، بكلمة موجزة، هي تمرد فني على الواقع، وثورة فكرية تطيح بالكثير من الشائع، والمتداول، وبصفته مسلمات لا يأتيها الباطل من أمام، ولا من خلف. سواء أكانت هذه المسلمات سياسية أم دينية أم اجتماعية أم أخلاقية. فالساخرُ من الأدب يصور الحياة بما فيها من قبح، وليس بما فيها من جمال فحسب، بأسلوب يختلّف عن أساليب الكتابة المألوفة المعروفة السائدة في الأدب غير الهزلي.

وفي أدبنا القديم عرف الكثير من ألوان الأدب الساخر، وأطلق على بعضه صفة نوادر، أو أخبار، أو ملح، أو مساخر. وفي العصر الحديث تعززت مكانة هذا الأدب بفضل الصحف الدوارة، والمجلات السيارة، من يومية وأسبوعية.. ومن شهرية وحوليّة.. فلمعت في هذه الأجواء بعض المواهب التي تفضل الكتابة بهذا الأسلوب. وعلى رأس هؤلاء إبراهيم المازني صاحب صندوق الدنيا، ومحمد عفيفي مؤلف "ابتسم من فضلك". والصحفي أحمد بهجت، ومحمود السعدني، وعلي سالم، وغيرهم.. والسعدني هو أكثرهم شهرة وأوفرهم نتاجاً. وفي الأردن ظهر هذا النوع من الأدب لدى عدد محدود من الكتاب، منهم: محمد

طلمية، ويوسف غيشان، وأحمد حسن الزعبي، وبدر عبد الحق، وطلعت شناعة، وفخري قعوار، الذي نشر في سبعينات القرن الماضي كتابًا ساخرًا بعنوان يوميات فرحان فرح سعيد. ونحن ننوّه لهذه المحاولات لأن كاتبها أردنيا هو الصحفي كمال ميرزا نشر بعد مجموعتين قصصيتين، أولاهما بعنوان "عبودة وأربع عشرة قصة أخرى" (بيروت ٢٠١٦) والثانية "أبو العبد .. وقصص لم تنشر" (عمان، ٢٠٩) نقول: نشر مجموعة ثالثة بعنوان المتجهّم (هبة للنشر، عمان، ٢٠٢٠) مؤكّدا بعبارة على الغلاف أنها قصصٌ ساخرة. وهذا التأكيد ليس ضروريا - في رأينا - لأن القارئ سيكتشف عند قراءته لأي قصة من القصص أنها قصصٌ ساخرة، تهازأ بالتمودج الذي تدور حوله، وتصور ما تصوره من حوادث، ومتواليات محكية، تصورا كاريكاتيريا لا يخلو من مواقف هزلية، كوميدية، مثيرة، تبعث، لا على الابتسام الذي تطلّبه محمد عفيفي في ابتسم من فضلك^(١)، بل على الضحك بصوت يرقى إلى درجة القهقهة.

ففي قصة بعنوان أديسون، وهو اسمٌ أطلقه الناس على بطل القصة من باب تسمية الشيء بضده، على عادة العرب قديما في تسمية اللديغ سليما، والكفيف بصيرا. فأديسون هذا يئس المربون من قابليته للتعلم، فهو من الغباء بحيث لم ينجح في أي عمل، لا في المدرسة، ولا في الكهرباء، ولا في السباكة، ولا في البناء (بليطا أو طريشا) ولا في الميكانيك (تجليس أو سمكرة) ولا في خراطة المعادن.

وغباؤه هو السبب الوحيد لإخفاقاته المتكررة، وفي هذا الغباء يكمن، ويتجلى حظه الذي يفلق الحجر، مثلما يقال في الأمثال، فقد دفع به إلى طريق التجارة، فقرّشها نظيف، والعمل فيها خفيف ولطيف، ولا تحتاج إلا إلى الشطارة، والقليل من المهارة، وجرت النقود في يديه كثيرةً مدرارة. ففي الثانية والعشرين كان قد امتلك صفا من المحلات التجارية في شارع استراتيجي في موقع متميز من السوق. وأما الموظفون الأذكياء العاملون لديه، ولدى شركاته، فقد تيف عددهم على الألف، وفي تقرير لإحدى المجلات الراقية عدّ أديسون هذا واحداً من أغنى عشرة رجال في القطر. وما إن شارف على الخمسين حتى كان عضواً في جمعياتٍ خيرية، ورجحية، ومؤسسات تطوعية متعددة من باب (البرستيج) لا أكثر. وحظي بالجم الوفير من الأوسمة، والدروع التكريمية، من شخصيات سامية، ولولا غباؤه الذي اشتهر به، وجمله باللغات، لما تأخرت القيادة في ضمه لرجالات السلك الدبلوماسي.

وهذا النموذج - أديسون - يجده القارئ في مجتمعا أئى نظر، وحيثما التفت. ففي هذا الزمان الذي طعّ فيه الشطارة - بالمعنى التاريخي لهذه الكلمة^(٢) - على العقل، والحكمة، وعلى الذكاء وعلو الهمة، نجد الأذكياء والعقلاء يعانون الحاجة، ويشكون الفقر، فيما يغدو الفاشلون تعليماً، المطرودون من المدارس لغباؤهم، هم الذين ينعمون بالمكانة الرفيعة، والمرتبة السنوية العليا في المجتمع، وفي تصنيفه الطبقي. مما يذكرنا بيت الشاعر القديم:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخو الجهالة بالشفاعة ينعم

وفي هذه القصة، كما في غيرها، يسلك الكاتبُ سبيل من يدقق في روايته لحكاية أديسون، وهو تدقيق يوشك أن يقول بالفم الممتلئ إنَّ نموذج أديسون نموذج حقيقي، نمطي، مُتَكَرِّرٌ، بلا نهاية، وبلا حدود، وليس شخصية افتراضية اخترعها القاصُّ من نسج الخيال.

الولي الصالح

ويلتفت الكاتب- كمال ميرزا - إلى جهة أخرى من الواقع، ففي عقول الناس تعشش الخرافات، والخزعبلات، والإيمان بالشعوذة، والحُجُب، والعلاج بالأعشاب، والتعازيم، فضلا عن الرُّقى، والامتناع عن التعامل مع الطب النفسي على أساس أن هذا النوع من الطب خاص بمن يعانون الجنون، أو ما يشبه الجنون. ففي قصة "رضا" تسوء صحة أحد الفتيان لدرجة أفلقت أبويه، فلجأ إلى الضرب أولا، وهو إجراءٌ يجد فيه الأب وسيلة لإكراه ابنه على تناول طعامه ليشد به أزره، ويتصرف تصرف الرجال. لكن هذه الطريقة، والطرق الأخرى التي جرَّها، لم تجده، لا شيخ الجامع؛ ولا الفتاح الذي يدعي معرفة السحر، والصلاة بالجان، ولا العشاب، ولا الحُجُب، ولا مَطْرُق الرقمان، ولا العقال الذي سلخ به جلد الفتى. وأخيرا تدخل المعلم لإقناع الأبوين بأنَّ جلَّ هذه الطرق عقيمة، وعديمة الفائدة، وأنَّ عليهما عرضه على طبيب نفسي. وعندما قدّم لها الطبيب النفسي وصفة

طبية مزقها الأب معتقداً أنّ هذا الطبيب حمار، ولا يفهم في الطب. ويتناوب الأطباء على الابن؛ الأول، فالثاني، فالثالث، والأب، في كل مرة، يأبي التصديق بأن ابنه مريض، وفي حاجة إلى شيء من الحنان.

وأخيراً، وبعد أن يئس الوالدان من شفاء ابنهما على أيدي الأطباء النفسيتين، وغير النفسيتين، دفع الأب بابنه المصاب في سيارة طالبا من السائق التوجّه بها إلى قرية نائية وُصف له فيها وليّ من أولياء الله الصالحين، لا يرُدُّ له طلب، ولا يستعصي عليه حال، ولا يُعجزه سحرٌ، أو حسدٌ، أو مرض.

ربيع البطريق

وتمثل خاتمة القصة الموسومة بربيع البطريق بؤرة الحدث، فقد سُحب الإعلان عن طلب مدير لوحدة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، نظراً لاقتناع القيادات العليا بكلام الموظف (سام) عن أن الأعراب يتولون قتل أنفسهم بأنفسهم، فلم تعد الحاجة لمثل هذه الدائرة حاجة ماسّة، فالغائرها خير وأبقى من وجودها المُكلف بلا مقابل مادي، أو سياسي. ولذلك جرى إلحاق هذه الأقاليم بوحدة أخرى تختصُّ بعالم البطاريق. والصحيح أن الكاتب بارع في اختيار البداية براعته في اختيار الخاتمة. فالبدايات غالباً تصدم القارئ، وتخفزه على الانتباه، والترقّب. ففي قصة " العداء " يبدأ بعبارة: " منذ طفولته وهو يحلم بخوض سباق الماراثون " وفي قصة " المشاء " يبدأ بعبارة مثيرة: " أتى الجواب صادماً ومباغتنا للمديعة " وفي قصة " ربيع

البطريق " تصدمننا وتشدنا عبارته الأولى للمتابعة: " تفضّل . صدر الصوت هادئاً من الداخل " وفي قصة " رضا " يلفت الانتباه من الجملة الأولى: " ها.. طمّئن يا دكتور ."

وأما عن نهايات القصص، فعلى الأرجح تتضمّن خلاصات للمتواليات السردية في الحدود التي تسمح بها قوانين الشكل القصصي. ففي قصة "أديسون" تنتهي بظهور مجموعة أديسون القابضة – استثمار مالي- وفي رضا تنتهي بالبحث عن الولي الصالح، وفي قصة البيكيون تنتهي بهتاف: يسقط الإنسان عدو البيكيون. وفي قصة(قُر القُرت) تنتهي بعودة جودت أفندي للعب الشدّة (الورق) مع رفاق المقهى غير مبالٍ، وغير مهمّ، بما يذاع عن الانقلاب التركي. وفي قصة " العداء " ينهي المتواليات السردية بتوقف البطل عند خط النهاية بسبب ما سمعه من أنّ الماراثون نُظّم احتفالاً بالسلام المزعوم. ولذا يقرّر، وسط دهشة المشجعين، الركض في الاتجاه المعاكس، بعد أن كاد يحرز قصب السبق. وفي قصة " المشاء " تنتهي الحكاية بقذف الفائز في رياضة المشي السريع خارج محطة التلفزيون المحلي، لأنه لم يعزّ فوزه في ذلك السباق لزعيم الوطن المُقدّى.

وقد يطولُ بنا الأمر إذا توقفنا عند كل قصة من قصص هذه المجموعة المثيرة. بيد أنّ هذه القراءة الموجزة لبعض القصص تؤدّ التنبيه على نقطة مهمة، وهي اتخاذ الكاتب ميرزا من كلمة (المنتجّم) عنواناً للكتاب، مع أنّ طبيعة القصص تقتضي أن يكون العنوان دالاً على

شيء من أجوائها الساخِرة. فهي إلى الفرح، والمِراح، أقرب منها إلى التجهُّم، الذي يرتبط في أذهان القراء بالعُبوس الناتج عن الغَصب، أو الحزن، أو التذمر، أو الشكوى. وهذا مؤثِّرٌ جديدٌ على خطأ الظنّ أنّ في العنوانِ إضاءةً لمحتوى الكتاب - رواية أو قصة أو مسرحية - فقد يكون العنوان دالا على الفحوى حينًا، وعلى غيره حينًا آخر. وعنوان المتجهِّم لا يتناسب إلا مع القصة الأخيرة، ومع ذلك، وجد المؤلف فيه عنوانًا مناسبًا للقصص، وهي مناسبةٌ تقوم على تسمية الشيء بما يناقضه من باب المفارقة القائمة على الاختلاف لا على الإئتلاف. والعنوان - في نهاية الأمر - كالأسم يميز صاحبه عن غيره من الناس، كذلك العنوان يميز الكتاب عن غيره من الكتب.

-
١. كاتب مصري ساخر عاش بين ١٩٢٢ - ١٩٨١ وله كتاب بعنوان ابتسم من فضلك.
 ٢. الشاطر في الاستعمال القديم هو الصعلوك الذي يقطع الطريق وينهب ويسلب مرتاديه ولا يتعد كثيرا مفهوم الشطارة اليوم عن مفهومها قديما على رأي الكاتب.

الليلة قبل الأخيرة للريماوي ومتمعة القصّ

على الرغم من تجاوزه السبعين ما يزال القاص محمود الريماوي يواصل عطاءه الإبداعي الذي لا يفتني بتكرار النماذج والقصص وتراكمها فحسب، بل يضيف جديدا لمشروعه القصصي في كل مجموعة يصدرها، وفي كل كتاب ينشره. فبعد مجموعات العري في صحراء ليلية ١٩٧٢ و الجرح الشمالي ١٩٨٠ وكوكب تفاح وأملاح ١٩٨٧ وضرب بطيء على طبل صغير ١٩٩٠ وغرباء ١٩٩٣ والقطار ١٩٩٦ وشجرة العائلة ٢٠٠٠ والوديعة ٢٠٠١ ورجوع الطائر ٢٠٠٦ وفرق التوقيت ٢٠١١ وعودة عرار ٢٠١٣ وعم تبحث في مراكش ٢٠١٥ وضيف على العالم ٢٠١٧ تصدر له مجموعة جديدة بعنوان الليلة قبل الأخيرة (دار الآن، عمان، ٢٠٢٠) في اثنتي عشرة قصة وشهادة كان قد نشرها في الكتاب الموسوم بعنوان " النظر في المرأة " وهو كتاب صدر بمشاركة ٣٠ كاتبا عربيا أعده صفاء ذياب، وحرره^(١)، وصدر بتقديم عبدالله إبراهيم عن دار شهريار في بغداد ٢٠٢٠.

واللافت للنظر في هذه القصص أن القاص يقتنص ببصيرة نافذة مواقف نادرة، وطريفة، من حياة شخصياته التي هي في العادة شخصيات من عامة الناس، وليست لديها ملامح خاصة أو مميزة تجعلها شخصيات نموذجية، أو نمطية، تختلف عن سائر الشخصوس، إلا من حيث الموقف الطريف الذي يقفنا عليه الكاتب. ففي قصة (دودي) يظن القارئ - وهو ينتقل فيها من عبارة لأخرى في الحوار الدائر بين المحبّ الغيور، والفتاة التي تبدو من الوهولة الأولى لعبوا - أنّ العلاقة بين الاثنين تمر في أزمة قد تفضي إلى فراق، بيد أن المؤلف يجتنب هذا الظن مخالفاً التوقع بكشف الفتاة للعاشق عن أن دودي هذا ليس رجلاً، وإنما هو (دبدوب) أهدي إليها وهي طفلة، وما تزال شديدة التعلق به، في إشارة لعقدة النكوص التي تعاني منها هذه الفتاة، ولذا لا ترى فبمن تحبّ إلا صورة ذلك الدب الذي ما تزال مفتونة به الآن، مثلما كانت مفتونةً به حين أهدي إليها، وقد تطورت هذه (المرحة) إذا ساع التعبير، لتتحول إلى موقف نديّ يذكره بحكاية الناي.

