

المشهد وملاحه في القصة الأردنية القصيرة

إبراهيم خليل

المشهد وملاحمه في

القصة الأردنية القصيرة

مقدمة ومختارات نقدية

عمان - الطبعة الأولى

2026

• **المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة**

مقدمة ومختارات نقدية

• د. إبراهيم محمود إبراهيم خليل

• الطبعة الأولى 2026

• الإخراج الفني: سمير اليوسف هاتف: 0799677569

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2025/11/6663)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

| | |
|--------------|--|
| عنوان الكتاب | : المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة: مقدمة ومختارات نقدية |
| تأليف | : خليل، إبراهيم محمود إبراهيم |
| بيانات النشر | : عمان: إبراهيم محمود إبراهيم خليل، 2025 |
| الوصف المادي | : 196 صفحة |
| رقم التصنيف | : 813.9 |
| الوصفات: | : / القصص العربية // التحليل الفني // النقد الأدبي / الأدب العربي // الأردن |
| الطبعة | : الأولى |

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

• **ردمك): ISBN 978-9923-9480-6-4**

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

الفهرست

| | |
|----|--|
| 7 | مقدمة |
| 7 | نقد القصة |
| 8 | القصة والتجنيس |
| 9 | القصة الأردنية |
| 11 | جيل جديد |
| 13 | قعوار والسواحري |
| 15 | القصة والتجريب |
| 15 | المدينة الكابوس |
| 17 | الملعون |
| 20 | سالومي |
| 21 | التابوت |
| 23 | المشهد القصصي الآن |
| 28 | كلمة أخيرة |
| 31 | الباب الأول - ملامح تجريدية |
| 33 | أماني سليمان في جبل الجليل |
| 43 | سامية العطوط والاقتراب من الأدب السريالي |
| 47 | قعوار في مختاراته الأخيرة |
| 59 | أبو حمدان في أمس الغد |
| 69 | العدوان في موت لا أعرف شعائرة والنباح الأخير |

| | |
|-----|--|
| 79 | الباب الثاني- ملامح تقليدية |
| 81 | باسم الزعبي في رواية الفصول الأربعة |
| 89 | البتيري في عائد من الموت |
| 95 | في أنفاس مكتومة لزياد أبو لبن |
| 103 | في غبار وشانيل لصادق عبد الحق |
| 107 | الباب الثالث - ملامح ساخرة |
| 109 | التدليل في شارب الجزائر لسمير برقاوي |
| 115 | الريماوي في الليلة قبل الأخيرة |
| 121 | السخرية في المتجهم لكمال ميرزا |
| 127 | في جنازة المومياء لحسام الرشيد |
| 133 | الباب الرابع - ملامح نسوية |
| 135 | رجل في عكر امرأة لفداء الحديدي |
| 141 | الرجوع الأخير لماجدولين أبو الرب |
| 147 | الباب الخامس- ملامح القصة القصيرة جدا |
| 149 | من صانع الظلال إلى ذي الناب |
| 163 | جمعة شنب وقهوته الرديئة |
| 175 | ابتسام الحسبان فهم مغاير للقصة القصيرة جدا |
| 181 | خاتمة الكتاب |
| 183 | ملحق |
| 187 | المصادر والمراجع |
| 189 | للمؤلف |

مقدمة الكتاب

يعد فن القصة القصيرة، بصورة من الصُّور، فنًا جديدًا حديثًا ووليديًا. ولسنا نعرف حتى يومنا هذا تراثًا في هذا الفن يتجاوز القرن التاسع عشر، في حين أن الرواية معروفة، وراسخة الجذور جدًّا، منذ القرن الثامن عشر، فكبار الروائيين الكلاسيكيين من أمثال: ديفو 1731 وفيلدنغ 1754 ظهروا في ذلك القرن، في حين أن هجادة القصة القصيرة الذين يشار إليهم بالبنان من مثل: جي دي موباسان (1850- 1893) وأدجار آلان بو (1809-1849) وأنطون تشيخوف (1860- 1904) وكاترين مانسفيلد (1888- 1923) وسومرست موم (1874- 1965)، وغيرهم، هم من أعيان القرن التاسع عشر، وامتد العمر ببعضهم إلى القرن العشرين، ومعنى هذا أن القصة القصيرة، من حيث هي نوع سردي، فن أدبي حديث النشأة، وليس بقديم قَدَم القصيدة، أو الرواية، أو المسرحية، مثلما يظنُّ بعض الباحثين.

نقد القصة

وقد لوحظ عزوفُ النقد الأكاديمي عن الاعتراف بالقصة القصيرة حتى بدايات القرن العشرين، على الرغم من أنَّ بعض كتابها برعوا في نقد القصة، والتنظير لها، ومن هؤلاء أدجار آلان بو Poe. الذي يُعدُّ مؤسسًا، أو مبتدعًا لنظرية القصة القصيرة، مثلما عدَّ بعض الأوروبيين موباسان Maupassant أبا لها.

وفي كتابه - حقيقة الإبداع" يؤكد تشارلز ماي أنَّ الاهتمام بهذا الفن لم يبدأ بصورة جادة إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، على الرغم من أنه شهد سلسلة من التغيرات أدَّت إلى ظهور أشكال نطية متعدّدة منه، ولكنَّ ما كُتِبَ عن هاتيك الأنماط لم يتعدَّ الوصف الوجيه. فقد التفتَ النقاد لحديث (بو)

عن الوحدة، والتفرد، والتأثير، وهي عناصرٌ تؤدّي في رأيه لضربٍ من التأثير لا تحدّثه الأعمال الكبرى. ومن هنا تكوّن لدى النقاد انطباعٌ عن التقارب بين القصة القصيرة والقصيدة من هذا الوجه، فكلتاها يستطيع القارئ أن يحيط بمجمل ما فيها إحاطة تامّة في لحظة قصيرة من الزمن.

ومن أهمّ بنقد القصة القصيرة ماثيوز، الذي عُني بنظرياتها عند بو Poe مؤكداً - في هذا المقام - ما تميّزت به قصص بو Poe من اهتمام بنفسية الشخصية، ومن إسناد السرد للراوي المشارك باستخدام ضمير المتكلم، والعناية المفرطة بنهايات القصص. ومن نقادِ القصة الجهادزة باري بن الذي صدر له كتابٌ عن الشكل في القصة القصيرة، وتلاه كتابٌ بعنوان " تقدّم القصة القصيرة " لوليم أوبراين، وآخر بعنوان " رفّص الآلات " الذي ساه مؤلفه بهذا الاسم نظراً لاعتقاده بشيوع نمط آلي في كتابة القصة القصيرة.

القصة والتجنيس

على أن القصة، ونقادها، أتى عليهم حينٌ من الدهر اعتقدوا فيه، مُحقّقين، أنّ القصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية تقلُّباً، بما حال دون الاتفاق على " مجموعة من المعايير التي تميزها عن غيرها، فهي تعتمد على الحوادث، والحوادث موجودة في جُلّ فنون السرد، والسرد اللفظي، وهذا أيضاً قائمٌ في الفنون الأخرى، والبناء الذي تنعكس فيه عشوائية الواقع." بمعنى أنّ النقد لم يتوصّل لوضع معايير منضبطة، ومقاييس ثابتة، لفقّ القصة. ويرى كانبّي Kanby في الخلاصة، أو النزوة، أبرز ما يميزها، وأنّ القصة التي تتضمّن حدثاً، وموقفاً، وشخصية، تتركز في الأساس على تلك النهاية، والأثر الذي ينبثق منها، أو يترتّب عليها. وتنبّه بيلس بيري في دراسة نشرها لشيء آخر يميز القصة القصيرة، وهو النبوة، فالقاصّ الحديث يهتم بالنبوة بهدف إحداث تأثير مُعيّن. ولاحظ نقادٌ آخرون مزايا أخرى، منها على سبيل المثال:

استخدام الأساليب الشعرية، كالانكفاء على الأسطورة، والتوسّع في استخدام المجاز، والصور، والاقتراب أكثر، فأكثر، من لغة القصيدة.

ويؤكد تشارلز ماي في كتابه المذكور أن اهتمام "النقد الجديد" الأنجلو-أميركي بالقصة القصيرة يفوق اهتمامه بالرواية، أما الشكليون الروس، فقد احتلت القصة القصيرة حَجَرَ الزاوية في نظريتهم لتحليل السرد، ولا سيما لدى إجنباوم، بتفريقه بينها وبين الرواية تفريقاً يُذكرنا بما سبق أن ذكره كاني؛ فالرواية تحتوي - في رأيه - نقاط تنفيس عدّة، أما القصة القصيرة، فإنَّ ثقلها يتراكم باتجاه النهاية، أو الخاتمة، وهذا هو الذي يمنحها جاذبية شعبية يُنكرها بعض النقاد للأسف⁽¹⁾، فهم يرونَ فيها نهاياتٍ مُخادعة، أو نمطية، مثلما هي عند أو هنري (O Henry (1910-1862).

ولا تخلو قواعد كتابة القصة القصيرة التي يراعيها النقاد بصفة عامّة من: التناسق الدرامي المُحكّم، الذي يتطلّب التكتيف في سرد الحدث، وتقديم الشخصية، والنعمّة الشعرية في الملفوظ السردّي، والتركيز على النسق الجمالي، والالتزام بتقنيّتي الاختصار، والحذف.

القصة الأردنية

وعلى ذكر القصة العربية القصيرة يرى بعض الدارسين أن القصة، من حيث هي فن نثري مستقل عن النوادر، والرسائل، والملح، عُرفت في النثر العربي على يدي الجاحظ (255هـ) وعدّوا نوادره في كتاب (البخلاء) من القصص القصيرة مثلما عدوا المقامات قصصاً كذلك. أما ظهور هذا الفنّ بمعناه الاصطلاحي، فكان في مُستهل القرن العشرين. ويقال: إنّ أول كتاب يحتوي مجموعة من القصص القصيرة، مما ينسحبُ عليها، أو عليه، هذا الوصف، طُبع في مصر، وكان لمحمد

1. للمزيد انظر كتابنا الشعر والجنون وقضايا أخرى، ط1، عمان: دار الخليج، 2025، ص 140

لطفي جمعة (1905) وظهرت أولى قصص محمد تيمور، وهي بعنوان " في القطار " في جريدة السفور سنة 1917. وما فتئ هذا الفن يشق طريقه الوعرة بصعوبة حتى توالث المجموعات القصصية لكل من عيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمد تيمور، وشقيقه محمود تيمور الذي فاق أخاه.

ويذكر يحيى حقي في كتابه " فجر القصة المصرية " 1959 عددًا من المجموعات التي طبعت بين عامي 1921 و 1922 وهو العام الذي ظهرت فيه مجموعة " أغاني الليل " لمحمد صبحي أبو غنيمية - وهو كاتب أردني- في مطبعة الترقّي بدمشق. وفي الأثناء ظهرت المحاولات المبكرة لكل من عيسى الناعوري (1918- 1985) وروكس بن زائد العزيزي (1903- 2004) وانضم إليهم لاحقًا كاتبان جاءا إلى الأردن من فلسطين، وهما محمود سيف الدين الإيراني (1914- 1974) الذي كتب " أول الشوط " 1937 ومحمد أديب العامري (1907- 1978) الذي كتب، ونشر " شعاع النور وقصص أخرى " 1954 وهي مجموعة تضم قصصًا من تأليفه، وأخرى مترجمة عن الإنجليزية لكتاب عالميين مشهورين، منهم: الروسيان؛ مكسيم غوركي، وتورجنيف.

وأيًا ما كان الأمر، فإنّ الكتاب الذين بدأوا الكتابة القصصية قبيل النكبة، واصلوا الكتابة بعدها، ففي العقد الخامس من القرن الماضي، والسادس، ظهرت مجموعات قصصية لحسني فريز " قصص ونقذات " ولحمود سيف الدين الإيراني "مع الناس " 1955 وما أقلّ الثمن 1962 ومتى ينتهي الليل؟ 1964 وأصابع في الظلام 1972. ولعيسى الناعوري (1918- 1985) " خلّ السيف اقول " 1956 ' و أقاصيص أردنية ' 1967 ولأمين فارس ملحس "من وحي الواقع " 1952 وأبو مصطف وقصص أخرى 1973، وذبول 1983. ولعبد الحميد ياسين ' عشر قصص مصوّرة 1959 وعبد الحميد الأنشاصي "عطف أم وقصص أخرى" ولسليمان الموسى،

وميشيل الحاج، وأحمد العناني، وعبد الحليم عباس، وأديب عباسي مجاميع قصصية، وقصص متفرقة في الدوريات.

على أنّ الفارق، بين هذا العطاء القصصي الذي يمثل حصداً لما زرع واستحصّد قبل عقود، والعطاء الذي عرفته سبعينات القرن الماضي، يتجلى في ظهور عدد من الكتاب الذين جعلوا القصة القصيرة هاجسهم الأول الذي لا يغلبُ عليه هاجس آخر. فكتابُ الجيل السابق كانوا يكتبون إلى جانب القصة: الشعر، والمقالة، والرواية، والبحوث، والمؤلفات، ولبعضهم موطئ قدم في الصحافة، وفي النقد الأدبي، وفي الترجمة عن اللغات الأخرى، أي أنّ أكثرهم كتب القصة فيما كتبه من فنون دون أن يمنح الشكل القصصي ما هو جديرٌ به، وخليق، من تحليل، وتدقيق، سواءً في الحدث، أو في الشخصية، أو في المكان، أو في الزمان، أو في العقدة، أو في النسيج اللغوي الذي تكتبُ به. فالكاتبُ منهم لا يعنيه شيءٌ قدر عنايته باختراع الحدث الشيق، أو الشخصية التي تستحوذ على إعجاب القارئ، وتعاطف المتلقي. فقصّة عيسى الناعوري (معمّر بواير الكاز) إحدى قصص مجموعته حكايات جديدة (1974) نموذجٌ لهذا النوع من القصص. ولا تختلفُ عنها في قليل، أو كثير، قصّة (سنية) لحسني فريز، وهي من مجموعته "قصص من بلدي" 1975 التي تتلخّصُ بالعبارة المعهودة "وتصرّمت الأيام وشابت سنية". أما الإيراني فقد ظل يقتفي أثر الكتاب الغربيين ممن قرأ أعمالهم، وترجم بعضها، فلاحت على قصصه المتأخرة ملامح التجريب، التي تتجلى بصفة خاصة في "أصابع في الظلام" 1971. فقد تخلّى فيها عن الاهتمام المطلق بالشخوص، وعُني بالتركيز، مؤكداً وحدة الزمن في القصة القصيرة، وخلّوها من التشنّث، ومن انقطاع السرد، وتبدّد الوصف المطوّل لصالح التحليل الوظيفي⁽¹⁾.

1. للمزيد ينظر كتابنا مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان، دار الجوهرة، 2003.

جيلٌ جديد

ويجوزُ القولُ عن الجيل الذي بدأ الكتابة في الستينات- أي في مرحلة مجلة الأفاق الجديد: إنه هو الجيل الذي تكاملت على يديه صورة هذا الفن في الأردن وفي فلسطين. وفي هذا المقام لا نستطيع أن نتجاهل الدور الذي قامت به المجلة (1961- 1966) فالكتّابُ الذين نشروا فيها بواكيرهم هم الذين نضج عطاؤهم القصصي بين عامي 1971 و 1980 لذا تجبُ الإشارةُ، ولو من بعيد، لقصص صبحي شحروري، وماجد أبو شرار، ويحيى يخلف، ومحمود شقير، وخليل السواحري، وفخري قعوار، وغالب هلسا، ومحمود الريماوي، ومن التحق بهم لاحقاً كجمال أبو حمدان، وسالم النحاس، وإبراهيم العبسي، وهند أبو الشعر، وفايز محمود، وخليل قنديل، ويوسف ضمرة، وعدنان علي خالد، وأحمد عودة، وعصام الموسى، وفايز محمود، وقاسم توفيق، وإلياس فركوح، وبدر عبد الحق.

فن كتاب هذا الجيل البارزين، بالإضافة لخليل السواحري، وجمال ابو حمدان، وفخري قعوار، وبدر عبد الحق، القاص محمود الريماوي، الذي بدأ التواصل مع القراء عبر صحيفة فلسطين، إلى جانب محمود شقير، ويحيى يخلف، ثم عبر مجلة الآداب الشهرية التي شهدت صفحاتها بواكيره الجيدة منذ العام 1967 وفي العام 1972 صدرت أولى مجموعاته القصصية، وكانت بعنوان "الغري في صحراء ليلية" وقد حظيت بتقريظ غير قليل بوصفها شهادة ميلاد لمبدع جديد في القصة القصيرة سرعان ما تدقق عطاؤه في كتبٍ كثيرة توالث بعد ذلك. منها "الجرح الشمالي" 1980 و"كوكب تفاح وأملاح" 1988 و"غرباء" 1989 و"ضربٌ بطيء على طبل صغير" 1990 و"القطار" 1997 و"سحابة من عصافير" و"اخيراً" "عودة الطائر" و"الليلة قبل الأخيرة". وابتداءً، لا بد من ملاحظة ضرورة قبل الحديث عن إنجازهِ القصصي، وهي أنّ الريماوي يسعى في كلّ عمل جديد يصدره لتجاوز الكتابة السردية المعتادة بما فيها كتاباته هو، فهو يأنف التكرار، ويتجنب الاجترار، ويزعج لتسليط الضوء

على المشاعر، والإحساسات الداخلية للشخصيات، والإصغاء لهواجس الأعماق، إلى جانب الاستخدام المتنوع لتكنيك المراجعة في الزمن time shifting الذي يقوم على جري السارد في اتجاهين، أحدهما يعود بالقارئ إلى الماضي، والثاني يتقدم به للحاضر الآني، وذلك شيء يتجلى في أكثر القصص.

أما توجهه نحو السرد الغرائبي، فقد ابتداءً منذ زمن، وقصته (الحكماء يجتمعون في غمرة الأحداث) شاهدة على هذا التحول الذي يستمر في مجموعته (ضرب بطيء) باستخدام السارد المشارك، بالتوازي مع تحويله الشيء الطبيعي إلى شيء غرائبي، مثلما هو الشأن في قصته الجيدة (الحافلة). وتستوقفنا في مجموعة (القطار) قصص عدة تقوم على تصوير اللحظات الحرجة، والحميمة، التي تمر بها الشخص، وهذا شيء يلحظه القارئ بيسر في قصة (موت سيارة) وقصة (تحت طائلة الحرب) و(عشرون عاما فقط) ومن يتتبع قصص الريماوي في (سحابة من عصافير) و(عودة الطائر) وغيرها، يلاحظ، بوضوح، سعيه الدائب، وبجته الوصول، عن تقنيات سردية جديدة سواءً بتقطيع النص السردى إلى وحدات مستقلة بعناوين متعددة، أو بإعادة إنتاج الحدث ومزج الحاضر بالماضي، واتباع تقنية السرد المتكسر، أو المراجعة في الزمن، واتخاذ الراوي بطلا، وسارداً، ليقدم رؤية ذاتية، وداخلية، مصاحبة لزمان الوقوع، واستخدام الرمز، والمفارقة، والابتعاد عن الواقع، من حيث هو مرجع توثيقي للحوادث، مع الاقتراب من الفانتازيا التي تحيل السرد لمرجعياتها الخاصة التي تتخلق فنياً من خلال الخطاب السردى، وهذا يجعل من قصصه قصصاً تعبر، وتوحي، أكثر مما تصف، أو تقول، أو تحلل الفكرة، تاركة للقارئ مساحة أكبر للتأمل، والتأويل.

1. للمزيد انظر كتابنا محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، ط1، عمان، فضاءات للنشر، 2017

قعواري والسواحيري

وإذا كان الرماوي من أكثر كتاب ذلك الجيل تواصلًا مع الجديد، فإن لخليل السواحيري ولفخري قعواري تاريخاً مشتركاً مع ما يعرف بالقصة الواقعية التي تتوحي اختيار الحوادث، والشخوص، اللصيفة بالواقع. وشاع في العقد السابع، لا سيما بعد صدور الكتاب المشترك "ثلاثة أصوات" 1972 تعبير: هذا أدب واقعي، وذلك غير واقعي. وتعد مقهى الباشورة، أحد النماذج التي تكرر الإشارة إليها بوصفها تضم قصصاً من النوع الواقعي مثلما أشير إلى قصص محمود شقير في مجموعته الأولى (خبز الآخرين) 1975.

وأياً ما يكن الأمر، فإنّ كلا من السواحيري، وقعواري، سرعان ما جرفتها توجهات الكتاب إلى التجريب؛ فها هو السواحيري يكتب في "مطر آخر الليل" قصصاً يخرج فيها عن تقاليد القصة الواقعية، شكلاً ومحتوى، ويقترّب بصورة أكثر إلحاحاً من القصة ذات الشكل الغرائبي، والمحتوى الرمزي، الإيمائي. والشيء نفسه نجده في قصص فخري قعواري، لا سيما تلك التي أعقبت مجموعته (لماذا بكت سوزي كثيراً). ففي "البرميل" و"أنا البطيريك" و"أيوب الفلسطيني" وقبلها ممنوع لعب الشطرنج، و"حلم حارس ليلى" و"درب الحبيب" وغيرها من نصوص قصيرة، يتجاوز فيها الحدث بمفهومه التقليدي، مثلما يتجاوز الشخص، والعقدة، ويعتمد الرمز أداةً لتبليغ القارئ بمضمون القصة التي تفتقر للحكاية بقالها المعروف. وهذا ينسحب على "الجيل والليل" وهي مختارات من قصصه التي صدرت قبل عام 2009.⁽¹⁾

فإذا تجاوزنا الجيل الرائد، ممثلاً بأبي غنيم، وعيسى الناعوري، ومحمود سيف الدين الإيراني، وأمين فارس ملحس، والجيل الذي تلاه، ممثلاً بمحمود شقير

1. للمزيد انظر كتابنا فخري قعواري دراسة في فنه القصصي، ط2، عمان، دار الخليج، 2024

وخليل السواحري، وصبحي أبو شرار، ويحيى يخلف، ومحمود الريماوي، وفخري قعوار، وفايز محمود، إلى الحليل الراهن، وجدنا الغلبة في النتاج القصصي للتجريب والاستفادة من الأساليب الجديدة في الكتابة السردية، والبحث عن تقنيات ربما يجدها الكاتب في مرجعيات ثقافية متعددة، وقد لاحظنا هذا في كتابات محمد طلمية، وبدر عبد الحق، ومحمد خليل، وهند أبو الشعر، وأحمد النعيمي، ومفلاح العدوان، وسامية العطوط، وأماني سليمان داود، وغيرهم، وغيرهم، مما يدعو لتسليط الضوء على هذا التوجه الذي يمثل علامة فارقة في القصة القصيرة.

القصة والتجريب

فالتجريب ليس شيئاً طارئاً على القصة القصيرة، فقد لاحظنا هذه الظاهرة إذ غلبت على قصص سالم النحاس في مجموعته الأولى "وأنت يا مادبا" 1978 ولا سيما قصص: الثقب، وأشجار الصنوبر، وقبلها لاحظنا على قصص جمال أبو حمدان في "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" 1970 سعيه المتكرر لكتابة قصة تختلف عما هو سائد، ومألوف، لا من حيث البناء الذي جمع فيه بين مرجعيات تاريخية، وأسطورية، ونماذج إنسانية ذات طابع رمزي، كزليخة، ويوسف، وأبي ذر الغفاري، وزرقاء اليمامة، وقيس بن الملوح، وسبرتاكوس، وسندباد، فحسب، وإنما في بناء القصة اللغوي الذي يتفتح على أفاق تُلقي الضوء على الجانب الوجداني، والحسي، في الأدب الإبداعي المنسجم مع روح العصر في القرن الماضي.

وقد شاع التجريب، وألفيناه في العطاء المتكرر لكتاب من مثل محمد طلمية، وبدر عبد الحق، وأحمد النعيمي، ومحمد خليل، وهند أبو الشعر، وآخرين.

المدينة والكابوس

ففي قصة "المدينة" لمحمد طلمية يتساءل القارئ أي مدينة هذه التي تقع فيها القصة، فلا يجد جواباً، أي أن الكاتب يهتمش المكان تهميشه للشخصية التي تؤدي في القصة وظيفة السارد. وما الحدث في القصة؟ أنه لا حدث فيها إلا إذا كان

اكتشاف ما ليس حدثا هو الحدث. فعندما يُسألُ شابٌ عن عمره فيجيب إنه ثلاثون عاما يكذبه الآخرون، ويجاولون إقناعه بأنه عجوزٌ وشيخٌ ومتفانٍ. وشيئا فشيئا، نتيجة التكرار اللامعقول لرؤية الأشخاص المسنين في المدينة، يقتنع الشاب بأنه عجوزٌ، والنظرة العجلى في المرآة تؤكد له صحة ما يراه الآخرون. فالمدينة يتكدس فيها الهرمون في كل مكان. وهذه نزعة مجانبية تتجاوز الإيهام بالواقع، بل تتجاوز الأعراف السائدة في كتابة القصص، فهي تريد قول ما تقوله عبر الشكل العاثر الذي يقوم على تحطيم التقاليد الأدبية السائدة.

وفي قصة " الكابوس " يكتشف السارد الذي يزعمه تساقط الماء من حنفية تحتاج إلى (جلدة) أن الناس يقفون في طوابير طويلة منتظرين الحصول على جلد، والأكثر من ذلك أن السارد يكتشف خلو المحلات من تلك الجلد التي تقضي على الإزعاج "رحت أتجول في الشوارع، صادفتي أناس متعبون، وأناس نائمون على الأرصفة، وأناس يتفجر الدم في عروق أعينهم من شدة السهر، وأناس ذابلون، يرفعون أيديهم إلى السماء طالبين المغفرة. ورأيت لوحات صغيرة مثبتة على أبواب الدكاكين كتب عليها لا توجد جلد حنفيات.. نرجو عدم الإحراج."

وعلى صعيد المحتوى تتردد في قصص طلمية هذه (موضوعات) الملل والغثيان والإحباط والأرق والخوف من مستقبل مظلم غامض. فالأشخاص الذين لا نعرف من هم، ولا نعرف أسماءهم، هاربون من مصير غير معروف، ففي قصة بعنوان " الخوف " يستغرب السارد خلو المدينة وشوارعها من المارة، فيظن أن قرارا قد اتخذ بحظر التجوال، ثم ينفي عن نفسه هذا الخاطر، عندما يتذكر أن أيا من الإذاعات لم تعلن ذلك، وفي الأثناء يلمح رجلا يركض بأقصى ما لديه من قوة صارخا به اهرب. اهرب. ويصطدم بعيد ذلك بامرأة فتصرخ به: اهرب أيها الرجل.. اهرب سريعا. ويلمح طفلا يعبر الشارع بسرعة فيصرخ به الطفل: اهرب سريعا.. اهرب أيها الرجل. و" ومن غير أن أنتظر لحظة أخرى أطلقت ساقى للريح، وجعلت أصرخ من أعماقي

اهربوا أيها الناس .. اهربوا جميعًا". فالسارد الذي يؤدي دور البطولة، إذا ساغ التعبير، ينساق فيما ينساق إليه الآخرون، فيسيطر عليه الخوف والرعب دون أن يعرف الأسباب.

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

ولعل هذا ما لاحظته، وتته عليه سالم النحاس في تقديمه الشيق للقصص، فهو تقديمٌ يؤكد فيه أن قصة " اكتشاف " قصة ترتفع فيها حدة القلق إلى الدرجة التي تنعدم فيها الفرصة بالوصول إلى سلام وراحة. وفي قصة " دوائر التعب " صورة مشوشة ومشوهة للحياة اليومية العادية، فمن يعيش حياة عادية يتهم بالشذوذ وغرابة الأطوار.

الملعون

في قصة " الملعون " لعبد الحق نعثر على نموذج تجريبي، إذ نستطيع تقسيم هذه القصة إلى ثلاث وحدات، الأولى هي المشهد بما فيه من عناصر مكانية، وإنسانية. والثانية هي الحدث الذي تدور حوله القصة بما يتخلله من حوار محفّر للحدث، والثالثة هي الخلاصة، أو الخاتمة. ولا ريب في أن القارئ يكتشف من العنوان إجماء المؤلف بالخاتمة. فطالما أن القصة عنوانها " الملعون " ⁽¹⁾ وطالما أن المشاحنة هي الشيء الذي يحتلُّ بؤرة النص، بين السيد الكبير، والرجل (الزبون) الذي دلف لهذا المطعم الغريب، فلا بد أن تكون النهاية مُنبئة عن أن هذا الرجل، أو هذا السيد، سيكون هو المقصود، والمعنى بالكلمة "الملعون".

أما النسيج السردّي الذي طفق ينمو بُعيد المشهد الأول، فقد أشار بكلّ خيط من خيوطه إشارة غير مباشرة لتلك الخلاصة، وهي إيقاع العقوبة الشديدة بالزبون، وتجريده من ملابسه، والقذف به عاريًا خارج المطعم، ليعاني البرد، والجوع، لاشيء إلا لأنه لم يستطع أن ينفذ الأوامر العبيئية لصاحب المَطعم العاثر.

وبالرجوع إلى بداية القصة لا بدّ من توضيح أكثر للعنصر الغرائبي في المشهد (الديكور) إذا ساغ التعبير.

فالوصف الذي يقوم على التقاط المناظر التفصيلية للمطعم، كالمقاعد الوثيرة، والموائد، والأثاث المنقوش المزخرف بالألوان، والجدران المكسوة بالستائر العملاقة، والمرايا المستوردة، واللوحات الثمينة، والأرض المفروشة بالتجاد التسميك، متعدّد الطبقات، وصفت نستطيع أن نجد، ونعثر عليه، في أيّ قصة أخرى، لا غرائبية فيها، ولا مفارقة. بيد أن تركيزه في هذا المشهد على الخدم الذين يشبهون التماثيل المنحوتة من الحجارة.. شيء فيه بعض الغرائبية، إذ هو نوع من توجيه الانتباه لتجريد هؤلاء الأشخاص من الحياة، والزّوج. وبتركيزه على الرجل الضخم، الذي يجلس خلف المكتب، على كرسي مرتفع، مصدرًا أوامره بإشارات من عينيه، أو من أصابعه، دون أن يتكلّم، يعزّز هذا الانطباع، ويؤكدّه. وهو تركيز يُصنّف على صورة هذا الرّجل غرائبية أخرى تنبع من الدور الوظيفي الذي أسنده له الكاتب. فهو صاحب المطعم، ومديره، والأمر الناهي فيه: " من يأكل في مطعمي عليه أن ينفذ تعليماتي ". هذا السيد إذا لا يخلو من (تمذجة) غرائبية، فهو لا يتكلّم، ضخم الجثة، حديديّ، يقذف بالرجل الزبون بأصبعيه الاثنتين، لا يحتاج لاستعمال يده الكاملة، ثمّ يمسخها بمطهرٍ كأنها يتخلص بذلك من دَنَس.

ينتقل بنا الكاتب بعيد المشهد إلى الحدث في الوحدة الثانية من القصة، رابطاً هذه الوحدة بما سبق عن طريق النادل الذي جاء الزبون بأطباق الطعام، وبدأ يرتبها على المائدة، دافعاً إليه بورقة تتضمن التعليمات التي يجب اتباعها في تناول الطعام. ويحتدم الحوار بين الزبون والنادل، وينتقل اهتمام الكاتب من المشهد إلى الحوار، ويحتلّ الرجلان المتحاوران بؤرة الحدث.. كلٌّ منهما يُحاول أن يمارس حقه الطبيعيّ، النادل في تنفيذ الأوامر، والثاني في أن يملأ معدته بالطعام مقابل الثمن الذي سيقوم بدفعه. ويصلُ بها الحوار إلى طريق مسدود، ويجدُ الرّجلُ الجائع الحلّ في أن يقبل

بنهم على الطعام، وتفتيت الأزرغة التي أمامه ضارباً عرض الحائط بتحذير عامل
المطعم، وتهديده له بما يُمكن أن يقوم به سيّده.

تخيّر التعليقات المدونة في الورقة الزبون أحد الخيارين: أن يأكل حتى يشبع، وألا
يقوم بتفتيت الخبز في الوقت ذاته. وذلك شيءٌ بدأ للزبون عبثياً غير قابل للتطبيق، مما
يضطرّه لمخالفة التعليقات، فيقبل على الطعام بنهم، وعندما يبصره الخدمُ تدب فيهم
الروح، وينتفضون، ويهجمون عليه هجمة رجلٍ واحدٍ فيجزّونه بطريقةٍ مهيبة، ويُعزّونه
من ملابسه، ويقدمونه لسيدهم صاحب المطعم الغريب. وهنا تبدأ الوحدة الثالثة في
القصة، والرابط بينها وبين ما سبق هو التهديد الذي سبق التحذير منه، وأصمّ
الرجلُ أذنيه عنه، فقد بدأ تنفيذه.

قد يهتم القارئ بالحوار الطويل الذي استغرق نحو ثلثي القصة، فهو الذي يفجر
الخلافاً بين النادل والزبون، فيرتقي بالصراع إلى ذروة تؤدّي إلى تلك الخاتمة التي
مهّدت لها، وأوحدت بها كلمة "الملعون" في العنوان. ففي آخر القصة يُجرّد الرجل من
ثيابه، ويتصدى له عاملان عملاقان، وأما صاحب المطعم فيقدّف به عارياً في الشارع.
وهذه النهاية كان النادل قد سبق أن تكلم عليها في وسط القصة، مما يؤدّي إلى
نشج علاقاتٍ متشابهةٍ بين الحوار، والخاتمة، والعنوان.

وكلّ نافذة تُكسر يجري استبدالها بسرعة. وإذا، لا يستطيع هو، وخذّه، أن
يلحق الهزيمة بذلك الرجل الضخم، الذي يتربّع على كرسي مرتفع، يمارس سلطته
الأمرة. وهو يرجو بما يقذفه من حجارة، وما يكسره من نوافذ، وأبواب "أن يصيب
يوماً رأس السيد الكبير إصابة قاتلة" كأنه بهذه الثورة - الانتفاضة - يرجو تفضية
خصمه الذي يظنّ نفسه قوّة لا تُقهر.

يستطيع القارئ ببسر أن يفسر هذه القصة تفسيراً رمزياً، فيقول: المطعم يرمز
لواقع موضوعي معروف، يسوده الطغيان، والتحكم الغاشم، الذي يفتقر لأيّ مُسوّغ
منطقي أو عقلائي. والإدارة التي تتبع وسائل الترهيب لضمان تنفيذ التعليقات،

والأوامر، والنواهي العبيثية، ملغية بذلك ما لدى الخدم، والموظفين من عقولٍ يفكرون بها، ويفترقون بين المستحيل والممكن. ويستطيع القارئ أن يقول إنَّ ما يقوم به الزبون بعد طرده من المَطْعَم، وقذفه في الشارع، عارياً من ملابسه، يمثل الثورة التي تلجأ إليها الشرائحُ المسحوقة حين يترآمُ الطغيان والظلم تراكمًا كميًّا يُفضي إلى تغييرٍ نوعي. ويستطيع قارئ آخر تفسيرَ هذه القصة تفسيراً مختلفاً، ممَّا يؤكد غنى هذه القصة، ومقدارَ ما فيها من الترميز، الذي يستقرُّ قدرة القارئ، وطاقته المستنفرة في الشرح، والتأويل⁽¹⁾.

وفي أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة الساخرة من خلال التضادَّ الظاهري. فالصحفي الذي أمضى بضع ساعات في كتابة مقال، وزخرفته بأنواع البديع، يختمه بعبارة " وهكذا أيها الإخوة القراء ترون أنَّ التدخين عادةٌ سيئةٌ يجبُ تركها، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا نملك الإرادة." ثم يكتشف - هذا الصحفي - أنه دخّن خلال كتابته للمقال علبة سجائر كاملة. والتناقض هنا واضح، فالكاتِب الصحفي يدعو لتجنب التدخين فيما هو يدخن بشراهة، داعياً للتناقص بقوة الإرادة، فيما إرادته وعزمته خائرتان. فقد طفق يتأفف حين اكتشف أنَّ علبة سجائره خاوية، وأنَّ عليه أن يُبادر لشراء علبة أخرى.

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

سالومي

ومن النماذج التي تتحقق فيها شعرية الصورة قصة سالومي، وهي قصة تلجأ فيها

1. للاستزادة: انظر كتابنا شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2010.

الكاتبة لتوظيف الأسطورة مثلما يقال في نقد الشعر. فبعد أن تروي لنا الساردة حكاية الليلة التي رقصت فيها سالومي أمام الملك هيرودوت الذي عرض عليها مكافأة أن يلبي لها ما تطلب، حتى ولو كان رأس يوحنا المعمدان، نجدها تطلب، فيما يشبه المفارقة التي تكسر توقع القارئ، رأس الأم الحبيبة "مولاي". أريد رأس أمي الحبيبة في طبق فضي". وبعد أن يلبي طلب سالومي الغرائبي نجد الساردة تروي: "لا أحد يعرف ما الذي حدث في الباحة المترفة المضاء بضوء قمر صيفي حنون. ويقال بأن يوحنا المعمدان توقف عند باب السجن .. ركع وصلى للرب صلاة لم يسمع الكون أعمق منها ولا أعلى. وأن حمامة ناصعة البياض جاءت من صوب القمر يغمرها الضياء الفضي الساكن، وطارت بشفاافية فوق رأسه. وارتفعت إلى السماء البعيدة، ويقال إن سالومي اختفت، وأن الموسيقى توقفت، وأن طبقاً فضياً تتر منه الدماء، صرخ قائلاً: أعيديا طريق الرب.. وهينوا سبيله. وزهرة برية نارية اللون نبتت مكان خطي سالومي. وهي - أي الزهرة - تتمايل بحركات جميلة كلما أضاء القمر في ليل صيفي حنون".

التابوت

وفي "التابوت" لمحمد خليل يتعرف القارئ على نموذج واحد قرر الأطباء أنه مات، وانتقل بموته من الدنيا الفانية إلى دار البقاء الآخرة، وبدلاً من أن يقوم ذووه بدفنه على أساس أن إكرام الميت دفنه، يضعونه في تابوت خشبي محكم الغطاء، تاركين، لارتياحهم في قرار الطبيب، ثقباً خفياً فيه كي يواصل التنفس. أما الأسباب التي حُددت للوفاة فهي بيت القصيد في هذه القصة، فالأقوال التي رويت في تحديدها كثيرة. بيد أن الراوي (الشاب) يميل لواحدة من هاتيك الروايات، وهي التي تقول بموته بسبب كثرة البكاء، "وذلك بعد أن دار على الأماكن كلها في المدينة مراراً، فلم يجد فيها ما يزيل القنامة، والهجوم، التي تغلف قلبه، وقرأ على وجوه الناس كافة الذهول الذي لا يستطيع فهمه، ولا تفكيك طلاسمه، وأنه كلما نظر في عيني أحدهم

أبصر فيها الحال التي يراها. ولهذا وضع رأسه على فخذ أمه، وبكى، وظل يبكي إلى أن بلل ملابسها، ثم سكت فجأة".

والعجائبي في هذه القصة يتجلى في كون النموذج الإنساني هنا لا تنسحب عليه قوانين الاحتمال، والضرورة، التي تنسحب على الواقع. فالميت لا ينبغي له، ولا يمكنه في حدود القدرة البشرية أن يعود إلى الحياة ثانية، بالطريقة التي عاد فيها نزيل التابوت. كذلك لا ينبغي له، ولا يستطيع استئناف الموت بعد عودته للحياة، إلا بالانتحار، وهو هنا كالمستيقظ الذي قرر أن ينام، علاوة على أن التعجب يتجلى هنا من خلال وصف الراوي للمدينة والناس، فالمدينة شوارع تغادر في السابعة مساءً، والوجوه عليها مسحة واحدة من ذهول غامض وكأنها قوالب متكررة، لا يختلف الواحد منها عن الآخر. ومثل هذا التعجب لا يحتاج من قارئ القصة طويل تدبر ليستكشف ما يتغياه الكاتب، فهو يريد أن يقول فيها مثلما هي الحال في غيرها من القصص، إن ما نراه، ونسمع به، في هذا الواقع المشوه، هو هو، لم يتغير، منذ عشرين، بل منذ ثلاثين عامًا، وأن موت الإنسان أقل قسوة من هذا الذي يسمع به ويراه يوميًا وبلا انقطاع. ولهذا يفضل نزيل التابوت عممة الصندوق الخشبي، وضيق القبر، إذا صح التعبير، على مدينة مهجورة الشوارع، يغرق أناسها بالذهول الغامض، الذي يستعصي على الفهم، ويأحباط يغلف العقل، والقلب.

على أن من يطل النظر في القصة يجدها - من حيث هي بنية فنية - بنيةً يتعمد فيها الكاتب، خلافاً للقصص الواقعية التقليدية، إقصاء توقعات القارئ، عن طريق الزج به في كوابيس ومنعرجات تشبه الأفببية المظلمة التي تتمخض عن مفاجآت غير منظورة. فالميت الذي يوضع في التابوت يستثير شفقة أخيه فيظن أنهم بتثبيتهم الغطاء يؤذونه، ويعاملونه معاملة تخلو من الذوق. وعندما يعترض، يتوقع القارئ أن يفسر الأمر تفسيراً مقبولاً، فإذا به يفاجأ بأن ذوي الفقيد، غير مقتنعين بوفاته، وأنهم يشكون بتقرير الطبيب. وعندما يلتفت الراوي بنا لشقيق المتوفى الآخر الذي قرر

القدوم من المهجر لحضور جنازة شقيقه، فإن أول سؤال يساوره هو التحقيق في سبب الوفاة. وهنا يتوقع القارئ - مثلما هي الحال في الموقف السابق- أن يُذكر سبب عادي للوفاة. غير أن الجواب عن تساؤلات الشقيق العائد يفاجئ القارئ، فالسبب الذي ذكر لا يؤدي في الواقع للوفاة. لقد توفي لأنه بكى طويلاً، وبمرارة، حزناً على هذا الواقع الذي لا يسر صديقا، ولا عدوا. فقد ظل يبكي إلى أن توقف قلبه، وخبث حرارة الحياة فيه. وعلى مدار السنوات العشرين تظل الأم تجلس إلى جواره، تقرأ على روجه سوراً، وتنسج قصصاً وحكايات عن ابنها الذي فارق الحياة. وحتى المشهد الذي يتحرك فيه التابوت من جموده، مفاجأة غير متوقعة لدى القارئ. فهو مثل كابوس يساور النائم من غير استئذان. فقد عمدت الأم، كعادتها، لمسح التابوت بقطعة مبللة من الشياح (خرقة) لتكتشف أن التابوت تدب فيه الحركة، فتهرع إلى الجيران، والرعب يعقد لسانها من الصدمة، وفي إطار هذا الكابوس ينفص الميت عن كفنه تراب القبر، وينفض مثل ميت ينشق عنه قبره فجأة.

وهذه السلسلة من المواقف، في قصة قصيرة كهذه، لا ريب في أنها تضع القارئ في أجواء لا علاقة لها مباشرة بالواقع، فكأنها تريد أن تقول إن موت البطل، وتكراره في القصة، إنما هو ضربٌ من الاحتجاج اللافت الصامت على ما يسمع به، ويراه يوماً في مدينته، وفي قطره، من غير أن تنبئ الأحداث عن تغيير ما يلوح في نهاية النفق، لذا كان الموت بالنسبة له وسيلته الوحيدة للنجاة من هذا الواقع المشؤم، وبها لها من نجاة!.

مما سبق يتضح لنا أن كتاب هذه القصص عدلوا عن الطرائق التقليدية في كتابتها وانتهجوا طرقاً جديدة أبرز ما يميزها عدم الإيهام بالواقع، والترميز، واللجوء إلى المفارقة، وهي التعبير عن وجهة النظر بما يبدو متناقضاً.

المشهد القصصي الآن

في هذا الكتاب الذي تناول فيه ملامح من المشهد القصصي بقراءات نقدية لعدد غير قليل من المجاميع لكتاب من الجيل الراهن، أولها للكاتبة أماني سليمان داود وهي التي قرأنا لها سابقا شخوص الكاتبة، وسمه المفتاح إن شئت، وجوار الماء، وغيمة يتدلى منها حبل سميك. وهي أكثرها احتفاءً بالتجريب، واقتربا من الأدب السريالي مما يذكرنا بمجموعة سامية العطوط بيكاسو كافييه، وكجثة مباركة، وبعض مجموعات مفلح العدوان. غير أن لأماني في (جبل الجليد) توجهها يجمع بين الأدب السوريلي وما يعرف بالذاكرة الشعبية، والأجواء التي تلتقي فيها شخصيات من الشرائح المهمشة. مستخدمة الرمز في بعضها، وتعدد الأصوات في القصة الواحدة، والقناع، والتباس الراوي العليم بإحدى الشخصيات، وتقنية القص، واللصق، في القصة، مما يضع القارئ في أجواء الحكاية ذات البعد السياسي والإعلامي.

وفي السياق ذاته تقترب سامية العطوط في مجموعتها بيكاسو كافييه من الأدب السريالي مثلما يتضح في الوقفة الثانية من هذا الكتاب.

أما باسم الزعبي في مجموعته "رواية الفصول الأربعة" فيتأني في تصوير الشخصية التي تناولها في خبز الصباح تصويرًا يقنع القارئ بواقعيته أكثر مما تقنعه شخصية الروائي المحضرم في "رواية الفصول الأربعة". وأكثر مما تقنعه شخصية الشاب الذي يحاضر في الركاب، ويصبح بالمتدافعين إلى بابي الحافلة: عَ الدور يا شباب! وأكثر مما تقنعه شخصية العاشق الذي لا يعرف لم سافر، ولا لماذا يعود. وهذه الملاحظ لا تنتقص من براعة الكاتب الزعبي في كتابة القصة القصيرة الشيقة، والمحكمة، والمتقنة، وإن زهدَ في القصة القصيرة جدًا، زهدًا لافتًا للنظر، جاذبًا للانتباه، بيد أنه في بعض القصص يسرف في التكرار، والاستطراد، فتشكو القصة من التزيد على حساب التركيز.

أما علي البتيري، فيقدم لنا في مجموعته (عائذ من الموت) قصة جيدة «مسرح الطباشير» التي يجذ القارئ فيها حكاية فريدة تتم على خبرة، ومراس، بتقنيات السرد القصصي. ولم يمتنى القارئ لو أنّ الكاتب استخدم هذا(التكنيك) في غير هذه القصة، مبتعدًا ما أمكن عن السرد التقليدي، ولا سيّما ذلك الذي يتناول فيه الموضوع تناولا مباشرًا على النحو الذي نجده في قصة " الشهيد". فهي لا تعدو كونها مشهدًا سرديًا كالذي يتكرر في وسائل الإعلام المقروءة، وغير المقروءة. ففي زمن الانتفاضة يسقط الطفل (كفاح) شهيدًا برصاص الإسرائيليين. ويُستدعى والده، وتقدّم له جثة الشهيد، ويطلب منه ألا يُشيع، ولا يُدفن، إلا بعد منتصف الليل، وألا يزيد عدد المشيعين على الأربعة. لكن شبان الانتفاضة يُعدّون كمينًا يهاجم الجنود الإسرائيليين في أثناء الدفن. وهذا، بطبيعة الحال، سببٌ كافٍ ليصبّ الاحتلال غضبه على والد الشهيد كفاح. وتنتهي القصة بالإغارة على القبر.

فهي نموذج يمثل شكلًا مغايرًا لقصة عائذ من الموت، وقصة مسرح الطباشير، وغيرها.. لما فيها من تكرار مشهدي متداول في الإعلاميات.

وتراوح قصص "أنفاس مكتومة" لزياد أبو لبن بين أن تكون قصصا للصغار أو الكبار، ففي أكثر القصص تتجلى غاية واحدة، وهي الإلحاح - ما أمكن - على ما تتوق له، وتنشأه، والشخص، وهم جميعا أطفال، وأكثرهم من الإناث، وقلما يجري التركيز على غيرهن. ومن يتتبع القصص الأخرى، يقع في التكرار الذي لا يريده، والإطناب الذي يتجنبه، فالكاتب يعبر بحسّ يقظٍ عما تعانیه ليلي، وسعاد، ودينا، وفادية، وسارة، وابتسام، لكنه يتجنب فؤادًا، وعمّر، في موقف نظنه منحازًا عن غير قصد، أو تنكر، للآخر لا يخلو من الإجحاف، والبعد عن الإنصاف. وسوف نلاحظ الفرق بين موقف الكاتب في " أنفاس مكتومة " وكاتبة كفاء الحديدي في مجموعتها (رجل في عكر امرأة) أو (الرجوع الأخير) لمامدولين أبو الرب.

والمعروف عن المحامي صادق عبد الحق أنه شاعرٌ، لا نادر، ولكن مجموعته الوحيدة (غبار وشانيل) كتبت، ونُشرت، عن أناس وأشخاص هامشين، مستسلمين للأحلام الكبيرة، والرؤى، فيعيشون في الجنة لحظاتٍ مع أنهم يتقبلون في السّعر. ولعله أراد في قصته تلك أن يجعل من الغبار، الذي يغاز به نهار الزرقاء، لا ليلها، رمزًا لأمرٍ دالٍ على غير قليل من الناس يستسلمون للأحلام طالما أنهم لا يستطيعون عمل شيء من شأنه أن يحدث في حياتهم تغييرًا كالذي يمتنون. فبطلها - عديم الاسم - واحد من الناس الذين يعيشون في الأحلام، لأنهم يستمرون ذلك ويستعذبونه، كونهم لا يشعرون بأهمية الاستمرار على أرض الواقع. والمتأمل يلاحظ أنّ أشعاره في "كلمات من تلك الأيام" وقصصه في غبار وشانيل، يعبران معا عن الرغبات المحبطة لدى كل من المتكلم في القصائد، والبطل في القصة، بانتظار أن يتحقّق الأمل بالتغيير.

ومن الملاحظات التي يظفر بها منتبّع آثار فخري قعواري ولا سيما مختاراته الأخيرة (الخليل والليل) أن "درب الحبيب" 1996 تختلف اختلافاً بينا عن سائر مجموعاته. فقد اتخذت القصة فيها قالباً جديداً يكاد يكون متكرراً يغلب عليه الغرائبي، والعجائبي، فأين منه تلك القصص المبكرة كالمشي بهدوء في الطين، أو مرزوق يمشي على قدميه؟ وهذا ما عناه الكاتب نفسه في إحدى المقابلات، بقوله: "أميل إلى التجريب في كل قصة من قصصي، التجريب هو الذي يقودني". ومن تتبّعنا لظاهرة التجريب، والتعجيب، في قصص مفلح العدوان بهذا القدر، أو ذاك، من هذه المقدمة، يتضح أن له في التجريب "موت لا أعرف شعائره" ما لغيره.

وفي شارب الجنرال لسمير براقوي قصص، وعوالم، لا تخلو من إضاءاتٍ يلقي بها على تشوّهات نفسيّة، وحلّقيّة، تملأ حياة الشخصوس الذين يقع عليهم اختياره.

ومن تلك الانكسارات والانهيارات يصوغ البرقاوي عوالم شخصياته بما فيها من تفاصيل صغيرة، وإحباطات كبيرة.

وتلفت النظر في قصص محمود الرماوي تلك السخرية التي تتجلى في مجموعته " الليلة قبل الأخيرة" وبصفة خاصة في قصة " دالي في قصر غالاً" فالكتاب يُجْبي، باستخدامه هذا السرد العجائبي، كلا من سلفادور دالي- الفنان الإسباني- وزوجته التي تجاوزت الثمانين، ومع ذلك تجنب أكثر فأكثر للصخب، والانكباب على الموسيقى، والشراب. والمواقف الساخرة في هذه القصة تشبه تلك التي نسج منها الكاتب حكاياته عن إبراهيم طوقان - الشاعر الفلسطيني المعروف - في قصته " الليلة قبل الأخيرة". فهي قصص- مع أنها تمثل تراكمًا جديدًا لعطاء الكاتب - تُضفي في الوقت نفسه لونا آخر على هذا العطاء مزيتة السخرية، وخفة الروح، والدعابة، مع المزج بين الواقع المتخيّل، وتجاوز هذه الواقع إلى الغريب، والعجيب، مما يسبغ على السرد مُتعة القصّ. على أن هذه السخرية تختلف عما نجده في قصص كمال ميرزا في مجموعة "المتجهّم" فهي هنا كوميديا أكثر منها وسيلة فنية.

واللافت للنظر أن فداء الحديدي صاحبة "رجلٌ في عكر امرأة" مشغولة بوحدة المال الذي ينشده كل من الذكر والأنثى، ولكنها أيضًا تُضفي على القصص من أساليب السرد ما يضمن لها وحدة التشكيل الفني الأدبي. فحيثما سرّح القارئ نظره وقلبه ألقى الأنثى هي الساردة، وهي أيضًا التي تقع عليها الأضواء من علّ، فتتغير جوانبها من كلّ النواحي، لا من جهةٍ واحدة. هي التي تزوي، وهي التي تحتل موقع الراوي عنه. وتتلاعبُ الكاتبة بالحُطاب، فتارة يغلب 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 تبدّد الشعور بالرتابة عن القصص، ويحلّ الأمتاع محل الملل والسأم.

وترصد القصص، وبصفة خاصة، المشاعر الداخلية للأنتى بعبارات قصيرة، مجزأة، قد تكون الكلمة الواحدة بمنزلة جملة تامة. عدا عن هذا تتجنب استخدام حروف العطف، مما يعث في السرد ديناميكية مدهشة بالتصوير المشهدي، لذا يشعر القارئ بوجوده أمام شريط يعرض الحكاية تارة بالتصوير السريع، وطورا بالبطيء، وطورا ثالثا بالطبيعي. وفي هذا يتضح البون الشاسع بين قصصها المعنية بالشأن النسوي، و أنفاس مكتومة لزياد أبو لبن التي تشغل فيها الأنتى مساحة كبيرة، ولكنها مع ذلك تخلو من التركيز على مكابدة المرأة.

كذلك الكتابة مجدولين أبو الرب صاحبة " الرجوع الأخير " سواء في قصة كذب أبيض، أو عتمة، وفي غيرها من القصص، تبث عددا من الرسائل. في الأولى عبرت عن هموم النساء، وما تعانیه المرأة، وفي الوقت ذاته لم تُغف النساء من المسؤولية عما يتعرّضن له من ضيق نفسي، ومادي، واجتماعي. وفي الثانية تنتقد السلوك الشائن الذي يتصف به بعض الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض. والنقد- ها هنا- انصبّ على زهير، وعلى المعزّين، وعلى الساردة لمياء لما تؤمن به من أنّ " الوساطة " تفتح لمن تيسرت له كل الأبواب. علاوة على أن الجميع لا يراعي هيبة العزاء في المجلس، إذ يتباهى قسم منهم بما يرتديه من ملابس، ومن أحذية، وبعضهم يتقش على أطباق الطعام بشره حتى في غياب الأضواء، فالعتمة التي هيمنت على الصالة - فجأة- كشفت من الطباع السيئة، ومن الحصال الرديئة، ما لم تكشفه الأضواء الساطعة.

ولا تفوتنا الإشارة لما في بعض القصص من جانب ساخر، ومباشر، وكأن الكاتب يحاول كتابة القصة ذات المحتوى الكوميدي، وهذا يتجلى في قصص كمال ميرزا، لا سيما المجموعة الموسومة بعنوان "المتجهّم " وهو عنوان لا يتفق مع المحتوى الساخر، إلا من باب المفارقة. والسخرية في هذه القصص مغايرة لها في قصص محمود الريماوي مثلا، أو فخرى قعوار، فهذان الكاتبان لا يقصدان

الإضحاك بل يقصدان النقد اللاذع لما يسخرون منه سخريه سوداء ومأساوية. مثلما تبدو لنا السخرية أحيانا مثقلة بالجانب الفكاهي الشعبي، وهذا نجد في قصص "جنازة المومياء" لحسام الرشيد. ففي بعض قصصه؛ كالصبار الحلو، والكمين، وامرأة الشرفة، وغيرها، يسخر من بعض كبار السن عندما يرون بمراهقة في غير أوانها، أو بضرب من النكوص، والتراجع لمرحلة الطفولة. وهذا الضرب من القصص يدور في أجواء من الذاكرة الشعبية، مما يضفي عليها طابع القصص الحكائية المسلية التي لا تفتقر للتشويق.

كلمة أخيرة.

وتبعاً لما سبق، نجد المشهد القصصي يتصف بشمول الإطار، ففيه من القصص ذات المبنى التقليدي، والمغزى، الذي عفا عليه الدهر، ومنه ما ينزع نزوعاً لافتاً نحو التجريب، والبحث عن طرائق سردية جديدة، ومنه ما يهتم بمآلات العلاقة بين الأنوثة والذكورة، وإشكالية التحيز لواحدة منهما. ومن هذه الملامح ما يقترّب بنا من السورالية، وهي مذهب أدبي لا يكتفي بتصوير الواقع، وإنما يحاول تجاوزه، والانتقال بالقارئ من القشرة إلى ما تحتها عن طريق الأحلام، والكوابيس، وتشويه الواقع، بهدف التمكن من تغييره. وبعض الكتاب يراوح في القصة الواحدة بين دلالة ما وأخرى تختلف عنها. ففي الخطاب السردى ثمة تدليل مزدوج؛ فالكتاب يريد شيئاً والخطاب يئمّ على شيء آخر. وهذا يتضح في شارب الجنرال لسير برقايو مثلما يتضح في قصص قطط شروندجر لسامية عطوط. أما المظهر الرمزي للقصص فغالباً ما يقلّ ويندر لدى أكثر الكتاب، مع أننا نجد هذا لافتاً لدى من يكتبون القصة التجريبية كخري ققوار، ومحمد خليل، وهند أبو الشعر، ومحمد طلمية، وبدر عبد الحق، وجمال أبو حمدان.

صفوة القول هي أن المشهد القصصي يمكن إدراج الملامح الآتية فيه:

1. اتجاه تقليدي، أو شبه تقليدي، وهو الذي سار كتابه على نهج الناعوري والإيراني وسواهما من رواد القصة. نجد هذا في قصص صادق عبد الحق، وعلي البتيري، وزياذ أبو لبن، وباسم الزعبي، وسمير برقاوي.
2. اتجاه تجريبي تتراءى فيه ملامح من السرد الغرائبي، والعجائبي، مع الاقتراب في بعضه من الأدب السريالي، وهذا واضح في قصص فحري قعوار، ومحمود الريماوي، وسامية العطوط، وأماني سليمان، ومفلح العدوان.
3. اتجاه ساحر، وشبه كوميدي، نجد أمثلة منه في المتجهّم لكمال ميرزا، وفي جنازة المومياء لحسام الرشيد، ولا تغيب السخرية عن هذا النوع من القصص، أو ذاك، لا سيما قصص محمود الريماوي في " الليلة قبل الأخيرة".
4. وأخيرا، ثمة توجه نسوي، أو شبه نسوي. واللافت للنظر أن فداء الحديدي في " رجل في عكر امرأة " أكثر اندفاعا من ماجدولين أبو الرب في " الرجوع الأخير " نحو هذا التوجه.
5. ومن التوجهات التي نجد صداها في القصة كتابة القصة القصيرة جدا، وذلك ما نجده في صانع الظلال، وذو الناب، وهما مجموعتان لجلنار زين، و في قهوة رديئة لجمعة شنب، وفي هاوية مشرقة جدا لابتهام الحسينان.

الباب الأول

ملاح تجريدية

أماني سليمان في جبل الحليد

كدأبها في مجموعاتها القصصية الأخرى تحاول أماني سليمان أن تضيف في المجموعة الجديدة (جبل الحليد) ما يعد علامة فارقة في مشروعها القصصي. ففي شخص الكاتبة 2011 لفتت النظر بما لديها من حكايات قصصية مكثفة تروى بلغة مبسطة، وعفوية، كعفوية الطفل، أو الطفلة، إذ يتذكر الماضي، وشقاوة صبيان الحارة، سواء في قصة (السطح) أو (سيدة البهارات) المتبرمة بجل ما يقال عن أوضاع الحياة اليومية، فلا تفلح؛ لا الأغاني، ولا الموسيقى، في تبديد ما تحس، وتشعر به، من كآبة سوداء، ومن تَجْهُم.

وهذا شيء يكاد لا يخفى في قصص أخرى، منها قصة (شغف) وقصة (وجه في المرأة) أما في (سَمِّه المفتاح إن شئت) فقد عمدت إلى اتخاذ الأجواء المحلية، والذاكرة الشعبية، سبيلا ممهدا للاستحواذ على القارئ، ولا سيما في قصة (توت وعجين ونار) فهي من القصص التي تشد القارئ بما فيها من أجواء شعبية قلما يُعنى بها الكتاب ويهتمون. واللافت أن الكاتبة لا تغفل عن شيء مهم، لا يعتني به غيرها من الكتبة الذين يجهلون كتابة فن القصة، وهو ضرورة ان تتجلى في قصص المجموعة الواحدة وحدة النسق، سواء في طريقة سرد الحدث، ومتوالياته الجزئية المتدرجة جزءًا تلو الآخر، أو النسيج اللفظي الذي يقوم على الاقتراب من لغة الحياة اليومية اقترابًا يلقي الأضواء على طبائع الناس، وعلى ما يقدمه الأسلوب من ركائز لا غنى عنها لتُنْجِجَ الشخص.

وفي مجموعتها (في جوار الماء) 2018 وتلك التي تلتها " غيمة يتدلى منها جبل سميك" 2020 تغييرٌ لافتٌ للنظر في كتابة القصة القصيرة. فعدا عن الصنعة

البراعة التي عرفناها في ما سبق من المجاميع تتجاوز الكاتبة الواقع إلى ما فوقه. فنجد لديها قصصاً تقترب فيها من الأدب السريالي surrealism كالذي وجدناه في بعض قصص سعيد الكفراوي (دوائر الحنين) ومحمود الرماوي (سحابة من عصافير) وسامية العطوط في (بيكاسو كافي).

ففي القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها نجد السارد المتكلم يتوقع أن يُقَطَّعَ رأسه بعد أيام ثلاثة، لا تزيد ولا تنقص. وتبدو عليه علامات الجنون، أو ذهاب العقل، على أقلِّ تقدير. فالواقع الذي تحاكيه القصة واقع مشوَّه، والكلمات لا تتضمن من المعاني، والدلالات، ما يريده المتكلم، والرأس لا يستقر فوق الرقبة، بين الكتفين، مثلما هي العادة. والضحك لا يعبر عن السرور، والحبور، بل عن الرعب حيناً، وعن عدم المبالاة حيناً آخر.

ومع ذلك لا تتخلى أماني، على الرغم من هذه السورالية، عن الأجواء الشعبية في هذه القصص. وبصفة خاصة في قصتها شبه السريالية "ناي القحط" وفي قصة "ذراع تحف بها الغيوم" و"نافذة وحيدة عالية" ففي جل هذه القصص تتبنى البحث عن طرائق جديدة لكتابة القصص تقوم على الإمعان في التفاصيل التي تصوّر، أو تمثل، الأجواء الشعبية، والثقافة الفولكلورية، التي هي جزءٌ من هوية الشخصوس، عدا عن توظيفها الغرائبية من عصا سحرية، ومن تماء تطرُدُ عن الشخصيات ثقافة الخوف والرعب.⁽¹⁾

صمّ جاهلي

تستوقف القارئ في (جبل الجليد) القصة الموسومة بعنوان هرم ماسلو، وهو عنوان يذكرنا من باب التصحيف بأوسلو. (1993) ذلك الهرم الذي يجلس على حافة الكرسي في رام الله مثل صمّ جاهلي لم يعد ثمة من يعبده. والصحفية، التي هي موضوع القصة، تتثال عليها خواطرها دون توقف. فهل تكتب تغطية خبرٍ ما عاجل، أم تكتب تحقيقاً تلقي فيه الضوء على منجزات الهرم الرابض على موقع ما

من صدر الوطن؟ أم ترتب الكتب والأوراق في المكتب؟ يضيق صدرها كلما اشتعلت حربٌ جديدةٌ خلافاً لرأس الهرم الذي يتسع لذلك صدره. كم من الحروب اشتعلت في أيامها، ملعون أبو ماسلو (أوسلو) فمذؤدت وهو يمد لي لسانه ساخراً حتى الهرم الأكبر خوفو بذاته (الدولة) التي نَظَر لها تنظيراً ولا تنظير ماركس وإنجلز في البيان الشيوعي، يبدو أكثر حنكة، ورتابة، واستقراراً للأوطان. كأنَّ هذه الحروب التي تشتعلُ، ومنها الدائرة الآن، لا تعنيه، لا من بعيد، ولا من قريب.

تبتعد الصحفية عن الموضوع، ويحضر السارد، فينشغل القارئ بالقهوة المرة، وبلوحة المفاتيح على اللاب توب، وبالكتب المتناثرة، فمن هو القادر على تمّ الشعث. في هذا السرد ثمة فيديو بلا صور، يغدو فيه الهرم - هرم أوسلو- مجرد خربشة سقطت من جيب كاتبٍ على عجل، أما الأخبار العاجلة على الشريط السفلي لشاشة التلفزة، فعناوينه لا تعدو تعليق أساء الموتي على لوحة الشرف(ص97).

سَبَقُ صَفِي

تتلاحق صور الشهداء، فهم يسقطون أعداداً تلو أعداد. تصبح الكتابة عنهم أو عن الواقع كتابة عبثية بلا معنى. "اليوم أكتب دون قارئ. دون خبر عاجل. اليوم لا توجد عناوين موجزة headlines لا محرر، ولا رئيس تحرير، ولا عناوين مثيرة، ثمة شاشة، ونص، يركّض من داخل الصحيفة إلى لا أين." فالكولاج هو الحل، أي القص واللصق على طريقة بعض الفنون التشكيلية التي يستعين فيها الفنانون بخامات متعددة يلصقونها بعضها ببعض. تقطع الكاتبة، وتقص من الأخبار خبراً عن مُسيرة أسقطت قبلة على جريح في غزة كان يحاول الاتصال بمن يُسعفه، وأظهرت جنوداً يرغمون شاباً على التخلي عن ملابسه، وأخرى تظهر فيها مُسيرة تطلق زخاتٍ من الأعيرة على نازحين جنوبي خان يونس... هذا

الاقْتِباس، الذي زيد في النصّ باستخدام القصّ، واللتصق، أحال الحكاية من خبر ترويه الكتّابة إلى مشهد لصيق بوعينا الراهن نحن الذين نتابع الأخبار، ولا نملُّ الحديث، والاستماع عن غزّة، وحرّب التجويع والإبادة. وفي الذروة المأساوية التي تعجُّ بها الصُحف، ومواقع التواصل، يتدحرجُ في هذا الأفق مشهدٌ ساحرٌ؛ فالمراسلون، لا بل المحررون، بل رؤساء التحرير، يريدون صورًا للقتلى أكثر إثارة. فيها نزيّفُ أكثر، وحمرة دمٍ تبعثُ الرعب على هذا المدى الواسع من واشنطن إلى ستوكهولم، حيث الرئيس ينتظر جائزة نوبل للاستسلام، وفقا لشعاره الذي بُحّ وهو يرفعه: إسرائيل أولاً.

خليطٌ من تداعياتٍ تنثالُ على ذهن الصحفية التي لا نعرف في أي جريدة تعمل، أو أي فضائية، أو موقع. يبلغُ بها التقزز، مما تقوم به الصحف - حدّ الإحساس بأنها تشارك بعملها هذا في "تطبيع الأُم". فيوما بعد يوم، وساعة إثر ساعة، يتحول مستقبلو الأخبار إلى مُدمنين⁽²⁾. فلا تُشعرهم مشاهد التدمير، والقتل، والتجويع، والتوحُّش بالأُم، بل يصبح الأمر عاديًا، أو أكثر من عادي. "كلما رأيتُ صورة قويّة أتذكر أنني شاركتُ في تطبيع الأُم. لم أسأل يوماً لم أفعل ذلك؟ كنت مهورةً بفكرة المهنيّة و"السبق الصحفي" ولكنها حين تلقي بنظرها على المرأة لا ترى وجهها، وإنما ترى ظلًا لامرأة أخرى كانت تكتب عن الآخرين فيما مضى، والآن آن لها أن تكتب عن نفسها بعد أن اتضح لها كلُّ شيء، ولم يعد ثمة ما يحتاج للتأويل.

الراوي والمروي عنه

على أنّ ظلال السورالية لا تختفي، ولا تغيب عن قصص هذه المجموعة (جبل الجليد). ففي رجل الملاريا يتداخل الراوي، وهو المتطّقل على رجل الملاريا، ويفضل الحياة في بيوت الشّعْر، والمضارب، في البادية، ويضيق بالسقوف الإسمنتية التي تحجب عنه السماء، وضوء الشمس، والهواء العليل.

وهذا هو ما يشكو منه أيضا موظف الصحة الذي يخدم في قسم مكافحة الملائيا ، فكلمنا أدرك القارئ أنه إزاء شخصيتين مختلفتين وجد نفسه في حلٍّ من هذا الظنّ . فالساردُ، الذي رسم لنا ملامح موظف الصحة في سخرية لا تخلو من دقة، يذكر ما يُستشفُّ منه أنه لا يفرّق بين الاثنين: " لا أتذكر، أُنْتُ نائماً أم مرتعشا مهلوساً تحت تأثير الفاليوم. لا أتذكر إلا بيوت الشّعْر، وسقف العيادة الواطئ الذي يجُجّب عني نصف الوجود، وما تحكيه النجوم لشريدٍ مثلي " (ص 13)

وفي قصة " القناع " شيء يشبه قصة "رجل الملائيا". فثمة من يطرق الباب بقوة، والسيدة التي فقدت طفلها من مدة قصيرة تمتلئ رغبًا. فهي تخشى أن يكون الطارق هو ذلك الزوج المدمن الذي يحب الأسود دون غيرها من الحيوان. ويملاً جدران بيته بلوحاتٍ كلها أسود، وهو الذي في نوبة سُكرٍ أفقدته التركيز أهوى بابته الطفل على الأرض فمات من فوره. وهذه المرأة تعاني من وضع نفسي، وعقلي، مشوّه. فهي على قناعة بأن عقلها لا يفوق عقل نملها. وتتخيل الأسود في اللوحات داخل البرايز كائنات حية مفترسة، ويمكنها أن تتحرر من الإطار، والزجاج، وتنقض عليها، لذا تحاول جادّة الحصول على مطرقة (شاكوش) من حارس البناية لتنهال به على البرايز ذات الزجاج اللامع النظيف، مُطلقة ما في داخلها من السباع. وفي هذه الحال تكون السباع أليفة حرة تشاهد معها التلفزيون، ولا سيما أفلام الكرتون، وتتسلى بتناول المكسّرات. وهذه الثثرة، التي تصفها هي نفسها بالحماقة، تتلاشى حين تفتح الباب. ويتضح أن الطارق ليس من تتوقع، وإنما هو الراوي العليم جاءها ليتمّ وظيفته، وهي متابعة حالتها المرضية المستصية، والحديث إليها مرة واحدة - على الأقل - كلَّ أسبوع.

فاختيار أماني سليمان لهذا الأب - الزوج - ولهذه السيدة، ولحديقة الحيوان، والأسود، التي تتحرر من قفص الإطار، وتركيزها اللافت على وضع مَرَضِيٍّ مستعصٍ، يجعل منها قصة لا تقوم على مبدأ محاكاة الواقع مثلما يُظن، وإنما

تحاكي واقعا مشوّهاً في الأضل، وتحاول أن تسبغ عليه صفة الواقع المريض، البائس، الذي يحتاج لمن يعالجه، لا مرة واحدة، بل مرارًا. وهذه الرؤية هي إحدى القواعد والركائز التي يقوم عليها السرد السريالي. علاوة على الالتباس المتعمد بين الراوي من جهة، والمروي عنه من جهة أخرى.

ضمير المخاطب

في طابق آيل للسقوط نجد أنفسنا إزاء تداعيات معلم لغة إنجليزية في مدرسة نائية أحد طوابقها، وهو الأراضي، يوشك أن ينقض. لكن هذه التداعيات لا تخلو من خليط، فعيناه على حجرة المدرسين التي يمتلئ فضاؤها بدخان السجائر، وبالطلبة الذين يندفعون ويشكو بعضهم بعضًا، وذكرى تنبثق من هذا المشهد لانزلاقه ذات يوم على طرف الوادي، وتمكّن والده من إقاده حين مد له يده، وأمسك به فمنعه من الغرق. وتلك المرأة المعلمة في مدرسة أساسية أحبّت فيه ابتسامته على الرغم من أن كل النساء تركنه، ولم يحتفظ بواحدة منهن، أما هي فاحتفظت به مع ضيقها بفلسفته، وسخريته من العالم. وهي لا تفتأ تكرر أنها أحبته بخيره وشره لأجل تلك الابتسامة، فهي أرثها الوحيد منه.

ترصد الكاتبة أماني بتقنية تعمد جوارًا بين متكلم خفي، وآخر هو المعلم نفسه الذي ينم عليه، وبشير له، ضمير المخاطب. فالأجواء، في المدرسة، تتخللها ذكريات، وحوارات عن المعلم الستيني الذي لا يفتأ يحتفظ بعصا المري، مخالفًا تعليمات الإدارة. وتتداخل صور شتى في رأس هذا المعلم، قبيل أن يشعر بوخزة في الجانب الأيسر من صدره. الأشياء كلها تتداعى في الرأس، والأرض تدور به أكثر فأكثر. في اللحظة التي سقط فيها، انطلق صوت الحسون من نافذة في الطابق الأرضي المطل على الوادي، ذلك الذي كاد أن يسقط فيه ذات منزلق لولا أبوه. فيما هو الآن يهوي ويهوي ويهوي.

هذه القصة كغيرها من قصص أماني تشير لنموذج اجتماعي مُصاب بهموم الأب، والمرأة، والمدرسة، والطابق الذي يوشك أن ينقُص، والمعلم الستيني وعصاه، في تقنية سردية قلما ينجح في اتباعها كتاب القصة أو الرواية. فالشائع أن يستخدم الكاتب ساردًا علميًا يوميًا إلى الشخوص باستخدام الضمير الدال على الغائبين هو، أو هي. أو الراوي غير العليم، الذي يشير لذاته، مستخدمًا الضمائر التي تتم على المتكلم كهذا المثال: " ما زلتُ أتذكر بيوت الشعَر جيداً" وقلما يستخدم كتابُ القصة القصيرة هذه الطريقة التي توظف ضمير المخاطب توظيفاً جيداً فيكون الصوت المقروء في الحكاية صوتاً تعبُّق فيه روائحُ الذاكرة، والتذكير، نابِثَةٌ - في الوقت نفسه - عما تخفيه محتوياتُ الصندوق الأسود لهذه الشخصية، أو تلك.

صمود

وتبعاً للسياق المتجانس في قصص هذه المجموعة (جبل الجليل) تتناول الكاتبة في إحداها فكرة الصمود في حكاية شبه نادرة. فالابن يتخيل والده الدفين نبتة أو شجرةً تحتاج إلى السقي، والزّي، احتياج الشجرة التي غرسها أمام البيت في المنفى، وطلب منه والده أن يرويها بالماء، وأن يكرّر ذلك، وهو - أي الوالد - يتنسم، لأن ابنه يقوم بما قام به في الماضي. والفكرة في هذا هي أن الأب الذي نزع لاجئاً من فلسطين ذات نكبة، نقل معه، واحتفظ، بمقومات الحقل؛ من محراث، ومن دلاء للسقي، ومن أشتال للغرس، محتفظاً في الوقت نفسه بمساحة في القلب للألم. لا على نفسه، أو بلده التي أخرج منه بالقوة، وإنما على أحوال العرب أجمعين. ولأجل ذلك ظل يحتفظ من اليوم الذي جاء فيه نازحاً حتى توفاه الله بكتاب " أحلام العربي الضائع".