وفي أثناء القراءة يتوقف القارئ إزاء الحوار الدائر بين الاثنين، متلهفاً لمعرفة ما ستؤول إليه مشاعر الغيرة، والمكر، التي طبعت بها تلك اللحظة القصصية من حياة الحبيين. وهذا يتيح للقارئ التلذذ بالقراءة، متمنياً أن تطول القصة، وأن يستمر في التعرف والاستكشاف. وهذا الإحساس يكاد لا يفارق القارئ في قراءته لقصة أخرى بعنوان "طبق للغداء وشاي داكن". فالسيدة الأرملة في

القصة لا تفتأ منذ رحيل الزوج تشاركه مائدة الغذاء كل يوم. فبدلاً من أن تملأ طبقاً واحداً بالطعام تملأ اثنين؛ واحداً لها والآخر للفقيد، تضع الطبقين، وما يلزمها من ملاعق وشوك وسكاكين ومقليات، وتتناول طعامها بأنأة، وهي تتحدث مع الزوج، وتؤكد له أن هذا هو طبقه المفضل، وقد أعدته له خاصة لأنه يشتهي أكثر من سواه. وفي اللحظة التي تتذكر فيها الخادمة البنغالية، التي حدثها هي الأخرى أنها فقدت زوجها منذ زمن طويل في مشاجرة، يبدأ نسقٌ جديد يفرض نفسه على القصة، وغداً الطبق الواحد أربعة أطباق، اثنين منها للخادمة، وزوجها الراحل. وتمضي السيدة مستمتعة بهذا الوفاء، في حين أن الأرملة البنغالية تقابل هذه المجاملة بابتسامة شاحبة فاترة.

والطريف في هذه القصة تلك التفاصيل التي يرويها السارد عن السيدتين، وعن الغداء، وعن الشاي الداكن، وعن الزوجين الراحلين، وعن الذكرى، فرغم بساطتها تشد القارئ شداً كالذي يقع تحت تأثيره في القصة الموسومة بعنوان " سرُّ الأسرار". فالمعلم الحمسيني في القصة، العازب، المتخصص في الرياضيات، الذي يُعرف عنه الإفراط في التدخين، يُضطر اضطراراً لزيارة طبيب نفسي للمرة الأولى. أما سبب هذه الزيارة فقد يبدو للقارئ سبباً تافهاً لا يستحق من أجله حتى التفكير بمثل هذه الزيارة. فهو كلما قرأ شيئاً عن الأحلام، أو شاهد فيلماً يمر بطله ببعض الأحلام، أو سمع من يروي شيئاً مما تراءى له في منامه، تصيبه غصة، وذلك لأنه لا يحلم ألبتة.

صحيح أنه كان قبيل أن يبلغ العشرين يرى فيما يرى النائم أحلامًا، غير أنه أقنع عن ذلك منذ نحو ٣٠ عامًا أو أكثر. فهو ينام نوم القليل. ويطرّد الحوار بين تصميم المعلم على أنه مريض، ودهشة الطبيب الذي يقول له ذات لحظة، وقد بدا له أن حالة المعلم ليست نفسية فحسب، بل عقلية أيضًا:

- أنت تبدو طبيعيًا تمامًا.

ثم يضيف لاحقًا: عليك أن تحمد الله لأنك لا ترى في منامك ما يُزعج. فكثير من الناس يشكون الهلوسة، والكوابيس، التي تعتادهم في نومهم، وتسبب لهم أعراضًا نفسية وجسدية صعبة، وثمة أناس يجلمون بصوت مسموع، ويثيرون فزع من يشاركونهم عُرف النوم، وبعضهم يسيرون وهم ينام، فيرتطمون بالأثاث، وبالأجسام الصلبة، وكُم من حالم من هؤلاء فقد حياته، فاحمد الله على نِعائه.

لكن وفيقا - وهذا هو اسمه - يثور على الطبيب قائلاً ليتني منهم. ومع أنّ الطبيب النفسي يحاول إقناع المريض بأنّ حالته هذه طبيعية لا تستدعي القلق، إلا أن المعلم يشعر بخلاف ذلك " جئت لعيادتك كي تنظر في حالتي، لا لتستبين بي " (ص ٣٨) بعد هذه العبارات تتحول القصة لاتجاه آخر، فيصبح المريض طبيبًا نفسيًا أو شبيهًا بالطبيب، يشرح للدكتور عن ضرورة الأحلام للكائن الحي " فحتى الحيوانات - يا دكتور - تحلم، والأجنة في أرحام الأمهات يجلمون. قرأت عن أن

الإنسان متوسط ما يراه في منامه من عمره نحو ٦ سنوات، وهذه السنوات فقدتها من عمري.. "

وعلى الرغم من ذكاء الطبيب النفسي، إلا أنه لم يفلح في إقناع المريض بأن وضعه طبيعي، لكنه استطاع أن ينتزع منه اعترافاً مهماً وهو أنه في يقظته يرى أشياء كتلك التي يراها الناس في نومهم، فهو بهذا يقر أنه يحلم أحلام يقظة، تبيد أنّ مدرس الرياضيات لا يعترف بتلك الأحلام، فهي في رأيه ذكريات، وتهيؤات. وقول الطبيب متشدقاها أنت تعترف .. بأنك تشاهد أحلاما. . (ص ٤١) قول لا يتعدى التعزية، فأحلام اليقظة شيء، والأحلام في المنامات شيء آخر.

والمفارقة الساخرة في هذه القصة أنها بعد كل هذا تصل بنا لشيء آخر مختلف، وهو أن الطبيب نفسه لم يشاهد أحلاما منذ أسبوعين أو ثلاثة. ومع هذا يمضي نفسه برؤية أحلام جديدة في مقبل الأيام. هكذا تتصف القصة بخفة الروح، والدعابة، والسخرية، أسلوباً وموضوعاً وشخصيات. فالطبيب الذي وصف على أنه نطاسي بارع هو الآخر يعاني من المشكلة التي يعاني منها مريضه، وهي: خلو المنام من الأحلام. ولهذا غادر العيادة، وهو يساوره الندم على تلك الزيارة.

وللطفولة نصيب من هذه القصص. فالطفل يتذكر في " دُوار القدس " زيارته الأولى لها برفقة الجدة. وتتناسل الذكريات واحدة من أخرى إلى أن تصبح القدس محتلة يحظر على أبناء البلاد زيارة كنيسة

القيامة فيها نظرا لاحتلال الغرباء. وفي " شائعة صحيحة " يتندّر الراوي من الإشاعة التي راجت عن وفاة المطربة الراحلة صباح مرآزا وهي على قيد الحياة. وقيل إنّ المطربة التي تجاوزت التسعين كتبت بتأثير من تلك الإشاعات نعيًا لنفسها ختمته بعبارة " الله يرحمني " ثم دفعت به لمرضة وطلبت منها تزويد الصحف به. جرى ذلك في ٢٥ من نوفمبر ٢٠١٣ وتشاء الصدفة أن يتوفاها الله بعد ذلك بيومين.

وهذه السخرية تتجدّد في قصة " سُنّة الحياة " التي تسخر من سيّدة تمتلك الكثير، ولكنها تتهم المستأجرين الذين يقيمون في بيوتها المفروشة، ويغادرون، بسرقة الملاعق والشوك والسكاكين. وعن الاستيطان، وصعوبات التنقل في المحتل من فلسطين، تدور قصة ساخرة أخرى بعنوان " المبيت في حيفا ". فميسون التي قدمت من عمان إلى رام الله ترافق الصديق راسم إلى حيفا، وعلى الرغم من أن الاحتلال يشترط على زوار المدينة من القادمين عدم المبيت، إلا أنها حققت ما كانت تحلم به، وتتوق له، فقد شاءت الظروف أن تبيت في المدينة، ولكن في المستشفى لا في فندق، ولا في منزل صديق: " كنت راسمة في دماغي أن أبيت في حيفا، وأن أكسر تعلّياتهم، وكما ترى تسهّلت الشُعلة .. تسهيل رباني ".

ولا تقلّ السخرية في قصة " دالي في قصر غالّا " عن هذه القصة، فالكاتب يُجيب باستخدامه هذا اللون العجائبي كلا من سلفادور دالي- الفنان الإسباني- وزوجته التي تجاوزت الثمانين، ومع

ذلك تجنح أكثر فأكثر للصحف، والانكباب على الموسيقى، والشراب. والمواقف الساخرة في هذه القصة تشبه تلك التي نسج منها الكاتب حكايته عن إبراهيم طوقان - الشاعر الفلسطيني المعروف- في قصته " الليلة قبل الأخيرة ". وخلاصة القول أن هذه القصص، مع أنها تمثل تراكماً جديداً لعطاء الكاتب، تضيف في الوقت نفسه لونا آخر على هذا العطاء مزيجاً من السخرية، وخفة الروح، والدعابة، مع المزج بين الواقع المتخيل، وتجاوز هذه الواقع إلى الغريب، والعجيب، مما يسبغ على السرد مُنعة القص.

١. صفاء ذياب كاتب وإعلامي عراقي من مواليد ١٩٧٥ صدرت له كتب عدة منها قصص قصيرة بعنوان ثلج أبيض بصفيرة سوداء، والنظر في المرأة، وهو الكتاب الذي ورد ذكره في الفصل، وأخيراً، السيرة الشعبية في النقد العربي المعاصر.

نجمة الصباح للمغربية الزهرة رُمّيج

من الملاحظات التي ينبغي التذكير بها عند الحديث عن القصة القصيرة ، أنها- على الرغم من تسميتها تلك- ليست بالقصيرة فعلا، فإذا كان عدد الكلمات، أو العبارات، أو الفقرات، التي تتألف منها قليلا، غير كثير، فإنه يمتد بحدوده ليستوعب زمنا طويلا في معظم الأحيان، وليس الأمر مثلا يظن بعض الكتاب، ممن ابتدعوا شكلا هجينا سموه القصة القصيرة جدًا، أو القصة المومضة، أو القصة المكثفة، أو القصة التوقيع؛ فهي بحدودها المتخيلة تستطيع معالجة موضوع، والتركيز على جوانب متعددة منه، في أداء لا يتجاوز الوصف بالقصر.

في انتظار غودو

ففي القصة الأولى من مجموعة الكاتبة المغربية الزهرة رُمّيج " نجمة الصباح" تضعنا المؤلفة في بداية القصة في موقف تعود به البطلة إلى الوراء زمنا طويلا تتذكر فيه آخر ما نطق به الحبيب، وهو بهمّ بالسفر " ما أصعب الفراق! " وما قالته ردًا على هذه الكلمة " المسافات تفرّق والقلوب تجمع". ولكن حوارا ينبثق فجأة من ذلك

الموقف جري بينها وبين صديقة لها شاركتها تلك اللحظة، وهي على دراية بحكاية العشق التي تجمع بين الاثنين، وبالظروف العائلية التي تحول دون أن تنتهي هذه الحكاية بالنهاية السعيدة المنتظرة: الزواج أو الخطوبة، على الأقل، فتقول لها: "ألا تخشين فتور الحب بعد أن يصبح كل منكما بعيدا عن الآخر؟ فالبعيد عن العين بعيدٌ عن القلب". فتجيب بطلة القصة قائلة: "إنها لا تخشى ذلك". وهذه الكلمة قد تكون إشارة للاطمئنان من جهة، وتحذيرا يسوقنا لتوقع آخر، وهو أن لا يكون هذا الاطمئنان أكثر من سراب. وهذا كله لا يزج بطلة الحكاية، لا سيما وهي تتلقى في الزمن الذي تتم فيه كتابة الحكاية، رسالة من الحبيب المسافر يخبرها فيه بعودته القريبة، فتحاول أن تبحث عن هدية تقدمها له بمناسبة هذه العودة، والخيارات كثيرة، وكل خيار ينفي غيره. وأخيرا تختار علبة جلدية أنيقة مبطنه بالحرير الأحمر تحتوي على موسى للحلاقة، وفرشاة، مذهبتين، وقارورة عطر فاخر ذات شكل مميز، وأنيق. (ص ٩)

يحتاج البحث عن الهدية، وردود أفعال البطلة إزاء الخيارات، وقتنا طويلا، يضاف إلى ذلك الوقت الذي استرجعت فيه تفاصيل حكاية عشقها العذري. ويعيدها الأمل باستئناف اللقاءات بالحبيب لأجواء الخلافات العائلية التي تحول دون خطوبتها، فتتذكر موقف أبيها المتشدد الذي يريد لها زوجة لابن عمها، الذي عاشت، وترعرعت، معه في كنف واحد، وما تزال تأمل أن يقتنع عمها برأيها،

فقد عاش معظم سنوات عمره في باريس، ولا شك في أنه منفتح على فكرة اختيار الفتاة للشخص الذي ترغب في الاقتران به.

وبصرف النظر عن رضا الأب، أو قبول العم بهذه الفكرة، فإن البطلة تقرر تنفيذ رغبتها بالزواج من الشخص الذي تحبه إذا استطاع إقناع والديه. وهذا الجزء من الحدث يعود بنا أيضا إلى زمن سابق يطرد فيه الحوار بين الفتاة والشاب الذي يخشى فقدانها، وهي تطمئنه بإصرار "أخبرت أمي أن زواجي من الرجل الذي يرغبان فيه أمرٌ مستحيل، وأن ثروته، ومكانته، وعمله، أمورٌ لا تهمني" (ص ١٠)

والحوار المطرد بين العاشقين كان قد جرى في الماضي، ويُقدّم في القصة، ويُستعاد، في هيئة مونولوج داخلي، كما لو أنه يجري في زمن كتابة القصة. والقارئ، في هذه الحال، يتحرك في اتجاهين: اتجاه نحو الماضي، يمتد لبضع سنين، واتجاه نحو المستقبل، ينتظر عودة العاشق المسافر، وتقديم الهدية المنتقاة له لمناسبة العودة. وهذا كله لا يعدو كونه تداعياتٍ تنثال على وعي البطلة، وهي تبحث عن الهدية. وتنتقيها، وتشتريها، وتغلفها بالورق الأنيق الملون، وتعود في طريقها إلى المنزل، ليحدث أمرٌ جديد طارئ يؤدي لانقلاب في مجريات القصة، فقبل الدخول في مبنى العمارة التي تقيم فيها ألقت نظرة في صندوق البريد، فوجدت رسالة أخرى منه "إنها منه، فهذا خطأ!" وتهرع في فرح غامر لتقرأ الرسالة، ولكن الرسالة الجديدة تحمل إليها خبراً مفاجئاً تترتب عليه تحولاتٌ أساسها الانتقال من شعور من ترقّب عودة

المحبِّ، إلى شيء غير قليل من الإحباط، فقد اعتذر عن العودة في
مناشدة باسم الحب الذي جمع بينهما سنواتٍ كي تصفح عنه، وتغفر له
هذا التُكران. (ص ١١)

تعود بنا قراءة الرسالة بصفقتها الحافز المنشط للحدث عبر الزمن
إلى الماضي أيضًا " تذكرتُ ذلك اليوم الذي وضعت فيه حدًا لضغوط
العائلة " صدت إحدى النساء اللاتي جنَّ يخطبها " اسمعي سيدتي.
أنا لا أفكر بالزواج حاليًا، لستُ مستعدة لتحمل مسؤوليته، فابحِثي
لابنك عن أخرى " (ص ١٢) أما الهدية التي ظلت تنتظر، فقد
أصبحت مع الأيام مثل كتاب قديم لمؤلفٍ حكيم تستلهم منه العظة،
والعبرة، التي تساعدُها على مواجهة دروب الحياة الشائكة.

ومن يعد قراءة القصة، متجاوزًا لحظات التشويق، يلاحظ ما
يأتي:

١. معالجة الكاتبة لموضوع مكتمل: حبٌّ، فخرصٌ على الزواج، فعراقيل
تنهض في وجه الشابين، فسفر أحدهما وبقاء الآخر على العهد ينتظر،
فوعد بالعودة، فتخلّى عنها، وإحباط تصاب به الفتاة.
٢. حوارات مطردة: مع العاشق، مع صديقة، ومع السيدة التي جاءت
لخطبة الفتاة، وأخيرًا حوار الأم- أم الفتاة- مع تلك السيدة.
٣. جولات متكررة في الأسواق بحثًا عن هدية تليق بالعائد المحبوب.
٤. تكرار الاختيارات، والعدول عنها إلى أن يقع الاختيار على
الهدية.