والابن يسترسل استرسالاً مطوّلاً في الذكريات عن أبيه الذي أصيب بقذيفة ذات يوم أفقدته الذاكرة، أما هو، أي الابن، فيحار إن كان فعلاً حيّاً أم أن كابوساً

يعتاده يشعره بأنه حيٌّ. فالواقع الذي يعاينه أصعب من أن يفهم. لكنه مع ذلك لا ينسى العزاءات التي تواترت في المنفى، ولا يفتأ يتذكر تلك اللحظة التي دَفَنَ فيها أباهُ في حفرة مستطيلة ذكَّرتَه بالحفرة التي زرع فيها شتلة الزيتون أمامَ البيت، فأهال عليه التراب، ورشه بالماء مرارا مثلما طلب منه أبوه أن يصب الماء في الحفرة التي غرَسَ فيها الشجرة.

ولعل الكاتبة في هذا تذكرنا بما جاء في قصيدة جيدة لمحمود درويش عنوانها (صمود) عن شجرة الزيتون التي يقول فيها:

لو يذكر الزيتون زارعه

لصارَ الزيت دمعاً

وقد لا تكون الشجرة التي غرسها الابن أمام البيت شجرة زيتون، إلا أنَّ ما يصحُّ عليها يصح على الزيتون، طالما أن الغرض من الحكاية لا يوحى بأن شجرة عن شجرة "تُفَرِّق" مثلما تظنُّ أم سعد "خيمة عن خيمة تفرق". والقصص التي لا تشذ، ولا تندد، عن هذا النسق كثيرةٌ في المجموعة بما فيها قصة "رائحة الخبز" ففيها يتصاعد صحب الفضيحة التي اتُّهم بها أبو فرهود صاحب الخبز. أو القصة التي تتحدث عن مريم، أو شادن، أو عن النسوة اللواتي يقضين النهار في فرط (الملوخية) تحت شجرة بلوط، ويتحدثن في ثرثرة لا تترك موضوعاً من موضوعات القصص دون أن يلتمنَّ به تفصيلاً أو إيماءً. وهذا يدعوننا - إذا أردنا الإنصاف لا الإحجاب - للإسهاب، والإطناب، في قراءتنا لجبل الجليد، إلا أنَّ الرقعة الخاصة بهذه المقاربة النقدية لا تتسع للمزيد، ولا تحتمل الكثير من التطويل. وحسبنا أننا ألمعنا لما في القصص من جديد، ينأى بها عما هو غارق في التكرار، والتزديد.

1. للمزيد انظر: خليل، إبراهيم، السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2021 ص ص 9- 28

2. تشبه هذه الفكرة ما تراءى لنا في قصة فئران لابتنسام الحسينان في مجموعتها هاوية مشرقة جدا، وزارة الثقافة، عمان، 2025 وانظر ص 192 من هذا الكتاب.

سامية العطوط والاقتراب

من الأدب السريالي

من المعروف أن السيرالية في الأدب عامة، وفي القصة على وجه الخصوص نشأت على أنقاض الدادائية التي أسسها الشاعر تريستان تزارا وانضم إليها لاحقا أندريه بریتون، ورينيه شار، ولويس أراغون، وبول إيلوار، والفنان بابلو بيكاسو، والإسباني سلفادور دالي، وآخرون..

أما لفظة السيرالية فقد عرفت بها الحركة بدءًا من عام 1924 عندما استبدلت مجلة «أدب» اسمها لتصبح الثورة السيرالية. ويهتم أدب الحركة السيرالية بالواقع، غير أنه لا يسعى لتزويق هذا الواقع، وإضفاء السحر عليه، وإنما يركز تركيزًا شديدًا على الجوانب المشوّهة منه، بغية انتقاده، والارتقاء به لواقع يخلو من التشتت، والتشوهات، لذا يتوسل السيراليون لهذا الهدف وسائل شتى من الفن، منها ما يقوم على ربط الإبداع باللاشعور، ومنها ما يقوم على تحرير الخيال من أي ارتباط بالعقل الواعي، والابتعاد عن التسلسل الزمني في رواية الوقائع السردية، والتخلي عن المنطق في حبكة الحكاية، والاستسلام لمنطق الأحلام، والأساطير، بدلا من ذلك، واستبعاد ما يوحى بالترابط بين المتتاليات، علاوة على اهتمامهم بالجنون، لأن النفس تحت تأثيره - في رأيهم - تتحرّر من سلطان العالم الخارجي، وهذا ما يتراءى لنا على الأقل في أعمال سلفادور دالي، ولوحات بيكاسو في مرحلته السيرالية.

ونستطيع الوقوف على أمثلة كثيرة، وواضحة، في الأشعار، والقصص، واللوحات التي أبدعها هذا التيار الأدبي الفني. فالغموض، واللاترابط، والكوابيس، والغرائبية التي تصل حد العجائب، والسخرية القائمة على تصوير الفاجع في المظهر الكوميدي الذي يستثير الضحك.. جُلها ساءت لا يخلو منها أثر من آثار هذه المدرسة الأدبية.

ومن دراستنا لمجموعة سامية العطوط (بيكاسو كافييه 2012) لاحظنا في بعض قصصها هذا التوجُّه، ومنها قصة بيكاسو كافييه، وقصة (في المفهى ذاته) وقصة (المفهى الخشبي) وقصة (كافكا في المدينة) وغيرها.. مما لا ضرورة لذكره. وتبدي الكاتبة في مجموعتها الجديدة «كجثة مباركة»، الأهلية، 2018 حُرِّصًا على هذا الاتجاه، بدليل أنها في القسم الذي تطلق عليه عنوان (كتراسة الحرب) لا تفتأ تلقي بالضوء على رؤيتها المشوَّهة للواقع السائد المنشع بلهيب الحروب الأهلية المستعرة، والعمليات الإرهابية التي تحيل هذا الواقع إلى واقع مفخَّخ، كسيارة يقودها انتحاري في هذه المدينة أو تلك، ما تلبث حتى تنفجر مسفرة عن عشرات الضحايا بين قتيل وجريح.

خِمْة حاوٍ

ففي قصة (خِمْة حاوٍ) يقف القارئ إزاء نموذج من هذا الأدب السيرياي الذي يقوم على تصوير الواقع، وانتقاده، تصويرا يعتمد التشويه، والنفاذ من القشرة إلى ما تحت القشرة، فالعبارة الأولى فيها تقول: « صَحْوْنَا فحَاةٌ عَلَى رَائِحَةِ المَوْتِ » تليها سلسلة من المشاهد التي ترسُم فيها العطوط ملامح الحارس العجوز بمعطفه الطويل، والسيجارة، وعود الثقباب. أما الحارة التي يلقي عليها بنظره، فكأَيِّ حارة أخرى: بيوت متراصة، وأبواب خشبية موصدة بمزاليج سود ضخمة، وفي هذه الإشارة مدلولٌ غير مباشرة لدالٍّ يصدر من الراوي صدورًا عفويًا بلا وعي، يعبر عما يعيش فيه سكان هذه الحارة من رعب. تساند هذه الإشارة ذكر الخيالات التي

تراكض في العتمة، وشعور الحارس العجوز بأن قدميه مكبلتان في الأرض بسلاسل حديدية تمنعه من التصدي لهاتييك الأشباح الضخمة التي تتحرك بحرية في الظلمة، أو على الأقل التحرك نحوها، أو الاحتجاج بأعلى صوته، فهو حارس، ولا حارس، في الوقت ذاته، بل يحتاج لمن يجرسه.

وفي هذا مفارقة تذكرنا بالمفارقات التي يغرق فيها السرد السيرالي. وذلك - بطبيعة الحال - مشهد آخر يُعبّر عن واقع مسكون برعب يصل بنا إلى حدّ العجائب. وما هي إلا ثوانٍ معدودات لا تُحسبُ في عمر الزمان حتى يكتشف الراوي وجود أشخاص عمالقة، (شبيحة) يقتحمون البيوت الموصدة بالمزليج الضخمة، ويخطفون الآمنين، ويذهبون بهم إلى حيث الساحة، فتجّر أعناقهم، ويعلقون في الريح السامة. ويمكن القول: إن ما سبق هو النصف الأول للقصة المرعبة، والحكاية الملبسة، التي تدور متوالياتها في حارة ربما كفل لها الزمن أن تغدو ضحية حرب لا ناقة لها فيها، ولا جمل.

وفي إيجاء باستبعاد الترابط بين النصف الأول للقصة والثاني نجد الكاتبة تضع القارئ في سياق آخر مُختلف، وإذا بالراوي يشتمُّ رائحة الرعب فيما هو مستلقٍ على سريريه، مهدود الجسم من العياء، وفجأة يتمخض هذا (المرعوب) من رائحة الخوف عن شخص آخر بصفات تدنو به من درجة (المسوخ) أو الشبيح؛ فهو كثر الشعر، واللحية، منتفخ الوجه، دميم، تبرز منه انبعاثات شتى كفقاقيع لحمية، وعينان حمراوان، تقدحان سَرَرًا». وهذا النموذج السيرالي للشبيح يغادر البيت كمن يقوم بمهمة عهد بها إليه، ألا وهي نشر الرعب بين الآمنين، على وقع الصراخ المدوّي الذي يشق الليل بسكاكين حادّة. وتواصل الكاتبة الملمة فتات المشهد: صرخات موجعة، وتأوّهات تعتصر القلب. حتى الرغبة في الاستيقاظ تجافي هذا الراوي، فلم يستيقظ من منامه إذا كانت عيناه ستنتفحان على هذا المشهد المرعب؟

تلجأ سامية العطوط إذًا إلى الكوايبس، وتستبعد الروابط التي تصل بين المتواليات السردية، وتطلق لخيالها العنان، فتصوّر الواقع تصويرًا تصل بنا فيه إلى تخوم الغرائب.

على أن القصة تنتهي - كما هي العادة - في الأدب السيرالي، بمفارقة أخرى تمثل تناقضًا صارخًا، مع ما يتوقعه القارئ المتلقي. فهذا الشخص، الذي يؤكد استحالة الاستيقاظ في هذا الجو المرعب، يستيقظ أخيرًا، ويغادر سريره، ليقع بصره على الحارس، وهو يدخن سجاثره، وعلى بعد أمتار منه، أي في الساحة، ثمة سبّع جثثٍ معلقة على مقصلة كبيرة تضربها الريح والأثرية.

وفي هذا المشهد يدرك الراوي حقيقة أنّ كابوسًا ثقيلًا مروّعًا هو الواقع، فهل هو ذلك العملاق (المسخ) الذي تمخّص عنه، وغادره إلى حيث يرتكب هاتيك الموثقات؟ أم أنه هو نفسه من عاش في هذا المشهد من قبل، وارتكب هذه المجزرة بيده؟

وهذه النهاية، التي لا يتوقعها القارئ، ترمي لإدانة هذه الوقائع، على الرغم من أنّ حاضرننا يصطبغُ بها، وبالعنف المستشري، والإرهاب المتسلط، بسبب الصراعات التي لا مُسوخ لها، ولا تبدو في الأفق بارقة أملٍ تعدُّ بأنها ستنتهي، أو تتوقّف، أو تتراجع حدّتها، على الأقل، فهذا هي ذي كراسية الحرب، على الرغم من مرور السنوات لم يزل قراؤها في الصفحة الأولى.

وهكذا، يتضح أن سامية العطوط تلجأ إلى الكوايبس، وتستبعد الروابط التي تصل بين المتواليات السردية، وتطلق لخيالها العنان، فنصوّر الواقع تصويرًا تبلغ فيه تخوم الغرائب، والعجائب، مؤكدة بذلك أن لها بصمة خاصّة في كتابة القصة القصيرة تميّزها عن الآخرين.

فخري قوار في مختاراته الأخيرة

حتى عام 2012 كان الراحل فخري قوار (1942- 2016) قد أصدر عددا من المجموعات أولاها المجموعة المشتركة ثلاثة أصوات 1972 مع كل من السواحري وبدر عبد الحق. والثانية لماذا بكت سوزي كثيرا 1973 والثالثة ممنوع لعب الشطرنج 1976 والرابعة أنا البطيرك 1981 والخامسة البرميل 1982 والسادسة أيوب الفلسطيني 1989 والسابعة درب الحبيب 1996 وأما حلم حارس ليلي 1993 و الخيل والليل 2009 فهما مختارات قام بانتقاء قصصهما من المجموعات السابقة تيسيراً على الراغبين في التعرف على تجاربه في أكثر صورها جودة لا سيما إذا تعذر الرجوع للمجموعات السبع. فقد شاع في الأوساط الأدبية أن قصص فخري في ثلاثة أصوات قصص واقعية، ولم يكن هذا الوصف معتمداً على ما تتصف به المدرسة الواقعية من سمات محددة تميزها عن الرومانسية أو الرمزية أو السريالية أو الواقعية السحرية أو حتى الواقعية الجديدة. فأغلب الظن أن ما وصفت به سببه ما فيها من شخصيات مجبطة.

ففي "حكاية إبريق الزيت" يسلط الكاتب الضوء على الحياة الداخلية لصبي يخشى أن تتزوج أمه بعد وفاة أبيه. وممن؟ من رجلٍ سيء السمعة. عُرف عنه أنه يتزوج المرأة لينقل ملكيتها للبيت والأرض ويسجلها باسمه في الطابو، ثم يلفظها لفظ النواة. في هذه القصة يبرز حرص الكاتب على اللون المحلي، إذ يصف

البيت الذي يعيش فيه الصبي وأمه وصفا يذكرنا ببيوت القرى التي تتألف من قسمين: قسم للعائلة، وآخر للبقرة. وعلى الرغم من أن الحوار بالعربية الفصيحة، إلا أنه لا يخلو من العامية. قال الصبي: هل صحيح يا أمي أنك ستزوجين من إبراهيم أبو عباس؟ فتزد: من قال لك هذا الكلام؟ وفي المشي بهدوء في الطين⁽¹⁾ يستمر الحوار بين الأم التي تحافظ على بضعة طيور داجنة، وعصمليتين تدخرهما من أيام الماضي. وابنها عاكف، الذي يحلم بشيء آخر. يحلم بالمقهى الذي يظنه المشروع الكفيل بانتشاله من هوة الفقر والإفلاس. ولكنه، وبعد أن اقتنعت أمه بجدوى المشروع، وأنشأ المقهى في الخيم، وطمع في حيازة راديو يطرب الزبائن بأغاني المطربين، وفي ليلة تشرينية باردة؛ هبت الريح هبوا شديداً فدمرت المقهى، وجعلت ألواح الصفيح كومة متراكمة على الأرض، فعاد إلى البيت، وهو ينقل قدمية بصعوبة في الطين علامة شعوره بالإحباط.

ويتكرر الشعور بالإحباط لدى هذه الشخصيات في قصة "مرزوق يمشي على قدميه"⁽²⁾. فكرمة العطا أبرقت لأخيها عبد المنعم تحبزه بقدمها من موقع عملها في المهجر بعد ثلاثة أيام. وقد ظنَّ بها أهالي القرية الظنَّ الحسن، وأنها ستغدق عليهم الكثير من أموالها التي لا تأكلها النيران. فهبوا يستعدون لاستقبالها، فزينوا الدكاكين، واشتروا ملابس جديدة، وقاموا بطلاء الجدران وبدت القرية كأنها في عيد من الأعياد، إلا أن الرياح لم تجر بما تشتهيبه سفنهم، وسفن مرزوق، الذي توقع خيرًا، إذ أبرقت في اليوم الثالث لتخبر أخاها بالعدول عن المحيء. و عاد كل من مرزوق، وزوجته، محبطين بعد انتظارهما ساعات في مدخل القرية، فقد ثبت أن كريمة ليست كريمة، وأن أباه عطا اسم على غير مسمى.

1. قعوار، فخري، الخيل والليل، ط1، بيروت، 2009، ص ص 145-150

2. الخيل والليل، ص ص 151-156

هذه الملامح في الشخوص، وفي الأماكن، وفي الرغبات المحبطة، وفي اللغة التي تُسجّت منها المتواليات، والحوار، وهذه الطريقة في بناء القصة التي تتطلب خبرة يشغل حيزا هو المقدمة، وحدثا هو الذروة، تليه خاتمة تسفر عن مغزى، هي التي جعلت كثيرين يصفون القصة بأنها من القصص الواقعي. فإذا نظرنا في "لماذا بكت سوزي كثيرا"⁽³⁾، فلن نجد فروقا كبيرة في البناء الفني للقصص، ولكن سنلاحظ اتجاه الكاتب لإيضاح المحتوى الإيديولوجي لمشروعه القصصي ابتداءً من القصة التي حملت المجموعة عنوانها. فالكاتب يجيب عن السؤال لماذا بكت سوزي؟ لأنها ببساطة حرمت من حقها في الدراسة بعد أن أصبحت في الثانوية. ولماذا حرمت؟ لأن الوالد المتعصب رآها تتضاك طالبا وصفه بالصلعوك أمام المدرسة. وما الذي يعنيه هذا؟ أن لا يصبحوا قوادين آخر العمر. والحلّ في هذه الحال؟ هو القرار الصارم بمنعها من الذهاب للمدرسة. والبقاء في البيت. أما شقيقها الذي يجب (هيفاء) ويعدها بالزواج، فيحاول التدخل، لكن الأب ينهره بقسوة.

في هذه القصة لا يهجم الكاتب نهجاً في ثلاثة أصوات، فلا مقدمة للقصة، ولا ذروة. فهي من البداية حوار متقطع تتخلله بعض المحكيات عن هيفاء وعن سوزي وعن شقيقها وعن الأم وعن العلاقة بين الأب الصارم والأسرة. فالكاتب بدأ يندرج في الأدب الواقعي فعلا. وفي قصة أخرى كغارة السنديانة نجد يرفض المعيّبات، فالغاريث التي تخيف سالما اتضح في القصة أنها أكذوبة للمغارة لا عفاريت فيها، ولا ما يجزون. وفي هذا يتضح اقتراب الكاتب من الثقافة الشعبية، والتراث، الذي لا يخلو من خرافاتٍ، وأساطيرٍ، ينبغى التخلي عنها، وإلا نكن غير واقعيين

وفي المكوك يتبع طريقة جديدة في نسج القصة، على المستوى السردى، مستخدمًا خطين متوازيين أحدهما هو المتن، والآخر هو الهوامش. ويبدو أن هذه الطريقة، على الرغم من إشارات الاستحسان التي حظيت بها ممن كتبوا عن المجموعة، ظلت - فيما يبدو - في نظر الكاتب فجأة، ولهذا لم يعد إليها قط. وأسرف في قصة مساء الخميس⁽⁴⁾ في اعتماد الحوار الفردي الداخلي الذي يسمى بالأعجمية مونولوج monologue وهذا شيء جديد يضعنا أمام مبادرة أخرى لم تنضج بعد.

وثمة بادرة أخرى ظهرت في هذه المجموعة، وهي اعتماد مرجعيات تاريخية في كتابة قصة جديدة غير تاريخية. وهذا مثال يتضح في قصته " الخيل والليل " (5) التي وظف فيها توظيفًا غير مباشر موقف الكاتب الواقعي بالمفهوم الدقيق من التراث. فالمعروف عن المتنبي(354هـ) أنه قضى نحبه بسبب بيت من الشعر ذكره به خادمه، أما الكاتب فيرفض هذه الأسطورة، مؤكداً أن المتنبي يعرف أكثر من غيره أن الفخر في قوله الخيل والليل لا يعني إلا مبدأ " أعذب الشعر أكذبه ". ويعرف قبل غيره أنه أنشد هذا البيت في ذروة من التبجح فلا يعقل أن يفرض بالحياة من أجل بيت. وهي تشبه قصة اغتيال أبي الطيب المتنبي لرشاد أبي شاوور1975. فالكاتبان يرفضان مثل هذه الروايات، والأخبار، التي تتكسب بها كتب الطبقات، وتراجم الإخباريين. فينبغي علينا أن نغربل هذا التراث، ونفني عنه، ومنه، مثل هذه الخزعبلات.

وفي ممنوع لعب الشطرنج⁽⁶⁾ يتجاوز الواقعية بالمفهوم الشائع الذي ألفناه في

4. الخيل والليل، ص ص 109- 112

5. السابق، ص ص 96- 99

6. قوار، فخري، ممنوع لعب الشطرنج، ط1، عمان، دن، 1976 ص ص 61- 68

ثلاثة أصوات، وبعض قصص لماذا بكت سوزي كثيرا. ويمنح جنوحا لافتا لتطعيم السرد شبه الواقعي بالرمزي. وها هنا يبدو تأثيره بكافكا تأثرا لافتا للنظر. فقصة ممنوع لعب الشرطخ تذكر القارئ بالمحاكمة لدى الكاتب التشيكي. فالرجل ذو النظارة السوداء يرمز به لأولئك الذي يراقبون الناس، ويحسون عليهم أنفسهم، ويمنعونهم من ممارسة حرياتهم الفردية، والحصول على المعلومات من المصادر المتاحة، والتمتع بأوقاتهم بالطريقة التي يجدونها سائغة. فما الجرم الذي يرتكبه معلم مدرسة إذا قرأ الجريدة في المقهى وقلبها صفحة تلو الأخرى؟ وما الجريمة الموبقة التي يرتكبها إذا زاول اللعب مع أصدقائه في المقهى بالورق أو بالشرطخ، أو علم بعضهم قواعد هذه اللعبة؟ ولم يقترب منه صاحب النظارة السوداء ويحاسبه على قراءة الصحف وعلى اللعب، ويستدعيه لموقع غامض تترين جدرانه بروسوم مروعة تملؤها الجمجم والجنث وآلات التعذيب؟

فكل ما ذكر في هذه الملاحظ عن القصة رموز ذات دلالات يتفهمها القارئ دون أن يضطر للتأويل، أو لاكتناه الظاهر، فهو أوضح من أن يخفى. وهذا الأسلوب في الترميز يُضفي على النص الغامض طابع النص الماسي الشفاف الذي يفهم على ظاهره، مثلما يفهم أيضا على باطنه. ولفخري فعوار في هذا النهج قصص كثيرة.

ففي قصة "التحقيق" ينتقد بقسوة الممارسات البيروقراطية، فامرؤ القيس الشاعر يجد في صندوق بريده استدعاءً لدائرة ضريبة الدخل، وهناك يُطالب بتسديد مبالغ هائلة مستحقة، ومتأخرة، وغرامات باهظة متراكمة، وعندما خاطبهم قائلاً: عن أي شيء هذه الضرائب؟ قيل له عن قصائدك وأشهرها معلقتك (قفا بنك) ثم عن تجارة اللحوم. ألم تقل فيها: إنك ذبحت ناقتك للعذارى، فهذا كله من الأمور الخاضعة لضريبة الدخل، والمبيعات.

وفي المجموعات اللاحقة يبتعد الكاتب عن البناء القصصي الموروث عن رواد القصة من أمثال تشيخوف، ومحمود تيمور، ويحيى حقي، وينحو منحى تجريبيًا جديدًا فتبدو القصة لديه ليست قصة في نظر القارئ الذي اعتاد السرد المؤلف. فالخروج على السائد والتقليدي، والبحث عما هو خاص به، وعن بصمة تميزه عن الآخرين، يكثر في مجموعاته انا البطيريك 1981 والبرميل 1982 وأيوب الفلسطيني 1989 ودرب الحبيب 1996.

ففي أنا البطيريك خرج من عباءة التقليد، واتجه نحو التجريب اتجاها حاسما، وحادًا. في " الثأر " مثلا يمزج الكاتب نزوعا لافتنا للتحرر من القيود، والرد على الآخر من خلال حيوان عرف في تاريخ العرب، وبيئتهم، معرفة جيدة، وهو البعير، ذو التحمل الكثير، والصبر الجميل. وفي "المطرقة والسندان" (7) " يثور السندان على المطرقة، معلنا أن لصبره حدودًا تتخطم عندها كل المطارق. وفي " أنا البطيريك " يثور الطفل على تقاليد التربية العقيمة، القاسية، التي تفرضها الكنيسة على رعاياها من الأطفال المهيين ليكونوا قديسين. ومع أن الكاتب تزايد اهتمامه بموقفه الإيديولوجي الراض لجلّ مظاهر العبودية، والطغيان، في قصص يتجلى المعنى فيها ظاهراً، وواضحاً لا يدعو للتأويل، أو التكهن، فقد عزف عن الاهتمام بما في النص من وسائل التوصيل المألوفة. فموضوع القصة من الوضوح بحيث لا يحتاج من القارئ لمزيد من التأمل. فهو في الدرجة القصوى من الشفافية المتموجة في الحوار، فتبدو القصة كما لو أنها تتجسد في الحوارات من غير سرد سلس، ولا حوادث تُروى.

وإذ أعدنا فيها النظر، وجدنا الكاتب يستبدل الحصان، والجمال، والثور، وما شابه ذلك، بالشخصيات، فهي التي تحتل مركز القصة، وبؤرة السرد بدلا من

الإنسان. أي أن الإنسان لم يعد يحتل مركز الكون مثلما هي الحال في السرد المعروف.

وفي البرميل نجد ملمحًا بارزًا وهو كثرة اعتماد الكاتب على الحوارات. والميل لاستخدام لغة هي خليط من العامية والفصحى. أو ما يطلق عليه لغة الثالثة كالتي عرف بها نجيب محفوظ في رواياته. فعلى لسان أحد الشخوص يستعمل كلمة مُتَشَكَّر، بدلا من شكرا. وكان آدميا. فالقارئ يلمح في هذه الصيغ أثر الدارجة، غير أن السخرية تبدو في هذه اللهجة ملحظا يتصف به الكاتب، ويتجلى فيه نقده الواقع نقداً قاسياً. يسخر - مثلاً - من كلام أم كنعان في " غرفة للأجار " عن المعلم الباحث عن الغرفة، ومن المعلم الذي سافر إلى اليونان، ويسخر من الناس الذين لا يؤجرون غرفهم لأي عازب، ويسخر من الراوي - بطل القصة - لكثرة ما يكرّر عبارة فوق ما تتصوّر.

وهذه الملاحظة: الرغبة المحبطة، الحوار، السخرية، سوف تغدو لاحقاً من الملامح الأساسية لدى الكاتب. أما قصة القطة تحب المدفأة، فتمثل لونا جديداً، فأحداثها - إذا جاز التعبير - تقع في المدينة لا في القرية. فالشخصية الرئيسة فيها (أمل) إلى جانب الزوج، وكلاهما يحظى بالقدر نفسه من عناية الكاتب. فهو في الحوار يعطي المرأة ما للمرأة، وللرجل ما للرجل. وفيها مسحة شاعرية تتجلى في وصف الكاتب للمكان. وإن كان الزوج يشعر بالإحباط لأنّ المدينة لم تعطه ما كان يطمح إليه قبل أن يترك قريته.

ولا تخلو القصة من الإفصاح عن رغبة في تجريد السرد من الطابع التقليدي الذي ألفناه في قصص عيسى الناعوري ومحمود سيف الدين الإيراني. ففيها يعنى بالتعبير عن المشاعر الكامنة، والحفوية، التي تحتاج للغة تسبر غور الشخصية أكثر مما تصف. وفي قصة البرميل، وهي أكثر من غيرها أهمية في نظره، يقول السارد واصفاً دخول سألمة غرفة زوجها بالقهوة " أخطأ هذه المرة عندما رأى سألمة تدخل

بالقهوة من غير نَقَسٍ - وهو يعني بذلك الأرحبية - فتقول في شبه اعتذار سأحضر لك النَّقَس. وفي موقع آخر يقول السارد معلقاً على تصرف أحد الشخصوس في أداء سوقي " ابن الكلب، قام بفعلته هذه. القدر، سوّد سمعتي، فضحني. سأقتله، أو أقتلها ".

ولا يفرق الكاتب بين الحوار، والسرد، إذ يختلط كل منها بالآخر. ويتنقل بين حوار وسرد، ووصف وحوار ذاتي (مونولوج) دون تفريق، معتمداً السخرية بوساطة الأسماء التي يختارها للأشخاص، فعفيف في القصة ليس عفيفاً، مثلما لم تكن كريمة في مرزوق يمشي على قدميه كريمة. ومثلما لم يكن مرزوق مرزوقاً، بل كان مُفلساً. ونورة إبراهيم نواة لعدد غير قليل من القصص سيكتبها لاحقاً عن المرأة، فغندورة المغدورة ستكرر بأسماء عدة. وإبراهيم سيتكرر بأسماء أخرى كذلك، ولكن بثوب قشيبٍ آخر.

وفي المجموعة "أيوب الفلسطيني" يخطو الكاتب خطوة أخرى في توجهه التجريبي مقتربا في القصة الأولى من السيناريو. فقد حاول أن يقدم لنا (أيوب) بثلاثة وجوه، كل وجه منها يرتبط بدور من الأدوار. فصابر الذي استشهد في الأرض المحتلة، وأبو صابر الذي لا يستطيع الاهتداء لبيته في المخيم، وأيوب الذي يضطرّ للاختفاء بعد أن عثر على بندقية توجه بها غرباً دون أن يُعلم أحداً، هو الشخص نفسه الذي يتمركز في بؤرة الحدث السردية. وهذا التداخل في الشخصية يمنح القصة بعداً ذا شأن في التعبير عن مأساة العصر: المؤامرة، فاللجوء، ثم الاستشهاد، ثم العودة للسلاح مرة أخرى. وهذا ما تضيق القصة القصيرة عن التعبير عنه لولا هذا الاقتراب بها من السيناريو. فقد أغنى الكاتب عن ذكر الكثير من التفاصيل، وجعل من نسيجه القصصي نسيجاً يتخطى الكثير من الفجوات بقوله الكثير عن طريق التلميح لا التصريح. والشيء اللافت في المجموعة وفرة السخرية، والتهمك، وهذا يلاحظ في قصص كركر، والجريمة والعقاب، وقصة في

بيتي طائر، وقصة "مفتاح القلعة"⁽⁸⁾ حيث السخرية من الزعماء والقادة التقليديين الذين رسم لهم بالكلمات صورًا كاريكاتيرية مضحكة تذكرنا ببعض قصص زكريا تامر.

وقد تخلّى الكاتب عن البناء التقليدي للقصة؛ فلا مقدمة، ولا خاتمة في أكثر القصص. فقصّة أجتّاع، مثلاً، إذا نظرنا فيها وجدناها تبدأ بالحوار وتستمر وتنتهي به. وهو حوار لا يجري بين أشخاص بل بين أشياء، كالريح والشجرة أو الغيمة والنهر أو السماء والقمر، وكأن الكاتب يعود بنا - فنياً - لمرحلة البدائية في الفنون. فقد يقول بعض الناس هذه ليست قصة. وهذا في رأينا لا يؤخذ على القاص، لأنه يعتمد كتابة القصة الجديدة التي تخرج من عباءة المحاكاة.

ومن يتتبع قصص الراحل على وفق ترتيبها الزمني لا بد أن يتوقف أمام المجموعة الأخيرة "درب الحبيب" التي صدرت في العام 1996 لأنه سيجد فيها الصورة الأخيرة للكتابة القصصية الجديدة لديه، ولا بد له من أن يتنبه لمعالم متكررة فيها أو شبه متكررة؛ أولها: اعتماد الراوي المشارك في القصة، والسرد باستخدام ضمير المتكلم، والأمر الثاني: ثنائية الرجل والمرأة في القصص جميعاً فلا تخلو منها قصة. والأمر الثالث: هيمنة الحوار، وتغييب السرد تقريباً، وإذا لم يغيب عن القصة فلا يتعدى أن يكون همزة وصل بين حوار وحوار بعده. والرابع: تجنّب البناء الذي يحاكي فيه القاص الحياة اليومية، فالتخييل الجامح أو (الفانتازتيك) هو سيد الموقف في القصص. علاوة على هذا كله يغلب على هذه القصص بلا استثناء: التهكم الساخر، إن لم يكن من الشخصيات بل من السارد المشارك، فمما يحيط بالمشهد القصصي.

8. الخيل والليل، ص ص 68-70

ففي القصة الموسومة بعنوان "بهجة الوصل"⁽⁹⁾ تبدأ السخرية من العنوان، لأن القصة لا تصل بالسارد لهجة وصل، بل للقطيعة. ويسخر من شخصية المتلصص لطفي الإبراهيمي، الذي يبرز في كل قصة كأنه الوسواس الخناس، عارضا على السارد القيام بمهام لا يرضى عنها الآخرون. أما "موقعة الشجرة" فالسخرية فيها تنتهي بمجنونة تحب مجنوناً. والثثرة المتكررة في قصة "العقد والمنديل" تصيب السارد بالضرر لأن رفيقته كلما اقترح عليها أمراً قالت: كما تريد، وهو لا يكره شيئاً مثلما يكره هذه العبارة. وفي "درب الحبيب" يتخذ الكاتب من النحات بجاليون، ومن تمثاله جالاتيا، خلفية مضمرة للحبكة. فعندما انتهى السارد من الحكاية اكتشف أن المرأة التمثال غادرت حديقة المنزل، وأطلت عليه ساخرة من نافذة لطفي الإبراهيمي الذي نصحه بعدم البيع ممّا بلغ الثمن الذي يُعرض عليه. فالقصة على هذا الأساس تسخر من الفنان الذي يجتهد في فنه على حساب وقته، وصحته، العقلية منها والبدنية، ولكن مردوده يذهب لآخرين⁽¹⁰⁾. وفي القصة الأخيرة يروي السارد ما يرويه بعد أن وضع مسدسه تحت ذقنه وأطلق النار، وتطاير رأسه شظايا في المكان. وفي نثار من الحوادث غير المترابطة يثرثر هذا السارد عن أشخاص آخرين ماتوا، أو انتحروا، مثل الكاتب الأميركي إرنست هيمنجوي (1899-1961) والشاعر اللبناني خليل حاوي (1919-1982) وهذا الجانب يُذكر في القصة لأن السارد أراد فيها أن ينفى ميله للانتحار، ومع ذلك قام بما قام به.

9. الخليل والليل، ص ص 15-20

10. وهذه القصة تشبهها قصة مفلح العدوان تمثال آخر للمفكر، انظر كتابنا في النثر العربي الحديث ط1، دار الخليج، عمان، 2025، ص 175 وانظر ص 77 من فخرى قعوار دراسة في فنه القصصي، ط2، عمان: دار الخليج، 2025. وانظر ص 79 من هذا الكتاب.

ومن هذه الملاحظات يتضح أن درب الحبيب تختلف اختلافاً بينا عن سائر المجموعات. فقد اتخذت القصة فيها قالباً جديداً يكاد يكون متكرراً يغلب عليه الغرائبي، والعجائبي، فأين منه تلك القصص التي بدأنا بالحديث عنها مثل المشي بهدوء في الطين، أو مرزوق يمشي على قدميه؟ وهذا ما عناه الكاتب نفسه في إحدى المقابلات، بقوله: "أميل إلى التجريب في كل قصة من قصصي، التجريب هو الذي يقودني". ومما لوحظ على هذه المختارات خلوها من إحدى قصص البرميل على الرغم من أنه في كتابه من ليالي الأناضول الصادر عن مكتبة عمان 1990 يؤكد أن هذه المجموعة هي أفضل مجموعاته، وأنه يعدها الأولى⁽¹¹⁾، متجاوزاً بذلك ثلاثة أصوات، ولماذا بكت سوزي كثيراً، و ممنوع لعب الشطرنج، وأنا البطيرك.

11. للمزيد انظر كتابنا: فخري قعوار- دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الخليج للدراسات والنشر والتوزيع، 2024 ص 90 .

أبو حمدان في أمس الغد

يختلف جمال أبو حمدان (1944-2015) عن غيره من الكتاب بحرصه الدائم على الارتقاء بمستوى ما يكتبه من قصص باستبعاد التكرار والتخلص من مظاهر الاجترار الفني. وقد دأب على ذلك منذ المجموعة الأولى أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (1970) التي تشير لظهور التيار التجريبي في القصة بصفة عامة والأردنية على وجه الخصوص. وقد نشر بعدها: مقعد أمام البحر 1993 ونصوص البتراء 1994 ومملكة النمل 1998 والبحث عن زيباء 1999، وزمن البراءة 2002، وأخيرا أمس الغد 2010 أما مجموعاته السابقة فقد حظيت ببعض الدراسات والمقالات التي نشرت في صحف أو في مجلات أو في فصلٍ من كتب تتحدث عن القصة القصيرة. بيد أن الأخيرة " أمس الغد " لم تحظ بدراسة تذكر في ما أظن وأعلم عدا دراسة أحمد الخطيب " آفاق التحديث في قصص جمال أبو حمدان القصيرة⁽¹⁾ "

وقد اخترت الحديث عنها- ها هنا- تجنباً لتكرير ما كنت قد كتبتة ونشرته عن مجموعاته الأخر. ولأن في هذه المجموعة بقصصها الأربع عشرة بعض المزايا التي لا يجدها القارئ في مجموعاته تلك. فمن الملاحظات التي تجبه القارئ لأول نظرة هذا العنوان الغريب " أمس الغد" فهو عنوان ينطوي على تناقض صارخ إذ يربط ربطاً غير منطقي بين الأمس والغد متخطياً اليوم- أو الحاضر-

جاعلاً من الأمس تبعاً للغد أي المعروف تبعاً للمجهول، فالقارئ لا يعرف ما الذي يأتي به الغد إن كان على دراية بما جرى أمس. فكيف يكون الأمس تبعاً للغد؟ على رأي الشاعر القديم:

وأعلمُ ما في اليوم والأُمس قبلاً
ولكنّي عن علمٍ ما في غدٍ عَمي
أما الملاحظة الثانية التي تجبه القارئ من النظر الأول، فهي استهلال القصص
بقصائد، أو بشذرات شعرية، بعضها من تأليفه هو وبعضها مقتبس. فمن ذلك
القصيدة التي سماها مدخلا، وفيها نتعرف على رؤيته الخاصة لمعاناة المبدع. فهو في
كتابته للقصة أو المسرحية أو السيناريو أو الدراما التلفزيونية لا يتسلى كغيره من
أنصاف الموهوبين، وإنما هو كاتبٌ يعاني معاناة شديدة في سبيل اقتناص الرؤى
المتخيلة التي نجدها في كتاباته واحدةً تلو الأخرى، ويتأملها على مهل، كما لو أنه
موكل بتقلب الفصول، فإذا لاحت له الرؤيا في غفلة منه، أو على غير انتباه، ولو
في الحلم، طار النوم من عينيه، ورحل عن جفنيه، مستعيذاً في ذلك الأرق ما
مضى من أيام العمر الجميل، والصبأ الآيل للمشيخ، فهو لا يعرف النوم إلا بعد أن
يهبّ واقفا متجها نحو الأوراق والقلم ليخط ما يخط، ويكتب ما يكتب، حتى
الفجر، دون أن يعرف النوم سبيلا إلى أحفانه، إلا بعد أن يطفئ نَارَ الإبداع، تلك
النار التي لا تنطفئ إلا بجبر الكتابة:

ثم ينسل بعيدا

متناهٍ في رؤاه

دون أن يبدي أساه

بعد أن يلقي السلام

مطبقا أحفانه الوسنى

على حلمٍ أخير

وينام

ويستهلُّ قصّة (الخلخال) بقصيدة يدّعي الراوي أنها من شعر سالومي، وأنها
كانت تخفيها تحت الوسادة عن أمها التي وبختها لكتابة الشعر، فهي ينبغي أن تهتمّ
بممارسة العشق، لا بذكره في القريض، فهذا شأن المراهقين حسب. وفي "أرواح"

قصيدةً تتحدث عن علاقة بطل الحكاية بالروح، واعتقاده الجازم بأن الأرواح لها
للاإنسان من أفرح، وأتراح، لا تنتمي إلا عندما يدثرها الموت بجلايب الفناء،
ويرتاح. وفي قصة "الخاتم" نجد أبياتا من الشعر العذري، ولعلها لكثير عزة. وفي
(الباب) قصيدةً يقدم بها الراوي لحكايته التي تتحدث عن الرسام، بطل القصة،
ذلك الذي أتمَّ رسم الباب، ثم عَبَّرَ منه إلى الجهة الأخرى، واختفى:

أبعد الفرشاة عنه، واستدار

هائماً في وهم رؤياه، وسار

عبرَ البابِ القصيِّ

واختفى الرسام في لوحته

خلف الجدارِ

وفي (الكف) يجد القارئ أبياتا من شعر حسان بن ثابت (40هـ)، وأخرى من
شعر عديِّ بن الرقاع العاملي (95هـ) وهي أشعارٌ تُلقِي الضوء على جانب من حكاية
يزيد بن عبد الملك (105هـ)، وجاريته (حُبابة) التي غصت بجبة عنب، فاختنقت،
وماتت، وتخلّى بعدها عن الملك بأكيما على قبرها حتى لقي حتفه، معبراً عن قسوة
الحب الأبدي.

وأيا ما يكن الأمر، فإن هذه الأشعار لا توحى بتراسل الأجناس من شعر،
وقصة، وخبر تاريخي، وأسطوري، في كتابات جال أبو حمدان حسب، وإنما تُفصح
عن ذائقة أدبية، وفنية، تقترب في نثرها من الشعر، وفي شعرها من النثر. وهي
ذائقة معيَّنها الإحساس الرهيف، والتواصل العميق بالتراث.

ومن الملاحظات الأخرى التي يتوقف لديها قارئ الكتاب من النظرة الأولى أنَّ
عناوين جلّ القصص من كلمة واحدة: الدرج، العطش، الخلل، أرواح، الخاتم،
الشجرة، الحجر، القلعة، الباب، الملح، الكف، الأم، البرج، الصهيل. وهي
عنواناتٌ لا توحى بمحتوى القصة، ولا بإطار الحكاية، ولا بأيّ ظلال تختص بها،

أو بعلاقة المتخيّل فيها بالواقع. فمن يقرأ العنوان لا يستطيع أن يتوقّع ما ترويه من وقائع، ولا ما تومئ له من أبعاءات، أو معانٍ. وهو مع ذلك عنوان مشوّق، إذ يستفزّ القارئ استفزازاً لا يستقيم مع تلك الآراء التي تقرؤها هنا، وهناك، زاعمة أن للعنوان سمياء تشي بمضمون النصّ، فمن هو الذي يستطيع أن يتوقع فحوى القصة من قراءته لعنوان الدرج، أو العطش، أو الحجر، أو الباب، أو الملح.

وهذه ملاحظتُ تشجّع القارئ على النظر في القصص بعيداً عن ما هو متداول من أقاويل عن سمياء العنوان، أو العتبات، أو التناصّ. ففي قصة (الدرج) يروي لنا الفتى الغريب متوالياتٍ عن عشقه للأدرج صعوداً وهبوطاً منذ طفولته مروراً بصباه. وفي مقطع من القصة، أو لنقل وُحدة نصية، يقف بنا عند درج فرعون - وهو من الأدرج المشهورة في عمان - وتتناسلُ الأسئلة في ذهن الراوي قبل أن يُصر في نهاية الدرج باباً، يعبره، فإذا هو أمام امرأة تكلمه قائلة " هيت لك " ويستبين في ضوء المكان الشاحب شبح زليخة التي تخبره أنها بانتظاره منذ أربعة آلاف سنة، لكنه - على أيّ حال - ليس بيوسف الصديق. وعلى نحوٍ مباغت، وكعادة الكاتب في إدارة العلاقات بين الشخصوس، يحاطبه شخصٌ آخر على كثرٍ من المشهد، قائلاً: " فتى فحج، هذه ليست زليخة امرأة العزيز. وليس ثمة امرأة. هواجس فتى عرّ. إنها تترأى لك، وخيالك هو الذي يجسدها أمامك، والكلام الذي دار بينكما ليس أكثر من وساوس. ذلك أنّ عزيز مصر، وزوجته زليخة، لم يأتيا إلى عمان، إنما الذي جاءها هو عزيز روما، وهو الذي أنشأ هذا الدرج، وليس فرعون".

ويظل الفتى الغريب يلوبّ من درج فرعون إلى درج آخر، يربط رأس المدينة بالقلب، ويصل الحياة بالحياة، في بيوت متراكمة يتكئ بعضها على بعض.. تشهد ولاداتٍ متكررة وعسيرة، وتفوح منها روائح موتٍ مبكر وموتٍ آخر غير مبكر.

ويسمع تهامس عشاق، وتهتدات الأمهات، وهن يهددن أطفالهنَّ الذين يستعصي على أُجفانهم النعاس.

ويَمضي في حركته الدائبة هذه إلى أن يقذف به أحد الأدرج (العمانية) إلى منزله على مرتفع في جبل عمان. وفي منزله ذاك تذكّر الدرجات الثلاث التي كان يلهو بصعودها، وهبوطها، صغيراً، مستحوذاً على إعجاب أبيه وأمه، فيحاول أن يكرّر ما كان يفعله وهو الطفل ذو همة، فلا يستطيع " اتجهت إلى الدرجات الثلاث، وحاولت أن أصعدّها، فلم أفؤ. إذ زابلتني همتي بفعل تقدّم العمر " (ص 29) وتلك كانت الخطوة الأولى من الراوي تجاه الرحيل. ففي تلك الأثناء أحسَّ بيد أبيه المتوفى تمتد إليه وتمسح جبينه برفق، ثم بيد أمه المتوفاة أيضاً تُمسك برأسه، وتميل به إلى صدرها بركة وحنوّ، فأمال رأسه على كتف أمه لتستغرقه السكينة. " ويواصل " ما زلتُ حتى هذا الوقت .. ولا أدري إذا كنت مستكيناً لإغفاءة الحياة، أم لصحوة الموت.. " (ص 30)

يخلط المؤلف بين رؤيته هو للعالم، وبين ما تمده به ثقافته التاريخية، والدينية، من رموز استطاع أن يجمع بينها في تركيب مُنسجم، على الرغم من أنها تمتل، في أصولها، محطات متباعدة، فهو يذكرنا بمشكلة امرأة العزيز، وبالنساء اللاتي قَطعن أيديهن، وبالفرعون، وبالأدرج التي شيدها أو شيّد بعضها الرومان عندما كانت عمان فيلادلفيا.

ويذكرنا بالمدينة أيام كانت صغيرة؛ درجٌ واحد، وينابيع صافية لا تتعكر، وخبز طازج لا يخبث. ثم الرحيل المفاجئ للأبوين، والدار التي تقع على كتف من جبل عمان، والدرجات الثلاث التي هدّت قواه. والوجه المتعقلن الذي لا ينحرف وراء الأوهام، والخيالات، رادعا غلبة الهواجس على الفتى الفجّ الغريب. ولا ريب في أن هذا الفتى الغريب الذي يسلط المؤلف الضوء على دوره ومسعاة لفكفكة أحاجي الحياة، وألغاز العالم، أفنعنا بأنّ الحياة ليست طعاما وشرابا حسب، بل هي تطلع،

وتجارب، وبحث عن أفق، وإلا فهي حياة رتيبة مملة كعقوبة سيزيف الذي يرفع الصخرة، ويظل يعيد رفعها إلى الأبد. ولكن هذا المتطلع، بعد أن بلغ ما بلغ، وظن أن ما يسعى إليه قاب قوسين أو أدنى، فُجِعَ بأنَّ ما يحسبه ماءً ما هو إلا سراب. فحتى الحقائق التي انطلق منها؛ الدرج، والخبز، والماء العذب، لم تعد موجودة، والشيء الوحيد الذي يتجلى في نهاية المطاف هو الاستكانة لتلك اللحظة الغامضة المتأرجحة بين الحياة والموت.

كلُّ ما يحيط بنا إبدأً في نظر الكاتب لا يعدو كونه موضوعاً لإعادة النظر، وتصحيح الرؤيا. فالحكاية الشعبية التي تعاورها الرواة عن مقبرة (مُصدر عيشة) يعيد المؤلف كتابتها بروية جديدة. ولئن كان الفتى الغريب في قصة الدرج مولعاً بصعود الأدراج، وهبوطها، فإنه في قصة العطش مولع بالتجول في المقابر، ومراقبة الشواهد (جمع شاهدة) التي تحمل أسماء الموتى، وتوارخ وفياتهم، ودفنهم، في تلك المقبرة، مقبرة (مُصدر عيشة) التي يقع نظره عليها، وهي تجلس على حافة قبر فارغ في ركن منزوٍ، تنصحه بين إغفاءة الحياة وبقظة الموت أن يحفر قبره بيده سلفاً إذ الحياة ما هي إلا سَفرة قصيرة في هذا الاتجاه، فلم لا يختصر الوقت، ويهيئ نفسه للانتقال من فضاء الشمس إلى عممة القبر؟ وما هي إلا ساعاتٌ حتى يكون القبر جاهزاً. ثم تراءى له مراراً. يسعى خلفها كالمضبوع إلى أن تدخل داراً وتدعوه للإقامة معها في تلك الدار طالما أن المقبرة لم تعد المكان المناسب للانتظار، بعد أن غدت محاطة بالأسوار، والبوابات الحديدية الكبيرة المغلقة بأقفال نحاسية وعليها حراس شاكو السلاح.

وتبقى التساؤلات تطرّق في رأس الفتى الغريب: ما الذي دفع بتلك السيدة لحفر القبر في ذلك المكان المزروي لتجلس إلى جانبه باستمرار في هيئة دائمة يكتنفها الغموض؟ أكانَ عليها أن تتخيّل حبيبها الذي انتظرتة، وطال بها الانتظار حتى

أفعدّها اليأس من مجيئه؟ وعندما يئست افترضت أنه مات، وحفرت قبراً بيديها، وظلت تجلس بجواره ساكنةً، واجمّةً، لا تُعولُ ولا تبكي؟

والشخوص في العطش أشباح؛ تظهر، وتختفي، متى أراد الفتى الغريب، والوقائع تتعاقب على غير انتظام يجسده تسلسل افتراضي. ولهذا يتقاطع ظهور (عيشة) مع ظهور ذلك الشخص الذي لم يذكر لنا اسمه في القصة مراراً. وأما الفتى الغريب المولع بدخول المقابر، والتجوال فيها منذ صغره، فلا يقدر على التفريق بين ما إذا كان حيًّا أم أنه ميتٌ: " طال انتظاري دون جدوى، فكيف للخيط الواهي الرفيع الممتد بين الحياة والموت أن يحتمل اليقين؟ " (ص 51)

ويغلّب هذا الإحساس بانعدام اليقين على الفتى الغريب في قصة الخلل، وحكايته الغريبة عن الراقصة الأسطورية سالومي، التي طلبت منها أمها الرقص أمام عشيقها هيرودوس، فاشترطت أن يقدم لها رأس يوحنا المعمدان على طبق من الفضة، فكان لها ما اشترطت.

وتقول حكاية الفتى الغريب الذي يعشق التجوال بين المقابر والخرائب والآثار ما لم نقله الحكاية الأسطورية عن سالومي. فقد ساقته قدماه إلى خرائب (مكاور) حيث عمود قديم من بقايا قلعة ماخيروس⁽²⁾، وعلى حجر من هاتيك البقايا تبرز له سالومي التي تنتظر منذ ألفي عام مع شعورها القوي بالذنب لمقتل المعمدان. يسألها كعادته في طرح التساؤلات عن تلك الليلة، وعن السبب الذي جعلها تشتترط قتل المعمدان. وفي الجواب تبرز طريقة الكاتب الخاصة في إعادة تشكيل الحكاية، وتشخيص النموذج الإنساني تشخيصاً مختلفاً، ومغايراً، لما هو سائد عنه، ومعروف. فقد ألحت سالومي في الجواب أنها لا يد لها في مقتل المعمدان، وهي على العكس من ذلك، كانت، وما تزال، تهم به حباً، وقد قالت الشعر متغزلة به وأخفته تحت الوسادة. وأنها طالما عرضت نفسها وجسدها عليه لكنه كان يعرض عنها مشمئزاً مما جعل عناده هذا سبباً في مصرعه على يدي هيرودوس. ثمّة شعور

بالحاجة إلى التكفير عن ذنب لم تقترفه، فقطرات دمه التي ما تزال على الخللخال من ألفي سنة، تأبى أن تزول على الرغم من أنها لم تترك وسيلة إلا استعملتها لإزالة تلك التهمة، فينصحها الفتى الراوي باستخدام التراب في إزالة البقع. وما إن فعلت حتى زالت بقع الدم، لكن سالومي تشققت عنها ملاءة الرقص المهترئة، وتطاليرت في الهواء، وتشقق الجلد المتغضن، ومن بعده تشقق العظم، ووضحت الراقصة الفاتنة جثة لا حراك فيها، ولا تحتاج إلا لقبر تنوي فيه. لكن الغريب ما إن ينتهي من حفر القبر حتى يكتشف اختفاء الجثة. لا شيء في المكان إلا الخللخال يلمع تحت الشمس. فيحاول أن يأخذه تذكرا من سالومي، لكنه لا يستطيع حمله، لا بيد واحدة ولا بالاثنتين، ولا بقواه وعزمه مجتمعين، وتخيل لو أن عددا من الرجال حاولوا رفعه عن الأرض، لما استطاعوا مع أنه مجرد خلخال لا أكثر.

فسالومي التي كُتب عنها الكثير لا تمثل في آداب الشعوب إلا راقصة خليعة اشتربت قتل يوحنا انتقامًا، بيد أن الكاتب أبا حمدان أعاد كتابة هذه الحكاية، جاعلا منها شخصية أخرى تختلف بعض الاختلاف عن سالومي التي نجدها عند أوسكار وايلد، أو هند أبو الشعر، فهي - ها هنا - تفيضُ عدوية، ورقة، وتحب يوحنا، وتدوب ندمًا على فعلتها الشريرة، وتحاول التكفير، وتسعى للتخلص من آثار الجريمة، وعندما تنجح تختفي، في مشهد احتفالي يعبر عنه الغريب بلسان غريب " بين قبر خالٍ من الموت، وموتٍ بلا قبر. "

ولا بد أن يلحظ الدارس لهذه القصص الثلاث، ولغيرها في " أمس الغد " شيئًا مشتركًا فيها على السواء، وهو وُحدة الراوي (الفتى الغريب) وانتهاءً جلّ القصص بالإعراب عن معجزه، فهو في (الدرج) لا يستطيع صعود الدرجات الثلاث، وفي الخللخال لا يستطيع أخذه، ولا حتى تحريكه، على الرغم من محاولاته المستميتة لذلك. وفي العطش لا يستطيع النهوض عن الأرض، والوقوف على ساقيه للحاق بعيشة، فحسده المتهالك يخذله، ويظل مطروحًا في مكانه كجسم بلا روح. ويغلب

على الراوي في القصة الثلاث- كما في غيرها- عدم التفريق بين الحياة والموت، فكأنَّ هذه القصة مرثية لإنسان هذا العصر أو للكاتب نفسه قبل الرحيل. والحقيقة أن الشخصيات التاريخية، والناذج الأسطورية، والدينية، التي تظهر في القصة مثل: أبي ذر الغفاري، وعمرو بن العاص، وأبي موسى الأشعري، ويزيد ابن عبد الملك، وشهزاد، وسالومي، وهيروديا، وهيرودوس، وغيرها، لا يعد ظهورها من قبيل التوظيف، وهو المصطلح الذي اعتاد النقاد والدارسون استعماله في وصف هذه الشخص. فيقولون توظيف التراث، توظيف النماذج، واستدعاء الشخصيات.. إلخ. فالتوظيف لا يعدو الإشارة في النص لهذه الشخصية أو تلك، ولكن الكاتب الراحل جمال أبو حمدان لا يكتفي بهذا، بل يعيد كتابة الشخصية كتابة جديدة، فتغدو في النص شخصية أخرى فيها بعض ما في تلك الشخصية. فما جاء في القصة عن عمرو بن العاص، أو أبي موسى الأشعري، مختلف قطعاً عما عرف عن هذين النموذجين، لهذا لا مندوحة لنا عن الاعتراف بأن لجمال أبو حمدان نهجاً خاصاً في بناء القصة القصيرة ذات الحس التجريبي، يقوم على الابتعاد على حكاية، أو شخصية ما، فيعيد كتابتها كتابة ثانية، ويضفي عليها إطاراً سردياً جديداً، ومناخاً قصصياً جديداً، يمثل بُحْبُكته طرْحاً جديداً لتلك الحكاية، أو الشخصية، وما تضره من إجاءات، وتأويلات، وهذا يكسب القصة مذاقاً أدبياً مختلفاً عن سائر القصص.

1. الخطيب، أحمد، عمان، ع 169، نشرين الثاني، وكونون الأول، س 2009، ص ص 64- 67 ويذكر أن قراءته كُتبت قبل صدور المجموعة في كتاب.
2. قلعة رومانية تقع على بعد 32 كم جنوب غرب مأدبا في لواء ذيبان بناها الملك هيرودوس.

العدوان من موت لا أعرف شعائره

إلى النباح الأخير

علاوة على مجموعاته القصصية الرحي، والدواج، وموت عزرائيل، وشجرة على الرأس، ونحت آخر لتمثال المفكر، صدرت لمفلح العدوان عن دار أزمنة مجموعة أخرى بعنوان "موت لا أعرف شعائره". وهي مجموعة تهيمن عليها كسائر مجموعاته المذكورة ظاهرة التجريب التي تعني الإفلات والتحرر من قواعد الكتابة، واعتماد المزج بين محاكاة الواقع والانتفاع بتقنيات السرد الغرائبي، وتجاوز هذا السرد إلى ما هو أكثر بعدا عن الواقع مقترَّبًا من العجائبي.

فهو في القصة الموسومة بعنوان "موت لا أعرف شعائره" وهي أولى قصص المجموعة، ومنها أتخذ عنوانا لها، وهو اختيار يتم على أهمية القصة ومنزلتها السنوية بين القصص. يختار، بطلاً محجورا لحكايته - إذا ساغ التعبير- انتهى من ثلاثة كؤوس كاملة، وهو في طريقه لتجرع الكأس الرابعة⁽¹⁾. ومن مظاهر السكر التي عبثت بعقله وتفكيره اعتقاده بأن كل كأس من الكؤوس تعادل عشرًا من العمر، فهو بناءً على هذا في عمر الأنبياء: أربعين سنة لا تزيد، ولا تنقص. وهذا الهندر الذي يندلق على لسان السارد يعني أن المؤلف يقودنا في طريق غير مألوف، ولا معروف.

1. اعتاد الكتاب على وصف الكأس في مثل هذا الاستعمال بالربع والصحيح الرابعة، فالكأس مؤنثة في العربية: "فالْمُوْتُ كَأْسٌ وَالْمَرْءُ ذَاتُهَا". وقال آخر: "سقيناهموا كأسًا سقونا بمثلها".

يضاف إلى هذا أنه - أي الخمر - يتأرجح بين الوعي والهديان، إذ يتحدث عن جهاز الحاسوب، ويتراءى له أن هذا الجهاز كمن يتحكم في العالم، فهو تارة صحيفة، أو لوحة شفاقة ناعمة، لا شيء فيها، وطورًا ساء زرقاء صافية أو غيوم وحدائق غناء بأزهار ومزج من الألوان التي تتبلور بدعًا تسر الناظرين. ففيها غابات تؤمها الأطيار، وفيها جنان تشقها الأنهار، وفي لحظة، أو بنقرة على لوحة المفاتيح، يتحوّل كل شيء إلى شيء آخر. ساء شديدة الزرقة، وشمس خفيفة الوطاء. وهذا الخمر يتحكم بالشاشة وبلوحة المفاتيح معجبًا إعجابًا شديدًا بما تصنع يدها. فيخيل له أنه يلهو بالعالم. يخاطب نفسه تارة وطورًا يروي ما يقع من أحداث لشخص آخر كأنه شخصيتان في واحدة، تتناوبان فيما بينهما لا يفرق بين النوبة والأخرى إلا بالفراغ الذي يفصل بمقدار سطر يتسع لثلاث من النجوم بين الفقرة والفقرة.

وعلى عادة مفلح العدوان في إثارة الارتباب فيما هو في حكم المسلمات عن الإيمان، والمعتقدات، سواءً منها ما يتعلق بالحياة أو الموت، أو بالحساب والعقاب والثواب، يطرح في هذه الحكاية على لسان هذا الخمر، وهو يحتسي كأسه الرابعة، مثل هذه الأسئلة.

وهنا لا بد من التنبيه على حقيقة يغفل عنها كثير من الناس، وهي أنّ مشاعر البطل، وأسئلته، وآراءه، وأفكاره، لا تعبر بالضرورة عن رأي الكاتب صاحب النص. فالمؤلف يختار شخصًا، ولهذه الشخص خصوص استقلالها عنه، لا من حيث هي أناس فحسب، ولا من حيث هي أدوات للتعبير الفني، والجمالي، بل هي أيضا شخصٌ مستقلة عن المؤلف في جلّ ما يصدر عنها من أفعال، ومن أقوال، ومن تساؤلات. فقد تنطق أسئلتها بما لا يؤمن به الكاتب المؤلف سواءً أكان مفلح العدوان، أم غيره.

أين الطقوس؟

هكذا يتراءى لهذا المخمور، وهو في كأسه الرابعة أنه قد مات، ودفن دفنا في قرصٍ مدمج مما تحفظ عليه الملفات، وتغلغل بعيدا، وتوارى جثثانه بين الرقائق الكثيرة التي يتشكل منها جهازه الذي لا تظهر منه إلا الشاشة، ولوحة المفاتيح. ولهذا يتحدث المخمور، وهو ميت، متواريا في قبره الـ (C.D) متسائلا أين الطقوس؟ طقوس الدفن.. غسيل الموتى.. المشيعون.. مائدة غسل الموتى.. الماء والصابون.. القطن.. والكفن.. وما تبقى من توابع الفراق. ثم يصرخ قائلاً: أريد حقي في موت أعرف شعائره. كأن هذا موت، ولا يعرف شيئاً من شعائره.

على أن المخمور، مثلما يتضح لم يمّث، بدليل أنه في فقرة جديدة تتلو هذا الصرخ، يحدّق شزراً في الشاشة، ويفكر بتحدٍ، وفي عنفٍ، لاهيا بما يتاح له من برامج موجودة على الـ word الورد، منتهياً بشيء من الإحساس بالرضا. فبدأ بتخزين البرنامج الذي سرّه على ذاكرة الحاسوب. وذلك قبيل أن يضيق بالدفن: كتررت الطرّق على جدران القرص الذي دفنت فيه. رحت أدقّ بعنف أكثر. حيرني توجّسي من موتى.. برودة مراسيم جنازتي.. ومراسيم دفني. كلُّ شيء غامض. كنت أريد أن أرث الموت الذي أعرفه (1). "يعود بنا هذا المخمور ثانية لحديث الشاشة، وهو حديث متكرّر". أو شبه متكرر، إذا أردنا الصحيح. الشاشة منبسطة كمرآة. لا أحد يعصي أوامره بما في ذلك الأضرار المزروعة على لوحة المفاتيح Keyboard تحت أصابع يديه كأسطر في كتاب. (2)

1. العدوان، ملفح، موت لا أعرف شعائره، ط1، عمان: أزمنة للنشر، 2004 ص12 - 14

2. السابق، ص 15

وفي تطور آخر يعود المخمور بنا لإثارة التساؤلات التي سبق له أن أشار لبعضها عن الموت والدفن. فهو على الرغم من انتظاره لم يأتيه الملكان المحققان عن يساره وعن اليمين، فيسأله كل منهما عما قدم لنفسه من أعمال تقتضي الثواب، وأخرى تقتضي العقاب. فما الذي اقترفه من ذنوب، وما الذي بادّر إليه من أفعال تتطلب المغفرة، والرحمة. ثم تندفع التساؤلات التي تتم على ارتيابه، وشكوكه، فيما ثقّفه سابقا من معرفة بالثواب، والعقاب، ويوم الحساب. فاللامعنى هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم. لقد تم نسف الماضي يارثه المحفوظ في الذاكرة⁽¹⁾.

إطناب

ومع أنّ ما سقناه عن القصة كافٍ للإبانة عن مجريات الحدث - إذا سلمنا بأن ما يروى حدثٌ - عن عالم هذا المخمور الذي اندغم لديه ما تظهره البرمجية الحاسوبية، وما يتبدى لنا في عالم الواقع، وعالم الغرائب الكائن في خيالات هذا المخمور، وأوهامه، فإنّ ما يلاحظ على نسيج القصة الطول الذي يتم على أن المؤلف تجنب التركيز، وانزلق إلى الإطناب. فالإطالة المتعمّدة أوقعت المؤلف في التكرار، فلم يزد بعد الذي أشرنا له، ونهنا عليه، إلا ما لا يؤبه له. فالفكرة من القصة، والتساؤلات المثارة، أوضحت التوجه الذي امتازت به شخصية المخمور. وقد يكون ما ذكرنا ثانياً عن القرص، والشاشة، والمفاتيح، من قبيل التكرار الذي حسمه المخمور بقوله في نهاية الأمر "الصداع يأتي دائماً بعد الحمرة الرديئة". أي أنه يعتذر لأنّ ما سبق ذكره من قبيل اللامعقول. وأن مجرد الخروج من حال السكر إلى حال المكاشفة، والصّحو، يجرر الذات من تشويش الذاكرة.

1. المصدر السابق، ص 18

وما يلفت النظر في القصة خروج المؤلف على تقليد القصة القصيرة. فالشخصية - ها هنا - ليست شخصية بالمعنى التقليدي، بل هي مجرد شبح. والواقع الذي تصفه من زمان، ومن مكان، لا يعدو كونه أوهامًا، وخيالات، تتجلى وتختفي في ما يتخيله هذا الشبح. والأسئلة التي تطرح، والإجابات التي يوحى بها من حين لآخر، تمثل هواجس، وظنوننا لا يبلغ الراوي فيها حدودَ اليقين، ولا شبه اليقين. فالقصة الموسومة بهذا العنوان المثير، الملبس، تسلط الضوء على الجانب المظلم، والغامض، من وعي الإنسان بنفسه، وبالعلم.

الطين

ولئن كان المحمورُ العجائبي في قصة "موت لا أعرف شعائره" نموذجًا غارقًا في الهلوسة، والهواجس، التي تداهمه مع وجوده أمام جهاز الحاسوب، يمثل تحديًا تارة، وتارة يمثل قبرًا.. فإن السارد في "تناضح" ليس إنسانًا محمورًا، ولا يقظًا، وإنما هو الطين. ولعله بهذه القصة يذكرنا من حيث أراد، أو لم يريد، بما يقال عن أن الله خلق آدم من طين. وخلق الملائكة من نور. ويذكرنا من حيث أراد أو لم يريد، بقصيدة مشهورة لإيليا أبي ماضي يؤكد فيها الشاعر ما ذكر عن أن الإنسان حُلُق من طين.

والسارد، في هذه القصة، كأنه لا يوقن بحكاية الطين هذه، وعلاقته بالخلق. فالخزافون الذين يصنعون بدواليهم الأواني من الطين، لا يفتأ الطين يعاتبهم لما يلحقون به من دَوار نتيجة تحريك الدواليب حركة دائرية مستمرة، عابثين بطهارة الطين، وقدسيتها، فهم يصوغون أشكالًا لا بشرًا: (مزهرية. برواز، قلم، أنف، أذن، سرّة، حشرة، إصبع، قلب، تمثال) وهو لا يفتأ يتساءل: أيُّ اغتصاب أزلُّ هذا. فقد آن لهذا الطين أن يثور وأن يتمرد، فيرفض أن يكون مادة طيبة، لرجة، ولدنةً بأيدي الخزافين، وسدنة الفخار. فهذا لا يعدو كونه تآمراً على الجميع،

ومن الجميع⁽¹⁾ : " لماذا يجتهدونني على الأرض؟ كوخا حينًا، وحينًا قصرًا. تارة كعبة، وطورًا ملهى. أيّ فصام هذا الذي يتلبّسني؟"⁽²⁾ ويزداد إحساسًا بهذا التآمر كلما أحاط به الصمت. فلا أحد يحس بما يعاينه، فحتى السماء التي صارت طينًا مثله، ودولابا يدور بلا توقّف، لا تحسّ بما هو فيه.

الخلاص

يريد الطين خلاصًا من هذه الحال، فلا يجد بدءًا من أن يكون كلُّ شيء طينا مثلما هو، فبهذا يرى جل ما حوله سلالة من طين، تؤكّد صحة الإيمان بالتناسخ. فجل ما حوله صورةٌ ممسوخةٌ من جوهره هو. أي أن جرثومته الترابية انتقلت إلى السماء كما لو أنها عدوى. صمّت الطين، وتوقّف الخزافون، وتوقفت الدواليب. دهشوا عندما لاحظوا أن مادة الطين أخذت تتحلل، وتعود إلى طبيعتها الأولى. أتربةٌ جافةٌ كما الغبار فوق الدواليب، وفوق الصخور، والأبنية، والبشر، والأثاث. وما هي إلا لحظات معدودات حتى هبّت رياح، وأخذت تذرّو ذلك التراب، وتلقّي به على وجوه الخزافيين.

فالطينُ كالخمور، يروي لنا هذه الحكاية - ولو أنها ليست حكاية بالمعنى الدقيق - لا يريد أن يصدق الرواية التي تؤكّد أننا كلنا من طين، وإلى الطين نعود. بل يريد القول: إن الإنسان في هذا الزمان نسي مثلما نسي أشياء كثيرةً أنه من طين. وهذه هي الحقيقة. وهذا يحتاج لاستدراك لا مناص من التنبيه عليه، وهو أن الطين - ها هنا - لا يعبر بالضرورة عن رأي مفلح العدوان. إذا ينبغي علينا أن نتجنّب الخلط بين المؤلف وأي شخص من شخصو القصة، أو الرواية. فالطين

1.موت لا أعرف شعائره، ص 26

2.موت لا أعرف شعائره، ص 27

بمنزلة البطل السارد في أي قصة قصيرة تُخلص لتقاليد هذا الفن. ولكن نزوع الكاتب للتجريب، وتوخي وسائل جديدة في الكتابة، ورموزًا تحمل دلالات محدّدة، صرفه عن اتخاذ النموذج الإنساني ساردًا، وبطلا، واتخذ عوضًا عنه الطين. وفي جلّ الأحوال لا تعبر الشخصية - تقليدية كانت أم غير تقليدية - عن رأي المؤلف. فالشخصية، بصرف النظر عن منبتها، وعن أحوالها، وعن صلتها بالواقع، أو بالعالم غير الواقعي، تعبر عن رأيها هي في الحدود التي تسمح بها طبيعة الفن القصصي، وأداة التعبير، وهي اللغة.

رودان وبجماليون

في القصتين السابقتين يتلقى القارئ من الكاتب موقفين متقاربين، فكل موقف منهما يمثل سؤالًا مطروحًا منذ الأزل، وهذا قمين أن يضيء على كل من القصتين مغزىً، يُضاف إلى ما فيها من تجريب، وتحرّر من تقاليد الفن القصصي، في غير مبالغةٍ، ولا غلوٍ. بيد أنه في " نحت آخر لتمثال المفكر " يستقبل القارئ من الكاتب موقفًا ثالثًا يطرح سؤالًا آخر عن العلاقة بين الحياة والفن.

فتمثال رودان Rodin (1840-1917) " المفكر " المنتصب في ساحة عامة أمام المتحف بباريس، يقف السارد أمامه ذاهلاً، متسانلاً: أية أسرار تتكّدس داخل هذا الرأس؟ مشيرًا إلى رأس التمثال الذي سبق له أن وصفه، ووصف وضعيته التي تتجلى فيها براعة الفنان الفرنسي. وابتعد الراوي عن الواقع، وتدب فيه روح التخيل، فما هي الإحظاظُ حتى رأى الحياة تدبّ في التمثال الذي ترمز على السكون المعدني الذي فرضه عليه النحات لعشرات السنين. وأما الزوار، الذين اعتادوا مشاهدة " المفكر " في سكونه الثابت، فقد صُعقوا حين لاحظوه يتحرك بعد طول سكون. وعلى هذا النحو يشير المؤلف لاستبدال الخيال بالواقع، والحقيقة بالوهم. وقد تابع السارد التمثال في رفعه الرأس عن راحة اليد،

وفي انحناء الرقبة حتى تلامس اليد، وفي ارتفاع الرأس مرة أخرى. وفيما ينفصّ الجميع من المشهد، يغادر رودان مشغله إلى الساحة مواصلاً نحت الرأس الذي سيكون جاهزاً أمام الجميع في اليوم التالي.

والحكاية - ها هنا - لا تخلو من دلالة، ربما أوماً إليها الكاتب عن غير قصد، فالخيال الذي اشتطّ، وابتعد، حتى تصوّر الحياة تدب في التمثال، يذكرنا بالأسطورة القديمة عن النحات بجاليون الذي عاش قديماً في قبرص، ونحت تمثالاً من الحجر لامرأة في غاية الحسن (جالاتيا) ومن شدة إعجابه بها وقع في غرامها، مع أنها تمثال لا حياة فيه، ولا روح. ومن شدة عشقه للتمثال الذي بالغ فيه حدّ الجنون أشفقت عليه الآلهة، وبعثت الحياة في التمثال. وكان سعيداً بهذا، إلا أن سعادته لم تدم. فقد عاد ذات يوم ليجد جالاتيا تمارس أعمال البيت. وفي يدها لدى توفيق الحكيم (مكسّسة) فأثار هذا المشهد حفيظته، إذ لم يكن يتصور رؤية هذا الجمال الحرافي تشوّهه مكسّسة، فتمنى على الآلهة أن تعيد جالاتيا إلى ما كانت عليه: تمثالاً بلا روح. أي أن حرصه على نقاء العمل الفني أقوى من حرصه على الحياة. وقد استجابت له الآلهة، وأعدت التمثال إلى وضعه السابق. وأصبحت جالاتيا تمثالاً من حجر.

هذه الأسطورة تذكرنا بها قصة العدوان عن "المفكر" لرودان⁽¹⁾. فهما نموذجان يعرضان لإشكالية العلاقة بين الحياة والفن. فإذا قُدر للفن أن يكون في غاية الإلتقان، تمنينا له الحياة، وقلنا: لا تنقصه إلا الروح. ولكن إذا نفخت فيه الروح، ودبّت فيه الحياة، شعرنا بأنه لم يعد فنّاً وتمنينا أن يعود كما كان. فالجمال الذي طُبع عليه أصبح شأهاً منقوصاً، كالنقص الذي غلب على جالاتيا عندما رآها بجاليون

1. موت لا أعرف شعائره، ص 35 وانظر ص 55 من هذا الكتاب.

وفي يدها مِكنسة.