٥. رسالة تحمل في كلماتها تحولا في مجريات القصة.
٦. إشارات لأمكنة متعددة في مقدمتها الأسواق، والمحطة، والعمارة.
٧. خلاصة تنتهي بها، واليها، القصة.

فمثل هذه الأركان، التي تقوم عليها قصة (الهدية) للزهرة رميح، تؤكد أنها ليست قصيرة في الحقيقة، وأنَّ تسمية هذا اللون الأدبي بالقصة القصيرة، تسمية لا علاقة لها بطول النص، أو بقصره، وإنما هي قصيرة لأنها تعالج موقفاً واحداً يتشكل منه موضوع (مضمون) ذو أهمية قصوى في حياة إحدى الشخصيات الرئيسة، وهي - ها هنا - الفتاة التي انتظرت طويلاً، واشترت هديةً، لتصاب في الخاتمة بخيبة أمل لا تقل مرارة عن خيبة الصديقين اللذين ينتظران غودو طويلاً دون أن يأتي في مسرحية صموئيل بيكت المعروفة " في انتظار غودو" (١) ١٩٤٨. وبكلمة أوجز، وأدق، تؤكد قصة الزهرة رميح أنها ليست قصيرة، وأن التسمية لا علاقة لها بالحجم، وإنما هي قصيرة تمييزاً لها عن الرواية التي تقوم على أركان أكثر اتساعاً، وتعدداً، وتشابكاً، مما يحتاج إلى مزيد من الأعباء الكتابية التي لا تواجه كاتب هذا اللون من القصص. ففي القصة - مثلاً يلاحظ القارئ - صراعٌ حادٌ بين فضيلة الوفاء في الحب، ورذيلة التخلي عنه، فعلى الرغم من أن الفتاة ضحّت بالكثير، عندما رفضت جل الذين تقدموا لها خاطبين، إلا أن العاشق - الرجل - تخلى عن عهده الذي وعد أن يفني به، وأن يذلل ما يعترض حبهما من عقبات، وأن يتزوج فور العودة من سفره، حتى وإن

تعارض ذلك مع مشيئة الأبوين.. تخلى عن ذلك ببساطة دون أن يرق له جفن.

وهذا كله، أو بعضه- على الأقل - يفتح أعيننا باتساعها على حقيقة مؤداها أن القصة القصيرة فنُّ إبداعيٌّ لا يقاس بحجم، ولا يقاس بما يُشبهه الحجم، ولهذا كانت قصة " الشيخ والبحر " لهمنجوي Hemingway قصة قصيرة مع أنها تقع في صفحات كثيرة، تناهز المئة. فهي فنُّ ذو بناءٍ سلس، ومرنٍ، يتسع لما لا يتسع له أي قالب قصصي يكتب، ويُنشر، تحت مسميات أخرى؛ كالومضة، أو المكثفة، أو التوقيع، فالقصر، والومض، والتكثيف، أمور لا علاقة لها بالحجم، وإنما يُعنى بها - في الحدود التي يَسمح بها المعجم اللغوي- خلوُ القصة من الاستطراد، والحشو، والإسراف في الوصف، و الإكثار من المتواليات السردية، كي لا يختفي الانطباع الناتج عن العقدة خلف التفاصيل الزائدة التي تجعل منها قصّة مملّة، تثير سأم القارئ.

وحدة النسق

وغنيٌّ عن القول أنّ قصة (الهدية) التي سبق الوقوف لديها، قصة تتركز على محور أساسي، هو خيبة الأمل، التي منيت بها المحبة المنتظرة، وقد استوفت الكاتبة على لسان الراوي العليم جوانب هذه الحكاية، مستدعية الذكريات، التي تحيل الزمن فيها إلى زمن متشظّ، غير متسلسل، ولا مطّرد. وهذا التوجُّه يغلب على قصة أخرى أيضًا هي قصة (تكريم) (ص ٢١) إلا أن الفرق هو التركيز بقوة على

الشخصية (سي عمروش) بدلا من التركيز على حكاية التكريم. فما إن ينتهي حفل التكريم، وينتهي القارئ من قراءة القصة، حتى نكون قد وقفنا على الكثير الحجم من ملامح هذا الإنسان (المقاوم) الذي يشاطر بطلا (الهدية) محنة الانتظار، وسوء المآلات.

ومع أن الزهرة رميج تستهل قصتها بخبر يعيد لسي عمروش شعوره بالثقة المهزوزة، فهو خبرٌ يفيدُه أنَّ جمعية قدماء المقاومين، قررت- أخيراً- وبعد انتظار طال أمده، وصبر نافذٍ لم ينته مددُه، إقامة حفل تكريم له على ما قدمه من أفعال، وما خاضه من كفاح، و نضال، في إشارة تعدُّ حافظًا يستثير فضول المتلقي، الذي له هو الآخر حضوره في فضاء النص، فعلى أي شيء يكرم سي عمروش، الذي هو الآن مصابٌ بالشلل النصفي، ولا يتنقل إلا بوساطة كرسي خاص بالمقعدين؟ الجواب بالطبع آتٍ على هيئة الذكريات التي تفتح حاضر الشخصية القصصية، فهو يتذكر الآن يوم ألف أول قصيدة (زجل) تصدى فيها بحماسة ثورية للظهير البربري (١٦ / ٥ / ١٩٣٠) الذي أصدره الاستعمار الفرنسي لتفريق الصفوف، وتقسيم الشعب المغربي على اثنين، بدلا من البقاء شعبًا واحدًا، وصفًا واحدًا.

وقد أصبَحَتْ تلك القصيدة نشيدًا ذائعًا يرِدُّه المقاومون في أنحاء المغرب عرضًا وطولًا. مما شجَّعه على نظم أزجال أخرى مقاومة، وعلى الانخراط في المقاومة المسلحة، على الرغم من أن لأزجاله تأثيرًا أقوى من تأثير البنادق. ويتذكر هذا كله، ويتذكر أنه بعيد الاستقلال

لم يظفر بما ظفر به آخرون من الامتيازات " بعد الاستقلال حصل رجال المقاومة وأبناء الشهداء على الكثير من الامتيازات، إلا هو " وكلمة أَلَحَّ عليه معارفه بضرورة أن يطالب ببعض ما له من حقوق، كغيره من رجالات المقاومة، أَلَحَّ في الجواب " لم أقم إلا بواجبي تجاه وطني، لم أكن - في يوم ما - أنتظرُ مقابلاً لوطنيتي " (ص ٢٣) ومثلاً يقول المثل: ما خاب من انتظر. فقد آن الأوان لتردَّ جمعية قدماء المقاومين بعض ما لسي عمروش من دين. صحيح أنه لم يستشهد في المعارك، ولا رُجَّح به في واحد من المعتقلات، لكنه مع ذلك يمكن أن يكون ضيفاً في حفل تكريم على الهامش. فعندما حلَّ اليومُ الموعود، وهو يوم السبت، وتم إحضار سي عمروش من منزله على كرسيه المتحرك، كانت القاعة الكبيرة شبه خالية، أو خالية تماماً إلا منه، ومن أبنائه، وثلاثة متحدثين. أما الأول، فقد تحدث مطولاً عن الجمعية، وأما الثاني، فقد ألقى محاضرة ليست أقصر من محاضرة السابق عن الزجل، ودوره في مقاومة الحماية الفرنسية الغاشمة، ولم يقنَّه أن يشير إشارة سريعة، وخجولة، للمكرم سي عمروش، ولم يفتنه أيضاً أن يترحم على روحه الطاهرة، مع أنه ما يزال حيًّا وموجوداً في القاعة. وأما الثالث والأخير، فقد بادر لتصحيح خطأ المتحدث الثاني، داعياً لعمروش بالصحة، وطول العمر، ثم اختتمَّ التكريم بهدية متواضعة: بضعة كتب في رزمة مغلقة بورق ملون كالذي تلف به الهدايا المقدمة لطلبة المدارس أمام أنظار كاميرا الفيديو.

وتبعًا لهذا فإن سي عمروش نموذج إنساني محبط استطعنا من التفاصيل الصغيرة التي أشارت إليها الكاتبة، سواء عن طريق الراوي العليم، أو عن طريق الحوار، الذي جرت استعادته بين عمروش وغيره من شخص، أو عبر التدايعات المونولوجية التي امتدت بزمن القصة امتدادًا يصل التكريم بالماضي المرصع بالأزجال، وبالقاومة، وبجاسة الثائر الذي لا يريد ثمنًا لوطنيته، ولا مقابلًا. وبهذا يغدو عمروش من حيث هو شخصية قصصية نموذجًا مختلفًا عن العاشق المسافر في قصة الهدية. ويتنوع الشخصيات في القصص يغتني القارئ بضروب من المعرفة بالنفس البشرية؛ فقد اكتسبنا من قراءتنا لقصة الهدية معرفة بالعاشق الذي ينقض وعده، وبالمرأة التي تضحي بكل شيء مقابل وفائها بما عاهدت عليه الحب.

الماضي دائمًا

ومثل هذين النموذجين لا يُستطاع تصويرهما في قصص مختزلة اختزالًا شديدًا في بضع عبارات، أو كلمات. فلكي تعلق هذه النماذج بذهن القارئ، وذاكرته، لا بد من تفاصيل تزيق الأضواء على عالم الشخص الداخلي. وهذا ما نعره عليه في قصة أخرى للزهرة، بعنوان "المقصورة المحرمة" فقد فوجئت السيدة التي لا تملك من المال ما يكفي بمقصورة خالية في القطار، على حين راح الركاب يتكدسون في تزام عنيف، وخانق، داخل المقاصير الأخرى، فما كان منها إلا أن اختارت براءة الساذج البسيط هذه المقصورة، وألقت بكيانها المجهد

في مقعد وثير مريح، وهي تتنفس الصعداء: الله على الراحة! لكنها تكتشف بعيد دقائق أن المكان الذي اختارته خاص بالأجانب. وأن الأجرة التي تدفع مقابل الجلوس في تلك المقصورة تزيد بمبلغ ٢١ درهما ونصف الدرهم عن ذلك المبلغ الذي دفعته. وهذا ما طلبه منها مراقب التذاكر، ممدداً بنقلها إلى مقصورة أخرى، إذا لم تبادر لدفع الزيادة. وعلى الرغم من أن ميزانية السيدة لا تكفي، إلا أنها، وبعد تفكير طويل، قرّرت دفع هذه الزيادة. فعلت ذلك لأنها تجد الراحة في هذه المقصورة حسب، ولكن لأنها تعيدها إلى ذكريات الماضي، وتمنحها الفرصة لاسترجاع واقع أليم لم يعد قائماً إلا في الماضي البعيد (ص ٦٢) فما هو هذا الماضي؟

يحيطن الراوي علماً بحكاية هذه المرأة، فرؤية الأجنبي يقتحمون المقصورة، وهم يثرثرون بلغة غير لغتها العربية تجعلها تشعر بالاستفزاز الذي سرعان ما يتطور إلى تحدٍ. وهو الإحساس الذي ينتابها، ويلازمها، منذ سنوات عديدة عندما استشهد زوجها الشاب في إحدى التظاهرات ضد المستعمرين الفرنسيين. لذا لا ترى في هؤلاء الذين يشاركونها المقصورة إلا أعداء " رملوها " في " عرّ شباهها " و " يئّموا " بذلك أبناءها الصغار، فكانت، وما زالت، تردّد كلما أصابها مكروه، جملتها الشهيرة " صيحة النصارى والعديان " وقد مضى على ذلك زمن غير قصير، تراجعت فيه جدّة الأثر الذي تركها فيها استشهاد الزوج، ولكنها الآن، مع رؤية هؤلاء، عادت من جديد، أما

مراقب التذاكر، فقد أيقظها من ذلك الاستسلام للماضي، بعد أن طالها بدفع واحدٍ وعشرين درهماً ونصف الدرهم، أو الانتقال لمقصورة أخرى، كنتك التي يتكدس فيها الركاب، ويتراحمون. يذكرها المراقب بالأبناء، وبتكاليف العيش، وبابنتها التي أحت عليها لزيارتها في الرباط. وبابنها الذي لا يملك ما يكفي أسرته وأمه. وبزوج ابنتها الذي لا يختلف وضعه المعيشي عن وضع الابن. فلو كانت تعرف أنّ اختيارها الجلوس في هذه المقصورة سيدكرها بهذا كله، لاخترت أن تجلس في مقصورة أخرى مع الجالسين. ولكنّ هذه الهواجس جميعاً شيئاً، ورؤية الزوج الشهيد مضرّجاً بدمه ممدداً شيئاً آخر، تحول أصوات الأعمرة النارية دون سماع صوته، وهو يقول لها جواباً عن السؤال: لمن تتركنا؟ لمن؟ قائلاً: للغد الجميل (ص ٦٢). ذلك لأن هذا الغد، الذي توقع له الزوج أن يكون جميلاً، لم يكن مثلما توقع. فالشهيد مضى شهيداً، والمقصورة تمتلئ بالأجانب، والدرهم الواحد والعشرون تدفع للجاي، فيما يحاول الجسم المتداعي الاسترخاء مستريحاً في الأريكة المخملية من عناء يوم شاق.

واقع الأمر أنّ هذه السيدة، إذا جردت من التفاصيل، لا تختلف من حيث الجوهر عن بطلة قصة (الهدية) ولا عن سي عمروش في قصة (تكريم) فنحن أمام شخصياتٍ قصصيةٍ تغلب عليها المعاناة من هموم مشتركة أساسها كوايئس الماضي. ولهذا فإن القارئ يتذكر هذه الشخصيات، لسبب بسيط، وهو أن المؤلفة اعتنت بها،

وبعالمها من جوانبٍ مختلفةٍ، ومُتعدّدة. ولم تكنف بالأسماء، أو بالضائِر، أبطالا للقصص. وإنما هي قصص تروي شيئًا من حاضر الشخصية، وشيئًا من ماضيها، وحوارًا يجري بينها وبين غيرها من الشخوص، شخصياتٍ تتحدث، وتتذكر، وتتأمل، وترتب الوقائع، ولا تضنُّ علينا بما يشفُّ عما يجيشُ في أعماقها من هواجس، وبصطخِبُ من أحاسيس. ومثل هذا التشخيص يحتاج لصنعة فنية، وبراعة سرديةٍ، تتطلب - علاوة على اللّمحات الموجزة- بعض التفاصيل التي تجعل من القصة بناءً له قوامه، ونسيجه المطرّد، وسلاسته، وحبكته التي تظفرُ ممًا بالإعجاب، ومن ذائقتنا بالتقبُّل، والاستحسان.

١. في انتظار غودو مسرحية للكاتب الإيرلندي صموئيل بكيت كتبها بالفرنسية عام ١٩٤٨ وقام بترجمتها للإنجليزية عام ١٩٤٩ وأخرجها روجر بلين وهي ترمز للإنتظار العبي.

العُماني محمود الرحبي

في ساعة زوال

بعد سبع شداد تلقيت الطبعة الثانية من المجموعة ساعة زوال للقصص العُماني محمود الرحبي، كانت المجموعة قد ضلت طريقها إلي، حتى عثر عليها صديق رأى الإهداء فما كان منه إلا أن فاجأني بها، فانكبت على قراءة القصص السبع عشرة وفي نيتي التعرف على الكاتب الذي لم أقرأ له في السابق. مع أن عطاءه في القصة القصيرة غني وثري، وكان قد بدأ مسيرته الأدبية بمجموعة أولى: اللون البني ١٩٩٨ أتبعها ببركة النسيان ٢٠٠٦ ولا تمزح معي ٢٠٠٨ وأرجوحة فوق زمنيين ٢٠١١ ومرعى النجوم ٢٠١٥ ولم يكن ضاحكا ٢٠١٧ وصرخة موش ٢٠١٩ وثلاث قصص جبلية ٢٠٢٠ أما " ساعة زوال " فكان صدورها عام ٢٠١٢ (فضاءات ، عمان).