ما لا يقال

أما "عُزِّي" فهي قصة قريبة الأجواء من قصة "نحت آخر لتمثال المفكر". وذلك أن السارد، وهو هنا الشخص الوحيد، يزور متحفا من تلك المتاحف التي تتوافر في العواصم الأوروبية، وتسمى متاحف الشمع. حيث التماثيل الشمعية التي تجسد الملوك، والرؤساء، وكبار القادة، والفنانين، والشعراء. والسارد، بطبيعة الحال كالسارد في حكاية رودان والمفكر، يرنو للتماثيل بصفتها قطعاً متصلبة، متسائلاً أهذا هو بديل عروشهم البائدة؟ ومع مضي الوقت يلاحظ السارد أن الحياة تدب في الشمع. ففي نظرات التماثيل الجامدة عتابٌ، بل امتعاض من زيارته في يوم الإجازة الأسبوعي. فزيارته في العطلة استهتارٌ، بل مؤامرة. لا عجب إذن أن يشعر في أثناء تجواله بين التماثيل "بعدها له. تمتد لو أنها نحتت من صخر، أو من برونز. فالشمع مختلف. رقيق. أنيق. شفاف. ندي. طري. ما أبعد أن يكون تمثالاً يجسد هياكل الطغاة. فهو ظلمٌ لسلالة الشمع".

ومثلاً استبدل في "نحت آخر" الخيال بالواقع، استبدله ها هنا. إذ سرعان ما بدت التماثيل، التي تجسد القادة بكامل الملابس، في عريها الكامل "كلهم مكشوفون لعيني. بلا مساحيق، ودون أزيائهم الرسمية. إنهم عراة كفضيحة". وهذه الإشارة تذكر القارئ بتساؤلات السارد في حكاية رودان مع المفكر عن الأسرار التي تتكدس في رأس التمثال البرونزي. مع اختلاف بسيط، وهو أن هؤلاء من الشمع، والشمع أكثر ليونة، ورقّة، وشفافيةً، من البرونز. وهذا الذي ينكشف للسارد من أمر هؤلاء الأشخاص الذين تجسدهم التماثيل يُفصح، ويعلن، عن القبح الذي يخفيه الشمع. ولذا يتمنى لو كان الجميع يرون ما يراه. فالقصة بهذا المعنى قصة تقول ما لا يقال، وتنتقل بالقارئ من الشمع الذي هو قشرة إلى ما تحتها، حيث العيوب على حقيقتها، والشمع يخفق إخفاقا ذريعا

في إخفاء هاتيك العيوب. وقد يطول بنا الحديث إذا تتبعنا ظاهرة التجريب، ففي قصص العدوان هذه نماذج أخرى لا تقل قيمة عن هذه الأمثلة، لذا نحن مضطرون للاكتفاء بهذا القدر من هذه الفُصْلة التي تسلط الضوء على التجريب في " موت لا أعرف شعائره (1) .

وفي النباح الأخير يعود بنا الكاتب لحكاية سبق لكتاب كثيرين أن تناولوها في نسق تجريبي، وهي حكاية أهل الكهف الواردة في القرآن الكريم. فقد أعاد كتابتها توفيق الحكيم في مسرحية كوميدية استرعت انتباه عميد الأدب العربي طه حسين. وكتب علي الفزاع قصيدة استوحى فيها هذه القصة، وكتب جمال أبو حمدان منذ العام 1970 قصة عن الحكاية. وعمد مفلح العدوان في النباح الأخير (2025) لإعادة الكتابة من جديدة، فتخيل يملخا أحد الفتية، يتجول في المدينة (عمان) لشراء الطعام لصحبه الذين ناموا في الكهف منذ سنين طويلة جدا، ومعه كلبهم الذي يسميه قَطْمِير، والباعة يسخرون منه لما يدفعه لهم من وَرِقٍ (عملة فضية قديمة مضى على إلغائها مئات السنين) سخرتهم من ملابسه الرومانية. وأخيرا عاد يملخا للكهف حيث الفتية يستأنفون نومهم بعد أن سدوا الكهف بصخرة كبيرة⁽²⁾. وهذا يذكرنا بقصص عدة له كتلك التي وسماها بموت عزرائيل، وتمثال جديد للمفكر، وغيرها، أعاد فيها النظر فيما هو سائد من حكايات. مؤكدا جِرْصَه على التجريب دون مغالاة، أو عُلو.

1. العدوان، مفلح، موت لا عرف شعائره، ط1، عمان، دار أزمينة للنشر، 2004
2. العدوان، مفلح، النباح الأخير، ط1، عمان، دار الآن (ناشرون) 2025 ص 9- 16 وانظر كتابنا القصة القصيرة في الأردن، ط1، عمان، رابطة الكتاب الأردنيين، 1994 ص 23. ومقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003، ص 54.

الباب الثاني

ملاحق تقليدية

باسم الزعمي في رواية الفصول الأربعة

بعد مجموعاته (الموت والزيتون) 1995 و(ورقة واحدة لا تكفي) 2002 و(دم الكلب) 2003 و(تقاسيم المدن المتعبة) 2007 و (أناملي التي تحترق) 1008 و(الشمس تشرق غربا) صدرت للكاتب المترجم د. باسم الزعبي مجموعة قصص جديدة بعنوان مثير للانتباه والالتباس. فهو مثلما جاء على الغلاف (رواية الفصول الأربعة) [دار الآن، عمان: 2018] وذلك لأن هذا العنوان يحسبه القارئ عنوان رواية لا مجموعة قصص. بيد أن القارئ ما إن يتصفح فهرس حتى يكتشف أن إحدى القصص في الكتاب بعنوان " رواية الفصول الأربعة" (ص55).

روائي

وحكاية هذه القصة، وعنوانها، راجعان إلى كون السارد - أو بطل الحكاية بكلمة أدق- يحلم بكتابة رواية، كأبي كاتب مخضرم يريد أن يكون له موطن قدم في ميدان الأدب الروائي، طامحًا للفوز بجائزة البوكر، أو كتارا على الأقل، أو أي جائزة أخرى باسم محسن قطان، أو أي اسم مجهول لم يسمع به أحد من القراء أو نقاد الأدب.

لكنه كلما أمسك بالقلم ليكتب، شغله شاغلٌ عن المضيّ فيما يعترّم كتابته، فيؤجل ذلك. فإن كان الفصل صيفا وقرر أن يفرغ ما في مخيلته من أحداث في الأوراق، اضطر للتأجيل من الصيف إلى الخريف، ومن الخريف إلى الشتاء، ومن هذا إلى الربيع، ثم الصيف. فبطله- وهو محامٍ - يعاني أزمات نفسية، وبيئية

داخل المنزل، واجتماعية في إطار التنظيمات السياسية، والحزبية، فيضطر بعد أن يعد نفسه إعداداً كاملاً للكتابة: القهوة، والأوراق، والأجواء الهادئة، والتلفاز، الذي يبث صوراً تحاكي مشهد انهيار الولايات المتحدة الأمريكية على نحو ما انهار الاتحاد السوفياتي للتأجيل: "ما أجمل هذا! طويت أوراقي. ما حدث شيءٌ مهمٌ. سيغير مجرى التاريخ. والمنطق يقتضي أن يتغير مسار الرواية".

فحدثٌ كهذا، وإن كان من باب التخيل، والوهم الجميل، يجعل من هذا الكاتب المخضرم كاتباً مُتمسِّمًا أمام الشاشة، فقد بات يدرك أن العهد الأمريكي قد بدأ الآن. سيشنون حرباً على أفغانستان. وتدور الدوائر على العراق. ويجبطون الحلم الفلسطيني.. فليؤجلْ- إذن - كتابة الرواية إلى الفصل التالي: فصل الخريف.

ويبدو أنَّ الكاتب الزعبي يشير في هذه القصة لما يتداوله الكتابُ من أحاديثٍ، ومقابلاتٍ، يُفصحون فيها عن خفايا ما يرون به من أوضاع نفسية، وذهنية، كلما هموا بكتابة عمل أدبي جديد، أو سعوا لإتمام عمل أدبي سبق لهم أن بدؤوا بكتابتها. فالمسألة ليست مزاحاً، ولا تسلية، مثلما يظن بعض الكتاب ممن ينشرون رواية في كل شهر، أو شهرين. فكلما عزم هذا الكاتب على إنجاز فصل من فصول روايته، نجده يخضع لبعض الظروف التي لا يد له فيها، فتضطره للتأجيل، والتسويق، لا بل لتغيير ما كان ينوي كتابته استجابةً لما يجتد من أحداث، ومجريات. ويمر الشتاء، وينقضي برده القارس، دون أن يضيف لما كتبه سطرًا جديدًا واحدًا. وتظن زوجته أنه نسي حكاية الرواية، وكتابتها، فتحمد الله، قائلة: " الحمد لله أنك نسيت موضوع الرواية، واسترخت".

وكن لسعته عقرب، انتفض السارد في وجه زوجته محتجًا، وقال: لا لم أندس، إنما بطلي هو الذي يمرُّ بأزمة. وفي الربيع عندما يكون الجو مناسباً سأقوم بكتابتها. ولكن الربيع، بجلٍّ ما فيه من دفء، لم يسمح للكاتب باستئناف عمله هذا. وذلك لأن المحامي-البطل- يمر بظروف أكثر تعقيداً، وإرباكاً، من ذي قبل. فالفضائيات

من جهة، ومواقع التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، لا تفتأ تبتث أخبارًا جديدة تجبر هذا البطل المأزوم - أساسًا - على تعديل مساره هنا، وموقفه هناك، والآن، كما في المستقبل، توقعاتٌ يمكنها أن تُغيّر كلَّ شيء. ودارت دورة الفصول، وقدم الصيف مرة أخرى، والكتاب يشعر بشعور البطل المأزوم بالملل، لا من الكتابة فحسب، بل من الحياة، والأخبار، وشد الأعصاب المشدودة المتوتّرة أضلا.

زمنُ الرواية

أي أنّ حكاية الفصول الأربعة مع هذا الروائي المتخيل توشكُ أن تقول بطريقة غير مباشرة - أو على الأرجح مباشرة - لقد ذهب الزمن الذي كان فيه الكاتب الروائي يجد وقتًا كافيًا، وظرفًا ملائمًا، لكتابة روايته الكبيرة، مخترعًا الأحداث، التي تقع في أزمنة متباعدة، مبتكرًا الشخصوس الذين يقومون بأدوار الفاعلين في الجملة، ويوظفون الزمن مثلما يحلو لهم، ويحلو للكاتب من ورائهم. فقد بتنا نحيا في هذه الأيام المغرّبة في عالم لا يسمح للكاتب، ولا لغيره، بالكتابة، والاختراع، والابتكار، على النحو الذي يضمن لعمله أن يكون بالصورة المتقنة التي يحلم بها، أو يخيل إليه أنه يحلم بها. فواقعنا الذي نعيشه واقعٌ تهيمن عليه التكنولوجيا هيمنة تجعلنا عاجزين عن الكتابة المتقنة التي عرفنا أمثالا لها في كتابات المتقدّمين من كبار الروائيين، والمسرحيين.

ضجيجُ المَدن

من هذا المنطلق نقرأ قصة أخرى للزعبي في هذه المجموعة، عنوانها " تقاسيمُ المدن المتعبة". وأظنها من القصص التي سبق للزعبي أن نشرها في مجموعة أخرى بهذا العنوان (2007). فالقصة، كالتي سبقت، صورة تترأى لنا فيها المدينة بجَلّ ما فيها من ضجيج، ومن متاعب. فثمة طابورٌ من الناس ينتظر كل منهم دوره ليحظى بمقعد خاص في الحافلة(الباص) التي تنقل الركاب من المحطة، أو الموقف، إلى حيث الأحياء، والبيوت، ففي المدن الكبيرة لا يستطيع الناس الذهاب إلى

أعمالهم، والعودة إلى بيوتهم، مشياً على الأقدام، إلا نادراً. لذا يضطرون لاستخدام الحافلات التي تُقلُّ أعداداً كبيرة من الركاب - بين الخمسين والستين - في كلِّ رحلة تقوم بها من الموقف، وإليه.

وهكذا يُسلِّطُ المؤلف الضوء، في مشهد يستغرق بضع دقائق، على معاناة المئات ممن ينتظرون، وما يقع بينهم من تجاذب أحياناً، واختلافات على من هو صاحب الدور، ومن هو الذي اندس بين الصفوف مستحوذاً على دور شخص آخر. وهذه فتاة مصونة، كأنها الجوهرة المكنونة، قد أثقلت وجهها بالمساحيق، وازدانت بقلائد الزمرد والعقيق، تُفجِّمُ نفسها أمام شاتٍ معتدية على دوره، فلا يجتبح، ولا يرتج، ولا يحرك ساكناً، ولا يُسكِّن متحركاً، مكتفياً بقليل من رائحة المساحيق العطرة المنعشة في هذا الجو الدَّبِق الحارِّ. والطريف اللافت أن الكاتب لا تفوته ملاحظة أخرى، وهي تدافع المنتظرين، وتزاحمهم، على بائِي الحافلة، تراحماً يحول دون نزول الركاب الذين جاءت بهم من الموقع المعاكس، مما يؤدي للمشاحنات التي تغدو، بعد التراشق بالكلمات، ضرباً بالأيدي، وركلاً بالأقدام، وهات يا مُشاجرات! وقبيل انطلاق الحافلة يتماوج المنتظرون داخلها، وهم يتصايحون: "ليس دورك.. أنت لم تكن في الصف.. لا فائدة.. شعب فوضوي. لا يمكننا أن نتحصَّر. نحن بحاجة لمن يدوس على رؤوسنا بالبطار ليعلمنا النظام.."

استطراد

ومع أن المؤلف الزعبي نجح في توجيه الفكرة، وتصوير الحدث تصويراً يثلج صدر القارئ، إلا أن الزيادة في المواقف، ودخول الشاب الواعظ الذي يحاضر في الركاب كذيع من مقدمي البرامج التلفزيونية، وقدم حافلة أخرى، وصراخه في الجميع "ع الدور يا شباب!" وتكرار السرد عما هو تراحم جديد، متكرر، أثقلا القصة بما هو غير ضروري، فأفقدناها عنصر، التركيز الذي هو أحد مزايا القصة

القصة التي عرفت لدى كل من أنطون تشيخوف (1860-1904) الروسي،
وحي دي موباسان (1850 - 1893) الفرنسي.

الطريق إلى مروة

وفي قصة أخرى بعنوان " الطريق إلى مروة " يتجه المؤلف الزعبي اتجاهها
آخر، يُعنى فيه، وميتم، بالشخصية، لا بالحدث. بشخصية السارد المتحدث،
وبشخصية مروة " أَسْمَر في مكاني. يسقط قلبي بين قديمي. لا. لا يمكن أن تكون
مروة. الصدفة فقط هي ما يجعلها تشبهها. قصة الشعر. التنورة. الجاكيت. لا. لا...
أريد رؤية وجهها.. لا يمكن أن تكون مروة.. " ففي هذا المونولوج يصف المؤلف
بطريقة غير مباشرة كلا من السارد المرتبك الذي يحار بين أن تكون الفتاة هي
مروة أم لا، مثلما يصف لنا- في الوقت نفسه - مروة: قصة الشعر. والتنورة.
والجاكيت.. وفي الوقت الذي ينكفي فيه السارد على الذات، منتقلا من الخارجي
إلى الداخلي، نجد في غير ذلك يحاكي بمروياته جولة الكاميرا في السيناريو،
مسلسلا كان أم فيلما " تتجه الفتاة نحو المقصف.. مروة.. بوجهها المهموم.. الملوّح
بالشمس.. أنفها العُصفوري.. عيناها العسليتان.. أهمس: مروة.. وأتسَمَر مكاني".
فالكتاب يضيف في حكايته هذه ألوانا من التنوع بين حوار داخلي، أو مناجاة،
وسارد يحاكي بمروياته جولة الكاميرا، ويضفي على القصة شيئا من التركيب الذي لا
نجد في قصته " تقاسيم المدن المتعبة". ولا في " رواية الفصول الأربعة". وهذا
يذكرنا بقصة له جيدة عنوانها " خبزُ الصباح ".

اللجنة على الشيطان

خبز الصباح هي إحدى قصص مجموعته " الشمس تشرق غربًا " (2012)
ففيها يجري التركيز من الكلمة الأولى على بطل القصة، الذي ضنّ علينا باسمه لكنه
كفى عنه بالضمير الغائب المتكرر " زوجته إلى جانبه " و " ظل يتقلب في مخاضه
" و " تاه في الطريق في أثناء سفره " و " حواراته مع حميته لم تقَرَّه من الإيمان. " ف

" أدرك أن أحلامه مثل زهرة التوليب جميلة. قصيرة العمر. دون راحة ". وينساق القارئ في انسياب مع هذه الشخصية في تحولاتها إلى أن يُضيء قلبه، ويُشرق بنور الإيمان. فيقول في نفسه " اللعنة على الشيطان " (ص38).

القصة القصيرة جدا

في المجموعة المذكورة (2012) عدد من القصص القصيرة جدا وقد جمعها الكاتب الزعبي تحت عنوان " حكاية صور " (ص57-60) وفي " الفصول الأربعة " يجد القارئ نموذجين أو ثلاثة من هذا النوع. وقلة هذه النماذج قد تكون إشارة لاكتشاف المؤلف مثلما اكتشف محمود شقير متأخرًا، بعد التجربة، والممارسة، أن القصة القصيرة جدا لا تتمتع بما تتمتع به القصة المعروفة من أفق فني، ودلالي، يستطيع الكاتب أن يطرح من خلاله رؤاه، وأفكاره، طرحا واضحا، وأن لا يتخلى في الوقت نفسه عن أساسيات القصة. ففي الفصول الأربعة تستوقفنا قصة قصيرة جدا بعنوان (الطاغية). وهي تشبه خبرا منشورًا في إحدى الصحف، أو خبرا عاجلا على شاشة إحدى الفضائيات الكثيرة جدا. يقول السارد، ومن خلفه الكاتب " سقط الطاغية أخيرًا " (ص186).

وهذه العبارة الموجزة، القصيرة، تحتاج لتفاصيل، لذا سارع الراوي ليقول: حاصره الثوار إلح.. ثم يبين لنا النتائج التي تمخضت عن هذا الحصار. فالطاغية تنكّر في زي امرأة، وغادر قصره متخفيًا في أقبية الصرف الصحي، وقتواته. ثم يسأل السارد نفسه سؤالًا: وماذا بعد؟ يجيب الراوي نفسه: إن سجيننا سياسيًا قديمًا عُذّب كثيرًا حتى لم يبق منه سوى الجلد والعظم، كان في انتظار الطاغية ليصق في وجهه. ومن باب تداعي الأفكار، والخواطر، جذب السارد الشعب كله ليؤدي هذا الطقس من طقوس الازدراء، والتشقي، بالطاغية، الذي يذكرنا- على نحو ما- بمصير الكثير من الطغاة.

ولا ريب في أنّ من يوازن بين هذه القصة، والقصص الأخرى: "خبزُ الصباح"، أو "رواية الفصول الأربعة"، أو "تقاسيم المدن المتعبة" أو "الطريق إلى مروة" أو قصة "ماريا" التي نقرأها في المجموعتين، سيفضل القصص جميعًا على قصة الطاغية ذات الأفق الفني المحدود، والشكل المبسط إلى درجة تغدو فيه بحكايتها شبيهة بالخبر الصحفي. ومن حُسن الحظ أن الزعبي لا يبدو مغرمًا بهذا اللون من التجريب المجاني الذي يَغرق فيه كثيرون.

صفوة القول هي أن الزعبي في "خبزُ الصباح" يتأنى في تصوير الشخصية تصويرًا يقنع القارئ بواقعيّتها أكثر مما تقنعه شخصية الكاتب المخضرم في "رواية الفصول الأربعة" وأكثر مما تقنعه شخصية الشاب الذي يحاضر في الركاب، ويصبح بالمتدافعين إلى بابي الحافلة: عَ الدور يا شباب!. وأكثر مما تقنعه شخصية العاشق الذي لا يعرف لم سافر، ولا لماذا يعود. وهذه الملاحظة لا تنتقص من براعة الكاتب الزعبي في كتابة القصة القصيرة الشيقّة، والمحكمة، والمتقنة، وإن زهدَ في القصة القصيرة جدًّا، زُهدًا لافتًا للنظر، جاذبًا للانتباه، وهذا حسبه.

البتيري في عائد من الموت

معروف أن الشعر مختلف اختلافاً كبيراً عن النثر، وبصفة خاصة عن القصة، والرواية، على الرغم من أن الخطاب الشعري لا يخلو – أحياناً – من بعض النظم الذي يقترب فيه الشاعر من السرد النثري. وفي ذلك ما يستوعج كلام بعض النقاد عن القصة الشعرية، والحكاية في الشعر، والسرد المنظوم. إلا أن الاختلاف لا يأتي من حيث الأسلوب، والنظم، فحسب، بل يأتي من حيث أن الشعر، في معظمه، إن لم يكن فيه كله، بوح ذاتي، والمتكلم فيه هو الشاعر ذاته، حتى وإن اتخذ في بعض الأحيان قناعاً يدّرع به ليقول ما يشاء وكأن الذي يقوله شخص آخر لا هو. وهذا ما تعرض له إليوت Eliot ذات مقال بعنوان أصوات الشعر الثلاثة Three Voices of Poetry فالقصة، والرواية، نوعان أدبيان يقومان على إنكار المؤلف-الكاتب – ذاته، فلا تبدو ثمة علاقة بين موضوع القصة، أو الرواية، والمتكلم، أو المتكلمين، في كلٍ منها. فالتكلم راوٍ، أو أكثر، لا صلة له، أو لهم، بالمؤلف مباشرة. وقصود بعض الشعراء الذي نجد فيه يكتبونه من قصص، أو روايات، سببه أنهم لا يستطيعون التجرد من ذواتهم حين يقومون بكتابة هذين الفئتين الأدبيين، مع الاعتراف بوجود استثناءات نادرة. وقد ساورنا هذا الخاطر في أثناء قراءتنا لمجموعة "عائد من الموت" للشاعر المعروف علي البتيري، وهي المجموعة القصصية الوحيدة له فيما نطّل، ونحسب. وقد حمدنا له تجرّده من الشاعر الذي عرفناه في دواوينه، وأشعاره، وهو يحاول كتابة القصة القصيرة.

عائد من الموت

فالقارئ تدهشهُ قصة «عائدٌ من الموت» بما فيها من شخصٍ تعاني من ظروف الحياة المختلفة التي تتعرض لها. أطفالٌ يلهون بكرةٍ صنعوها من الأقمشة البالية (شرايط) والجوارب الممزقة، ويركونها بأقدامهم الحافية، ومع ذلك يشعرون بالسعادة الغامرة؛ لأنّ هذه هي ظروفهم، ولا يعرفون وسائلَ أخرى للعب، واللهو، غير هذه. وعلى حين غيرةٍ يحدث ما لم يكن متوقعًا، إذ يسمع الطفل مسعود أخاه وهو يصيح عن عودة أبيهما (ابو حامد) من غيبته الطويلة. ذلك الأب الذي شاع عنه أنّ أفعى لدغته فتوفي في اللقاء التي كان قد غادر إليها ليعمل في موسم الحصاد. وهذه الإشارةُ، بطبيعة الحال، تمثل حافزًا يستثيرُ ذاكرة الراوي الذي يعود بالمتلقي إلى الماضي القريب. فقاسم أبو عطوة، وهو أحد الرجال الذين غادروا للعمل في (الحصيدة) مع (أبو حامد) وآخرين، عندما عاد من اللقاء، حمل لأبنائه، ولزوجته، خبرًا مفجعًا عن وفاة أبي حامد. وسيكتشف القارئ لاحقًا أنّ الخبر كاذبٌ، وأن لقاسم هذا غايةً من هاتيك الأكاذيب.

وحرصًا من الكاتب على تبديد شكوك القارئ، أورد في الوقائع ما يؤكد أن أبا عطوة هذا تعمّد ذلك طمعًا في الزواج من أمّ حامد. فقد وجّه إليها أمّ عوض، التي وصفها الراوي " بالعجوز الشمطاء " لتقنع أمّ حامد بالزواج بعد انتهاء العدة، وبأنّ أبا قاسم يصلح عريسًا لها أكثر من غيره. فما كان من أمّ حامد إلا أن شتمتها، وطالبتها بنسيان الموضوع.

ويبدو أنّ الكاتب يرى في شخصية أبي عطوة شخصية ساذجة، فالمكر الذي مكره لن يطول أثره. والانتظار الصعب قد يحيل القصة القصيرة إلى مشروع غير ناجح. وتجنبًا لذلك اخترع حافزًا يحدث تغييرًا بسيطًا في مسار الحكاية، وانقلابًا، أو شبه انقلاب، في الوقائع، وذلك أنه أشار لمكتوبٍ وصل لأمّ حامد من زوجها الذي

قيل إنه مات. لكن بعضهم أحالَ موضوع المكنوب إلى مكيدةً، فبدلاً من أن يكون له أثره في تهديئة الخواطر، والكشف عن أكاذيب قاسم (أبو عطوة) ادَّعوا أن الخط ليس خط أبي حامد، وغرضهم من هذا تثبيت الاعتقاد بأن أبا حامد قد توفي، وبأن عظامه أصبحت مكاحل. وها هو يعودُ على نحوٍ مفاجئٍ قادمًا بالكثير من القمح، والتمر، وما شابه ذلك لأسرته، ولبيته، ولضيوفه، الذين هرعوا لتهنئته، وتهنئة أم حامد، بسلامته .

وعلى هذا النحو يتمخض السرد بعفويته عن مغزى تردده أم العبد- الجارة المطلعة على الأحداث- « هنيئاً يا أم حامد بعودة (أبو حامد) سالماً وغانماً. والله ما ناب أبو عطوة غير الكذب، وسواد الوجه. يا فضيحتُه وسط الساحة لما أبو حامد يسلم على المختار". وما إن سمع أبو عطوة بهذا حتى تأوّه متوجّعا كمن تناول تمرًا مسمومًا قدّم له في الاستقبال.

رجلٌ من بيت المقدس

وهكذا تبدو لنا هذه الحكاية حكايةً بسيطةً، رويت من غير افتعالٍ في السرد، ودون تأنق في اللغة، ودون إعلان عن شخصيّة الكاتب، وآرائه، وأفكاره. فأم العبد، وهي شخصية عابرة ظهرت في نهاية القصة، هي التي تُبلورُ بأقوالها مغزى القصة، والانطباع العام الذي توخّاه الكاتب، وتوخى إظهاره، وتجلّيته في الخاتمة. بيد أن البتيري، بحكم انتسابه لفلسطين، تلح عليه الفكرة غالبًا، وتبدو أكثر حضورًا في البناء القصصي من سواها، لذا نجد في عنوان قصته «رجلٌ من بيت المقدس» عنواناً يبشر القارئ بنموذج عنيد يواجه الاحتلال بصرامة، وقوة، على الرغم من أنّ الاحتلال الممثل بالميجر الإسرائيلي (هرون) لا يفتقر هو الآخر للعناد والتصميم اللذين يتصف بهما الشيخ المقدسي عبد القادر. فالحوار المتوتر الذي يجري بينهما حوارٌ يعرض لإشكالية المقدسي مع الاحتلال الذي لا يعترف بعروبة القدس، ويعدُّ كل ما فيها من المباني، والأراضي، ممتلكاتٍ إسرائيلية، وأن الفلسطينيين فيها لا

يخطون بغير الإقامة المؤقتة. وعبد القادر يصمّم على بناء البيت، والميجر، ورجاله، يمنعونه بقوة السلاح. وهو لا يفتأ يردّ على الميجر، مؤكّداً أن عصابة (غوش إيمونيم) المتطرفة تحاول منذ زمن غير قصير الاستيلاء على قطعة الأرض التي ورثها عن أجداده، لذا استدان الكثير ليبنى هذا البيت حمايةً للأرض.

وهذا السجال، والجدال، بين الفريقين يمتد حتى نهاية القصة، فيضفي عليها قيمة إيديولوجية أكبر من تلك التي يحظى بها الشكل القصصي الذي وجدناه في قصة «عائد من الموت».

ومع ذلك يجد القارئ في القصة تصويرًا عفويًا للبؤن الشاسع بين المعتدي والمعتدى عليه. فهرون - الميجر - يستخفّ بالتاريخ إذا كان يذكره بتحرير فلسطين من الصليبيين، فهو في رأيه ارتباط فارغ بالماضي الغابر، الميت. وعندما يُذكره عبد القادر بادعاءات الإسرائيليين عن أمجاد صهيون، و ملوك أورشليم، وما شابه ذلك من مزامع، يغدو التاريخ في نظره شيئًا حيًا لا ميتًا، ولا غابرًا. فالأساطير التوراتية، وهي تاريخ، أو شيء يشبه التاريخ، لا يُزج (هرون) التحدث عنه، فالماضي الفارغ الميت لا ينسحب إلا على ما له علاقة بتحرير فلسطين من الغزاة.

ضمير المخاطب

وحتى الحديث عن التصاريح، وعن تيدي كولييك، رئيس بلدية أورشليم المنتصهين، هو أحد مظاهر الانحياز للبُعد الإيديولوجي في القصة على حساب البُعد الأدبي، والفقهي. وكان من الممكن أن يعالج الكاتب الموضوع بطريقة أخرى يتجنّب فيها البتيري الوقوع في (مطّب) المباشرة.

مسرح الطباشير:

ومن بين القصص، وعددها خمس عشرة قصة، واحدة بعنوان (مسرح الطباشير) لجأ فيها الكاتب لتقنية سردية تشدُّ عن سائر القصص، معتمداً فيها على

السارد الذي يروي ما يرويه مستخدمًا ضمير المخاطب لا المتكلم، ولا الغائب. فكأنه يتحدث إلى بطل القصة، مذكّرًا بما جرى له، ووقع، من حوادث. منها اتهامه في صغره باختلاس بيضة دجاجة أم حامد، مع أن الذي سرقها هو أدهم، الذي تورى مبتعدًا، ملصقا التهمة به. ويذكره بموقف أبيه الذي لم يصدق التهمة، ولا ما نُسب إليه، مؤكّدًا، مفتخرًا بما لابنه من مستقبل جيد في التعلّم، وهذا ما يتوقّعه: " لم يعد سعيد جاهلا. ما شاء الله! سيكون له مستقبل باهر".

وعلى هذا الأساس استمر في الدراسة ليذكره الراوي بتلك الوثيقة التي تلقاها من مديرية التربية حين عُيّن معلما في قرية من القرى، وهي خطابُ التعيين: « أتذكّر حين طرت من فرحتك بكتاب التعيين؟ كان التكليف أشبه بوثيقة نفي، أو إبعاد. تقرر تعيينك في مدرسة كفر شاكية.. للبنين. نهنتك وتمنى لك دوام التوفيق» يُذكره أيضا بما أثاره من تساؤلات عن موقع تلك القرية التي لم يسمع بها من قبل، وعن تمثيله دور المعلم لأول مرة، وحكاية العصفور الجريح. وهذه الوقائع يرويها السارد فيما يشبه التذكير بالواقعة تلو الأخرى دون توقف، أو عدول لأسلوب السرد التقليدي المعروف في الكثير من الروايات والقصص، وهو أسلوب من الندرة بمكان.

ولهذا يجذّ القارئ في «مسرح الطباشير» قصة فريدة من هذه الناحية في المجموعة «عائد من الموت». قصة تتم عن خبرة، ومراس، بتقنيات السرد القصصي. وكَم يتمنى القارئ لو أنّ الكاتب استخدم هذا (التكنيك) في غير هذه القصة، مبتعدًا ما أمكن عن السرد التقليدي، ولا سيما ذلك الذي يتناول فيه الموضوع تناولا مباشرا على النحو الذي نجده في قصة " الشهيد". فهي لا تعدو كونها مشهدًا سرديا كالذي يتكرر في وسائل الإعلام المقروءة، وغير المقروءة. ففي زمن الانتفاضة يسقط الطفل (كفاح) شهيدًا برصاص الإسرائيليين. ويُسْتدعى والده، وتقدّم له جثة الشهيد، ويطلب منه ألا يُشيع، ولا يُدفن، إلا بعد منتصف الليل، وألا يزيد عدد

المشييعين عن الأربعة. لكن شبان الانتفاضة يُعدّون كميناً يهاجم الجنود الإسرائيليين في أثناء الدفن. وهذا، بطبيعة الحال، سببٌ كافٍ ليصبّ الاحتلال غضبه على والد الشهيد كفاح. وتنتهي القصة بالإغارة على القبر. فهي نموذج يمثل شكلاً مغايراً لقصة عائد من الموت، وقصة مسرح الطباشير، وغيرها.. لما فيها من تكرار مشهدي متداول في الإعلاميات.

ويُذكر أنّ للبتيري دواوينَ عدّة، منها: لوحاتٌ تحت المطر 1973 والمتوسط يخبّضُ أولاده 1981 ولماذا رميتَ وروردَ دمي 2002 وشبابيكُ أتعبها الانتظار 2004 وأغنياتُ عاشق المطر 2007 و للنعيل قمرٌ واحدٌ 2007 و « نهزّ لشجر العاشق⁽¹⁾ » 2021 ورواية واحدة بعنوان "أيام ليست كالأيام".

1. انظر الدستور الثقافي ع الجمعة 4 فبراير - شباط 2022 وللمزيد انظر: الفصل التاسع من كتابنا حاضر الشعر وتحولات القصيدة، ط1، عمان: دار الآن، 2016 ص ص 141 - 148

في أنفاس مكتومة لزياد أبو لبن

زياد أبو لبن كاتبٌ، وناشط ثقافي متعدّد الجوانب. فأول كتاب صدر له كان بعنوان المونولوج الداخلي في روايات نجيب محفوظ. وهو فيما أحسب، وأظنّ، رسالة جامعية استحق عليها درجة الماجستير في اللغة والأدب. وقد نشر بعده غير قليل من الكتب التي تجمع بين النقد الأدبي، والتوثيق. ومنها كتابه الأطفال في قصص يوسف أبو رية رحمه الله. وله كتب ثلاثة بعنوانات متشابهة صدرت في سنة واحدة 2004 وهي بالترتيب: رؤى نقدية في القصة، ورؤى نقدية في الرواية، ورؤى نقدية في الشعر. علاوة على كتاب في قضايا النقد والأدب 2006 وما بين النقد والأدب 2007 وبقود أدبية 2011 ورؤية النص ودلالته 2019 وكشاف منشورات وزارة الثقافة من 1966 – 2013 وهذا العنوان يحتاج منه إعادة نظر؛ ذلك لأن وزارة الثقافة استحدثت في العام 1975 وأول وزير ثقافة هو المرحوم الشريف فواز شرف، فكيف وقع المؤلف في هذا الوهم؟ وكان الأولى به أن يقول في العنوان كشاف منشورات وزارة الثقافة ودائرة الثقافة والفنون .. التي كانت قبل عام 1975 تابعة لوزارة الإعلام. ومما يكن من أمر، فإن هذا الذي وقع فيه من الأمور الشكلية التي لا خطأ فيها ولا زيغ. وقد أصدر في العام الحالي 2025 تمة لهذا الكشاف يشمل الإصدارات من العام 2013 إلى أيامنا هذه.

وفي مجال التوثيق جمع الكثير من الحوارات التي أجريت مع عدد من الكتاب في الأردن، وفي فلسطين. وقام بجمع مقالات، ودراسات، لبعض الناهيين في الأدب، وأعاد فيها النظر تنقيحاً وتبويباً وأصدرها في كتب. وتوقف لدى الدراسات التي كتبت عن الشاعر عز الدين المناصرة عليه رحمة الله ونشرها في كتاب بعنوان " الحداثة الشعرية عند عز الدين المناصرة".

أبو لبن قاصاً

وفي القصة نشر أبو لبن مجموعته الأولى، وهي بعنوان "الحسد" وهي للأطفال 2003 بعدها نشر مجموعة أخرى للأطفال بعنوان " وفاء الأصدقاء " 2009 ويبدو أنه سَمَّ الكتابة للأطفال، فنشر بعد مجموعته هذيان ميت 2006 مجموعة أخرى أبي والشيخ 2007 وبينها وبين التي تلتها إحدى عشرة سنة " ذات صباح " 2018 وأخيراً نشر مجموعة مثيرة للجدل بعنوان أنفاس مكتومة 2024 في 74 صفحة تتضمن تسع عشرة قصة، وهذا يعني، أو يتم - فيما يتم عنه ويعنيه - أنها من القصص المكثفة جداً.

الكبار والصغار

ولكن، مع هذا القصر، يلاحظ القارئ أنها تخاطب الكبار، وتخاطب الأطفال معا. ففي القصة الأولى، وهي بعنوان " أنفاس مكتومة " يسلط الضوء على طفلين هما ابتسام وعمر. وهما شقيقان ويسلط الضوء أيضا على الأم التي تقوم بواجبها البيتي (فتحمم) الطفل عمر الذي بدا لشقيقته عاريا أو شبه عار تظهر عورته، وهو يلهو، ويتحرك ويدور في الحوش مثل نحلة تدهشها الزهور المنداة، فيما هي الأخرى تدور، وتلهو، ولا ترفع عينها عن عمر، والأم تنهر الصبي تارة، وتبر البنت تارة أخرى، فيما كانت أشعة الشمس تسقط على ذراعها البص الذي انخسر عنه الكم، وعلى الفخذين اللذين انحسرت عنها حواشي الثوب الذي ترتديه. وقد باعدت ركبتيها لتضع بينها الطشت الذي سيستحم فيه الصبي.

فجأة ينتقل بنا القاص، فإذا بابتسام كبيرة، ومراهقة، تفكر بالحب، وصبي آخر يرمي إليها بوردة حمراء في إشارة غير مقصودة لعبد الغالاتين: عيد الحب. وتخفي الوردة في جيب مريولها المدرسي. لكن الحكاية لم تقف عند هذا، فقد بقيت تمتد رؤية الشاب الذي رمى لها بالوردة كي تشكره بابتسامة فيها شيء من العشق الذي يردّ الروح.

أحسب أنّ هذه القصة من النوع المعن في البساطة، ولكنها بساطة بعيدة عن السذاجة، ولا تخلو من رؤية شبه نفسية لما يدور في نفوس الفتیان حين يبلغون ميعة الصبا، وسنّ الشباب، أو يكادون. بيد أن القارئ قد يعجب أشدّ العجب لهذه السرعة في تطوير القصة، ونموّ الشخص. فلو أن الكاتب أمهل كلا من ابتسام، والصبي التلميذ صاحب الوردة، الذي يذكرنا بحكاية فدوى طوقان، رحمها الله، بعض الوقت، وذكر فيما يذكره عنهما من تفاصيل تتم على ما يحسب في إطار النمو البيولوجي، وبلوغ سن الحلم، لكانت القصة أكثر إقناعاً، وأحرى بالقبول من لدن القارئ، هذا عدا عن أن الإشارات الجنسية التي تخللت وصف السارد للأم، لا تتلاءم، لا مع قصص الأطفال، ولا مع قصص الفتیان.

رغباتٌ محبّطة

وفي القصة الثانية، وعنوانها في السرير، وهو عنوانٌ يتجاوب مع الرغبة في إضفاء طابع طفولي على الحكاية المكثفة فيها، يُقدم لنا الراوي شقيقتين، هما: فؤاد، وفادية. وكنا نتوقع أن يكونا فادي وفادية، على وزن عزيز وعزوزة، أو فل وفلة، أو فلفل وفلفلة، ولكن المؤلف يصرُّ إصراراً شديداً على مخالفة توقعاتنا. فالطفلان الشقيقتان تنفجر لديهما الرغبة في ممارسة الجنس مبكراً جداً. وهذا قد يكون متوقفاً في بعض الأحيان، ومستبعداً في أكثر الأحيان. فيتبادل الشقيقتان القبل على النمط الذي سمعاه من ثقب الباب، وهما ينصتان لصوت القبل لدى الأبوين.

قد يستغربُ القارئ هذه الحكمة استغراباً شديداً، فيدفع به إلى القول: ما الذي يُوجع القاص لهذا التصوّر المخالف لطبيعة الأشياء؟ وقد يتعاضم هذا الاستغراب عندما يقرّر الطفلان فادية وفؤاد تقليد الأبوين في ما يفعلان في السرير. وها هنا قد يقول القارئ: إن هذه القصة لا يسوغ أن تُقدم للأطفال، وهي أحرى بها أن تكون قصة للبالغين الراشدين، والمتزوجين، من أمهات وآباء ممن ينبغي عليهم أن يحذروا مبيت الأطفال من الجنسين معاً. إذ ينبغي الفصل بينها في عُمر مبكر. وهذا درسٌ في التربية الاجتماعية، والتنمية الخلقية، ما أحرى الناس باتباعه بدلاً من استخدام العنف، والهاوّة، التي تلاحق الأطفال في أزقة الحيّ من ذويهم الغيورين.

الإناث أولاً

وقد ينجذب القارئ لهذه القصة ذات الحكاية الغربية من حيث حرص المؤلف على تسليط الضوء على عالم الأطفال في أحياء، وأسر، تبدو لنا من أكثر الناس بساطة، وسذاجة، فهو يتوخّى فيما يكتبه الأحياء المهّمّشة، والأسر المتواضعة، بعيداً عن المجتمع الخملي، مما يفسح المجال لتساوق بيئة الحكاية – إذا جاز التعبير – مع الرغبات المحبّطة لدى الشخصوس. وهذه الرغبة المحبّطة تخيم على قصته الموسومة بعنوان دينا. واللافت للنظر أن معظم القصص في أنفاس مكتومة، إن لم نقل كلها، تطغى على الشخصوس فيها أسماء الإناث: دينا، سعاد، ليلي، سارة، دلال، لبنى، بيسان، نوران إلخ.. مما يوحي من طرف خفي بتخيز الراوي، ومن ورائه الكاتب، للأنثى. فهو يدافع عن حقها في الحب، وعن حرّيتها في أن تقيم علاقة بمن تشاء بعيداً عن تلصّص الأم.

فدينا، وقد ضاقت عليها ملابس الطفولة، لا تفتأ الأم تراقبها، وهي ترنو لصبي في مثل عمرها ضاقت عليه ملابس الطفولة هو الآخر، يلقي إليها تارة بوردة حمراء، وطوراً يلوّح لها بالقبلات من بعيد. ومن التركيز على الستائر المدلاة على

النوافذ يتضح أن الحي الذي تجري فيه العلاقة شبه المحظورة من الأحياء الشعبية التي تتلوى فيها الأرقعة، ويغلب فيها الرمادي على ألوان الستائر. ويصعب على العشاق من المراهقين ضرب المواعيد، لذا يطول الانتظار بدينا، وتمضي الدقائق كأنها أيامٌ، لا ساعات، على وقع خطاها المضطربة.

فيما يتضح من هذه القصة، كالتى قبلها، أن المؤلف يبالي في الوصف تارة، وتارة يستخدم من التشبيهات ما هو شاذ. فمثلا يقول " أخذ جسدها يدوب في ملابسها كشمعة لامست شغاف الحياة " فالجزء الأخير من هذا التشبيه، أو الاستعارة، بكلمة أدق، لا يتسق مع الأول منه " كشمعة تذوب " فهي إما أنها تحترق، أو تلامس الحياة لديها شغاف القلب. وكنت قد قرأت فيما قرأته عن هذه المجموعة منشورًا في الصحف أن بيننا من يستحسن هذه اللغة السردية، مع أن جهاذة القصة، والرواية، لا يرون في مثل هذه التشبيهات، والكنايات، ضربة لا زم في السرد القصصي، فهو يُكتب - عادة - بلغة تقترب من الدارجة التي توهم بمحاكاة الواقع.

تعرف وتوقع

وقد تجنب المؤلف في قصته الموسومة بعنوان ليلى ما كان قد دأب عليه واعتاده في استهلال القصص. ففي هذه القصة على غير العادة اجتذبه المكان، فوصف لنا البيت مؤلفا من غرفة واحدة لا أكثر. وليلى هذه تختلس النظر لأبيها وأُمها في ركن الغرفة وهما يتعاقبان في إيجاء معروف عما يفعلان تحت الأعطية. ولكن هذه الفتاة تصف نفسها بالملتصصة دون ذرة من حياء. فهي تزعم " كنت أنظر من تحت اللحاف بطرف عيني على حركات أي وأمي وهما يتدافعان بأنفاس متلاحقة " وهذا الاستهلال غريب لأن السارد أعلن صراحة عن تساؤلات في ذهن الصغيرة تتشابه على هيئة فروع الدالية التي تنتشر على معرّش فوق حوش الدار. ولكن السارد بعد هذا الاستهلال الجريء يصف لنا بروية وتؤدة كيف

أدركت هذه الفتاة (ليلي) سن البلوغ بالتركيز شيئاً فشيئاً على مفاتيح الجسد، وفضائح المرأة، وإخفاء هذه الكنوز عن الأخت الأصغر، والبوح للصديقة حنان التي في مثل عمرها. فتقول لها: يعني ممكن تحلمي بشباب، وتحبينه، ويصبح زوجك فيما بعد. وتنجبين منه البنات والبنين.. وأخذنا نركض في ساحة المدرسة".

فالفاتتان: ليلي وحنان، تظنان أن الحياة بهذا اليسر، والزواج كوظيفة مدرسية يمكن للفتاة أن تقوم بها عن طريق النقل من دفتر واحدة أخرى. ولكن الفتاة التي رأت في المنام من يلامس النهدين سرعان ما تخلت عن هذه الطريقة في حلّ الوظائف، وشرعت تنتظر من النافذة لعل الذي رآته في منامها يطل من النافذة المقابلة، ولكن هيهات.

في هذه القصة – مثلما يلاحظ القارئ – ثمة لحظة تعرف، وأخرى لحظة توقُّع، الأولى وهي تتحدث مباشرة عن الجسد وكنوزه، والثانية وهي تروي متاعب الشبابيك التي أتعبها الانتظار على رأي الشاعر البتيري في عنوان أحد الدواوين.

المرأة هي السبب

والمؤلف، فيما يبدو لنا، حريص حرصاً شديداً على اقتناص لحظة التعرف لدى الإناث، فكأنها قضية تؤرقه أكثر من غيرها. فالفكرة المستوحاة من حكاية سارة في القصة الموسومة بهذا العنوان هي فكرة التعرف. وذلك لأن تعرف الفتاة على بلوغ الجسد تلك الدرجة من الإثارة يتطلب ألا تلعب أو تلهو مع الأولاد، وان تمتنع حتى عن اللعب مع الصويحبات. ولكن المؤلف للأسف، وهو يروي شيئاً عن هذا الحظر، يعزو السبب لشيء آخر غير العادات والتقاليد السائدة، وهذا السبب هو المرأة، فهو يختم القصة بعبارته شديدة الأسر، قائلاً "ورأت في مرآة خزانة ملابسها جسداً متمرّداً يجيءُ أنوثته مملوءة بالحكايات" فهذه العبارة الآسرة توجب تساؤلاً؛ فالسارد أخبرنا أن الفتاة سارة اكتشفت للتو أنها أنثى، وهذا لا يتسق، ولا ينسجم، مع زعم الراوي تمرد الجسد، وامتلاءه بالحكايات المحبّأة، ولعله

أراد بها حكايات الغرام والعشق، مع أن الفتاة(سارة) لم تتجاوز الخط الأحمر حتى هذه اللحظة. نعم، تعرفت على ما يكنه الجسد من إثارة لم تجد بعد طريقها للنفاذ، وإخفاء الحكايات المتمردة، وغير المتمردة، عن أنظار ومسامع العاذلين.

وتكبر الأسئلة

ومن سارة إلى سعاد تكبر الأسئلة، وتغدو الإجابات عنها تحذيرًا من الذهاب إلى جهنم بلا حساب. فهي تسأل: لم لا ينظر الله - سبحانه - لهذه الأسرة، مشفقًا عليها لما تعانيه من الحاجة الماسة لشراء الملابس الجديدة، وتسديد فواتير الكهرباء. وعلى هذا النحو تعدد سعاد الاحتياجات الكثيرة من الطعام، والكساء، وكأنَّ الله لم يستجب لسعاد، ولا لدعواتها، ورسائلها المكتوبة، والشفوية، فافتكر الأب - عامل النظافة - ولم يصيبها اليأس. فكتبت رسالة، ووضعتها عند شاهدة القبر ظنا منها أنَّ الله سيطلع عليها، ويحيب دعوة الداعي إذا دعاه.

وبالفعل، وعلى وَفْق التفكير الساذج الذي تتصف به سعاد، رأت فيما يرى النائم ملاكا يتأبط صرة مليئة بالملابس، وكيسًا ينطوي على وجبة من قطع الدجاج. وهذه القصة كالتقصص التي سبق عنها الحديث: رغبات محبطة، وأسئلة محرجة، أو محيرة. والفارق هو أن القصص التي تقدم عنها الحديث كان الحب هو الرغبة، وها هنا شيء آخر، يضارع في ضرورته الحب إن لم يكن أكثر، وهو الطعام، والكساء، وحتى الحياة، والنور، والمطر.

صفوة القول، وزبدة الحديث، أن لزياد أبو لبن، في هذه القصص التسعة عشر، غاية، وهي الإلحاح - ما أمكن - على ما تتوق له، وتتشهأه، الشخوص، وهم جميعا أطفال، وأكثرهم من الإناث، وقلما يجري التركيز على غيرهن. ولو قمنا بتتبع القصص الأخرى، لوقفنا في التكرار الذي لا نريده، والإطناب الذي نتجنبه، مقتصدين في القول، فلا نضيف له، أو نزيده.

فالكاتب عبر بحسٍّ يَظنُّ عما تعانیه لیلی، وسعاد، ودينا، وفادية، وسارة،
وابتسام، لكنه تجنب فؤادًا، وعمر، في موقف نظنه منحازًا عن غير قصد، أو
تنكر للآخر لا يخلو من الإنكار والجحْد.

في غبار وشانيل لصادق عبدالحمت

كلمات من تلك الأيام (أزمة 1997) هو الديوان الأول والوحيد الذي ما له ثان (64 ص) لصادق عبد الحق (1937-2021) وهو من مواليد عين جنا قضاء مجلون. أتم دراسته الثانوية بعمان 1956 ودرس في لندن في مجال الأرصاد الجوية وظفر بدرجة الدبلوم عام 1961 لكنه واصل دراسة الحقوق في جامعة دمشق حتى ظفر بالإجازة عام 1966 وفي العام 1973 أتم دراسته العليا بالحصول على دبلوم عال في القانون الدولي. وعمل مدة قصيرة في الأرصاد الجوية بمطار عمان المدني. ثم تفرغ للمحاماة من عام 1972 إلى عام 2008 وفي الأثناء عمل مستشارا لأكثر من مؤسسة منها جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

في الديوان الذي ذكرناه اثنتا عشرة قصيدة كتبت جميعا خلال ما يقارب نصف قرن. وهذا يتم عن أن صادقا لم يكن ليأخذ شعره، ويحمله على محمل الجد. إذ لو كان ذلك كذلك لوجب أن يستمر في نظمه وكتابته ونشره، وهو الذي أظهر في بعض شعره أنه موهوب، ويستطيع أن يواصل التبتل في محراب ربة الشعر، وأنبياء القريض.

ويبدو لمن يتأمل شواهد، وأمثلة من شعره، أن صادقا شديد الحساسية إزاء ما يعانية المتكلم في شعره من إحباط وتوق للتغيير، وهذا شيء يجده القارئ شائعا في قصص له جمعها ونشرها في كتاب بدعم من وزارة الثقافة عنوانه " غبار وشانيل".

وتعيدنا قصته الأولى إلى حقبة مبكرة من نشأة القصة الأردنية، فالغبار، وهو العنوان الذي اختاره لقصته التي اتخذ منها عنواناً للمجموعة، يذكرنا بقصص كتبت، وعالجت هذه الفكرة، أي: الإهمال والعزوف عن الترتيب، وعدم الحفاظ على نظافة كل ما يحيط بالإنسان، جديراً بأن يبعث في النفس الإحساس بالإحباط، فضلاً عن الضيق، والسأم الذي يقتل في النفس رغبتها في الحياة.

فالمؤلف اختار في قصته هذه شاباً في الثالثة والعشرين من عمره، يعمل في مؤسسة صناعية طبيعة العمل فيها تعرض العاملين من عمال وموظفين وإداريين للكثير من الغبار. فهو يعمل بنظام المناوبة shifting في مصنع الإسمنت. وهذا العمل - بلا ريب - على ما فيه من رتابة تتخللها عطلة أسبوعية كل اثنين، يوفر للعاملين المزيد من الضيق بسبب ما يتحتم عليهم من تحمل للغبار الذي لا يكتفي بالانتشار على وجوههم، وملابسهم، بل يتسلل عنوةً، في غير ترددٍ، ولا خجل، لأجهزتهم التنفسية، فتضيق به الرئتان، والقصبات الهوائية، والأنوف، ويتجاوز ذلك للاستقرار في الجفون، والعيون. فهم أصحاء على ذمة المرض .

من هذه الأجواء اختار صادق عبد الحق بطله الذي من شدة ازدياد الراوي له، واستخفافه به، لم يذكر له اسماً. فكأنَّ هذا النموذج بحكم انتمائه لتلك الفئة المهمشة المسحوقة لا يستحق كغيره من الناس التسمية. فما الذي يجعله جديراً بالاسم إذا كان هو نفسه يشعر شعوراً طاعياً بهامشيته، وأنه غير جدير بالاهتمام، فهل سيضفي عليه الاسم قيمةً ما، هو مفتقرٌ إليها في الأساس؟

لقد بلغ هذه السنة من عمره دون أن يتاح له الحصول على جواز سفر كباقي خلق الله. فهو شاب فاقده للهوية إذا ساع التعبير. ولم يستطع أن يقيم علاقة بفتاة على الرغم من القصص الكثيرة التي تزداع والمسلسلات، والأفلام التي سمعها، أو شاهدها، عن قصص الحب والغرام، ولقاءات العشاق، وعذابات المحبين.. يتذكر كوشر، أو غيرها من الشباب اللائي يتمنى لو أن إحداها تبتمس له على الأقل

ابتسامة فاترة، أو تنظر إليه نظرة ساحرة، لا نظرة ازدراء ساحرة. نظرة تشعره بأنه إنسان كغيره ممن يحبون، وثروى عنهم قصص العشق، فلکم تمنى أن يكون بطل إحدى الحكايات ولو من باب الخيال الكاذب.

وكانَّ هذه الحال لا تكفي، فالوضع من حوله يسبب له ضيقا على ضيق، وإحباطا فوق إحباط. فهو يعيش في حي شعبي هامشي، وفي بيت لا تحيط به أشجار إلا من شجرة خروج عجفاء تطعم بها، وبالاعتداء عليها، الدواب السائمة. وفي أجواء الزرقاء التي تقع على حافة الصحراء نهارات مغبرة. وكان الغبار الذي تمتلئ به أحشاؤه في مصنع الإسمنت لا يكفي، فيحتاج إلى هذا الذي يتصف به نهار الزرقاء خلاف ليلها الصافي النظيف النقي. فهذا البطل المسحوق لا يجد ما يحقِّف به هذه المعاناة، وتلك المكابدة، سوى التسلي بشيئين، هما: النوم طوال يوم العطلة الأسبوعية، والمذيع الصغير الذي يقعي مثل جرو نأخ على مقربة من سريره. فهو يدير المفتاح بحثا عن إذاعات فيستمع لأغنية طورا، وتمثيلية طورا، وفي الأطوار التي يضجر فيها من المذبةعة أو المذيع، يقَلِّبُ - مُتَصَفِّحًا - مجلة من مجلات السينما، أو الكواكب، التي ترتاح على صدره مفتوحة على موضوع، أو تحقيق، كان قد بدأ بقراءته، ثم توقف. وهذا السأم يقود بطلنا المسكين للقيام بجولة في أرجاء البيت، واقسام الدار التي تضيق بساكنيها العشرة؛ من أولاد، وبناتٍ، ينامون جميعا في حجرة واحدة.

من حسن الحظ أن هذا الضيق، وذاك الإحباط، يقودان لنقلة مفاجئة في حياة هذا الإنسان. إذ يوهنا الراوي العليم برؤية الضوء الساطع في آخر النفق. فعلى حين عِزَّة، ينهض الفتى العشريني من سريره لينظف خزانة الحائط حيث الكُتُب تصطف على الرفوف في ما يشبه المكتبة المنزلية الصغيرة، وبعيد التنظيف، والترتيب، تبدو له المكتبة في غاية الأناقة. ثم يبدأ بترتيب البيت وبقطعة من القماش بمسح ما علق بالأثاث من غبار. ومسح الغبار في هذا الموقع من الحكاية لا يخلو

من دلالة رمزية على التغيير. فقد ساورت الشاب أحلامه الكبيرة، التي تمثل طموحا لا جرم في أن القارئ يتنبه له تنبها يقظا، ويلتفت بلا ريب لهذا النموذج، وهو يعيد طلاء الجدران، والمنضدة، والدولاب، وخزانة الكتب. لا بل يلتفت لطموحه الذي يتجاوز الترتيب لبناء سور حول المنزل بارتفاع متر ونصف المتر، من الحجر النظيف الأبيض. وما هو أبعد من هذا كله زراعة الأشجار، وغرس النباتات، في الشريط الترابي المحاذي للسور الذي ينوي تشييده. واذن، فإن صاحب (الغبار) تغير، وهو يبصر بأم عينيه هذا التغيير، وقد بات أمرا واقعا لا مُتخيلا، وينظر بمتعة لأحواض الغراس، والنباتات، ولخضرة الشجر، ويحلم بالأثاث الأنيق يأخذ مكانه بدلا من الحصير. ويختتم رؤاه هذه، وأحلامه السعيدة، برده على صوت أبيه الذي هبّ لإيقاظه مبكرا كي يؤديا فريضة الفجر، قائلا: أجل يا والدي. أنا قادم! (ص 56).

وهذه القصة كغيرها من قصص كتبت، ونشرت، عن أناس وأشخاص هامشيين، مستسلمين للأحلام الكبيرة، والرؤى، فيعيشون في الجنة لحظات مع أنهم يتقلبون في السعير. وبهذا يتضح أن صادقا يعيد كتابة ما كتبت بطريقته الخاصة، ولعله أراد أن يجعل من الغبار، الذي يمتاز به نهار الزرقاء لا ليلا، رمزاً لأمر دال على غير قليل من الناس يستسلمون للأحلام طالما أنهم لا يستطيعون عمل شيء من شأنه أن يحدث في حياتهم تغييراً كالذي يتمنون. فبطلنا - عديم الاسم- في هذه القصة، واحد من الناس الذين يعيشون في الأحلام، لأنهم يستمرئون ذلك ويستعذبونه، كونهم لا يشعرون بأهمية الاستمرار على أرض الواقع. والمتأمل يلاحظ أنّ أشعاره في كلمات من تلك الأيام، وقصصه في غبار وشائيل، يعبران عن الرغبات المحبطة لدى كل من المتكلم في القصائد، والبطل في القصة، بانتظار أن يتحقق الأمل بالتغيير.

الباب الثالث

ملاح ساخرة

التدليل المزدوج في شارب الجزال

من المعروف أن القصة القصيرة من حيث هي فن أدبي تقوم على تخير الكاتب للحظة من حياة إحدى الشخصيات، وتركيز الضوء عليها دون النظر لما قبلها من لحظات، أو لما بعدها، مثلما هي الحال في الرواية. والهدف من تسليط الضوء على هذه اللحظة المتخيرة خلق الانطباع لدى القراء بأهميتها من جهة، وبما تسفر عنه من دلالات تنتقد واقع هذه الشخصية، أو تمجده إن كان فيه ما يستحق الثناء والتقريظ من جهة أخرى. يتذكر القارئ هذه الفكرة عن القصة القصيرة وهو يقرأ قصة (إذعان) الأولى في المجموعة الأخيرة لسمير بركاوي (دار البيروني، عمان: 2021) فقد استهلها بلقطة سردية لافتة للنظر، جاذبة للانتباه، يقول: " توقفت المدرّسة عن الكتابة على اللوح، ونظرت خلفها صوب المقاعد، فشاهدت مقعده فارغا .. "

يستدعي هذا الاستهلال أن يعرفنا الراوي بمن يعود عليه الضمير في كلمة مقعده. أي أن يدلي بشيء قليل أو كثير مما يتعلق بالتلميذ المتأخر، أو المتغيب، الذي بدا للمدرّسة مقعده خاليا، مما يذكرها بالطبع بممارسات هذا التلميذ المتردد الذي يؤثر اللهو بالمراجيح على حضور حصة الدرس، والاستماع للمعلمة. فنكتب عنه تقريرا قاسياً تزعم فيه " أن الطفل الذي لم يتجاوز السابعة من عمره يمثل تهديدا مستقبليا للإذعان القومي(ص11) "

ومن هذه العبارة اختار المؤلف عنوان قصته (إذعان). ليستكشف القارئ أن المدرّسة ترى في تمرد هذا الطفل الذي عوقب مرارا، ولم يرتدع، شكلا من أشكال التحدي، وخطرا على الأمن القومي. ومع أن عددا من المسؤولين ذوي النظرات

السود قدموا للمدرسة، واقتادوه إلى جهة مجهولة، جرى فيها تأديبه، واحتجازه، إلا أنه حين عاد للمدرسة، بعد شهرين، اكتشفت المدرسة أنه لم يتغير قطعاً، وأنه ما يزال على تمرده، وقلما ينتبه لها، فقد يغويه مشهد عصفور على الإفريز منتشياً بشمس الصباح أكثر مما يشغله، ويغريه، الاستماع لتلك المدرسة (ص13) التي لا تفتأ تضرب ساقها بتلك العصا ضرباتٍ تم على ما تشعر به من انفعال وتوتر. فلو أن القارئ تساءل عن مصير هذا الفتى بعد هذه الخاتمة القصيرة التي لا تنطوي على نهاية محددة لما وجد في النص إشارة لذلك. لكنه سيتسلم منها رسالة واضحة، وهي أن بعض المدرسين أو المدرسات لا يعاملون التلاميذ بقسوة فحسب، بل بنوع من الإكراه، فإذا لم يكن التلميذ مطيعاً طاعة عمياء، فهو خطير، ويمثل تهديداً للإذعان القومي. أما الجهات التي نيّطت بها مهمة الإشراف على التعليم فلسفةً، وإدارة، فتأخذ بهذا المعيار في التربية، وتحظر على الأطفال التمتع بأدنى درجة من الحرية. فالمشهد الذي قام به المسؤولون بجرجرة الطفل وإخراجه من الفصل بالقوة مشهد أشاع الذعر والرعب في قلوب الأطفال الآخرين (ص12) وكأنهم يقولون لهم "هذه هي عاقبة كل من يفكر في أن يكون حراً. فالتعلم يكون بالإكراه، لا طوعاً ولا حبا بالعلم، والمعرفة".

على أن من طبائع النص السردي - قصة كان، أو رواية - أن يتضمن تدليلاً مزدوجاً، وتفسيراً متضارباً في بعض الأحيان. فالكاتب يسعى لتمرير فكرة معينة قد تصل للقارئ بيسر، وفي الوقت ذاته يمزج النص نفسه فكرة أخرى لم تحظر للمؤلف ببال. وذلك لأن النص - مثلاً يقال - حمال أوجه، ومتعدد الاحتمالات. والجائز - وفقاً لهذه الخاصية من خصائص النصوص - أن يتلقى القارئ من القصة (إذعان) أن الراوي يحظر على المربين معاقبة التلاميذ إذا أهملوا واجباتهم، وانصرفوا للهو عن متابعة الدروس. وأن ردع التلاميذ، وزجرهم عن اللهو، والتشاغل بما يعيق الانتباه العميق، والجداد، للدروس في مرحلة مبكرة من مراحل التعلم، شيء

يشبه القمع، والتسلط، ولا يختلف عن الاستبداد السياسي إلا في أنه يجري في
غرف التدريس.

وهذا بطبيعة الحال رأي يمكن أن يتسرب من خلال النص لبعض القراء،
فيقفون منه موقف الراض لما فيه، مع أن المؤلف لم يرمِ إيضاح هذا الانطباع، أو
الترويح لهذه الفكرة. وحسبه أنه نسج حكاية هذا الطفل بأسلوب يسمح لفئات
من القراء أن تتأوله هذا التأويل، أو ذاك، تأويلاً ينسجم مع علاقة المؤول باللغة
وبالقراءة السرديّة المنجزة. فالقصة، كغيرها من الفنون الأدبية، لا تعدو كونها
مشروعاً يكتمل بالقراءة. وهذا الخطاب المزدوج يعيّب تماماً عن قصة أخرى هي
(المرأة) التي تقدم لنا سلسلة من اللحظات – هي في الواقع لحظة واحدة متكررة –
من حياة أحد الأشخاص يمكننا أن نصفه بعبارة واحدة لا أكثر " محدثٌ نعمة " .

ومحدثو النعمة في الغالب لا يتصفون بمثل ما يتصف به المنعمون بالوراثة،
الذين يسميهم الراوي عليه القوم بكسر العين وتسكين اللام. فكأنه نصاب، أو أيّ
شيء من هذا القبيل، استطاع بالكذب والنفاق أن يثري. لكنه مع ثرائه الفاحش
هذا لا يستطيع الانسجام أو الاندماج بتلك الطبقة (عليه القوم) ولهذا دأب كلما
وجد نفسه في لحظة صدق، ونظر في المرأة، شاهد وجهها بشعاً وقذراً منافقاً، لذلك
يسأل نفسه ساخراً: هل أنت راض عن نفسك؟ ولأن الجواب المتكرر: لا.. غير
راض.. فقد اعتاد أن يختم هذا المشهد اليومي كل صباح بالبصق على وجهه في
المرأة. وكأنه يعاقب نفسه. وتلك اللحظات تبدو لنا لحظة واحدة متكررة إلا اللحظة
التي تستوقفنا في القصة، إذ يبدو الأمر مختلفاً، فبدلاً من أن يبصق على الوجه
الذي يتراءى له في المرأة، وجد صورته هي التي لا ترضى عنه، وهي التي تقذفه
بالبصاق في وجهه " مد يده تجاه وجهه ماسحاً البصاق الدبق، ولاحظ حينها طيف
ابتسامة ساخرة على الوجه الذي يطلُّ من المرأة (ص 16)"

ولا ريب في أنّ دلالة هذا المشهد الغرائبي على هذه الشخصية من حيث أنها تعاني من الانفصال عن الواقع، إذ تتخيل نفسها شخصيتين لا واحدة. الثري الذي لا يستطيع التأقلم مع عليّة القوم، ولهذا يشعر بالصغار والهوان، وأنه في الوقت نفسه شخص هامشي لا قيمة له قطعاً، والمال الذي كسبه بوسائل قدرة لم يجعل منه إنساناً ذا أهمية. وفي المقابل هو الشخص المدان أخلاقياً حتى في نظره هو. فالمرأة، وهي سطح صقيل لا حياة فيه ولا روح، تؤكد له كل صباح ما يتصف به من دناءة النفس، وسوء الخلق. وأن البصق في وجهه لا يكفي للدلالة على ما يتصف به من حقارة. وتبعاً لذلك فإن البرقاوي باختياره هذه اللحظة التي ينظر فيها مُحدّث النعمة للمرأة، ورؤية الوجه على تلك الهيئة من التشويه، نجح في توصيل الفكرة التي يريدّها للقارئ من غير

أن يدع للمجريات أن توحى برسائل أخرى تذكرنا بالوجوه المتعددة للنص القصصي، فالسخرية هي أداة الكاتب لتوصيل المعنى.

في (الدميم) يعيد الكاتب البرقاوي النظر في ما يعتقدّه كثير من الناس، وهو عدم الاهتمام بالشكل، فنجدهم يقولون: المهم هو الجوهر، والشكل عرض زائل، وعارية مسترجعة. والمؤلف يسخر من هذه الفكرة. فالبطل في هذه القصة كان قد تعرض لحادث ترك تشوهات كبيرة في وجهه، ولم تفده عمليات التجميل على الرغم من كثرتها، ومن مهارة الأطباء الذين قاموا بإجرائها، وحرصهم الشديد على إزالت التشويه. فما عسى أن يفعل من مُني بهذا. قرر المسكين اتخاذ بسطة متحركة لبيع الحلوى في موقع مناسب من السوق. ولم يمض وقت طويل حتى أيقن أن الزبائن يزورون عنه، وعن بضاعته، على الرغم من أنها في غاية الجودة، لأنهم ببساطة لا يرتاحون لرؤية وجهه. والدليل على هذا أنه حين يتغيّب عنها حاجة ما موصياً عليها أحد الجيران من أصحاب الدكاكين، فإن الزبائن يتقاطرون على بضاعته زرافاتٍ ووحداناً، فوفر في ذهنه أنه لكي تروج بضاعته عليه أن يتوارى (ص18)

. وفي المشهد الذي يضمّ الرجل نفسه، وابنته الصغرى، وزوجته الضريرة، ما يلقي بالموعظة الحسنة التي تقوم عليها هذه القصة. فقد تبين أن الرجل تزوج من ضريرة كي لا ترى وجهه (ص 19) ومع ذلك، لا يفتأ يواصل الرقص. فالشكل لا أهمية له ولا قيمة، وهو عرض زائل. وقد لقنته هذا الدرس ابنته التي لا تتقن لفظ الأحرف. أي أن الطفلة التي لا تفرق بين السين والصاد تدعو كلا من الأم والأب للرقص، كونها تدرك إدراكاً جيداً أن السعادة شيء يمكن أن نجده في نفوسنا، حتى وإن كنا نعاني من تشوّه؛ فالأم الضريرة، والأب الدميم، والابنة الصغرى، يرقصون ويحلقون في فرح المألّف بهذا الموقف يسخر مما هو راسخ لدى الناس.

واللافت أن قصة شارب الجنرال (ص 59) قصة تختلف عن سائر القصص بما فيها من سخرية كوميدية متمعمة، لأن السخرية عند الكاتب توجه النقد لواقعا بطريقة غير مباشرة دون أن تؤدي لإزعاج الرقيب. فوليد القاسمي يقضي نخبه لسبب بسيط وهو أنه حلق شاربه. وعندما سئل عن السبب ادعى أن فقدان الرجولة على المستوى العام يتطلب أن يكون الرجال بلا شوارب، أو بلا لحى (ص 61). وبعد أن شاعت عنه مثل هذه الإجابة، اتهم بقيادة تنظيم غايته القضاء على النظام، والسيطرة على الحكم. وأن التنظيم الوهمي هو تنظيم حليتي الشوارب (ص 71) وم تعرض للإهانات والتعذيب والتفتيش المفاجئ بسبب خطأ في حلاقة ذقنه، ولم يسر في جنازته إلا القليل؛ زوجته، وأولاده. أما الزوجة فكانت تتساءل لحظة الدفن: كيف يقود تنظيماً لإسقاط النظام، وكل ما في الأمر أنه حلق شاربه بالخطأ.

ومثل هذه القصة بما تنطوي عليه من سخرية لاذعة تشبه حكاية، أو رسماً كاريكاتورياً، خطوطه الأخطاء، وظلاله الاعتذار عنها، وعن المجرى التي تقسو فيها السلطة على من تظن أنهم يسخرون.

وقد يطول بنا الأمر كثيراً إذا نحن وقفنا مثل هذه الوقفات عند كل قصة

من قصص شارب الجنرال الساخرة. فعوالم سمير برقاوي لا تخلو من إضاءاتٍ يلقي بها على تشوهات نفسية، وحلقات، تملأ حياة الشخوص الذين يقع عليهم اختياره. ومن تلك الانكسارات والانهيارات يصوغ برقاوي عوالم شخصياته بما فيها من تفاصيل صغيرة، وإحباطات كبيرة.

الريماوي في اللبلة قبل الأخرية

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 1972 و الجرح الشمالي 1980 وكوكب تفاح وأملاح 1987 وضرب بطيء على طبل صغير 1990 وغرباء 1993 والقطار 1996 وشجرة العائلة 2000 والوديعه 2001 ورجوع الطائر 2006 وفرق التوقيت 2011 وعودة عرار 2013 وعم تبحث في مراكش 2015 وضيف على العالم 2017 صدرت له مجموعة جديدة بعنوان اللبلة قبل الأخرية (دار الآن، عمان، 2020) في اثنتي عشرة قصة وشهادة كان قد نشرها في الكتاب الموسوم بعنوان " النظر في المرأة " وهو كتاب صدر بمشاركة 30 كاتبا عربيا أعده وحرره صفاء ذياب، وصدر بتقديم عبدالله إبراهيم عن دار شهريار في بغداد 2020.

واللاف للنظر في هذه القصص أن القاص يقتنص ببصيرة نافذة مواقف نادرة، وطريقة، 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 يتنقل فيها من عبارة لأخرى في الحوار الدائر بين المحبِّ الغيور والفتاة التي تبدو من الوهلة الأولى لعوبا - أن العلاقة بين الاثنين تمر في أزمة قد تفضي إلى فراق، بيد أن المؤلف يكسر حدة هذا الظن مخالفا التوقع

بكشف الفتاة للعاشق عن أن دودي هذا ليس رجلاً، وإنما هو (دبوب) أهدي إليها وهي طفلة، وما تزال شديدة التعلق به، في إشارة لعقدة النكوص التي تعاني منها هذه الفتاة، ولذا لا ترى فيمن تحب إلا صورة ذلك الدب الذي ما تزال مفتونة به حتى الآن، مثلما كانت مفتونة به حين أهدي إليها، وقد تطورت هذه (المزحة) إذا ساغ التعبير لتتحول إلى موقف نديّ بذكره حكاية الناي.

وفي أثناء القراءة يتوقف القارئ إزاء الحوار الدائر بين الاثنين، متلهفًا 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، والاكتشاف.

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 يلزمهما من ملاعق وشوك وسكاكين ومقبات، وتتناول طعامها بأناة وهي تتحدث مع الزوج، وتؤكد له أن هذا هو طبقه المفضل، وقد أعدته له خاصة لأنه يشتهيها أكثر من سواه. وفي اللحظة التي تتذكر فيها الخادمة البنغالية، التي حدثتها هي الأخرى أنها فقدت زوجها منذ زمن طويل في مشاجرة، بدأ نسقٌ جديد يفرض نفسه على القصة، وغداً طبق الواحد أربعة أطباق، اثنين منها للخادمة، وزوجها الراحل. وتمضي السيدة مستمتعة بهذا الوفاء، في حين أن الأرملة البنغالية تقابل هذه المُجاملة بالبتسامة شاحبة مُشفقة.

والطريف في هذه القصة تلك التفاصيل التي يرويها السارد عن السيدتين، وعن الغداء، وعن الشاي الداكن، وعن الزوجين الراحلين، وعن الذكرى، ورغم بساطتها تشد القارئ شداً كالذي يقع تحت تأثيره في القصة الموسومة بعنوان "سرّ الأسرار". فالمعلم الحمسيني في القصة، العازب، المتخصص في الرياضيات، الذي

يُعرف عنه الإفراط في التدخين، يُضطر اضطرارا لزيارة طبيب نفسي للمرة الأولى. أما سبب هذه الزيارة فقد يبدو للقارئ سببا تافها لا يستحق من أجله حتى التفكير بمثل هذه الزيارة. فكلما قرأ شيئا عن الأحلام، أو شاهد فيلما يمر بطله ببعض الأحلام، أو سمع من يروي شيئا مما تراءى له في المنام، تصيبه غصّة، وذلك لأنه لا يحلم ألْبَتّة. صحيح أنه كان قبيل أن يبلغ العشرين يرى فيما يرى النائم أحلامًا، غير أنه أفلح عن ذلك منذ نحو 30 عاما أو أكثر. فهو ينام نَوْمَ 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 طبيعيا تمامًا

ثم يضيف لاحقًا: عليك أن تحمد الله لأنك لا ترى في منامك ما يُرْعَج. فكثير من الناس يشكون الهلوسة، والكوابيس، التي تعادهم في نومهم، وتسبب لهم أعراضًا نفسية وجسمية صعبة، وثمة أناس يحملون بصوت مسموع، وبثيرون فزع من يشاركونهم غُرف النوم، وبعضهم يسكرون وهم ينام، فيرتطمون بالأثاث، وبالأجسام الصلبة، وكُم من حالم من هؤلاء فقد حياته، فاحمد الله على نعمائه.