ولا حرج في الاعتراف بما فوجئنا به؛ فهو كاتب يكتب القصة القصيرة منذ زمن، ولم نقرأ له، ولم نكتب عنه لا مقالة، ولا دراسة، ولا بحثا، مع متابعتنا القصة القصيرة، والرواية، متابعة لا تسمح بمثل

هذا العزوف عن كاتب في منزلة محمود الرحي، وبمكاته الفنية في الكتابة، فهو (يدلل) هذا الفن ويرعاه بأناة، وبصر، وجلد، لا ينفدان، فيحبك الحدث، ويصقل الشخصية، ويوظف الراوي، ويرسم الأجواء المحيطة بما ذكر، بأسلوب رشيق يذكرنا بالناهين من كتاب القصة.

سيل الحكايات

ففي القصة الأولى " ساعة زوال " التي هي عنوان الكتاب أيضًا، يجد القارئ نفسه إزاء سيل من الحكايات القصيرة التي تتداخل في سلسلة تقود لكسر توقعاته. فالراوي، وهو الشخصية الرئيسة في القصة، تتعطل به سيارته في آخرة الليل قريبا من طلوع الفجر، وقد يئس من استجابة مستعملي الطريق لرغبته في المساعدة، فقرر المبيت داخل السيارة، إلا أنه فيما يشبه الحلم سمع نقرًا على زجاج النافذة، ليقع بصره على رجل مسنٍ أشفق عليه، وقد شاهده على تلك الحال، فسأله فوراً: لماذا تنام في سيارتك وبيوتنا قريبة. وينتهي الحوار بقبول الراوي ضيافة الرجل وتناول الطعام والشاي معه على الرغم مما يتصف به من غرابة الأطوار؛ فما أكثر ما يخاطبه بعبارة " إني أحتاجك في أمر "

يتأمل الراوي البيت الذي قدم صاحبه تَوًّا من البحرين، وقد تجاوز العمر اللائق بالزواج، ومع ذلك لم يتزوج لأنه لا يجد، وهو في هذا العمر، من تقبل به عريسا. ويفكر الراوي بالهرب، إذ ربما يتبادر لذهنه أن الرجل لوطي فالعبارة الملبسة التي يرددها دون إحياء بذلك

الأمر جعلت الروي يفكر: " هل يريدني فراشا تحت جسده، أم غطاءً فوق ظهره..، وهو يعيش وحيدا. " (ص ٧) وسرعان ما عدل الراوي ومضيفه عن هذا، وهيمن على القصة نسقٌ آخر خرجا فيه عن تسلسل الحكاية، والرجل المسنُّ هذا يتحدث عن الأولاد، وأنهم شرُّ لا بد منه. و لكي يثبت لضيفه صدق ذلك يروي له حكاية قد تبدو منفصلة، ولا علاقة لها بساعة زوال، وهي حكاية الصياد الذي فقد ابنه الوحيد، وحين خطفته منه ذئبة البحر. ويعلق السارد على الحكاية " قصة مؤلمة وعجيبة " ولا يقيم الرجل الشيخ وزنا لهذا التعقيب، إذ قصارى ما يهدف إليه هو تأكيده أننا نحب الأطفال على الرغم مما يترتب على تربيتهم وفقدهم من متاعب.

وتبدو هذه الحكاية غير مقحمة على القصة الرئيسة في ساعة زوال، فالمؤلف محمود الرحبي يعزو هذا النسق من التداخل بين الإطار الخارجي وحكاية الصياد، لما فيه من شبه بالحكايات الشعبية التي تمتلئ بها ذاكرة القارئ. وهذا الرجل، الذي لا يستطيع الزواج بعد أن فاته قطار العمر، يريد من ضيفه أن يكون شاهدا على عقد زواجه، وهذا إيدان ببدء حكاية جديدة. فالراوي الذي فوجئ بطلب غريبٍ منه يقول ردًا على الطلب " منذ أن دخلت بيتك، وأنت تفاجئني بأمور غريبة، والآن تريدني أن أرافقك للسجن؟ " (ص ١٢)

يجد القارئ نفسه فجأة أمام حكاية جديدة، وهي حكاية العروس، فقد تعرّف - الرجل - على أحد الأشخاص بعد عودته من البحرين،

وعندما تذاكرا بموضوع الزواج، أشار عليه هذا - وكان مديرًا للسجن في البلدة - بالزواج من إحدى النزيلات، كانت قد عَزَّرَ بها شاب فحملت منه، وتخلَّى عنها، فسُجنت لهذا السبب. وزاد على ذلك فقدم له عنوان أبيها الذي لم تطعه نفسه على غسل العار بدم ابنته. وسرعان ما أبدى - أي الأب - موافقته، لعله بزواجها يطوي صفحة الماضي. أما الراوي، فإنه يزف العروسين بسيارته التي زَيَّها بالزهور والأشرطة الملونة. وعند اقتراب السيارة من منزل العريس لاحظ أن الفتاة تلقي بشيء يلمع تحت أشعة الشمس. وعند عودته بعد إزالة الأشرطة، والأزهار، وجد مفتاحًا علقت فيه ميدالية عليها رقم الهاتف المحمول لصاحب المفتاح. وهذه (اللقطعة) كانت الحافز الذي ترتب عليه التحولات في الحكاية، فقد كشف السارد عن حقيقة مدير السجن الذي كان قد غرر بالفتاة، وأنه أشار على الرجل المسن بالزواج منها مداراة لفعلته تلك، وربما اعتادها مع كثير من النزيلات.

الحسنة والقصر

بين هذه السلسلة من الوقائع ثمة حكاية أخرى يسردها الرجل للراوي، وهي حكاية الحسنة التي تعيش مع أمها في قصرٍ تحيط به حراسة مشددة. فقد وقع أحد الشبان في غرام الفتاة، وتحايل هو وصاحبه على الحراس ليدخلا القصر، ويتقدما لحظبة الأم التي ترفض بالطبع، لكنها في النهاية تبارك زواج ابنتها، التي لم يرَ الناس فتاة في مثل جمالها الفاتن، من الشاب. وهذا الضربُ من السرد القصصي

يُضفي على ساعة زوال تشويقا، وتمدُّداً، في الزمن، وتنوُّعا في الأحداث، والشخصيات، وشرائح الوصف للأمكنة، مما يضيق به فن القصة القصرة التي تقوم أساساً على مبدأ التكتيف، بيد أن الرحبي تحايل على هذا الاستطراد، إذ جعل الحكاية بما فيها من حكايات فرعية تذكرنا بسرديات ألف ليلة وليلة؛ رؤيا، أو كالرؤيا المنامية، يمتزج فيها الغريب بالعجيب. فعندما استيقظ في الصباح وجد ريقه جافا، وحلقه يابساً من شدة الظمأ، فطرق أقرب الأبواب لتكون المفاجأة " ادخل يا بني ادخل ، إني أحتاجك في أمر. " فكانه بهذا يقول: بعض ما نراه في المنام لا يختلف كثيراً، ولا قليلا، عن الواقع، وهذه الحكاية، وإن كانت من نسج الخيال، فإنها بما فيها من تفاصيل، وغرائب، قطعة من الواقع الذي نحياه. واقع يتداول الناس فيه حكايات كحكاية الصياد، وحسناء القصر، وعروس السجن. وهي مع واقعيتها تبدو لنا أشبه بالعجائب. وهذه العجائب تضيف للقصة ما يقربها من السردية العربية في ألف ليلة وليلة، وما يشبهها في التراث السردى.

غريب وعجيب

وفي "حكاية الأمير وقمر الكتاب " يشدنا ما يرويه الراوي عن الأمير الذي يكاد يموت عشقا لفتاة يجدها بعد البحث صورة في كتاب يعلوه الغبار، تم إخفاؤه في كهف أرشده إليه أرنب هارب. وعندما تتأكد صاحبة الصورة من أنه غير شرير تسمح له بتصفح الكتاب،

بادئا بصورة الملك والملكة، ثم الأميرة، فالمرية، فزوجة الملك الشريرة، ثم الساحر، وفي الأثناء تخرج الأميرة التي يعشقها الأمير من الكتاب، ذلك لأنها تأكدت من معدنه الطيب، ومن أن شعبه يحبه، ويؤيده (ص ٣٣). فالنهاية في القصة موعظة مباشرة، وهذه الطريقة سمة لافتة في الحكايات الشعبية التي تمتلئ بها ذاكرتنا. غير أن هذه الموعظة المتخيلة تمت لواقعنا بصلة قوية، وتحض الناس بوضوح على التوقف عن تمجيد الطغاة المستبدين الذي لا تحبهم الشعوب. ومثل هذه القصة قصة ليلة في السجن، وقصة عسل، وهذا لقب عرف به الشاب القروي الذي جاء إلى مسقط ليعمل في مجمع مواد البناء حارسًا، ومعه ثلاث قوارير من العسل. فهو شاب ذو طبيعة قروية يتجلى أثرها في خشيته من المصاعد الكهربائية. فيفضل لذلك صعود الدرج إلى سطح المبنى على استخدام المصعد الذي لا يرى فيه إلا حجرة قميئة ترتفع بمن فيها من الناس كالديديان. وشعاؤه أن من يريد الارتقاء إلى الأعلى عليه أن يتعب، ويلهث. وقد كتب على نفسه صعود الدرج، وهبوطه، مرارًا في اليوم، ومع ذلك لا يفتأ يتغني: "كل من حبسو معو ونا حببي راح". وكثيره لا ينفك يتسلى برواية الحكايات. كالحكاية التي وقعت له عندما كان في طريقه لجني العسل، وفي حوزته بندقية صيد، فبرز له فجأة وعل من بين الصخور، فصوب بندقيته نحوه، وتذكر في تلك اللحظة أن مخزن البندقية يخلو من الذخيرة، فما كان منه إلا أن ألقم البندقية نواة تمرة، وأطلقها على الوعل الذي ولى هاربًا من أثر الإصابة، ويروي أنه فيما كان يتلمس طريقه

لجني العسل رأى نخلة تركض بين التلاع، وعندما حدّق في الذي يراه
تأكد من أن الوعل العجوز نبثّ في بطنه النخلة من تلك النواة، وها
هو يحملها على ظهره بعد أن ارتفعت في الفضاء.

في هذه القصة يقدم لنا الرحبي نموذجًا لفنّ القصة الذي هو فنّ
الكذبِ الحلو، والممتع، فالراوي الذي برع في حكاية الأمير وقمر
الكتاب، وفي حكاية الصياد، وحسناء القصر، وعروس السجن، بلا
ريب برع في حكاية الوعل، والنخلة، التي تنسج على منوال القصص
الخرافي، مخاطبًا الذاكرة الشعبية، واضعا القارئ في دائرة المتعة،
والدهشة، وهذا حسبه.

خالد سامح في ويبقى سرا قصص تقول ما لا يقال

يغلب على قصص خالد سامح - القاص الأردني - القصيرة، والقصيرة جدا، إفراطها في تسليط الضوء على ما في الواقع من تزييف، وما فيه من مظاهر براقة إذا امتحنها الخبير في الحياة أكتشف كم فيها من الادعاء والكذب والنفاق الرخيص. ففي إحدى قصص مجموعته « ويبقى سرا » (دارفضاءات - ٢٠١٦) الموسومة بالعنوان «أصابع الظلمة» يذكر الراوي أن إعلاميا عربيا كبيرا يجري حوارا مباشرا على الشاشة الصغيرة مع نجمة تلفزيونية أو سينمائية- لا فرق- كبيرة تدّعي - على الرغم من أنها تقارب الستين عاما، أنها ما تزال جميلة وخالبة وجذابة، ومغرية (حلوة) وأن هذا الجمال الباذخ، وتلك الجاذبية التي تبهّر الرجال، مصدرهما هو ثقنها الكبيرة بالنفس. ودون أن يوجه إليها الإعلامي أي سؤال عن عمليات التجميل التي قيل: إنها أجرتها لدى أشهر الجراحين المتخصصين في باريس، سارعت لنفي ما تعده شائعات، فهي لا تحتاج لمثل هاتيك العمليات، التي غالبا ما يجري الحديث عنها كلما ذهبت، أو عادت، من باريس. وبما أن

الإنسان، حتى لو كان ممثلاً يتمن الخداع- يستطيع أن يخدع الآخرين لبعض الوقت، إلا أنه لا يستطيع أن يخدع نفسه، لا كل الوقت، ولا بعضه، فقد أدخل الراوي - وهو ها هنا من النوع الذي يعرف في علم السرديات باسم الراوي العليم- تعديلاً في متن الحكاية. فعندما انفردت النجمة الكبيرة بنفسها في غرفة النوم، أمام المرأة، وعندما أطفئت الأنوار، لم تستطع أن تصدق ما ادعته بادي الأمر بقولها:
- ما معهم حق، ما زلت حلوة.

إذ راحت تتلمّس، بأصابعها الآيلة للنحول، وجهها المشدود «بأحدث ما توصلت إليه تكنولوجيا التجميل الفرنسية» و" أنفها المتآكل بعد ست عمليات لإعادة نحته"، وتلمست الأصابع أيضاً العنق، والصدر، والشفنتين، وبصفة عامة، لم تترك جزءاً صغيراً، أو كبيراً، من ذلك الجسد الستيني، إلا وتلمسته لتكتشف أنه لا يعدو كونه «تضاريس بلاستيكية» أو «حشوة من السليكون». ولهذا لا عجب أن تندَّ عنها صرخة تشقُّ السكون.. صرخة تعبر عن ألم مباغت، أو مفاجئ، بعد أن كشفت لها أصابعها النحيلة أنها فريسة سهلة لخداع هيمن عليها منذ سنوات ظنّت فيها أن تزييف الذات، وخداع الآخرين، يمكن أيضاً أن يقنع الذات بحقيقة ما هو زائف.

قطة عمياء

وواقع الأمر أن هذه القصة «أصابع الظلمة» وإن كانت تتصل بسيدة، نجمة تلفزيونية، أو سينمائية، أو مغنية، تظهر فخورة بنفسها

على الشاشة، إلا أنها - أي القصة- يمكن أن ترمي بمغزاها لمظاهر أخرى زائفة في واقعنا اليومي. فهذه الفكرة، إدمان التريف، تذكرنا بقصة سيدة البهارات في الفصل الأول من هذا الكتاب، ونجدها تتكرر في قصة أخرى، اختار لها المؤلف خالد سامح عنواناً مطوّلاً " مرآة باب.. وسنوات عجاف".

فقد اكتشفت الساردة، التي توصف عادة في السرديات بالساردة المشاركة التي تطلُّ علينا من داخل القصة لا من خارجها شأن الراوي العليم، فتروي الحكاية من داخلها، لكونها تتعلّق بها هي، لا بغيرها، أنها أمضت سنين طويلة من عمرها تسمع من الأم الأوامر، والنواهي، بعضها تلوّ بعض: لا تركبي بسكليت أخيك. هذه المنطقة تجنّبي لمسها عندما تستحمّين. الجز الضيق لقليلات الأدب.. إلخ.. تكتشف الساردة أنها تمضي أيامها مثل قِطّة عمياء، ووحيدة. فهذه الأوامر، وتلك النواهي، تتمخّص في نهاية الحكاية، وخاتمة المطاف، عن خيبة مرة تعبّر عنها الساردة، فقد تبدّث سنوات العمر، وهي تنتظر الخطاب، بلا فائدة. " ذهبوا. كلهم.. ذهبوا من هنا قبل أن أتركهم يذيقوني طعم جسدي.. ولو للحظة واحدة".