لكن وفيقا - وهذا هو اسمه - يثور على الطبيب قائلاً ليتني منهم. ومع أنّ الطبيب النفسي يحاول إقناع المريض بأن حالته هذه لا تستدعي القلق، إلا أن المعلم يشعر بخلاف ذلك " جئت لعيادتك كي تنظر في حالتي، لا لتستبين بي " (ص 38) بعد هذه العبارات تتحول القصة لاتجاه آخر فيصبح المريض طبيبًا نفسيًا يشرح للدكتور عن ضرورة الأحلام للكائن الحي، فحتى الحيوانات يا دكتور تحلم، والأجنة في أرحام الأمهات يحملون. قرأت عن أن الإنسان متوسط ما يراه في منامه من عمره نحو 6 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 يترزع منه اعترافًا محمًا، وهو أنه في يقظته يرى أشياء كنتك التي يراها

الناس في نومهم، فهذا يقر أنه يحلم أحلام يقظة، بيّد أنّ مدرس الرياضيات لا يعترف بتلك الأحلام، فهي في رأيه ذكرياتٌ، وتبيّوات. وقول الطبيب متشدقا ها أنت تعترف .. بأنك تشاهد أحلاما. (ص 41) 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 يمني نفسه برؤية أحلام جديدة في مقبل الأيام. هكذا تتصف القصة بخفة الروح، والدعابة، والسخرية، اسلوبًا وموضوعًا وشخصيات. فالطبيب الذي وصف على أنه نظامي بارع هو الآخر يعاني من المشكلة التي يعاني منها المريض، وهي: خلو المنام من الأحلام. ولهذا غادر العيادة 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 محتملة يحظر على أبناء البلاد زيارة كنيسة القيامة فيها، نظرا لاحتلال الغرباء لها. وفي "شائعة صحيحة" يتندّر الراوي من الإشاعة التي راجت عن وفاة المطربة الراحلة صباح مرارًا وهي على قيد الحياة. وقيل إن 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 25 من نوفمبر 2013 وتشاء الصدف أن تتوفى المطربة بعد ذلك بيومين.

وهذه السخرية تتجدد في قصة "سُتة الحياة" التي تقترب من سيدة 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". فييسون التي قديمًا 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 تعليماتهم، وكما ترى تسهّلت الشُعلة .. تسهيل رباني".

ولا تقلُّ السخرية في قصة " دالي في قصر غالا " عن هذه القصة، فالكاتب يجي باستخدامه هذا اللون العجائبي كلا من سلفادور دالي- الفنان الإسباني- وزوجته التي تجاوزت الثمانين، ومع ذلك تجنح أكثر فأكثر للصخب 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 هي إن هذه القصص، مع أنها تمثل تراكما جديدا لعطاء الكاتب تضي في الوقت نفسه لونا آخر على هذا العطاء مزينة السخرية، وخفة الروح، والدعابة، مع المزج بين الواقع المتخيل، وتجاوز هذه الواقع إلى الغريب، والعجيب، مما يسبغ على السرد مُتعة القص.

السخرية في المتحيم لكمال ميرزا

الكتابة الساخرة، بكلمة موجزة، هي تمرد فني على الواقع، وثورة فكرية تطيح بالكثير من الشائع والمتداول، بصفته مسلمات لا يأتينا الباطل من أمام، ولا من خلف. سواء أكانت هذه المسلمات سياسية أم دينية أم اجتماعية أم أخلاقية. فالساخر من الأدب يصور الحياة بما فيها من قبح، وليس بما فيها من جمال وحسب، بأسلوب يختلف 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. 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». والصحافي أحمد بهجت، ومحمود السعدني، وعلي سالم، وغيرهم.. والسعدني هو أكثرهم شهرةً، وأوفرهم نتاجًا.

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 سبعينيات القرن الماضي كتابًا ساخرًا بعنوان «يوميات فرحان فرح سعيد». ونحن نشير إلى هذه المحاولات، لأن كاتبنا أردنيا هو الصحافي كمال ميرزا نشر بعد مجموعتين قصصيتين، أولاهما بعنوان «عبودة وأربع عشرة قصة أخرى» (بيروت 2016) والثانية «أبو العبد.. وقصص لم تنشر» (عمان 2009)

نقول نشر مجموعة ثالثة بعنوان «المتجهم» (هبة للنشر، 2020) مؤكداً بعبارة على الغلاف أنها قصص ساخرة. وهذا التأكيد ليس ضرورياً - في رأينا - لأنَّ القارئ سيكتشف عند قراءته لأي قصة من القصص، أنها قصص ساخرة تهزأ بالموذج الذي تدور حوله، وتصور ما تصوره من حوادث، ومتواليات محكية، تصويراً كاريكاتورياً لا يخلو من مواقف هزلية كوميدية مثيرة، تبعث، لا على الابتسام الذي تطلبه محمد عفيفي في «ابتسم من فضلك»، بل على الضحك بصوت عالٍ يرقى إلى درجة القهقهة.

ففي قصة بعنوان «أديسون»، وهو اسمٌ أطلقه الناس على بطل القصة من باب تسمية الشيء بضده، على عادة العرب قديماً في تسمية اللديغ سليماً، والكفيف بصيراً. فأديسون هذا يئس المربون من قابليته للتعلّم، فهو من الغباء بحيث لم ينجح في أي عمل، لا في المدرسة، ولا في الكهرباء، ولا في السباكة، ولا في البناء (بليطاً أو طرّيشاً) 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" فقد دفع به إلى طريق التجارة، فقرّشها نظيف، ودخلها ظريف، وعيشها لطيف، ولا تحتاج إلا إلى الشطارة، والنزر القليل من المهارة.. فحرت النقود في يديه غزيرة مدرارة. إذ في الثانية والعشرين من عمره كان قد امتلك صفاً من المحلات التجارية في شارع استراتيجي، في موقع متميز من السوق. أما الموظفون الأذكياء العاملون لديه، ولدى شركاته، فقد نيف عددهم على الألف، وفي تقرير لإحدى المجالات الراقية يعدّ أديسون هذا واحداً من أغنى عشرة رجال في القطر. وما إن شارف على الخمسين حتى كان عضواً في جمعيات خيرية، ورجحية، ومؤسسات تطوعية متعددة من باب (البرستيج) لا أكثر، ولا أقل. وحظي بالكّم الوفير من الأوسمة، والدروع التكريمية، من شخصيات سامية، ولولا غباؤه الذي اشتهر به، وجهله باللغات، لما تأخرت القيادة في ضمه لرجالات السلك الدبلوماسي.

هذا النموذج - أديسون - يجده القارئ في مجتمعا أتى نظر، وحيثما التفت. ففي هذا الزمان الذي طغت فيه الشطارة - بالمعنى التاريخي المذموم لهذه الكلمة - على العقل، وعلى الذكاء، نجد الأذكاء والعقلاء يعانون الحاجة، ويشكون الفقر، فيما يغدو الفاشلون تعليمياً، المطرودون من المدارس لغبايمهم، هم الذين ينعمون بالمكانة الرفيعة، والمرتبة السنية العليا في المجتمع، وفي تصنيفهم الطبقي. مما يذكرنا بيت الشاعر القديم: ذو العقل يشقى في النعم بعقله

وأخو الجهالة بالشفاعة ينعم

وفي هذه القصة، كما في غيرها، يسلك الكاتب سبيل من يدقق في روايته لحكاية أديسون، وهو تدقيق يوشك أن يقول بالفهم الممتلئ، إن نموذج أديسون نموذج حقيقي، نمطي، متكرر، بلا نهاية، وبلا حدود، وليس شخصية افتراضية اخترعها القاص من نسج الخيال.

الولي الصالح

ويلتفت الكاتب كمال ميرزا، إلى جهة أخرى من الواقع، ففي عقول الناس تعشش الخرافات، والحزعلات، والإيمان بالشعوذة، والحُجُب، والعلاج بالأعشاب، والتعازيم، فضلا عن الرُقي، 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 أقلقت أبويه، فلجأ إلى الضرب أولاً، وهو إجراءٌ يجد فيه الأب وسيلة لإكراه ابنه على تناول طعامه ليشد به أزره، ويتصرف تصرف الرجال. لكن هذه الطريقة، والطرق الأخرى التي جربها، لم تجده، لا شيخ الجامع؛ ولا الفتاح الذي يدعي معرفة السحر والجان، ولا العشاب، ولا الحُجُب، ولا مَطْرَق الرمان، ولا العقال الذي سلخ به جلد الفتى. وأخيراً تدخل المعلم لإقناع الأبوين بأنَّ جل هذه الطرق عقيمة، وأساليب بدائية ذميمة، وعديمة الفائدة والقيمة، وأن عليها عرضه على طبيب نفسي. وعندما قدّم لها الطبيب وصفة طبية مزقتها

الأب معتقداً أن 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 التوجه بها إلى قرية نائية وُصف له فيها وُلِّي من أولياء الله الصالحين، لا يُرَدُّ له طلب، ولا يستعصي عليه حال، ولا يُعجزه سحرٌ، أو حسدٌ، أو مرض.

ربيع البطريق

وتمثل خاتمة القصة الموسومة بـ"ربيع 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 ماسة، فالغاية خير وأبقى من وجودها المكلف بلا مقابل مادي، أو سياسي. ولذلك جرى إلحاق هذه الأقاليم بوحدة أخرى تختص بعالم البطاريق. والصحيح أن الكاتب بارع في اختيار البداية براعته في اختيار الخاتمة. فلبدايات غالباً ما تصدم القارئ، وتخفزه على الانتباه والترقب. ففي قصة «العداء» يبدأ بعبارة «منذ طفولته وهو يحلم بخوض سباق الماراتون» وفي قصة «المشاء» يبدأ بعبارة مثيرة «أتى الجواب صادماً ومباغتا للمديعة»، وفي قصة «ربيع البطريق» تصدمنا وتشدنا عبارته الأولى للمتابعة «تفضل. صدر الصوت هادئاً من الداخل» وفي قصة «رضا» يلفت الانتباه من الجملة الأولى «ها.. طمئن يا دكتور».

أما عن نهايات القصص، فعلى الأرجح تتضمن 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 «فُر القُرْت» تنتهي بعودة جودت أفندي للعب الشدة (الوَرَق) مع رفاق المقهى

غير مبالٍ، وغير محتم، بما يذاع عن الانقلاب التركي. وفي قصة «العداء» ينهي المتواليات السردية بتوقف البطل عند خط النهاية، بسبب ما سمعه من أنّ الماراثون نظم احتفالاً بالسلام المزعوم. ولذا يقرر وسط دهشة المشجعين الركن 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 لزعم الوطن المُفدّى.

وقد يطول بنا الأمر إذا توقفنا عند كل قصة من قصص هذه المجموعة المثيرة. بيد أن هذه القراءة الموجزة لبعض القصص تودّ التنبيه إلى نقطة مهمة، وهي اتخاذ الكاتب ميرزا من كلمة (المتجهم) عنواناً للكتاب، مع أن طبيعة القصص تقتضي أن يكون العنوان دالاً على شيء من أجوائها الساخرة. فهي إلى الفرح، والمرح، أقرب منها إلى التجهم، الذي يرتبط في أذهان القراء بالعبوس الناتج عن الغضب، أو الحزن، أو التذمّر أو الشكوى. وهذا مؤشّر جديد على خطأ الظنّ في أن في العنوان إضاءة لمحتوى الكتاب – رواية أو قصة أو مسرحية – فقد يكون العنوان دالاً على الفحوى حيناً، وعلى غيره حيناً آخر، فهذا مثال على العنوان الذي يتضمن مفارقة ساخرة. وعنوان المتجهم لا يتناسب إلا مع القصة الأخيرة، ومع ذلك وجد المؤلف فيه عنواناً مناسباً للقصص، فهو كالاسم يميز صاحبه عن غيره من الناس، كذلك العنوان يميز الكتاب عن غيره من الكتب. وما بين العنوان، ومضامين هذه القصص كالذي بين المفارقة وشقيها المتناقضين.

في جنازة المومياء لحسام الرشيد

بعد أعماله القصصية «رأس كليب» و" وليمة الجاحظ " و«ذباة على أنف هولوكو» وأعماله الروائية «الملائكة لا تمشي على الأرض» و«طريد الرحم» و«التميمة السوداء»، وديوانه «القمر في الدورق»، ومقالاته الساخرة «الصعاليك الجدد» صدرت للأديب حسام الرشيد مجموعة قصص جديدة بعنوان «جنازة المومياء» - وزارة الثقافة، عمان، 2019.

واللافت في هذه القصص خلؤها مما ينشر عادة على أنه قصص قصيرة جدا. وهي من التقاليع التي طلع علينا بها كتاب لا يستطيعون كتابة القصة، فتحاولوا علينا بهذه التسمية ليملاً والساحات بومضات قصصية واسكنشات تذكرنا بطرائف الأعراب، وأكاذيبهم، وبنكات العامة. وهي على أي حال كتابات نترك للتاريخ الأدبي القول الفصل في شأنها، ولنظرية الأدب أن تحيينا عما إذا كانت قصصا، أو شبيهة بالقصص، أو أنها لغو، لا أكثر ولا أقل.

فمن يقرأ «موقى بلا قبور»، وهي أولى القصص، يحسده - بلا ريب- على هذه الروح المتأنية التي تسرد في صفحات قليلة، حكاية ممتاسكة 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 أولا، ولدى المختار بصفته الممثل الوحيد للسلطة المدنية ثانيا، وإمام الجامع بصفته الممثل الوحيد للسلطة الدينية ثالثا. وقد باءت بالفشل الذريع محاولات كلٍّ من العامة، والمختار، وإمام المسجد في إقناع المجلس البلدي بالعدول عن قراره، الذي يمثل، في رأي الجميع،

انتهاكًا لحرمة القبور من جهة، وازدراءً بأرواح الموتى، الذين هم السابقون و «نحن اللاحقون» من جهة أخرى.

وعلى الرغم من الطابع السلس، والانسياي، للحدث، إلا أن القارئ الحصيف يتوقع انقلابًا في المتن الحكائي يقود لنتائج عكسية. فما إن وصلت الآليات التي أنيطت بها عملية التنفيذ، وما إن غرزت الحفارة العملاقة محلها في بقعة صخرية من المقبرة، حتى تغير الموقف رأسًا على عقب. فقد أخرجت الحفارة من باطن الأرض، ومن بين الصخور الصلدة، ما يشي بوجود دفائن ثمينة، أو كنوز، في المقبرة. فتغير الموقف تغيرًا جذريًا، فالختار والإمام، وحتى عامة الأهالي ممن كادوا سيكون حزنًا وأسفًا على قبور موتاهم – هرعوا إلى فؤوسهم، واستعدوا ليحفروا بأنفسهم بين القبور، لعلمهم يعثرون على ما بدا وكأنه بريقٌ خلب.

في القصة المذكورة يروي لنا الكاتب حكاية الموتى بلا قبور، وهو عنوان لعمل مسرحي لا علاقة له بهذه القصة من بعيد أو قريب. إنما شيءٌ مشترك. فمسرحية سارتر «موتى بلا قبور»، يتحدث فيها عن المقاومة في فرنسا إبان الاحتلال النازي، فالمعتقلون في السجون هم الموتى، والزنازيم ليست قبورًا. ولكنّ العنوان ينطوي على تشبيه السجون بالمقابر. أما في قصة حسام الرشيد، فقد جاء العنوان من عبارة الراوي الأخيرة «تدحرجت عظام الموتى على الأرض. وغدت قبورهم أثرًا بعد عين». فالشيء المشترك إذن في العملين هو رفض الكاتبين للاستخفاف، والاستهتار، بالإنسان حيًا وميتًا. فالشئرة الذي دبّ في القوم، وتكالبهم على الوصول لما ظنوه كنزًا، جعلهم يستخفون بالموتى، وينتهكون حرمة القبور، ويُررون بذكرى الآباء، والأجداد. وذلك ما كانوا قد احتجوا عليه ورفضوه. والآن، وقد لاح لهم بريقُ المال من بعيد، ولمعان الفضة والذهب، تراجع حرصهم على موتاهم، ولم يعد مرأى الجماع المبعثرة، والرفاة المنتائرة، على الأرض، يؤلم هؤلاء الذين حوّل بريق الذهب الكاذب والطمع، قلوبهم الرقيقة إلى قلوب جامدة كالحجارة، أو أشد قسوة. فالكاتب يسخر من الفكرة

التي شغل بها العامة ثم تغيرت على حين غرة حين ظنوا أن في الحفريات كنزا. فانقلبت رؤيتهم للأمر رأسًا على عقب.

الصبائر الحلو

تبدأ قصة «جنازة المومياء» بعبارة «المرأة العجوز التي سكنت تلك الغرفة»، وتبدأ قصة «الديناصور يتلو آخر اعترافاته» بقول الراوي في المطلع: «تملأ العجوز في جلسته أمام زوجته وأبنائه».

وفي عنوان إحدى قصص «جنازة المومياء» تناقض لافت للنظر، وهو «الصبائر الحلو» فالمعروف أن الصبائر مرٌّ لا حلو. لكن القصة تسخر من امرأة شريرة سليطة اللسان. لا يسلم أحد 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 التئيل منها، قررت الاحتيال على شيخ الحارة. فتقرت من إحدى زوجاته السبع - على ذمة الراوي- وأقنعتها بأن لديها عقارًا فيه شفاء من يشكو الضعف الجنسي بسبب الشيخوخة، وهذا العقار يعيد الشيخ إلى صباه. ولا تحتاج إلا الموافقة الزوجة على تنفيذ الخطة، والأخذ بالوصفة.

ولم تكن الوصفة تتعدى منقوعًا من الصبائر بالحلل، وأن يضاف لطعام الشيخ ليعود بُعيد أيام معدودات بقوة شابٍ في العشرين، لكن زوجة شيخ الحارة تتردد، فالرجل لن يتحمل طعم الصبائر المر، أو مذاقه، فترد عليها ذات اللسان السليط قائلة:

- لا عليك، فهذا الصبائر حلو.

وما هي إلا أيامٌ معدودات حتى أصبح شيخ الحارة أضحوكةً في فم الكبار،
والصغار. وشرع يطلّق زوجته واحدة تلو الأخرى. ولم يعد قادرًا على الكلام بسبب
الآلام الموجعة التي سبّبها له الصبار المتر.

حكاية شعبية

ولا ريب في أنّ مثل هذه القصة قصةٌ عاديةٌ تشبه إلى حدّ كبير تلك الحكايات
الشعبية التي تتداولها العامة، وهي أقرب ما تكون إلى طرائف الشيوخ، ونوادر
الأمّة، وما يُنسب إليهم، وإلى أزواجهم، في العادة من مقالب ساخرة. ومما يسترعي
النظر حرصُ الكتّاب في هذه القصص على اختيار شخصياته من الشيوخ، والعجزة.
فالحاج مَرَضِي 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 كبشاً 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 الثغاء الأخير».

نكوص

وبطل «امرأة الشرفة» هو الآخر شيخ سستيني يعاني من نكوصٍ نفسي، أعاده
إلى مرحلة المراهقة بعد هذا العمر العتي. ويقنع نفسه بأنّ تلك المرأة، التي وقع بصره
عليها وهي تنزو إليه من الشرفة، تبادله حبّاً بحب، وإعجاباً بإعجاب. وقناعته هذه تشير
سخريةً أصدقاء المقهى الذين يظنونهم قد جنّ، أو على الأقل، واقفٌ تحت تأثير ساحرٍ
أو ساحرة.

ولم يطل الوقت به حتى اكتشف أنّ تلك السيدة لا تبادله لا الإعجاب، ولا الحب. لسبب بسيطٍ، وهو كونها كيفية «رأى الخادمة تدخل الشرفة، وبرفق تمسك بيد سيدتها العمياء لتقودها بخطى متمهّلة إلى داخل البيت». وهذا المشهد - بطبيعة الحال - يضع حدًا لتوقعات الشيخ الستيني الذي استدار من فوره عائداً إلى بيته، وقد ألقى على الشرفة نظرة مفعمة بالحزن والأسى.

وتبدأ قصة «جنازة المومياء» بعبارة «المرأة العجوز التي سكنت تلك الغرفة»، أما قصة «الديناصور يتلو آخر اعترافاته» فتبدأ بقول الراوي في المطلع: «تململ العجوز في جلسته أمام زوجته وأبنائه». وحزّص المؤلف - ها هنا - على اختيار شخصياته، وأبطال قصصه، من هذه الشريحة، شيء يشكر عليه، ويُحمّد له التفاته نحو كبار السن، وانتقاء شخصياته من هذه الفئة، ولو أنّ هذا لا يعدّ ضربة لازم كي يقدم للقارئ قصصاً جيدة حافلة بالسلاسة السردية، والتشويق. والسخرية.

وهو، على أيّ حال، يسلط الضوء على متاعب هذه الفئة، ومُعاناتها. فبعض نماذجه يعيش قلقاً 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 دامتْ وُجهاً النظر التي يُديها حيالهم - من حين لآخر - لا تسيء إلى هذا النَّقَر، بل تردّ الإساءة عنهم بالإحسان.

الباب الرابع

ملاح نسوية

رجل في عكرا امرأة للحديدي

قد يجد القارئ - في العبارات التي اختارتها الأردنية فداء الحديدي تذييلا على الغلاف الأخير لمجموعتها القصصية رجل في عكرا امرأة (بيروت: 2019) ما يليق الضوء على دلالات هذه القصص " لا يعرف بأني امرأة قاسية. أنثى متمردة . أعرف متى تستكين الأنثى داخلي. متى أحن إلى الهدوء. ومتى أخرج أنثى نائرة حد الجنون. هو لا يعرف أنني امرأة تهوى الاقتحام متى تريد. وأهوى الانتقام عندما يحين.."

فالقصة العشر التي تتألف منها المجموعة تشبه تقاسيم متكررة على وتر واحد هو الأنوثة، والأنثى المتمردة، أو تلك التي تتعرض للطعنات المتلاحقة من الرجل الذي يتغيب عامداً فيما هي تتوق لحضوره، أو يقصياها 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 بُعيد رحيل والده الثري أنه ترك وصيته لدى هذه المحامية. وهي الوصية التي يعهد إليها بالإشراف على ودائعها في المصارف سحبا وإيداعيا. 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 تقده الصفة المشبوهة التي أبرمها مع تاجر فرنسي، إذ تبين في اللحظات الأخيرة أنه وقع في

الفخ الذي نصبته له المحامية ياسمين باستيلائها على ما كان يود تهريبه لذلك التاجر مقابل شيك بـ 700 دولار. فكانت الصدمة أكبر من أن يحتملها هذا الرجل الذي تغلبت عليه ياسمين بما لديها من دهاءٍ، ومكر.

وترى (نجلاء) في قصة بعنوان " حبيبتى الغائبة " في نفسها، هي الأخرى، نموذجاً للمرأة الصارمة، والأنتى المتمردة، التي لا تضعف عزيمتها، ولا تلين. فهي تعمل في دار المسنين، 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. (ص45) 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 مقدمات يجلس بقربي .. (ص47) وظهور هذا الزائر يترتب عليه تحول جذري في بنية القصة، إذ ينصب تركيز الساردة على التوقعات التي تداعب خيال الفتاة (نجلاء) وهي تخيلات تبتعد بها عن الواقع، إذ تظن في هذا الزائر الأنيق رجلا معجبا بها، بل محبا لها شديد الوله والعشق. والدليل على ذلك تظاهره في إحدى الزيارات بنسيان معطفه الجلدي ليعود ثانية بذريعة استعادة المعطف، لكن الهدف الحقيقي هو اللقاء بنجلاء التي ما تزال تعيش، وتحلق، بنسيج خيالي يتألف من حكايات، وقصص عن العشق الذي تقود إليه مصادفاتٌ عابرة.

ويظل الشاب، الذي يعمل في صحيفة أخبار شارع الثقافة، يرأسها عبر مقالاته المتكررة، بطريقة غير مباشرة، ومُغزرة. فهي وحدها التي تدرك بأن ما يبعثه من أشواق لها محبوبٌ بين سطورهِ، وفي مقالاته التي يكتبها بمحنة واحتراف (ص53). لكن الشاب الذي لم تذكر اسمه اختفى فجأة. انقطعت أخباره، وتوقفت مقالاته عن

الظهور في مواعيدها المحددة، وهاتفه المحمول لا يجيب على الرغم من أنه غير مُغلق. أعيانها البحث والسعي لمعرفة سر تغيبه هذا. تحاول الاتصال بالصحيفة فيخبرونها بعزوفه عن الكتابة، وأنه لا يرسل إليهم مقالاته كالعادة. ثلاثون يومًا هي المدة التي استحوذ عليها فيها القلق، ليتضح أن ما كانت تظنه حبًا لا يتعدى الوهم العذب، والحلم الرائع، الذي عاشته أياما بليلتها، فقد ظهر أخيرا في سيارته، وإلى جانبه سيدة في ملابس أنيقة. وكانت الصدمة كبيرة إذ اكتشفت أن هذه السيدة زوجته. نجلاء- إذن - وقعت ضحية الخداع، والمكر، أو هذا ما تظنه على وجه الحقيقة. فالزائر الذي لَوَّح لها بالطَّعم، وعلقت به الصنارة، هو المسؤول في رأيها عما جرى لها وأصابها من قلق. والسؤال هو: هل كان هذا الصحفي مسؤولا فعلا 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 الحب بمعناه الذي يجمع بين الذكر والأنثى.

وفي " الموعد الأخير " يتعرف القارئ على امرأة من نوع آخر، فهي الفاتنة بثوبها النيلي المرصع، وبسبب تلك الفتنة أصبحت زوجة (جمال) رجل الأعمال الثري الذي يسافر إلى باريس ويقضي أياما عالقًا في مفاوضات قدّم 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. علاوةً على أنه يعرف صعوبة السفر إلى باريس في هذا الوقت القصير الضيق، وعلى الرغم من ذلك اتصل، فجاء الرد سريعًا " عند الساعة السادسة صباحًا أصلُ باريس " (ص 66) وكانت صدمة التجار الأربعة كبيرة عند مشاهدتهم لها في الاجتماع. وازداد نقرّ الأصابع على سطح المنضدة تعبيرًا عن التوتر. وعلى الرغم من أن الاجتماع مُدّد

مرآزا، وطلال وقته كثيرا، إلا أن ذلك لا يهيم، ما دامت النتيجة مكسبا لم يتوقعه جمال، ولا توقع ما يسفر عنه من أرباح ومنافع.

تلك واحدة من المناسبات التي أثبتت فيها ليانا، بصفها امرأة، قدرتها على تحقيق المعجزة التي يعجز عنها الرجل بدهائه، ومكره.

مكر النساء، إذن، لا يقلّ عن مكر الرجال، إن لم يزد عليه، ويتفوق. ففي قصة: " امرأة في حياتها أسير " تستغرب الساردة (نايا) عدم فهم الدكتور ناجي لها بصفها أنثى غير طيعة، ولا شديدة الإذعان. تقول في مونولوج داخلي: احذرني أيها الرجل! (ص 73) من أنت لتعاملني بتلك الطريقة؟ ثم " سوف أجعله يندم على معاملته القاسية لي " (ص 74) وأخيرا تتغلب على العقبات التي واجهتها في الطريق. ستة أشهر من البحث، والإصرار، انتهت بالعثور على ما تريده من معلومات، ووثائق، لتحرير الأسير المعتقل، أو المختطف، بكلمة أدق. وسرعان ما حجزت مقعدا في أول طائرة إلى حيث يمكن تحريره من الأسر. لقد تمتعت نايا في القصة بإرادة حديدية لقت الدكتور ناجي درسًا في الإصرار والتحدي. فالأنثى ها هنا ليست ضعيفة، ولا اتكالية، فهي تنتزع ما تريده بنفسها، ولا تنتظر من يمن عليها بالمساعدة.

ويتكرّر - مثلنا قلنا- الإلحاح ذاته على الإرادة الصلبة، والمتينة، التي تتمتع بها فتاة فقدت أمها قبل أسابيع، وتنتظر أن يعث الله لها بشريك العمر بلا شروط. ذلك الذي سبق لساح صديقتها أن حدثها عنه في إشارة للزواج منه، فهو قريبها الذي تعرفه عن كذب. بيد أن اللقاء الذي جرى ترتيبه بين سيرينا - بطلة القصة- والشاب تمخّض عن مفاجأة صدمت بها سيرينا، فأسألته تثير الإشمئزاز، إذ كان همه الوحيد في اللقاء أن يعرف كم هي مصروفاتها اليومية، وكم مرة تناول اللحوم في الأسبوع. فهو يحيل إلى درجة الشح، ولهذا لم يترك لها فرصة الرفض " والمفاجأة أنه هو من رفضني. لا يستطيع تحمّل مصروفاتي."

لم تكن حجتها تلك الصدمة الوحيدة التي تتعرض لها سيرينا بعيد وفاة الوالدة. فأفراد الأسرة تفترقوا. الأب، والأخ ثائر، والشقيقة سارة، كل منهم مضى في سبيله إلا هي. ويزيد الطين بلة ما اكتشفته في شخصية صديقتها ساح، تلك التي دعته للقاء في منزلها، وتبين أنها تراجعت عن الدعوة بطريقة مهينة، ومُزرية، بالمعنى الحقيقي. وبدلاً من أن تشعر سيرينا بالأسى لهذا، ترى في ذلك سبباً للسعادة، فذلك اليوم الذي سقط فيه القناع هو 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 الواصل بنفسه لا الطبع المتأثر بالخذلان.

ولا تكتفي فداء الحديدي من قصصها هذه بوحدة المال الذي تنشده للأنثى، ولكنها أيضاً تُضفي عليها من أساليب السرد ما يضمن لها وحدة التشكيل الفني الأدبي. فحينما سرح القارئ نظره ألقى الأنثى هي الساردة، وهي أيضاً التي تقع عليها الأضواء من علي، فتتبرجج جوانبها من كلِّ النواحي، لا من جهة واحدة. هي التي تروي، وهي التي تحتل موقع الراوي عنه. وتتلاعب الكاتبة بالخطاب، فتارة يغلب عليه ضمير المتكلمة، وطوراً تنتقل من هذا إلى ضمير الغائب، فيتتخى الراوي الممسرح جانبا تاركا السرد لغيره، ويغدو الحديث عن المرأة جلياً باستخدام ضمير الغائبة المفردة، ولا تفتأ تنقلب مرة أخرى للراوي الممسرح الذي يحكي الحكاية بضمير المتكلم، وهذه المراوحة تبعد الشعور بالرتابة عن القصص.

ويلاحظُ، بصفة خاصة، أن القصص التي ترصدُ فيها المشاعر الداخلية للأنثى ترصدُ عبارات قصيرة، مجزأة، قد تكون الكلمة الواحدة بمنزلة جملة تامة. عدا عن هذا تتجنب استخدام حروف العطف، مما يبعث في السرد ديناميكية خاصة بالتصوير المشهدي، لذا يشعر القارئ بوجوده أمام شريط يعرض الحكاية تارة بالتصوير السريع، وطوراً بالبطيء، وطوراً ثالثاً بالطبيعي. ولو أنَّ القصص وجدت

من يعيد النظر فيها مُحررًا منقحًا لُحلت من بعض الهنات اللغوية القليلة التي لا
تنتقُص من هيبَة السرد، وجمالياته.

ماجدولين أبو الرب في الرجوع الأخير

الرجوع الأخير هو عنوان المجموعة القصصية الثالثة للكاتبة الأردنية مجدولين أبو الرب بعد لوحات فسيفسائية، والأرد⁽¹⁾ وفي هذه المجموعة (دي، 2015) تواصل الكاتبة التعبير عن هموم المرأة في أداء قصصي يغالي في البساطة من جهة، ويغالي في العمق، والانساق، من جهة أخرى. وهما عمق، واتساق يجعلان 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 القصيرة جدا 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 طولاً، وعرضاً، وفي مكان محدود مساحته، وموقعا. فها هي ذي في القصة الأولى (كذب أبيض) – والكذب الأبيض هو ذلك الكذب الذي لا تقصد به الإساءة، وإنما هو تعبير عن النوايا الحسنة الخالية من المضرة- والكاذبة- ها هنا- سيدة تنتظر دورها في عيادة طبيب نسائي. فقد سبق لها أن كانت حاملاً ثم جاءها المخاض، ورزقت طفلاً، غير أن الطفل لم يعيش إلا بضعة أيام لم تزد على الأربعة. وقد جاءت إلى الطبيب ليصف لها دواءً يحفف الحليب الذي في صدرها لما يسببه لها من ضيق وألم (ص10).

في زيارة سابقة للطبيب كانت هذه السيدة قد قابلت امرأة أخرى حبلى، وها هي - أي الأخرى- الآن في العيادة، وتذكرت كل منها الثانية، ودار بينها حوار مقتضب عن الحمل والولادة. إذ يبدو أن المرأة التي لم تنزل حاملاً حديثة عهد بالزواج، والحمل، ولم تجرب الولادة. تقول لها بعد أن تبينت التغيير الذي طرأ على قوام السيدة التي وضعت طفلاً قبيل عشرة أيام " أرجو ألا أتجاوز حدودي، هل .. هل.. فعلا الولادة أمرٌ مؤلمٌ جداً؟ تجيبها الأخرى: لا تصغي لهنّ. يهولن الأمر. البشر يحبون المبالغات. ألّمها محتمل، مجبول بفرح غريب. أظنه فرح اللقاء، فما هي إلا ساعاتٌ قليلة، وتلتقين به" (ص 9).

على أن هذه السيدة، التي تبدو في جوابها حريصة الحرص كله على الصدق، وتجنب المبالغات، تدعي أنها تركت طفلها عند جدته. ولم تقل للمرأة إن الطفل فارق الحياة بعد أربعة أيام من ولادته. ولم تذكر لها السبب الحقيقي الذي من أجله هي هنا في العيادة. فهي تكذب، وتزاوّل ما يعرف بالكذب الأبيض.

ومما نلاحظه أن القصة تنشُد الحديث، والبوح، عن الهموم النسائية، ولكن الضوء لم يُسلط على هاتيك الهموم بطريقة سطحية، فجّة، أو مفتعلة، فقد تضمنت القصة شرائح وصفية سلط فيها الضوء على متاعب تلك المرأة الحامل التي يُظنّ أنها على وشك الولادة. فهي لا تستطيع السير دون لهاث. وعندما تتكلم يغلب على صوتها التهدُّج فكأنها متقطعة الأنفاس. وفي غرفة الانتظار ثمة منضدة عليها جرائد قديمة مقروءة. ومجلات فقدت لونها لكثرة الملامسة، والتعرُّق، من مرتادي العيادة، وهي مجلات قديمة لم تتغير منذ فتح العيادة قبل سنين. إلى ذلك ثمة طلاءً على الجدران فقد بريقه، ولا تستطيع السيدة تمييز اللون، وهل هو رمادي، أم أبيض فقد نصوعه، وصفاءه، وتحول إلى ما يشبه الرمادي. ولا يفوت الراوي أن يصوّب نظره نحو اللوحة المعلقة على الجدار، وهي صورٌ تمثل مراحل نمو الجنين.

كل هذا يمثل جانباً من المكان، والجانب الآخر مخصص لتلك المروحة المدلاة من السقف التي لا تنفك تصدر أصواتاً بين الحين والحين تشبه (القرقعة). أما جمّاز التلفزيون، فهو من تلك الأجهزة 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. وثمّ زوبتان إحداها في منتصف العمر، تمسح أحمر الشفاه بمنديل ورتقي مطويّ بعناية، فيما الأخرى تتحدث بإزعاج مع إحداهنّ.

وعلى نحو مبالغت ارتفعت في الأجواء نغمة رنين الهاتف. كان الهاتف المحمول للسيدة ذات أحمر الشفاه التي سارعت للرد بصوت عالٍ " ينبغي أن أضع حداً لأقاويلهم. نعم. أنا لا أتسرع. لم يمض على زواج البنت ثلاثة أشهر. وبدأت تتقولُ عليها. اسمع. نحن في عيادة طبيب. قلت لك .. على كل حال أنا لا أفعل ذلك إلا لتغلق فيها. وتكفّ عن اتهام ابنتي." (ص8)

فالأمر إذاً كيد كنه، وحماة، وتدخّلات 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، وطرقة حذاء السكرتيرة على البلاط، وآلام الوضع والولادة، ووفاة الطفل ذي الأربعة أيام، وضيق السيدة بالحليب الذي لم يعد ثمة رضيع بانتظاره، ومناكفات الكنة والحماة، كل هذا يوحي بالكثير الجَمّ من الضيق النفسي، والمعاناة اللتين تمرّ بهما المرأتان؛ تلك التي فقدت طفلها، وتلك التي تنتظره في خشية 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 الرشيقّة زادت بها الكاتبة من

الإحساس بالجو المأساوي الخائق الذي تعيشه المرأة صاحبة الكذب الأبيض. فهو جؤ مشحون بالإحباط الذي يملؤها بالرغبة الشديدة في الصراخ، أو الانقضاض على المجالات، وتمزيقها صفحةً صفحةً، وعلى اللوحة، وخلعها عن الجدار، وربما الدوس عليها أو قضمها بالأسنان (ص6).