فالأوامر والنواهي، التي تظن الأم أنها كفيّلة بحماية الفتاة، أوامر، ونواهي، زائفة في رأي الساردة، ونتائجها عكسية. فهي لم تحم الفتاة، بدليل أنها، وقد التزمت بها، فقدت الأمل، وفاتها القطار - قطار العرائس- ولم تعد تحلم حتى بالحب العفيف النظيف، فلقد كان نصيبها

من ذلك كله أن حَظِيثَ بلقبِ «عانس». وحيثما ينظر القاص خالد سامح، يقع بصره على مظاهر التزييف، فهي لا تقتصرُ على تجميل القبيح، أو التنفير من الحب، واستبعاد الانفتاح على الآخر، أو إحلال الفتنة في منزلة أدنى من الفتى، وكأنما كُتِبَ عليها أن تظل أسيرة تلك التربية التقليدية، المتحجرة، والبطركية الأبوية الظالمة.

شواهد الحال

فقد وقف بنا إزاء مثال آخر، ونموذج ساطع من نماذج الزيف. ففي قصة «خاتم ذهبي»، وفي حوار مباشر على الشاشة الصغيرة لإحدى الفضائيات حول المؤامرة الإمبريالية لتجويع الشعوب، والاستنزاف النيو-ليبرالي، الكومبرادوري، يجد القارئ نفسه أمام نموذج مفتعلٍ ليساري (قومي) ممن يكثرُون جدا هذه الأيام، يتشدقون بشعاراتٍ تبهر المشاهدين، أو بكلمة أدق، كانت تبهز المشاهدين، ذلك لأنه بتلك الشعارات (كالمقاومة، والممانعة) يستنفد ما في القواميس والموسوعات، من بلاغة، ومن فذلكات كلامية، ومع ذلك، فهو لا يستطيع أن يخدع المشاهدين كلهم، كلَّ الوقت. ذلك أن النفاق الذي يتصف به هذا اليساري، تفتّده شواهد الحال، وإن ادّعتْ خلاف ذلك شواهدُ المقال، فأحد أصابع يديه يزدان بخاتم ذهبي كبيرٍ بفضٍّ من الماس الثمين، ومثل هذا الخاتم المكلف يكذب ما يدعيه من إشفاق على الفقراء المستغلّين، وتضامن مع البائسين والمسحوقين، من عامة الشعب وأبناء الناس.

والقصص التي يواصل فيها خالد سامح إسقاط الأقنعة عن بعض الوجوه المستعارة، في مجتمعنا كثيرة. فمنها قصة «حتمية» وقصة «صمت» وتواطؤ» وغيرها... وهذا يشجّعنا على العودة بالحديث لما بدأنا به، وهو العنوان «ويبقى سرًا» فما هو الشيء الذي يوحي الكاتب ببقائه سرًا؟ الجواب عن هذا التساؤل يمكن أن يُستشف من خلال القصص. وبالذات من خلال القصص التي تركز على تعرية بعض النماذج البشرية من قشورها، ومن ملامحها المستعارة. فهي - أي هذه الوجوه- تحاول الاحتفاظ بهذا المظهر الزائف، وتكراره، إلى أن يقتنع الآخرون بأنه حقيقية لا موضع فيها للتضليل، والتمويه، إذ لو لم يفعلوا ذلك لاطلع الآخرون على ما هو مضمّر وراء هذا المظهر الزائف، وبالتالي لا تعرف حقائقهم المضمّرة المستفزة، وبذلك تبقى سرًا.

١. انظر ص ١١ - ١٤ من هذا الكتاب.

عن الرجوع الأخير لمجدولين أبو الرب

الرجوع الأخير هو عنوان المجموعة القصصية الثالثة للكاتبة الأردنية مجدولين أبو الرب بعد لوحات فسيفسائية، والأردن⁽¹⁾ (عمان، ٢٠١٠) وفي هذه المجموعة (دي، ٢٠١٥) تواصل الكاتبة التعبير عن هموم المرأة في أداء قصصي يغالي في البساطة من جهة، ويغالي في العمق، والاتساق من جهة أخرى. وهو عمق، واتساق، يجعل القارئ يتساءل إن كان ثمة ما يسوغ لبعض الكتاب أن يهجروا الطريقة المألوفة، والسائدة، في كتابة القصة القصيرة، لطرق أخرى تنحو بها نحو ضرب من المسخ باسم القصة القصيرة جدا، أو القصة الومضة، أو التوقيع، أو القصة في ست كلمات، أو ثلاث.

فمجدولين أبو الرب تتخير الحدث الذي ترويه لأنه وقع لشخصية ما، أو شخصيات، تستحق أن يتوقف لديها القارئ في لحظة من الزمن محدودة الاتساع طولا وعرضا، وفي مكان محدود مساحة وموقعا. فهذا هو الذي في القصة الأولى (كذب أبيض) - والكذب الأبيض هو الكذب الذي لا تقصد به الإساءة، وإنما هو تعبير عن النوايا الحسنة الخالية من المصرة- والكاذبة ها هنا سيدة تنتظر دورها

في عيادة طبيب نسائي. فقد سبق لها أن كانت حاملا، ثم جاءها الخاض، ورزقت طفلا، غير أن الطفل لم يعيش إلا بضعة أيام لم تزد على الأربعة. وقد جاءت إلى الطبيب ليصف لها دواءً يخفف الحليب الذي في صدرها لما يسببه لها من ضيقٍ وألم (ص ١٠).

كانت هذه السيدة في زيارة سابقة للطبيب قد قابلت امرأة حاملا أخرى، وهي الآن- أي الأخرى- في العيادة، وتذكرت كل منها الثانية، ودار بينهما حوار مقتضب عن الحمل والولادة. إذ يبدو أن المرأة الحامل حديثة عهد بالزواج والحمل، ولم تجرب الولادة. تقول لها بعد أن تبينَّت التغيير الذي طرأ على قوام السيدة التي كانت قد وضعت طفلا قبيل عشرة أيام " أرجو ألا أتجاوز حدودي، هل .. هل فعلا الولادة أمر مؤلم جدا؟ تجهيها الأخرى: لا تصغي لهنّ. يهولن الأمر. البشر يجمون المبالغات. ألمها محتمل، مجبول بفرح غريب.. أظنه فرح اللقاء، فما هي إلا ساعات قليلة وتلتقين به " (ص ٩).

على أن هذه السيدة التي تبدو في جوابها حريصة الحرص كله على الصدق، وتجنّب المبالغات، تدعي أنها تركت طفلها عند جدته. ولم تقل للمرأة إن الطفل فارق الحياة بعد أربعة أيام من ولادته حسب. ولم تذكر لها السبب الحقيقي الذي من أجله هي هنا في العيادة. فهي تكذب وتزاوّل ما يعرف بالكذب الأبيض. ومما نلاحظه أن القصة تنشّد الحديث والبوح عن الهموم النسائية ولكن الضوء لم يُسلط على هاتيك الهموم بطريقة سطحية، فجّة، أو مُفتعلة، فقد

تضمنت القصة شرائح وصفية سلط فيها الضوء على متاعب تلك المرأة الحامل التي يُظن أنها على وشك الولادة. فهي لا تستطيع السير دون لهاث. وعندما تتكلم يغلب على صوتها التهدج فكأنها متقطعة الأنفاس. وفي غرفة الانتظار ثمة منضدة عليها جرائد قديمة مقروءة. ومجلات فقدت لونها لكثرة الملامسة، والتعرق، من مرتادي العيادة، وهي مجلات قديمة لم تتغير منذ فتح العيادة قبل سنين. إلى ذلك ثمة طلاء على الجدران فقد بريقه ولا تستطيع السيدة تمييز اللون، وهل هو رمادي أم أبيض فقد نصوعه، وتحول إلى ما يشبه الرمادي. ولا يفوت الراوي أن يصبوب نظره نحو اللوحة المعلقة على الجدار وهي صورٌ تمثل مراحل نمو الجنين.

كل هذا يمثل جانبًا من المكان، والجانب الآخر مخصص لتلك المروحة المدلاة من السقف التي لا تنفك تصدر أصواتا بين الحين والحين تشبه القرقعة. أما جهاز التلفزيون فهو من تلك التي شاع استخدامها في ستينات القرن الماضي.. صندوق خشبي أعمى وأخرس(ص6) تضاف إلى أجزاء هذا المشهد ما يقوله السارد عن السكرتيرة التي تزج مرتادي العيادة بما يصدره حذاؤها ذو الكعب العالي من طرقة على البلاط كلما دخلت غرفة الطبيب وخرجت لتنادي على صاحبة الدور. وثم زبونتان إحداها في منتصف العمر، تمسح أحمر الشفاه بمنديل ورقي مطوي بعناية فيما الأخرى تتحدث بإزعاج مع إحداهن. وعلى نحو مبالغت ارتفعت في الأجواء نغمة رنين

الهاتف. كان الهاتف المحمول للسيدة ذات أحمر الشفاه التي سارعت للردّ بصوت عالٍ " ينبغي أن اضع حداً لأقوالهم. نعم. أنا لا أتسرع. لم يمض على زواج البنت ثلاثة أشهر. وبدأت تتقوّل عليها . اسمع. نحن في عيادة طبيب. قلت لك .. على كل حال أنا لا أفعل ذلك إلا لتغلق فيها. وتكف عن اتهام ابنتي . " (ص ٨)

فالأمر- إذا- كيد الكنة والحماة، وتدخلات من الأم التي تهدد وتتوعد. فمن هذه الإشارات يتضح أن الكاتبة تمعن في رصد التفاصيل التي تتمخض عن وجهة نظر محددة. وهي أن كل شيء في العيادة وفي الجرائد المقروءة والمجلات واللوحات التي تطايرت بفعل المروحة وطرقعة حذاء السكرتيرة على البلاط وآلام الوضع والولادة، و وفاة الطفل ذي الأربعة أيام، وضيق السيدة بالحليب الذي لم يعد ثمة رضيع بانتظاره، ومناكفات الكنة والحماة، كل هذا يوجي بالكثير الجم من الضيق النفسي، والمعاناة التي تمر بها المرأتان. تلك التي فقدت طفلها، وتلك التي تنتظره في خشية من آلام الولادة. حتى اللمسات الفنية التي أضفتها رؤية الكاتبة على المكان، وتكدس المراجعات فيه، وطلاء الجدران الذي فقد بريقه ونصوعه، وبات أقرب إلى الرمادي منه إلى الأبيض. هذه اللمسات الرشيقة زادت بها الكاتبة من الإحساس بالجو المأساوي الخانق الذي تعيشه المرأة صاحبة الكذب الأبيض. فهو جو مشحون بالإحباط الذي يملؤها بالرغبة الشديدة في الصراخ، أو

الانقضاء على على المجلات، وتمزيقها صفحة صفحة، وعلى اللوحة
وخلعها عن الجدار، وربما الدوس عليها أو قضمها بالأسنان (ص ٦).

العممة

في قصة أخرى بعنوان (عممة) تتخير الكاتبة موقفا قلما يحدث في
عزاء كالذي أقيم لعم (لمياء) وهي التي تروي القصة أو تروي القصة
من الزاوية التي تراها هي. تنقطع الكهرباء فيعم الارتباك المعزين. حتى
زهير، وهو الابن الأكبر للمُتوفى، عاجله الارتباك عندما طلبت منه
أمه أن يحضر شموعا من غرفة نوم أبيه، فقد تهبأ له أن دخول الغرفة
الموحشة لا سيما في العممة شيء مخيف، وما هي إلا لحظات حتى
أحس بنأمة، وحركة، كأن شخصا ما حيا موجودا في الغرفة، وأن هذا
الشخص ينفخ، فيطفئ الولاة التي استعان بها لإضاءة المكان، فكان
رد فعله أن بدأ يصرخ فتراكض المعزون نحوه وسط تعثر بالأشياء
وقطع الأثاث.

في الأثناء كانت لمياء من جهة، وزوجها أحمد من جهة أخرى، قد
استعادا شيئا من الماضي. فعندما تزوجا قالت لمياء لأحمد إن عمها
رجل يده (طايلة) فهو ممن يجلون ويربطون في البلد. ولا شيء
يصعب عليه مما يحتاج للتدخل والوساطات. والصحيح أن هذا كان في
رأي أحمد قبل أن يبلغ هذا الطرف من العمر، وهو الآن - أي قبل
وفاته - لا يجل ولا يربط. على أي حال ترحم أحمد على عم زوجته
عندما تذكر المبلغ الكبير الذي تقدمها إياه في حفل الزفاف (ص ٧) ومما

تجربى استعادته على سبيل التذكر والاسترسال في التداعي أن زهيراً كان قد تحرش بلمياء عندما كانت في زيارة طالث لبيت العم " حشرنى خلف الباب.. وحك جسدي بجسده. قلت له اتركني.. وهددته . وقبل عنقي قبل أن أتمكن من الإفلات منه. كانت تلك آخر ليلة لي في منزل عمي. النذل.. تمدى اليوم رغم مصابه. كيف أمد يدي للتعزية فيمينتي؟ " (ص ١٦) وهذا الحوار الذي يجري بين لمياء ونفسها مع استعادة الحدث الذي وقع قبل سنين، وما يرتبط به من موقف مشين من زهير هذا، يؤكد لنا ما يتصف به من طيش. ولذا تبعته لمياء وهو ذاهب ليحضر الشموع في العتمة، وهي التي تفخت وأطفأت لهب الولاة. ليدعي أن صراخه، ووقوعه أرضاً، بسبب الحزن الذي اعتصر قلبه حين رأى سرير والده خالياً " لا. لا أقدر على تحمّل غيابه " (ص ١٨). قال هذا في اللحظة التي عادت فيها الكهرباء المقطوعة واضاءت المكان. وبدأ المعزون بالانصراف .

يجد القارئ المتوقف عند هذه المجرىات في سرد القصة طواعية الأداء للكاتب، التي تنتقل فيه من لحظة لأخرى بين بعدي الزمن الماضي منه والآني، دون أن يبدو في ذلك انقطاع يعكر صفو التسلسل المرن الذي يتبعه الراوي في محكيه القصصي. فنحن بين لحظة وأخرى نجد العم في عنفوانه يتوسط لهذا ويساعد ذاك، وينقد العروسين مبلغا يذكرهما بشهر العسل الممتع. وفي أخرى نجد أنفسنا أمام العم المتقاعد الذي مضى على تقاعده عشرون عاماً أو أكثر فقد

خلالها ما كان يتمتع به من يد طولى. ونجد أنفسنا أيضا أمام لحظة قصية تمت استعادتها في غير قليل من التفصيل عن حكاية التحرش التي انتهت بالتهديد والامتناع عن المبيت في منزل العم مرة أخرى.

تتناسل هذه اللحظات شيئا فشيئا في القصة دون أن يضطرب السرد بين يدي مجدولين. وفي الأثناء تنبعث ملاحظات عامة تنتقد سلوك المعزين. فالمائدة التي اصطفت عليها أطباق الطعام والمقبلات التي لم تلمس نظرا لانقطاع الضوء عندما عادت الأضواء تبين لأحمد أن قسما منها أصبح فارغا. علاوة على أن المعزين يصطحبون زوجاتهم وهن في غاية الأناقة، يباهين بأحدثتهن وكعوبها العالية، وهن يضعن رجلا على رجل كأنهن في حفل لا في عزاء. وهذا الانتقاد لم تسلم منه لمياء، فعندما علمت بوفاة عمها سارعت إلى السوق لشراء حذاء جديد " أهم شيء يا أحمد في بيوت العزاء عند الناس الراقين هو الحذاء. تحرص كل امرأة لوضع رجل فوق الأخرى لتستعرض أناقة الحذاء وفخامته، الحذاء يصير سفيرا في تلك المناسبة. بعضهن عندما يضعن قدما فوق الأخرى ترتفع به إلى مستوى الوجوه. معارف عمي ناس "فوق كثير" وهي لا تريد أن تبدو أقل من الآخرين" (ص ١٥)

وإذا ليس مهما أن ينسج الكاتب قصته القصيرة من خيوط الواقع ليؤلف بها حكاية شيقة، مسلية، يجد القارئ فيها متعة فحسب، ولكن المهم هو أن يبث بصور غير مباشرة رسائل في ما يرويه من متتاليات

تلك الحكاية. والمؤلفة مجدولين سواء في قصة كذب أبيض، أو عتمة، تبت عددا من الرسائل. في الأولى عبرت عن هموم النساء وما تعانيه المرأة، وفي الوقت ذاته لم تعف النساء من المسؤولية عما يتعرضن له من ضيق نفسي ومادي واجتماعي. وفي الثانية تنتقد السلوك الشائن الذي يتصف به بعض الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض. والنقد-ها هنا- ينصب على زهير، وعلى المعزين، وعلى الساردة التي هي لمياء. فالجميع لا يراعي هيبة العزاء في المجلس، إذ يتباهى قسم منهم بما يرتديه من ملابس ومن أحذية، وبعضهم ينقض على أطباق الطعام بشره حتى في غياب الأضواء، فالعتمة التي هيمنت على الصالة- فجأة - كشفت عن الطباع السيئة، والحصل الرديئة التي يتصف بها بعض الناس، وتتصف بها تصرفاتهم، وذلك ما لم تكشف عنه الأضواء الساطعة.

١. انظر ما كتبناه عنها في الصوت المنفرد، ط ١، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، ص ١٩١-١٩٨

حنان بيروتي وأقصوة الرعّبات المُحَبَّطَة

في السنوات الأخيرة تكرر مصرع الكثير من المهاجرين الشرعيين، وغير الشرعيين، بوساطة القوارب عبر البحر من الجنوب إلى الشمال، بحثا عن المكان الآمن، أو عن الرزق المتاح بعد معاناة قاسية في بلاد كل ما فيها قاحلٌ، ماحلٌ، علاوة على ما فيها من تعسف، وبطش، وتشبيح . وفي المجموعة القصصية الأخيرة لحنان بيروتي الموسومة بعنوان (ليت للبحر لسانا يحكي) قصة تذكرنا بالكثير الجم من هذه الوقائع، التي ظلت لأيام موضوعا مثيرًا تتناقله وكالات الأنباء، والقنوات الفضائية، فضلا عن شبكات المعلومات، والمواقع الإلكترونية. فالقصة التي اتخذت منها المؤلفة عنوانا للمجموعة توحى بهذه الظلال المأساوية مباشرة عندما تذكر على لسان الراوي (السارد) " قاربا متخما بالأجساد المتراسة حتى ليشبه علبة سردين. وهو - أي الراوي- ومن معه، ينظرون بعيون محدقة نحو المجهول." (ص ١٣)

ومع أن السارد مضطربٌ بسبب ما هو فيه من ظروف حرجة، إلا أنه يجد وقتا للتذكر. يتذكر الجدة، ويتذكر الأب، الذي اجتاز البحر كغيره، منتقلا من عالمنا إلى عالم الآخرين، هاربا من الفقر المدقع، والإفلاس الطاعي، متجنبًا- كالكثيرين- الأحلام والكوابيس، ولكنه لم

يعد، وظل مصيره متأرجحاً بين المفقود، والغريق الذي ابتلعه البحر بعد أن انقلب القارب به، وبمن معه من المهاجرين. ويشير السارد إلى اختلاف الأخبار؛ فمنهم من يقول إنه نجح، والبعض يذكر أن البحر لفظ جثته بعد أيام من الغرق، وظلت مدة على الشاطئ تتناوشها جارحات الفلا. والجدة تحاول التخفيف من آلام السارد، وكذلك العمّة ماتيا، على الرغم من أنه ورث اليتيم، والفقر، وهو يتذكر هذا بعد عشرين عاماً من ولادته. يتذكر أيضاً الأم التي عانت طوال تلك السنين من غياب الزوج، ومن الفقر. وهو مع ذلك لم يفقد الأمل، فقد سأل الجدّة إن كانت تتوقع أن يجد أباه لو أنه اجتاز البحر إلى الشاطئ الآخر، وهل يمكنه أن يعرف مصيره.

يقع هذا السؤال على مسمعي الجدّة وقوع الصواعق. فإذا حاول السفر بوساطة القوارب مهاجراً غير شرعي، فإن هذا يعد في نظرها نذير كارثة لا تحتمل، ككارثة الأب حين غادر بالطريقة ذاتها قبل عشرين سنة. ولم يعد: " لا .. يا وليدي لا . لا تقتلني مرتين. " (ص ١٧) كذلك الأم التي تعاني الوحدة لا تريد لابنها أن يغادر كأبيه، عبر البحر، فقلب الأم دليلها، وهي توشك أن ترى - فيما يشبه التنبؤ - نهاية المأساة التي تنتظر السارد، ولهذا تصكّ صدرها بقبضتي يديها مرتين، رافضة سفر الابن. ولكن السارد للأسف لا يصغي، لا لجدته، ولا لأمه، وهو الآن - في أثناء روايته للحدث - مع كثير ممن ضاق بهم المركب، وترنخ، ولفظ البحر بعض جثث الغرقى على رمال

النشاطى، وهو يتقيأ ماءً مالحا وسط خفقان القلب، وتسلسل الموت بطيئا إلى داخل النفس.

العوامل

وفي هذه القصة، على مستوى العوامل، أربع شخصيات؛ السارد الذي يرغب في الهجرة، وهو يروي ما وقع له وجرى في القارب. والجدة التي ضعف بصرها من كثرة البكاء على ابنها الذي غادر ولم يعد، ولا تعرف شيئا من أخباره التي انقطعت منذ عشرين عامًا ونيف. والزوجة التي تحيا هي الأخرى على ذكرى الزوج الذي هاجر عبر البحر، ولا يُعرف إن كان حيًا يرزق أم تناوشته جوارح السماء، ووحوش الفلا، كغيره ممن لفظ جثثهم البحر؟ فكل من مآسيه مع البحر، ولكل منهم الشعور ذاته، وهو أن البحر يفترس المهاجرين الذين يغادرون ديارهم بحثا عن النجاة من الفقر فلا يُنجون. وها هو الابن يغادر هو الآخر على الرغم من أن الجدّة تحاول نبيهه عن السفر، وعلى الرغم من أن الأم تصكّ صدرها بقبضتي يديها الاثنتين محذرة من النهاية المفجعة المتوقّعة، إلا أن الابن يغادر خارقا بذلك ما هو طبيعي، أي الإصغاء لنصح الشخصيتين الآخرين؛ الأم، والجدّة، فضلا عن العمة ماتيا .

والمواقف المتباينة للشخوص أشاعت ضربًا من الحوار، وأتاحت للبطل الانفراد بالرأي، فهو يغادر على الرغم من ذلك كله. ويلاقي بسبب ذلك المصير الذي حُذر منه، وهو المصير نفسه الذي لقيه

الأب. وقد عبرت الكاتبة عن هذا تعبيراً مباشراً لا مواربة فيه، يقول السارد " أحاول أن أفصح عيني. ترشقتي الشمس بشعاع يسع عيني. أحس به يسليخ جلدي الممتزج بملوحة البحر. سكاكين ترشقتي. يا رب. أحاول القيام بحركة تدل على أنني حي. جسدي يُجْرُ على الرمل. دوائرٌ قاتل. أنقياً ماءً مالخا. قلبي يخفق. أواجه موتاً يتسلل ببطء. " (ص ١٨)

أي أنّ الكاتبة أدارت صراعا بين مواقف الأم والجدة والعممة مجتمعةً، وموقف السارد، الذي لم يسمع النصيح. وهو في هذه الحال لا يملك ما يمكنه من وصف ما يجري، إذ هو في ما يشبه النزاع الأخير. بيد أن الكاتبة بهذا تفصح عن وضع السارد في موقف غرائبي. فكأنه ميّت فعلا ويذكر لنا ما أحس به وشعر، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، مفارقا الحياة. وبذلك تكون الكاتبة قد مزجت بين واقعية الحدث، والنهاية الغرائبية فيها، ونحن نتوقع من هذا السارد ذكره بعض التفاصيل عن اللحظات الأخيرة من حياته، على الرغم من أن هذا ليس يسيراً. ولا يتقبل القارئ وقوعه إلا بعد تردّد، فالسارد مات - مثلما تذكر - ولكنه يروي بعض ما جرى على الرغم من أنه مات.

الزمن

وفي القصة حكاية قصيرة تتضمن ثلاثة أبعاد في الزمن؛ الماضي الذي مرت عليه عشرون عاماً، والمتواليات السردية التي تستدعي هذا الماضي: سفر الأب مهاجراً إلى بلد أوروبي - مثلاً- عبر البحر

وما ترتب على ذلك من غيابه، وانقطاع أخباره، واختلاف الروايات عن مصيره، وعن عمله عتالا بأجور زهيدة. وعن البحر الذي لفظه على الضفة الأخرى، وفي مكان قصي، وهذا أحد الاحتمالات. والبعد الثاني، وهو ما قبل مغادرة الراوي (الابن) وهو يحاور جدته تارة، وأمه تارة أخرى، وهما تنهيه عن السفر، وعن المغادرة. فلا الجدة تتقبل فكرة الهجرة، أو أن تقتل مرة أخرى، ولا الأم ترتضي لابنها مصيرا كمصير أبيه، لا سيما وهي تسمع ما يروى من قصص المهريين، ووعودهم الزائفة، وبروقها الخلب. وما تسمعه أيضا عن المهاجرين الذين يبيعون أنفسهم للسوق السوداء بلا ضمانات تحميم، وهم بلا أسماء، وبلا هويات، وبلا ظهور يستندون إليها، فيكون المهاجر بالنسبة لأولئك الأوروبيين ورقة نقدية يتداولها أرباب العمل لا أكثر. ولا تريد أيضًا أن يتكرر الانتظار الذي انتظرته على مدى السنوات العديدة التي مرت منذ غادر أبوه، ولا تريد في الوقت نفسه الجلوس أمام البحر تناجيه، وتسائله، عن عودة الغائبين. (ص ١٥).

وأما البعد الثالث، والأخير، فهو الزمن الذي نصغي فيه لصوت الراوي - زمن الكتابة- ، وهو يروي لنا ما يقع كاستعادة صوت الجدة، واستعادة ما تقوله الأم عن رحلة الموت، وما ورثه من يتم، وفقر. واستعادة ما تقوله ماتيا زوجة العم، وهي تروي له ما عانته الأم من آلام، وما ذرفته من دموع. ولا يفوته ما قالت له الأم عن الغربة،

وعن السفر، وعن القلب الذي لا تخيب توقعاته. وأخيرًا ما يقوله عن الحال التي هو فيها، والموت البطيء الذي يتسلل إليه.

وقد يعترض القارئ على هذه القصة، طارحًا سؤالًا، هو: أين يقف السارد مما يرويه؟ وأين هي البلدة، أو المدينة، التي يغادرها بحرًا؟ وإلى أي جهة كان قصده؟ أهو ذاهب إلى أوروبا مثلًا، أم إلى مكان آخر؟ ومن هو الشخص الذي يؤدي دور المهرب الذي يغري المهاجرين فيتكدسون في القارب كما الأسماك في علب السردين؟ وما الذي جرى للقارب الذي ناءً بحمولته؟ وكيف تعامل صاحب المركب، ومن يقوده، مع المهاجرين؟ ونحن نعتقد أن هذه التفاصيل لم تشغل المؤلف على الرغم من أنها لو أضيفت لكنت جديرة بجعل القصة أكثر جودةً، وأقرب إلى الإيهام بالواقع.

حلم

تنتهي القصة السابقة بما يفصح عن هاجس غرائبي يلقي الضوء على استراتيجية السرد لدى الكاتبة البيروتي. وفي قصة (حلم) تقوم آليات الكتابة على الحافز الغرائبي. فالسجينة التي تضيق ذرعًا بالزنزانة التي تشبه قفصًا من تلك الأقفاص التي تحشر فيها العصافير، وتحبس، لتحد من قدرتها على التحليق والطيران، تتوق هي الأخرى للتحرر من القفص، لكن من غير أن تحطم القضبان، إنما عن طريق الأحلام والرؤى المنامية. وهكذا دبت فيها الشجاعة، والجرأة، لتطلب من السجنان السماح لهما بالتحليق على أجنحة الحلم، وهذا بدوره يسمح

لها كغيرها من عباد الله ما دامت ترضى بالشروط. فلا ينبغي لها أن ترى إلا حلما واحدا، وألا تعود لهذا إلا بعد أسبوع. أما الوسيلة التي تفتح لها باب الأحلام على مصراعيه فهي كبسولة كنانك التي تباع في الصيدليات. وهذا ما كان. فبعد تناولها الكبسولة فارقت السجينة القفص لترى نفسها في عالم آخر يتصدره درج يقودها إلى شرفات ومن بعدها شرفات. ولا ريب في أن تسلق الدرج، وصعوده، يشعرانها بالسعادة؛ كونها قد تحررت تماما من قضبان القفص عبر هذا الحلم، لكن الأمر لا يستمر طويلا فسرعان ما تعود مرة أخرى لعتمة السجن، والآنزواء وراء القضبان. تتقلب هذه السجينة بين حلم كأنه كابوس، وكابوس كأنه حلم، قبل أن تجد نفسها في مقبرة. وهناك تتخير قبرا، وتتمدد فيه إلى جانب جثة امرأة مضي على دفنها زمن طويل، وتتظاهر بالموت فيما يقوم السجناء بأداء دور ممثلي، فكأنه هو الآخر يتوق للتحرر من السجن، وهنا يتساوى السجين والسجان؛ فالكل ينتظر دوره ليغرق في الأحلام، والكوابيس.

ولا جدال في أنّ هذه القصة تقوم على حبكة مغايرة للقصة السابقة " ليت للبحر لسانا يحكي ". إلا أن في القصتين شيئا مشتركا، فالسارد في القصة المذكورة محبط يبحث عن الحل في الهجرة، والسجينة في هذه القصة محبطة تبحث عن الحل في الأحلام، رغم أنها أضعفت. وقد ثبت بالدليل المحسوس، والبرهان الملموس، أن ما ظنناه حلا ما هو إلا شيء وهمي، فكلاهما توصل لتتأج عكسية؛

الأول نرى جثته على الرمال تتناوشها الجوارح، والثانية تتظاهر بالموت، وتدفن نفسها في قبر وهي حية. وهذا الإحباط لا يقتصر على المهاجر، ولا على السجينة، بل يتسع ليشمل السجان الذي يتوق هو الآخر للحلم نازعا الكبسولة عن جبين السجينة ليرى ما يمكن أن يحققه من تحرر عن طريق الأحلام فيكتشف أنه واحد من كثيرين ينتظرون أدوارهم على باب الحلم، ليستمتعوا بالرؤى المنامية، طالما أنهم يضيقون ذرعا بحياتهم اليومية التي لا تختلف قطعا عن الحياة في السجون، والاحتجاز وراء القضبان .

فالأحلام تتيح لمن يحملون الشعور بالحرية، والانطلاق، على الرغم من أن هذه الحرية، وذاك الانطلاق، وهميان.

أحلام مؤجلة

وتعود بنا البيروتي لحكاية الرغبات المحبطة مرة أخرى في قصة يسمي عنوانها على هذا، فهي بعنوان " أحلام مؤجلة" إذ تكفّر الساردة بالحب، لأن تجربتها فيه كانت مريرة. فهو في رأيها مصيبة كبيرة، وخدعة أكبر. فأن يعيش الإنسان لحظات حب قصيرة، وعابرة، معناه أن يدفع ثمنها باهظا طوال عمره. (ص ٥٨) ذلك لأن هذه الساردة التي أنهكها تصحيح أوراق الامتحان تقوم بزيارة صديقة لها، وكتب عليها أن تتأخر قليلا، والزوج بسلامته يريد مغادرة البيت، والأبناء " جنوه " (ص ٥٦) يقول مخاطبا الحبيبة - الزوجة - كفاك كلاما فارغا وثرثرة. تنقلب الأماني المعسولة إذا من أحلام سعيدة إلى أخرى مؤجلة، وإن

كان الأدق إلى كوايبس، فالوعد بالأ تلازم البيت، وأن تذهب حيث تشاء، وأنى تشاء، وأن تملأ الدنيا فرحًا، كل ذلك يتبخر تماما نتيجة الألفة، والانهك في الحياة اليومية. تلك التي تترك آثارًا في الروح، وفي الجسد: "دموعي تنساب هذه المرة على وجنتي، وأسارع لمسحها بظاهر كفي المخشوشنة من كثرة الأعمال البيتية..". و "تدرين؟ التقيتكَ قبل سنوات. بالكاد عرفتكَ الآن. كنت مشعة جلالا، ما الذي غيركَ؟ تغيرت كثيرًا؟! " وترد " الحياة تغيرنا كثيرًا. ظروف " (٥٨- ٥٩) فما تعهد به العاشق قبلًا تحول لديه عندما صار زوجًا وأبا مسؤولًا عن عائلة لأحلام بأئسة، وفارغة، ومؤجلة. والجنة الموعودة تتحول إلى ما يشبه صحراء قاحلة، منسية، إلا من مشاعر متقدة تعني - مجزن - تلك الرغبات، والآمال، التي أحبطتها الظروف، وسلطة الزوج الطاغية. وهذه الرغبات تتكرر في قصص أخرى، فالإحباط هو سيد الموقف لدى حنان البيروتي.

يذكر أن للكاتبه نحو ١٢ مجموعة منها: الإشارة دائماً حمراء ١٩٩٣ ولعينيك تأوي عصافير روجي ١٩٩٦ و فئات ١٩٩٩ وتفاصيل صغيرة ٢٠٠٧ وفرح مشروخ ٢٠٠٧ وليل آخر ٢٠١٢ ولمن أهدي أزاهير العيد ٢٠١٣ وبين بكاءين ٢٠١٥ وأحلام متأخرة. ولها رواية واحدة، وشاركت في اثنين من الكتب المشتركة، وفازت بعدد من الجوائز.

إبراهيم الكوني في القفص* السرد في نسق خُرافيّ

من المعروف أن إبراهيم الكوني - وهو كاتبٌ ليبيّ - اشتهر بكتابة الرواية أكثر من شهرته في كتابة القصة القصيرة، تدل على ذلك كثرة الجوائز التي ظفر بها عن رواياته مع أنه لم يحظ بأي جائزة عن قصصه القصيرة، وهذا لا يعني أن قصصه تقصر عن منزلته في الرواية، أو أنها أقل أهمية، وجودة، بقدر ما يدل على أن الاهتمام بالرواية، ومنح كتابها الجوائز عن أعمالهم المتميزة فيها، قد يكون هو السبب الوحيد الذي يضع القصة القصيرة في منزلة متأخرة عن الرواية. ومع ذلك لا تفوتنا الإشارة لوفرة عطائه في القصة، فقد صدرت له بين عامي ١٩٨٥ و ١٩٩٤ نحو ست مجموعات؛ أولها " شجرة الرتم " ١٩٨٥ والثانية بعنوان " القفص " ١٩٩٠ وأخرى بعنوان " وطن الرؤى " ١٩٩١ و " الوقائع المفقودة من سيرة المحوس " ١٩٩٢ و " جرعة من دم " ١٩٩٣ و " خريف الدرويش " ١٩٩٤ وهي قصص تسودها الأجواء السردية التي تسود رواياته المتعددة.

غير أن القصة القصيرة عند الكوني تختلف عنها عند غيره اختلاف رواياته عن روايات غيره. فعلاوة على أن فيها شيئاً غير يسير من أجواء رواياته، تجنح لشيءٍ من الطول، لا من حيث الحجم، وعدد

الصفحات، أو الكلمات، فهذا شيء لا يفرق بين قصة قصيرة وأخرى طويلة، وإنما يغلب عليه أن يُضْمِن القصة - على الرغم من قصرها، ومن ارتكازها على موقف واحد يتم التركيز عليه في لحظة مكثفة من الزمن - عددًا من المتواليات السردية، ثقل أو تكثر، تبعًا للإطار الذي تقوم عليه القصة. فها نحن أولاء أمام قصة طائر النحاس الذهبي - مثلاً- من مجموعته القصص (ص ٤٥) فبعد الكلمة القصيرة المقتبسة من منطق الطير لفريد الدين العطار النيسابوري (٥٤٠-٦١٨هـ) يجد القارئ نفسه أمام مشهد خرافي يذكرنا بطقوس السحر، والعرافة، فالطفل حين يرى الطائر الذهبي ذا الريش اللامع البراق يغريه ويغويه بالاقتراب منه، والإمساك به، لكن الأم، التي تراقب الطفل عن كثب، تخشى خطورة ذلك الطير، فتمنعه من الجري نحو ذلك الطائر العجيب ذي الأجنحة الذهبية التي لم يرَ الوليد مثيلاً لها من قبل على أيّ طائر آخر. فهو ما إن يراه حتى ينجذب نحوه، مأخوذاً بفعل السحر الذي يقع تحت تأثيره. وتستشير الزوج في هذا فينصحها بتقييد الصبي، وشد وثاقه بحبل غليظ متين، كي لا يتبع هذا الطائر الذي لا يروُن فيه إلا صورةً من إبليس اللعين.

والراوي يروي مشهداً عن الطائر، وعن تعمُّده اجتذاب الطفل، حتى إذا ما اطمأنّ لسيطرته عليه، يتعد، ثم يتراخى في مسيره، والطفل يطارده.. إلى أن يصبح في منأى عن مضارب ذويه، وبيوتهم

إن كانت لهم بيوت. وعلى نحو مبالغت، ومفاجئ، يضع الكاتب القارئ في أجواء حكاية سبقت هذه القصة، فما هي حكاية الطفل؟

- رُزقا به بعد يأس (ص ٤٩)

بهذه الجملة القصيرة تبدأ حكاية أخرى أسبق من حكاية طائر النحس، وهي حكاية تغدو مع نمو السرد جزءا من الطائر الذهبي، إذ يعود بنا السارد إلى ما سبق، باننا بذلك قصة عن المرأة التي تأخر حملها مع كبير العرافين الوثنيين في (أدرار) والعراف الموسي بلا شك يستغل وضع الزوجين، وتوقعهم للأطفال، بالتمتات المهمة الغامضة، والمسحوق الغريب الذي يذُرُّ منه شيئا على النار ليندلع دخانٌ كثيفٌ كرهه الراحة، وينصحها بالمبيت ثلاث ليالٍ في ضريح مقدس عنده، مع أنه لا يعدو كونه رجما من الحجارة، يعلوه كهف، وهو - أي الموسي - يدعي أنه ضريح الأضرحة، وقبلة الكون. وفي الليلة الأخيرة ترى المرأة أنها تزف لملك الجنّ، ومع أنها تخجل من رواية الحلم للزوج، إلا أن هذا الأخير يخفي عنها بدوره أنه سمعها وهي تنن، وتتوجع، وتتلو من فرط اللذة، والألم.

سرود أخرى

وهكذا لم تمض أسابيع حتى جاءها الوحام. وما أن رُزقت به حتى سارعت تعلق تعاويذ الموسي على صدره، حرصا عليه بعد أن حصنتها بأغلفة من الجلد مطرزة الخواف. هذه حكاية بدأت واكتملت داخل الحكاية الرئيسة- الإطار- قبل أن يعود بنا السارد للطائر الذهبي

مرة أخرى. وهنا تبدأ أيضا حكاية ثانية تروي بضع حكايات عن هذا الطائر، وعن معتقدات تتداولها عجائز الصحراء عنه، وتقول بعض هذه المعتقدات: إنَّ هذا الطائر لا يظهر في الصحراء إلا نادراً. وإذا ظهر، فإن ضحاياه كثيرون. وظهوره مرتبط بالجفاف، وبالسنوات العجاف. وسر شؤمه كامنٌ في ريشه الذهبي، البديع، فحيثما لاح بريقه، ولمع، حلَّ النحس، وسال الدم، وسعى في الناس سعي الشيطان.

ومع أنَّ الأم اتخذت احتياطاتها المشددة، ولم يعد بمقدور الصبي الخروج، ومغادرة البيت ليلحق بالطائر الذهبي، إلا أنها من فرط الثقة نسيت ذات صباح التأكد من وثاق الصبي، فتركته يلهو ويلعب حرّاً. وفي الأثناء قدِمَ طائر النحس، ووقع بصر الفتى عليه، وسرعان ما انجذب نحوه في مطاردة مستمرة انتهت بالعثور على جثته متعفنة في اليوم التالي تحت شجرة السدر الموحشة الوحيدة. عند ذلك فكرت الأم، كما الأب، بالعودة إلى العراف الجوسي لعل بمقدورهما الحصول على ابن آخر، فلم يجدها. قيل لهما: إن العراف الفطيع مات. فما كان من المرأة إلا أن توجّحت للضريح الذي باتت فيه ليالي ثلاثا، وقالت تخاطبه في حزن:

- لماذا أعطيتني إياه إذا كنت تريد أخذه مني؟ لماذا؟

لم يجب الضريح، إنما الذين ردّوا عليها هم دراويش الفرقة العيساوية، وهم يتمايلون، وينقرون الدفوف:

- لا يأخذ إلا من يحب، ولا يهبُ سوى من يهوى (ص ٥٤).

والمأملُ لما ذكر من تفاصيل تطفئ على مظاهر السرد في القصة – الإطار- وما فيها من حكاياتٍ أخر، يلاحظ أن الكوفي يجعل من القصة القصيرة حكاية تستوعب حكاية ثانية، وثالثة، لأن الحكايات متداخلة، فقصة الزوجة مع المجوسي، وقصة نساء الواحة مع الطائر الذهبي، وظهوره المرتبط بالجفاف، وبالسنوات العجاف، لا تنفصل عن حكاية الصبي مع طائر النحس الذهبي. والرمز في هذه القصة، مع أنه واضح وضوح الشمس، إلا أنه مع ما رافقه من إشاراتٍ للمكان، وللبدو، وللبيئة المجتمعية، وما يشيع وينتشرُ فيها من معتقدات خرافية، ومن مفاهيم وثنية عن القحط والجفاف، وعن النحس، وعن العرافة، وعن المجوس، وعن الدروشة وال دراويش، والحياة والموت، والضريح، كل ذلك يضيف على القصة مزيجاً من تفاصيل الحياة اليومية في بقعة صحراوية قاحلة بعيدة عن المدن، وفي معزل عن الحضارة. وقد عبّر عن هذا كله في لغة عمادها التلميح لا التصريح. يقول السارد مملّحاً للتباعد الكبير بين موقفي المرأة والزوج من ملك الجنّ المزعوم " أخفت السر عن زوجها، دون أن تعلم أنه أخفى عنها سره. فقد سمعها في ليلتها الأخيرة - في الضريح- تئنّ، وتتوجّع، وتتلوى، من فرط اللذة والألم. ولم يستطع أي منهما أن يرفع إلى وجه الآخر بنظره، على مدى شهور. منحها العراف تعويذة وثنية لوليّ العهد المنتظر، ورفض أن يتقاضى أتعاباً عن طقوسه ". (ص ٥٢)

فمثل هذه العبارات تقول شيئاً وتعني شيئاً غيره، فلا ريب في أنها تخفي عن القارئ التصريح بما قام به العراف، وبما فعله بالمرأة مدعياً أنه ملك الجن. ويخفي السارد عن القارئ ما يريد " رأت نفسها تزف لملك الجن ". ويوارب في القول " دخل عليها في الصباح على غير العادة، فاذاقها الويل الذي ما زالت تتمايل من النشوة كلما تذكرته " (ص ٥٢).

أجواء خرافية

وهذه الأجواء الخرافية تتكرر في قصته (السيل) فإن أول جملة فيها هي " هل كان يمكن أن يتغير شيء لو لم تظهر تيلي؟ " وتيلي هو اسم الراعية التي تتجلى للراعي على نحو مفاجئ، فتقلب حياته رأساً على عقب. ولا بد للقارئ من أن يتجاوز الحكايات الأخرى التي تمهد لهذه الحكاية تمهيداً أساسه المزيد من الخرافات عن الغزو في ما وراء النهر، وعن العجوز الذي يخلو فمه من الأسنان، وعن الزنجي الذي مات خنقاً لأن ثعباناً التف حول عنقه، وشد عليه شداً حد الاختناق، فغثر عليه ميتاً تحت السدرة الموحشة الوحيدة. علاوة على ما للموت خنقاً بأيدي الثعابين، من دلالات، وأصداء، في معتقدات البدو، والطوارق، وصلة ذلك بالنحوس (ص ٥٨). وأخيراً تبدأ الحكاية بالراعي الذي قُدمت له تيمة من أحد العرافين، قائلاً له: " دع أمرك للقطيع، دائماً، فهو أرحم بك من البشر، سلم أمرك للأنعام ولا تخف،

فهي تعرف الصحراء أكثر منك، ومني. وأكثر من عجائز الظلمات " (ص ٥٨)

على أنّ هذه التهمة التي حتمته من كيد الخلق، لم تحمه من شرك الحب. فقد ظهرت له تبلي فجأة، نظرت إليه ونظر إليها، وشرع ينزع ملابسه.. عيناها كبيرتان.. سوداوان.. نهمتان.. شرسطان.. إلخ. حلّ الحزام فتحرر نهذاها النافران. الآن هما محمومان. زحف جسداهما المتشابكان وقطعا الوادي العذري. العريض. هرسا في طريقها المقدس من النبات الربيعي البكر. امتزج عرقها ودمها وماء الحياة فيها. وعندما انتهيا مُنْهَكَيْنِ قالت: " أبي لن يرضى بغير المال الكثير مَهْرًا لي (ص ٥٨ - ٦٠)" والعبارة الأخيرة هي الشرك (الفخ) الذي علق به الراعي عندما قال السارد عن التعويذة إنها حتمته من كيد الخلق، ولم تحمه من شرك (المرأة).

فقد غادر أهلها نحو واحات الجنوب، وظل يتوق للقائها، ويراها في منامه، لكنه لم يستطع أن يجمع المال الكثير ليكون مَهْرًا. حاول أن يظفر بالثروة (ص ٦١) وأن يضاعف القطيع، ولكن القدر ألعوبة إبليس الذي سخر منه عندما تراجع المطر، وهيمن القحط بثقله على الصحراء لسنوات متتابة " غضب الله، وأشاح بوجهه عن الصحراء، واقشع السحاب، وهاجر المطر " (ص ٦٢) سافرَ حاملا طينها في سفره، بلا فائدة. هلك الكثير من قطيعه، ولم يتبق من الإناث إلا سبعٌ والتيس. تمسّح بالقبور، وطلب العون من أضرحة

الأولياء المنتشرة في البوادي، نزل عليه ضيف غامض يرتدي بزة الدراويش، ونصحه بالمسير غربًا حيث الأمطار سَقَطَتْ أخيرًا. (ص ٦٣) ومع ذلك لا فائدة. تبين له أن ذلك الدراويش شيطان رحيم متنكر بملابس الدراويش. فقد وجد الأودية والتلال مغطاة بجيف الإبل والحراف النافقة من شدة العطش. وحين غلبه النعاس فنام، أفاق على عراف زنجي يوقظه، وما إن أخبره بقصته حتى أخذ يضرب كفا بكف، وهو يقول: " ما أغباكُم يا أهل الصحراء! وما أجمل فقهاءكم! كيف يستقيم أمر كهذا دون قرابين؟ وعندما قال الراعي لم يبق لدي سوى معزى وتيس. قال العراف اذبح التيس. ثم إنه ذبح التيس وشواه، وأكله، وهو يتلو عليه بعض التعاويذ بلغة الهوسا. وفي الفجر زجر الوادي بسيل عَرمٍ لم تشهده الصحراء منذ قرون.

على أن هذه النهاية غير المتوقعة لسعي الراعي جاءت متأخرة، فالسيلُ الهادر جرفه في ما جرف من هشيم وأعشاب، ومن شجيرات، ومن طين وخنافس، ومن حشرات وحيوانات نافقة، قبل أن يشهد للمرة الأخيرة طيف (تيلي) طافيًا فوق الماء، فيما هو يبتعد محتفيًا إلى الأبد. (ص ٦٥) وتكاد أجواء هذه القصة تكون تكرارًا لأجواء القصة السابقة، وذلك لأن السارد عند الكوني إما أن يكون بدويًا من الطوارق، أو مجوسيًا عرافًا، أو ممن يطلق عليهم صفة الدراويش، ومثل هؤلاء لا شيء لديهم يذكرونه في السرد سوى هذه الطقوس. المطرُ والجفاف والنبات والحيوان وسيل الماء المتدفق إلخ..

وما لذلك كله من علاقات بالسيخر والعرافة، والزواج، والحياة والموت، وما يُستخدم في مثل هذه الأجواء من تعاويد، وتعازيم، الغاية منها دفع البلاء، واستبعاد الوباء، أو تجنب الوقوع في مآزق. ولهذا تحتفظ قصص الكوني القصيرة بهذه الأجواء التي تتم على الفطرة التي ما تزال بعض القبائل الصحراوية تتمتع بها بعيداً عن الحياة الحديثة بما فيها من تعقيد يُسمى حضارة وهي في رأيهم ليست من الحضارة في شيء. وهذه الأجواء تتكرر في قصص السلطان، والنبوءة، ونذر البتول، و نداء الترفاس، مما يُضفي على قصص الكوني لوناً محلياً ذا بؤمة خاصّة به تميز قصصه عن غيرها من قصص، فهو بهذا أقرب كتابنا إلى سعيد الكفراوي* من غيره.

* الكوني، إبراهيم: القفص، ط ١، بيروت: دار التنوير ١٩٩١
* انظر ص ٤٥ من هذا الكتاب وانظر = الأمة برس، تاريخ ٢٨-١١-٢٠٢٠

الخاتمة

من الملحوظ أن في قصص أماني سليمان عددا من الملامح التي تؤكد تطور صنعة القصة القصيرة العربية لديها، فقد بدأت تقليدية على نحو ما في شخوص الكاتبة، وفي سمه المفتاح إن شئت، ثم انتقلت إلى ضرب من التجريب، الذي تتجاوز فيه أشكال السرد المألوفة السائدة. وفي جوار الماء تقترب من الأدب السريالي، وفي غيمة يتدلى منها جبل سميك تجمع بين الذاكرة الشعبية والخيال الغرائبي. وفي سير بنت الملك لشهلا العجيلي نجد صورةً أخرى من صور التغيير في بناء القصة وسرد الحوادث، قلَّ وجوده، وندرَ، في النمط التقليدي. فالكاتبة تميل إلى الأقصوصة المكثفة التي تعتمد بساطة البناء مع السخرية اللاذعة التي تنتقد الواقع بقسوة، وتعريه من قشوره، وآية ذلك تلك القصة التي وسمت بعنوان محمد إسماعيل، ورخصة مسدس، و أمن بيئي، فجلُّ هذه القصص تمثلُ، بما فيها من سُخرية، نمطا يذكرا بأقاصيص زكريا تامر، وهو من هوَ في القصة العربية القصيرة.

وفي قصص فداء الحديدي " رجل في مكر امرأة " لا حظنا كيف تحولت القصة من قصة يغلب عليها صوت الرجل، إلى قصة تتجسّد فيها هواجس المرأة، ولا سيما في " شموع تحترق " و " حبيبتى الغائبة " و " الموعد الأخير " وغيرها. أما سعيد الكفراوي فلهديه ما ليس لدى غيره من عناية فُصوى بالمشهد السردي، وهذا واضح في قصته "

سيدة على الدرج " و " تلة الغجر " و " قصاص الأثر " وغيرها من قصصه التي تتضمنها مختارات دار الشروق. وفي قصة " الحاجة هنيّة من " دعوة عشاء " لصالح أبو إصبع نجد صورة أخرى للمرأة التي تؤثر العودة إلى الوطن مع أنّ المهجر يوفر لها من أسباب الهناء، ورغد العيش، وراحة البال، ما لا يُوقرّه الوطن، وهي قصة تمثل - من حيث البناء - السير على منوال الآخرين. فهي بلا ريب تذكرنا بقصة " المتفرجون " إحدى قصص مقهى الباشورة للراحل خليل السواحري (١٩٤٢-٢٠٠٦).

وعودًا على بدء نرى في قصص كمال ميرزا (المتجهّم) قصصًا كاريكاتيرية ساخرة، يتوصل فيها الكاتب لما لا يتوصّل إليه بغير السخرية. فهي قصصٌ تمزج الهزل بالجد، وتجسد الانسجام بالمفارقة والتناقض. وهذا بلا شكّ من الإنجازات التي تضاف للقصة العربية القصيرة، ومظهر سرديّ بدیع يُضاف إلى ما تمتاز به من مظاهر أخرى. وهو شيءٌ يتكرّر في " الليلة قبل الأخيرة " للكاتب المخضرم محمود الرماوي، وفي جنازة المومياء لحسام الرشيد، وفي ويبقى سرا لخالد سامح، وفي قصص المغربية الزهرة رميح، مع الإمعان في التقاط التفاصيل في قصص مجدولين أبو الرب، ولا سيما في " كذبٌ أبيض " و " عتمة " وغيرها.. علاوة على ما سبق ثمة إلحاح على موضوع الرغبات المحبّطة في بعض قصص حنان البيروتي، وفي القفص للكوني يجد الدارس لونا من الإبداع الذي يمتاز به صاحبه عن الآخرين. وذلك

يدل دلالة مؤكدة، لا يحيط بها ريب، ولا يكتنفها شك، أنّ القصة العربية القصيرة تضي بثقة قوية، وعزم متين، على طريق التغيير، والإبداع الجيد المبتكر، والسرد الشيق المعتر، وأنه لا صحة إطلاقاً لما يقال من أنّ القصة التي عرفناها لدى محمود تيمور، ويجي حقي، وتوفيق يوسف عواد، و خليل بيدس، ونجاتي صدقي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وسهيل إدريس، ويوسف إدريس، ويوسف الشاروني، وزكريا تامر، والعراقي محمد خضير، و خليل السواحري، ومحمود شقير، وعبد السلام العجيلي.. في طريقها للانقراض. فهذه الأمثلة، بما تتفتق عنه من أصالة وإبداع، وما تفصح عنه من سمو في البراعة وارتفاع، تشهد على أنها راسخة الجذور، وفي أدبنا الحديث قوياً الحضور.

المؤلف

استاذ اللغة والأدب في الجامعة الأردنية منذ العام ١٩٩٢ وأسهم في التدريس بجامعة أخرى منها الجامعة الهاشمية، وجامعة عمان الأهلية، وكلية عبري الجامعية في سلطنة عمان، وآداب جامعة الملك سعود لمدة سنتين.

عضو رابطة الكتاب الأردنيين منذ العام ١٩٧٤

عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

عضو هيئة تحرير مجلة عمان قبل أن تتوقف.

عضو وحدة السرديات في جامعة الملك سعود - فرع الرياض

كاتب في الموسوعة الفلسطينية الطبعة الثانية، وعضو لجنة تأليف معجم أدباء الأردن .

عضو لجان اختيار الفائزين في جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لعدد من السنوات بتكليف من وزارة الثقافة.

عضو جائزة فلسطين للشعر - دورة فدوى طوقان.

عضو اختيار الفائزين في جائزة الملك عبدالله الثاني للتميز حقل

الآداب لدورة ٢٠١٦

شارك في مؤتمرات دولية في كل من بغداد ودمشق والرقّة

وطرابلس الغرب وتونس والقاهرة وفي بيرزيت بفلسطين، وبجاية

في الجزائر، وعمّان.

شارك في عضوية اللجان التحضيرية لمؤتمرات قسم اللغة العربية في الأردنية .

عضو تقويم البحوث العلمية لعدد من المجلات الأكاديمية كمجلة العلوم الإنسانية، ومجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ومجلة اتحاد الجامعات العربية، ومجلة جامعة النجاح، والمجلة الأردنية للغة العربية – مؤتة، ومجلة عالم الفكر- الكويت، ومجلة جامعة الأزهر – غزة، ومجلة إربد للبحوث والدراسات، ومجلة دراسات لجامعة القدس ومجلة إربد للدراسات والبحوث، ومجلة جامعة جرش.

عضو النظر في بحوث الترقيات لعدد من الجامعات، منها جامعة الأنبار في العراق، وجامعة الملك سعود في الرياض، وجامعة أم القرى، وجامعة القدس المفتوحة في فلسطين.

شارك في عدد من المؤلفات الجماعية، ونشرَ البحوث في المجلات الثقافية، والمحكمة. وأسهم طوال سنوات في الندوات، والملتقيات الأدبية في الأردن بعان، وفي الزرقاء، وفي إربد، وفي السلط ، وفي مادبا، وفي العقبة، والكرك.

أشرف على غير قليل من رسائل الماجستير، وأطاريح الدكتوراه، وقد وجد كثيرٌ منها طريقه للنشر في كتب.

عضو لجان المناقشة في الأردنية، واليرموك، والهاشمية، وآل البيت، ومؤتة، والملك سعود – الرياض.

صدرت له مؤلفات تربو على الثمانين كتابا تتنوع بين اللغة، والنقد الأدبي النظري، والتطبيقي، في الشعر، والقصة القصيرة،

والرواية، وكُتِبَ تراجم الأدباء، وأسهم في تأليف الكتب التدريسية، ومنها المشاركة في مهارات الاتصال، وهو في جزأين، وكتاب فن الكتابة والتعبير، وأصدر كتاباً عن عروض الشعر العربي، وآخر بعنوان مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، وهذا الأخير يدرس في عدد من الجامعات، ويحال إليه بصفته مرجعاً شاملاً لهذا الموضوع. صدرت عنه ثلاثة كتب، وبحث، وهي:

- إبراهيم خليل ناقدا لزياد أبو لبن ٢٠١٣

- مراثى التأويل عن إبراهيم خليل بين اللغة والأدب حرره
فضال القاسم ٢٠١٧

- القراءة الفاحصة لأمانى حاتم بسيسو ٢٠١٩

- وبحث بعنوان نقد الرواية في الأردن- إبراهيم خليل
نموذجاً لهناء عمر خليل من جامعة الإسراء، وقد قبل
للنشر في المجلة الأردنية للغة العربية ٢٠٢٠.

للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ط١، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، ١٩٧٥
٢. في الأدب والنقد، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٠
٣. من يذكر البحر، (قصص) ط١، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٢
٤. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط١، عمان: مطبعة شوقي معبدي، ١٩٨٤
٥. في القصة والرواية الفلسطينية، ط١، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ١٩٨٤
٦. مقالات ضد البنيوية، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٦
٧. تجديد الشعر العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٧
٨. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٠
٩. فصول في الأدب الأردني وقده، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١
١٠. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط١، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٣
١١. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط١، عمان: دار الينابيع، ١٩٩٣
١٢. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ط١، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، ١٩٩٣

١٣. الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨-١٩٩٣، ط١، عمان: وزارة الثقافة،
١٩٩٤
١٤. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط١، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار
الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٤
١٥. فخرية قعوار دراسة في فنه القصصي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر
والتوزيع، ١٩٩٥
١٦. النص الأدبي تحليله وبناءؤه، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥
١٧. الأسلوبية ونظرية النص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
١٩٩٧
١٨. أمين شنار الشاعر والأفق، ط١، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام
للأدباء والكتاب العرب، ١٩٩٧
١٩. محمد القيسي الشاعر والنص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ١٩٩٨
٢٠. تحولات النص، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٩
٢١. الضفيرة والذهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١، عمان:
الدائرة الثقافية بأمانة عمان، ٢٠٠٠
٢٢. ظلال واصدء أندلسية في الأدب المعاصر، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب
العرب، ٢٠٠٠
٢٣. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ،
٢٠٠١
٢٤. أفنعة الراوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢

٢٥. في النقد والنقد الألسني، ط١، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، ٢٠٠٢
٢٦. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط١، عمان: دار الجوهرة ، ٢٠٠٣
٢٧. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٢٨. في اللسانيات ونحو النص، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٢٩. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، ٢٠٠٣ ،
٣٠. فصول في نقد النقد، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥
٣١. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥
٣٢. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر ، ٢٠٠٦ ،
٣٣. شعراء تحت المجهر، ط١، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٣٤. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط١، عمان، الدائرة الثقافية، ٢٠٠٧
٣٥. فن الكتابة والتعبير (مشترك)، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧
٣٦. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧
٣٧. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر ، ٢٠٠٧
٣٨. عروض الشعر العربي، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧
٣٩. بنية النص الروائي، ط١، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨

٤٠. من الاحتمال إلى الضرورة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
٤١. في السرد والسرد النسوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨.
٤٢. من الشعر الحديث والمعاصر، ط١، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
٤٣. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
٤٤. مدخل إلى علم اللغة، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠١٠.
٤٥. في نظرية الأدب وعلم النص، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠.
٤٦. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠١٠.
٤٧. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط١، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، ٢٠١٠.
٤٨. تأملات في السرد العربي، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
٤٩. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١١.
٥٠. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١١.
٥١. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
٥٢. الرواية التاريخ السيرة، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
٥٣. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط١، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠١٣.

٥٤. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٣
٥٥. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ط٢، ٢٠٢١.
٥٦. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط١، الرياض، كرسي عبد العزيز المناع للدراسات اللغوية والأدبية - جامعة الملك سعود، ٢٠١٣
٥٧. الأسلوبية العربية - مدخل إجرائي، ط١، عمان: دار جهمينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٤
٥٨. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: ٢٠١٤
٥٩. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٤
٦٠. أساسيات الرواية، ط١، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
٦١. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّام، ط١، ٢٠١٥
٦٢. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط١، ٢٠١٦
٦٣. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط١، عمان، ٢٠١٦
٦٤. جولات حرة في مرويّات ليلي الأطرش من ١٩٨٨-٢٠١٤، الآن، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٥. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧

٦٦. جمال أبو حمدان ١٩٧٠- ٢٠١٥، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٧. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٨. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٩. الناقد وعالمه- دراسات مختارة؛ إحسان عباس، جبرا، يوسف اليوسف. ط١، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ٢٠١٨
٧٠. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ، ط١، هبة للنشر، عمان، ٢٠١٨
٧١. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧
٧٢. روايات عربية تحت المجهر، ط١: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٨
٧٣. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط١، عمان، هبة للنشر، ٢٠١٨
٧٤. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي- في ضوء نظرية الأدب ، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩
٧٥. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط١، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩
٧٦. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠

٧٧. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط١، عمان: دار أسامة للنشر ودار
النبلاء، ٢٠٢١
٧٨. فدوى طوقان وآخرون ، ط١، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،
عمان، ٢٠٢١.
٧٩. شاعران وفلسطين البرغوثي وعز الدين، ط١، عمان، دار الخليج للنشر
والتوزيع، ٢٠٢١
٨٠. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب ، دراسة معجمية دلالية، ط١، عمان: دار
أمواج للطباعة والنشر ٢٠٢١