العمّة

وفي قصة أخرى بعنوان (عمّة) تتخير الكاتبة موقفاً قلماً يحدث في عزاء، كالذي أقيم لعم (لمياء) وهي التي تروي القصة، أو تُروى القصة - بتعبير أدق - من الزاوية التي تراها هي. تنقطع الكهرباء، فيعم الارتباك المعزين. حتى زهير، وهو الابن الأكبر للمتوفى، عاجله الارتباك عندما طلبت منه أمه أن يحضر شموعاً من غرفة نوم أبيه الراحل، فقد تهيأ له أن دخول الغرفة الموحشة لا سيما في العمّة شيءٌ مخيف، وما هي إلا لحظات حتى أحس بنأمة، وحركة، كأن شخصاً ما حيا موجوداً في الغرفة، وأن هذا الشخص ينفخ، ويطفئ الولاة التي استعان بها لإضاءة المكان، فكان رد فعله أن بدأ بالصراخ، فتراكض المعزون نحوه وسط تعثرهم بالأشياء وقطع الأثاث .

في الأثناء كانت لمياء من جهة، وزوجها أحمد من جهة أخرى، قد استعادا شيئاً من الماضي. فعندما تزوجا قالت لمياء لأحمد إن عمها رجل يده (طائلة) فهو ممن يجلون ويربطون في البلد. ولا شيء يصعب عليه مما يحتاج للتدخل والوساطات. والصحيح أن هذا كان في رأي أحمد قبل أن يبلغ عمها 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 (ص7). ومما تجرى استعادته على سبيل التذكّر، والاسترسال في التداعي، أن زهيراً كان قد تحرش بلمياء عندما كانت في زيارة طالّت لبيت العم "حشرني خلف الباب.. وحك جسدي بجسده. قلت له اتركني.. وهددته. وقبّل عنقي قبل أن أتمكن من الإفلات

منه. كانت تلك آخر ليلة لي في منزل عمي. النذل، تهادى اليوم رغم مصابه. كيف أمد يدي للتعزية فيميني؟ " (ص16)

وهذا الحوار الذي يجري بين لمياء ونفسها مع استعادة الحدث الذي وقع قبل سنين، وما يرتبط به من موقف مشين من زهير، يؤكد لنا ما يتصف به من طيش. ولذا تبعته لمياء، وهو ذاهب ليحضر الشموع في العمة، وهي التي نفخت وأطفأت لهب الولاة. ليدعي أن صراخه، ووقوعه أرضاً، بسبب الحزن الذي اعتصر قلبه حين رأى سرير والده خاليًا " لا. لا أقدر على تحمّل غيابه " (ص18). قال هذا في اللحظة التي عادت فيها الكهرباء المقطوعة وأضاءت المكان. وبدأ المعزّون بالانصراف .

يجد القارئ المتوقف عند هذه المجرّيات في سرد القصة طواعية الأداء للكاتب، التي تنتقل فيه من لحظة لأخرى بين بعدي الزمن، الماضي منه والآني، دون أن يبدو في ذلك انقطاع يعكّر صفو التسلسل المرن الذي يتبعه الراوي في محكيه القصصي. فنحن بين لحظة وأخرى نجد العم في عنفوانه يتوسط لهذا ويساعد ذاك، وينقد العروسين مبلغًا يذكرهما بشهر العسل الممتع. وفي أخرى نجد أنفسنا أمام العم المتقاعد الذي مضى على تقاعده عشرون عامًا أو أكثر، فقد خلالها ما كان يتمتع به من يد طولى. ونجد أنفسنا أيضًا أمام لحظة قصية تمت استعادتها في غير قليل من التفصيل عن حكاية التحرش التي انتهت بالتهديد، والامتناع عن المبيت في منزل العمّ مرة أخرى.

تتناسل هذه اللحظات شيئًا فشيئًا 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 تُمسّ نظرًا لاقطاع الضوء، عندما عادت الأضواء تبينّ لأحمد أن قسمًا منها أصبح فارغًا. علاوة على أن المعزين يصطحبون زوجاتهم وهن في غاية الأناقة، يباهين بأحذيتهم 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، والحذاء 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. (ص15) وإدًا، ليس مممًا أن ينسج الكاتب قصته القصيرة من خيوط الواقع، وفتاته، ليؤلف بها حكاية شيقة، مسلية، يجد القارئ فيها متعة، ولكن المهم هو أن يبث، بصور غير مباشرة، رسائل في ما يرويه من منتاليات تلك الحكاية. والمؤلفة مجدولين سواء في قصة كذب أبيض، أو عتمة، وفي غيرها من القصص، تبث عددا من الرسائل. في الأولى عبرت عن هموم النساء وما تعانيه المرأة، وفي الوقت ذاته لم تُعِف 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- انصب على زهير، وعلى المعزين، وعلى الساردة التي هي لمياء لما تؤمن به من أن " الواسطة " تفتح لمن تيسرت له كلّ الأبواب، والنوافذ، وحتى الشبابيك المحصنة. علاوة على أن الجميع لا يراعي هيبة العزاء في المجلس، إذ يتباهى قسم منهم بما يرتديه من ملابس، ومن أحذية، وبعضهم ينقضُّ على أطباق الطعام بشره حتى في غياب الأضواء، فالعتمة التي هيمنت على الصالة - فجأة- كشفت من الطباع السيئة، والحصل الرديئة، ما لم تكشفه الأضواء الساطعة .

1. انظر خليل ، إبراهيم، الصوت المنفرد، ط1، عمان ، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011

ص 191- 198

الباب الخامس

ملاح القصة القصيرة جدا

من صانع الظلال إلى ذي الناب

على الرغم من أن القصة القصيرة جدا قد وصلت إلى طريق مسدود بسبب الإفراط في التكثيف، والوقوع في التكرار، وخلو النصوص من مقومات فنية بديلة لتلك التي تميزت بها القصة القصيرة (الكلاسيكية) على مدى العصور؛ من حدث، وشخصية، ومن زمن تقع فيه الحكاية، ومن لحظة تأزم، فلحظة تنوير، فوجهة نظر، ومشاهد تضع القارئ في أجواء سردية شيقة ترتقي به سلام الدهشة، على الرغم من هذا، ومن غيره، مما سبق لي أن أشرت إليه، ونهت عليه، في دراسة لي سابقة تناولت فيها بعض أعمال القاص الفلسطيني محمود شقير⁽¹⁾، على الرغم من هذا كله، فقد استرعى انتباهي ابتعاد القاصة جلنار زين في قصصها القصيرة جدا الموسومة بالعنوان "صانع الظلال" عن التكرار النمطي الذي تعاب به القصة القصيرة جدا، وقد وجدت في مجموعتها صانع الظلال (الآن للنشر والتوزيع، عمان، 2015) قصصا تنحو فيها منحى يختلف عن ذلك الذي آلت إليه القصص الموسومة بالقصة القصيرة جدا. ومن بين القصص التي تتضمنها المجموعة قصص لافتة للنظر، كقصة (بريق) (ص7)، وقصة "الحذاء" (ص37) وقصة "قناص" (ص38) وقصة "نور تامر" (ص40) وقصة "براءة" (ص41) وقصة "أحلام صغيرة" (ص36) وقصة "أنوثة" (ص27) وقصة "قارئة الفنجان" (ص25) وقصة "ألف ليلة" (ص16) وغيرها.. مما لا ضرورة لذكره، ولا لاستقصائه وحصره. ففي قصة "بريق" يستمع القارئ لمن يروي مخاطبًا من يروي له، أو عليه، بما كان من شأن الفتاة، أو المرأة التي تدور حولها القصة، فقد كانت معجبة به جدا. وتتمنى الاقتراب منه،

1. ينظر كتابنا مراوغة السرد وتحولات المعنى، ط1، دار الآن، 2016، ص ص 73-84، وانظر ما ذكره الكاتب عن فشل هذه التجربة: أنا والكتابة، ط1، الدوحة: لوسيل، 2023، ص 87

لكنها تخشى ذلك تجنباً لأي احتمال بالحياة المرة. والرجل يسأل: أنا؟ وفي المشهد التالي يستمع القارئ لصوت المرأة تروي ما كان منه، فبعد أن اقتربت نحوه يدفعها إليه ذلك الإحساس اللذيذ بالسريان، يفجعها بصوته المخيب: أووووووه. آسف. لم تكوني المقصودة. في منتصف الطريق تقف حائرة فهي لا تستطيع المضي في الاقتراب، ولا تستطيع الرجوع، ومن هنا يأتي الشعور العميق بالإحباط لدى تلك المرأة، فقد اطفأ في عينها ذلك البريق، وراحت تتحسّس كومة الرماد في صدرها بعد أن احترق قلبها بنار صدوده.

ما بين الصعود والهبوط، وهما نقيضان، تتأرجح مشاعر المرأة في مفارقة درامية تقدم الفاجع على العادي، والمألوف. وهذا يدع القصة القصيرة جداً تكنسب بعداً تأثيرياً لدى القارئ يتسم بالسرعة، والقوة، خلافاً للقصة التقليدية التي تشق طريقها للتأثير في القارئ عبر طرائق متعددة، ودهاليز لا تخلو من الالتواء، والتمدد، أحياناً، مما يجعل الإحساس بالصدمة ها هنا، والشعور بها، أقل عنفاً من هذه الحال التي وجدناها في قصة جُلنار زين.

أما في قصة الحذاء⁽¹⁾ فلا تبتعد بنا الكاتبة عن موضوع الرغبات المحبطة، والأحلام التي تبددها اليقظة. فنحن نستمع في بداية القصة لواحد من اثنين يشتري أحدهما حذاءً رياضياً جديداً، ويقوم بعرضه على أخيه، مؤكداً أنه جمع ثمنه بعد لأي. والأخ يثني على الحذاء، فهو (جميل) ويعلن الأول أنها شريكان فيه، بشرط ألا ينقله أيٌّ منها إلا في مناسبة جديدة بحذاء رائع كهذا. وعلى نحو مباغتٍ تنقلنا الكاتبة إلى مشهد تلفزيوني يظهر فيه الحذاء ذاته، وقد تدلى من جثة ملفوفة، فخدق في الجثمان ليكتشف أن أخاه ارتدى الحذاء لمناسبة جديدة بارتدائه، وهي الاستشهاد في ساحة النضال الوطني. وبكلمة واحدة تلخص الكاتبة جلنار زين مغزى هذه القصة

1. جلنار زين، صانع الظلال، ط1، عمان: درا الآن، 2015، ص 38

القصيرة جدًا، وهي كلمة " شهق " التي تنتهي بها. فهل كان الأخ يتوقع هذا؟ بالطبع لا، لأن التصرف الذي ندّ عنه في ذلك الموقف تصرّف ينم على أنّ ما وقوع ما جرى لم يكن في الحسبان. وليت الأمر يقتصر على فقدان الحذاء الرياضي البديع، ولكنه أيضًا فقدان الشهداء الثلاثة الذين تسللوا فجراً، وأثخنوا العدو بالجراح، واستشهدوا دون أن تُعرف هوياتهم. وتلك هي المفارقة، فالأخ تعرّف على جثة أخيه الشهيد بسبب ذلك الحذاء، فاي موقف فاجع هذا؟

أحلام كبيرة

وأما المفارقة في قصة " أحلامٌ صغيرة " فتبدو في جمع الكتابة جلنار زين بين لفظي: صغيرة، وكبيرة. ففي العنوان أحلام صغيرة، لكن الفتى الحالم باللقمة الطيبة، والقلب المحبّ، والوطن الآمن.. يختنق بحلمه، لأن حلمه لم يكن في نظر الأقدار حلمًا صغيرًا، بل كان كبيرًا حد الاختناق. فعندما داهمته نوبه من السعال إثر عُصّة في الحلق، ونُقل على إثرها للمستشفى، فارق الحياة على الفور، وعندما سئل رفيقه عن سبب الوفاة، قال: " لقد كان حلمه كبيرًا، فاختنق به." ⁽¹⁾ هذا الصبي الذي لا يجد ما يتناوله في الغداء سوى كسرة من الخبز، وحبّة من الطاطم، لسوء حظه يقترح على صديقه أن يحلم، ويذكر ما يحلم به ليغصّ في الأثناء، ويفارق الحياة، بسبب ذلك الحلم الكبير، الذي بلغ من الإفراط حدّ التحوّل من الحلم إلى كابوس. فهو، أي: الفتى، ينتمي لفئة من الناس يحُرّم عليها الحلم، فإذا تعدت هذا الخط الأحمر، كان مآلها الفناء، ومصيرها الموت.

وهذا المغزى في الحكاية القصيرة المكثفة يحقق ما تحلم به الكاتبة من: بناء نصّ يجمع بين القصة بمفهومها التقليدي، والقصة القصيرة جدًا، بما تطع عليه من ميل

1. صانع الظلال، ص 36

جلي للاختزال، والتكثيف، والاكْتفاء باللحمة السريعة عوضًا عن التفاصيل ذات الإيقاع البطيء.

وهذا النوع من البناء نجده أيضًا في قصة بعيدة عن هذه الأجواء، وهي قصة " أنوثة " ففي هذه القصة يروي لنا الراوي أنّ المرأة المعنية بالأنوثة - ها هنا - تستعد للخروج بعد أن اتخذت ما تتخذه في العادة من الزينة، والطيب، حتى إن العيون المعجبة تلاحقها في الطريق، وسائق السيارة، الذي يتمنى جلوسها في المقعد الأمامي، يلاحظها بنظرته في المرأة. ومكتبها في الشركة يمتلئ بالزملاء المتذرعين بذرائع كثيرة لزيارتها، والاستمتاع برؤية جمالها الصارخ، فتقول في نفسها: يا سبحان الله! وهذه العبارة تتضمن في ثناياها، وفي جروس أصواتها، مشكلة تعيشها هذه المرأة، والقارئ لا ينتظر كثيرًا للتعرف على تلك المشكلة، ففي المنزل ثمة من لا يعبر ذلك الجمال الصارخ أيّ اهتمام، وقد لا يدرك ذلك الجمال أساسًا: " تدلف إلى الداخل.. تنظر إليه ، وهو يتكؤم على الأريكة، لا يلتفت إليها، تهزُّ رأسها أسىً، وهي تراقب ظلها يتلاشى، ويجزأ معه! " ⁽¹⁾ فالمفارقة تتبدى، وتتجلى، في أن الثقة بالنفس التي يمنحها لها المعجبون سرعان ما تصبح عبثًا في المنزل، وظلا يتلاشى في تعبير رمزيّ عن تلاشي تلك الثقة بأنوثتها الساحرة، وهذا ما يُفصح عن موقف يصدّم القارئ الذي لا يتوقع - بالطبع - مثل هذه النهاية لذلك الوصف المبالغ به لسحر هذه المرأة.

وهذا في حقيقة الأمر يقرب قصص جنار زين من الفن الحقيقي، الفن الذي لا تنقصه الأصالة، ولا يفتقر لقواعد الإبداع، فهو لا يقول ما يقوله مباشرة، بل يعتمد للظلال، والإيحاءات، والوميض الخاطف الذي يلقي بالضوء على الزوايا المعتمة، والمُظلمة، من حياة الشخصية القصصية، والنموذج الإنساني. فالظاهر أنّ هذه المرأة

1.صانع الظلال، ص 27

في وضع تحسدُّ عليه كثيراً، ولكنها في الواقع تحيا في ظلمةٍ تحيل بيتها إلى حميم غارق في البؤس، وتحيم عليه ستائر الإخفاق.. والإحباط.

قارئة الفنجان

والسمة اللافتة في قصص جنار التنوع على مستوى الفكرة التي تنسج من أجلها الحكاية القصيرة المكثفة، ففي قصة بعنوان " قارئة الفنجان " – والعنوان لا علاقة له بقصيدة نزار قباني المعروفة- تضي بنا الكاتبة في طريق آخر غير الذي عبثته في القصص المذكورة. فقد أرادت التعبير عن أنّ في حياتنا الكثير من الزيف الذي يؤمن به الكثيرون منا، ويعدونه كالحقائق التي لا يأتيها الباطل من أمام، أو من خلف. فنحن إزاء صديقتين تزور إحداها الأخرى، وتستقبلها بالترحيب كالعادة، ثم تحسبان فنجانين من القهوة، وقبل المغادرة تقترح الزائرة على صديقتها أن تقرأ لها الفنجان، فتؤكد لها الأخرى أنها لا تؤمن بقرءة الطالع، ولا بالحظّ. فنصر تلك الزائرة على ممارسة هوايتها من باب التسلية حتى وإن كانت صديقتها لا تصدق شيئاً مما تقوله عن المكتوب في الفنجان. ونلاحظ أنّ هذا المشهد العادي ينتهي بمفاجأة لا يتوقعها القارئ، فبعد أن تتعجب القارئة من سوء فالّ الفنجان، وأنها لم تقرأ أسوأ منه في حياتها الطويلة، وبعد أن تؤكد لصديقتها أنّ الكوارث والمصائب ستنصبُّ على رأسها ورأس عائلتها بالجملة، وبأنها ستموت ميتة بشعة، تفجأها الصديقة⁽¹⁾ قائلة: ولكن هذا فنجانك أنت لا فنجاني.

خزعلات

صحيح أنّ مثل هذه المفاجأة لا يتوقعها القارئ، ولكن هذا لا يعني أنّ النهاية في القصة- على قصرها- نهاية مفتعلة، وفرضت عليها قسراً لا يخلو من تعسف. إذ من الطبيعي أن تخالف توقعات القارئ توقعات الشخصية في القصة، أو في الرواية،

1.صانع الظلال، ص 25

ولكن، هل هذا الاختلاف يُفقد الحكاية قيمتها الإعلامية؟ بالطبع لا، لأن الغاية من هذه القصة، أصلاً، هي أن تقول لنا الكاتبة: إن قراءة الفنجان لا تعدو كونها نوعاً من الخزعبلات، وبما أنها كذلك، فليس من المستبعد أن يكون كل ما تقوله الزائرة عن الفنجان من اختلاقها هي، وهذا يؤكد أن قراءة الطالع، ومعرفة الحظ، عن طريق الفناجين، وغيرها.. شيء لا ينبغي للعقلاء أن يؤمنوا به، ويطمئنوا إليه، فهو تسلية لا أكثر.

وتمضي بنا الكاتبة في طريق آخر غير هذا الطريق. مستعيدة في قصة قصيرة جداً عنوانها " ألف ليلة " كلا من شهر يار مضطجعاً على سرير الوثير. وشهر زاد تواصل سرد حكاياتها الألف على مسامعه، فتروي له حكاية جديدة عن مكشف النار، وهو هنا الرجل، وأصل الكلام، وهو هنا المرأة. وهذه القصة، شديدة التكثيف، تعيد الكاتبة النظر في سلسلة من الحكايات العربية، مؤكدة أن شهر زاد، كغيرها من النساء، اخترعن الكلام بعد أن فقدن القدرة على استخدام الإشارات في ذكرهنّ معايب المرأة. وهذا موقف لا يخلو في الحقيقة من السخرية، والبلغ في الأمر أن هذه السخرية تصدُر من امرأة حكاية كـشهر زاد.

ولا تخلو القصص من نماذج تشوبها مظاهر القصة القصيرة جداً المتكررة التي حدّرنا منها، ومن سلبياتها، في مستهل هذه الفصلة. ففي حكاية لها بعنوان " زمن " لا تكاد تبدأ الحكاية، أو القصة، حتى تنتهي. فأحد الأشخاص يتمنى أن يعود - هو ومن يحاوره- لذلك الزمن الجميل، فيقول له آخر: تقصد عندما كنا لطفاء، والدنيا بخير؟ فيجيب: لا، أقصد عندما لم نكن نعلم بما يدور حولنا. فالعبارة لا تخلو من السخرية، والبلغ في الأمر أن هذه السخرية تصدُر من امرأة حكاية كـشهر زاد.

أي أن العبارة الأخيرة تعني الطفولة المبكرة، أو الجنون، فالذي لا يدري ما يدور حوله، إما أنه طفل حديث الولادة، أو مجنون. ومثل هذه القصة لا تختلف عن أي

فكاهة يتبادلها المتحدثون بعضهم مع بعض من باب التنكيت. وفي المجموعة من هذا غير قليل، ومن يقابل هذه القصة بقصص أخرى مثل براءة أو نمور تامر التي تتضمن خطاباً سردياً ينسجم مع قصة أخرى لذكرها تامر بعنوان "النمور في اليوم العاشر". فالمرؤس الذي يجمع بين صفتين، هما: المعلم والمروض، يلقي على تلاميذه بسؤال بعد قراءة القصة، والسؤال هو: إذا كان ترويض النمر ليغدو حيواناً أليفاً مثل نمر من ورق قد تطلب عشرة أيام، فكم يوماً يحتاج ليعود إلى سابق عهده إذا أطلق من القفص؟

ويختلف التلاميذ في تقدير عدد الأيام؛ فبعضهم يجيب زاعماً أن النمر يعود إلى سابق عهده فور خروجه من القفص. وبعض التلاميذ يجيب عشرة أيام، وهي المدة التي استغرقها تدجينه، وتحويله إلى ما يشبه القط الأليف. وزادت الإجابات كثيراً، وتباينت، لكن المعلم لم تعجبه إلا إجابة واحدة من تلميذ تأخر في رفع يده، فقد قال التلميذ: "أنا أقطع بأن هذا النمر لن يعود أبداً إلى سابق عهده.. فإن حدث وتحرر، فإنَّ الأمل معقود على ذرئته لا عليه."

وهذا الجواب⁽¹⁾ يثلج صدر المعلم الذي يفرق في الابتسام حتى يتشقق وجهه، وتبرز من تلك الشقوق ملامح من يروض النمر لتصبح غير قادرة على الرجوع لما كانت عليه قبل الترويض. فالكاتبة لم تكتف باستعادة الظلال التي تتسم بها قصة النمر في اليوم العاشر، وإنما أضافت إليها ما يمكن أن يُعدَّ انقلاباً جذرياً في محتوى خطابها السردية، تتجاوز فيه الإدراك الآني لوضع النمر إلى التنبؤ، والاستشراف، والإحساس بما يوحي به هذا- على المستوى الرمزي - من أنَّ الذي يفقد الإحساس بالحرية تماماً من العسير عليه أن يستعيد ذلك الإحساس، فهو يدمن الخضوع،

1.صانع الظلال، ص ص 40- 41

والركوع، حدّ الاستكانة. ومن يقرأ هذه القصص يدرك أنّ القصة القصيرة جدًا يمكن أن تتضمن مواقف مركبة، وشخصيات، وعقدًا، ولحظات متوتّرة، ونهاياتٍ لا تخلو من مفارقاتٍ، وبناءً لا تنقُصه البراعة، والإمتاع إلا إذا أسرف الكاتب وأفرط في التركيز.

ذو الناب واللامعقول

في قصصها التي نشرتها تحت عنوان (ذو الناب) الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2016، بعد "صانع الظلال" تعود بنا جلنار زين إلى أدب اللامعقول، وهو الأدب الذي شاع وانتشر في الأدب الغربي في النصف الأول من القرن الماضي، وهو أدبٌ تهيمن عليه غالبًا أساسيات الأدب الغرائبي، والعجائبي. فالمنطق الذي يتصف به المتخيل الحكائي في القصة القصيرة، أو الرواية، منطوق يتنافى مع العقل، ويقترّب بالقارئ من تخوم الأسطورة، أو الخرافة، أو الحكاية الشعبية، أو الأكاذيب التي تتطلب من قارئ الحكاية أن لا يحملها على محمل الجد. ولا أن يبحث فيها عن حبكة سردية كذلك التي يقود فيها الحدث إلى حدث آخر. ففي القصة الأولى وهي بعنوان "خُفيا" ⁽¹⁾ تسلط الكاتبة ما يعرف بعين الكاميرا على بطل القصة إذا جاز التوصيف، وضح التعريف، فهو يتمطى على الأريكة متثائبًا بعيد أن أمضى ساعة كاملة في الشكوى أمام الطبيب النفسي مما يلاقيه من عذاب بسبب فئاته التي هجرته، وتخلت عنه. بتنفيذ ما نصحه به الطبيب، أي: التخلص من كل شيء يذكره بها. وفي الوحدة التالية يبدأ بالرسائل والصور والمذكرات إلخ.. وفي الوحدة الأخيرة يكتشف أن ثمة شيئًا واحدًا لا يزال يذكره بها ولم يلق به في النار،

1. جلنار زين، ذو الناب، ط1، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 2016 ص 7

وهو عقله المستقر في رأسه، فما كان منه إلا أن خلع رأسه، وألقى به في البرميل الذي أعده لإضرام النار بجمل ما يذكره بتلك الفتاة.

لا شك في أن القارئ يتردد طويلاً قبل أن يأخذ هذه القصة على مأخذ الجد. فالن - ها هنا - يقوم على متخيل يتجاوز المعقول إلى غيره. فإذا كان الواقع يقول لنا - نحن القراء - إنه ليس من المعقول أن يقوم عاشق بالتخلي عن رأسه، وحرقه، لأن ذكرى تلك الفتاة تأتي أن تزول منه، فإن أدب اللامعقول - من حيث هو طرازٌ عجائبي - يقول لنا إن هذه الحركة العبثية من الكاتبة تريد أن تؤكد بها حقيقة مفادها أن هذا الشخص، أو غيره، ممن يمر بالتجربة ذاتها، لا يستطيع أن يتخلص من ذكرى حبيبته، حتى وإن أضرم النار

في كل ما يتعلق بها من رسائل وصور وتذكارات وملابس وحقائب وهواتف إلخ. فصير الوصفة الطبية التي نفحه بها الطبيب النفسي مصيرٌ لا يختلف عن مصير هاتيك الرسائل التي باتت لقمة سائغة تلتها النار.

وبالقدر نفسه من السير في الاتجاه المغاير لقوانين الحياة، تكتب جلنار قصة أخرى بعنوان "ذو الناب"⁽¹⁾ وقد اختارت عنوانها عنواناً للكاتب. وهو اختيار قد ينم على أنها ترى فيها أفضل القصص. وقد يكون هذا الانطباع صحيحاً، وقد يكون غير صحيح، فأكثر القصص تستحق أن يجري اختيارها عنواناً للكاتب.

ولكن هذه القصة تضعنا مباشرة في أجواء أسطورية، وخرافية (طوطمية) فأهل القرية، وأبناء القبيلة، إناثاً وذكوراً، يحتفلون بما لا تدري الفتاة التي تحتل موقع البؤرة، والمركز، في الحكاية، كنهه.

1. ذو الناب، ص 9

فتمّة وحش يطلقون عليه اسم (ذو الناب) يستعدون شره بطريقة معتادة، وهي أن يقدموا له فتاة هي الأجل بين فتيات القبيلة كي يفترسها، وبالتالي يأمنون على حياتهم بقية السنة.

ولهذا فوجئت الفتاة بشباب القبيلة يهاجمونها بغتة، ويقيدونها، كما لو أنها مجرمة تساق إلى المقصلة. وبدلا من أن يُهرع خطيبها لنجدها، وتقديم يد المساعدة لها، يشاركون في إعدادها قربانا لذلك الوحش الغامض. ثم يقذفونها بعد إعدادهم الضحية في الغابة، بيد أن اللامعقول في الحكاية يتحول تدريجيا إلى عنصر جذب وتشويق، فقد استطاعت الفتاة القربان، وتمكنت، من التغلب على ذي الناب وقتله، والتخلص منه، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من فتيات القبيلة.

غير أن اللامعقول يتجدد تلقائيا، فعندما أبصرها القوم، أنكروا عليها ذلك، وعدوه عارا على القبيلة، ولا يمكن التخلص منه إلا بالدم، والبحث عن وحش جديد آخر يخلف ذا الناب.⁽¹⁾

من الواضح أن الكتابة أفادت في هذه القصة من بعض الأساطير، ومن الحكايات الشعبية، والمرويات الخرافية عن مثل هذه الطقوس. ولكنها، على الرغم من ذلك كله، عزفت عن الإشارة لحكاية أسطورية، أو شعبية، معينة، فبدت القصة وكأنها تقوم على حكاية جديدة، مبتكرة، تذكرنا بالكثير الحجم من الحكايات الشبيهة بها، وهي بلا ريب تنطوي على دلالات متقاربة: فالمؤمنون بالخرافة، المستسلمون لها، يصعب عليهم التخلي عما يؤمنون به حتى لو كشفت لهم التجارب المحسوسة أنّ ما يؤمنون به لا أساس له من المنطق. فالمعقول - ها هنا - وهو المضمون الإيديولوجي،

1. السابق ، ص 13

يصطدم باللامعقول، وهو إيمان الجماعة القبلية، أو تلك التي تنصرف في حياتها اليومية انطلاقاً من قناعات قبلية ينفيا الواقع الموضوعي، فضلاً عن الواقع الفني. وفي قصة أخرى "سقط سهواً" حكاية لا تقل عن حكاية "حرفياً" في لا معقوليتها، إذ يستوقف القارئ ما يكتشفه الراوي - الذي هو بطل القصة - من أنه نسي أن يرتدي وجهه فحين أراد أن يبكي إشفافاً على طفل رآه في العيادة بوجه غير متناسق، وعندما تحسس دموعه، اكتشف ذاهلاً أنه بلا وجه.

ومثل هذا التخيل اللامنطقي، اللامعقول، يكشف كشفاً غير مباشر عما هو عين العقل، والمنطق، فالراوي الذي يستفز كل ما يشاهده في الآخرين هو نفسه جدير أن يستفز الآخرين مثلما يستفزون.

وفي قصة أخرى عنوانها بانوراما⁽¹⁾ يجتاح القرف الساردة من كل شيء، من كل من في الغرفة؛ الحمقاء التي تجلس إلى جوارها في المكتب؛ والساذج الذي لا يفتأ يسأل عمّن تريد احتساء مشروب ساخن؛ والبدينة التي تتوهم أنها رشيقة وأن وزنها مثالي؛ والنحيلة المصوصة التي ترى نفسها بدينة أيضاً إلى درجة تتمنى فيها أن تشغل المقعد وحيدة في الباص بدلاً من أن تراحمها راكبة أخرى.

كلّ هذا يثير الغثيان في نفس الساردة حد الإحساس بأن (عنكبوتا) سامة، ضخمة، تتسلق رقبتها تعبيراً عن الشعور المفرط بالغثيان.

والمفارقة في القصة أنّ ما كانت تظنه الساردة تمثيلاً من باب (وكأن هناك عنكبوتا) تبين أنه حقيقة واقعية، ملموسة، وليست تمثيلاً، فالغثيان الذي يجتاحها، والاشمئزاز، ليس شعوراً يمكن أن يكون وهماً كاذباً، فها هي النحيلة التي تظن نفسها بدينة جداً تشير إلى الساردة، قائلة: "هناك عنكبوت سامة ضخمة

1. ذو الناب، ص 27

تتسلق رقبتك!"⁽¹⁾. ما الذي يعنيه هذا إن لم يعن أن الساردة، وما يخطر لها ببال على أنه مشاعر تكتنفها لا غير، ما هو إلا حقيقة واقعية، يلمسها الآخرون قبل أن تكتشفها هي، وقبل أن تداهما الفكرة عن تلك العنكبوت السامة الكبيرة التي تتسلق العنق، تجسيدا لشعورها المفرط بالتقزز مما يحيط بها من زيف⁽²⁾؟ وأما في قصة الأجنحة المحترقة⁽²⁾ فنجد حكاية جديدة تعود بنا ثانية لأجواء المحكي الخرافي.

فمع أن الحكاية عن الفراشة الملونة ذات الأجنحة الساحرة، والسرعوف، وما انتهت به من تفسير لتطبيق الفراشات عادة حول اللهب، تكاد تكون موعظة تلقي الضوء على حكاية متكررة تذكرنا بحكاية "إبريق الزيت" إلا أن عبارة وردت في القصة على لسان الساردة تظهر خلاف ما تبطن تقول الساردة تعليقا على حكاية جدتها الفراشة: "لمحث دمة تترقق في عيني جدي، وأكاد أقسم أنني سمعتها تهمس لنفسها: واحسرتاه على ذلك الصديق! ماذا لو كان صادقا؟! "⁽³⁾ ففي هذا يبرز المعقول بصفة غير مباشرة في إهاب اللامعقول.

فالفراشات الملونة ذات الأجنحة البراقة الساحرة تلقي بنفسها في اللهب حدادًا على الإخفاق الذي منيت به في علاقتها بذلك الصديق السرعوف، الذي ظنته مجبًا صادقًا حقيقيًا، فإذا به يعد لها شركًا كغيرها من ضحاياها. فيقايًا الأجنحة، التي ما تزال عالقة بمنكي الجدة، توحى بأنها كانت رائعة الجمال يوما، وعاشقة لذلك السرعوف، ولكن ذلك الجمال، وذلك العشق، احترقا بنار الخديعة للأسف، ومنذ ذلك الحين والفراشات تؤدي طقس الانتحار الأبدي حدادًا

1. السابق، ص 29

1. ذو الناب، ص 30

2. المصدر السابق، ص 31

على ذلك الحبّ المُخبط

وليس الانخراط في أدب اللامعقول هو السمة اللافتة في قصص جنار هذه، وإنما ثمة شيء آخر يمكن التنبيه عليه، والإشارة إليه، وهو تسليط الضوء على مشكلات تعاني منها الشخصوس في حياتها اليومية تسليطاً غير مباشر. ففي قصة "ختام" التي تروى على لسان تلميذة في المرحلة الثانوية، تستوقفنا عبارة " لا بد أنها استغلت غفوة معلمة التاريخ في مقعدها " فهذه العبارة التي جاءت تعليقا على هبوط ختام على الكرسي المجاور للساردة، تشير من طرف خفي لتعاقس المعلمين عن القيام بمهامهم التربوية بنشاط، مع أن القصة - في الأساس - لا علاقة لها بهذا الموضوع. وفي عبارة ثانية عن المناقشات التي تدور بين الاثنتين عن العريس المنتظر، ما يلقي الضوء على التشتت، وعدم الانتباه الذي يطغى على العملية التعليمية في حجرة الدرس.

وفي الأثناء تفرط ختام في الثناء على العريس، الذي هو ابن عمها " معلم قد الدنيا.. ومؤدب.. وشخصية.. ويعجبك . و" ترى هو ابن عمي " (1) وعندما تفاجئها الساردة بالقول: " بما أنه شبّ وزى ما بتحكى.. ليش ما توخديه انت..؟ " "نومى بطريقة غير مباشرة لطرز من التفكير لدى تلميذتين ما زالتا حتى اللحظة مراهقتين، ولا تريان بوضوح مستقبلهما، وما ينتظرهما من مسؤوليات. فعندما تغيبت ختام فجأة عن الفصل، تساءلت الساردة عن السبب، وسرعان ما تلقت بطاقة دعوة لعرس، وكانت المفاجأة وجود اسم ختام وابن عمها عريس الغفلة في الدعوة. فالقصة، على قصرها، تتضمن رسائل عديدة، بعضها ذو علاقة بالحكاية، وبعضها الآخر يتضمن إشارات قد لا تتوافق مع توقعات الكاتبة في النص، وهذا يُغني

1. ذو الناب، ص 42

القصة، ويجعل منها نصاً مفتوحاً على مزيد من التأويلات، والاحتمالات. والنص الذي يتيح تعدد القراءات أخرى بالقبول، وأجدر بالاستحسان، من نص آخر مباشر تتوافق فيه توقعات القارئ وتوقعات المؤلف توافقاً تاماً يجعل منه نصاً فقيراً على المستوى الدلالي.

واللافت للنظر في هذه المجموعة "ذو الناب" أن الكاتبة مع تكرارها لتقنية القصة القصيرة (جداً) تتجنب الوقوع في شرك الاختزال الذي يؤدي لغياب القصة، والتركيز على القصر وحده علاوة على أنها تنحو في واحدة من القصص التي أشرنا إليها، وهي قصة ختام، لكسر حاجز التجانس اللغوي، فقد اتجهت في الحوار لاستخدام اللغة التي يتخاطب فيها الشخص في حياتهم اليومية.

وتكلمت ختام بلهجة عفوية تتلاءم مع مستواها العمري، والثقافي، ومع طبيعة الموضوع، بوصفها مشروع (خاطبة) تحاول أن تغري الساردة بمجازية العريس، في حين ترد عليها الساردة بكلمات مستمدة من طبيعة الحوار المتبادل في مثل هذا السياق، وهو رد يضمن على الأسلوب النثري مسحة كاريكاتيرية محببة.

صفوة القول: هي أنّ في المجموعة "ذو الناب" قصصاً جيدة تمثل امتداداً لتيار شاع في الأدب، وقد استطاعت الكاتبة أن تضيف لهذا التيار الغرائبي نماذج جديدة، تتصف بأصالة المبنى، فضلاً عن سلاسة الأداء، وطرافة المعنى.

1. مستخرج من (الوطن) موقع صوت عُمان: ع الأحد 7 فبراير (شباط) 2016

جمعة شنب وقوته الريدية

تعود علاقة جمعة شنب بالقصة القصيرة إلى العام 1982 عندما نشر أولى مجموعاته، وهي بعنوان "رسالة أخيرة" (جمعة شنب، رسالة أخيرة، ط1، دن، عمان، 1982) فقد نوه لقصصه غير واحد ممن يتابعون القصة القصيرة، ويكتبون عنها، وعما يجودونه فيها على المستوى الفني. وإذا نحن وقفنا إزاء قصة من قصص المجموعة توصلنا إلى انطباع بأنه من ذلك الحين يمتلكك خبرة في كتابة القصة لا تُنكر. فقصّة (صباح العيد) تتألف من متواليّتين سرديّتين، أولاهما تروي وقائع ما جرى للرواي قبل بدء القصة، وثانيّتها تبدأ بعبارة "صباح هذا العيد"⁽¹⁾ أما الوقائع التي سبقت بدء القصة، فتتصل بما كانت قد اعتادته أم الراوي - وهو الذي يروي القصة بعد أن كبر - من اصطحابه باكورة كل عيد إلى المقبرة، ليقرا الفاتحة مرارا، ويهبها لروح أبيه الطاهرة، وأما هي، فتقوم بتوزيع الحلوى على الفقراء، والمتسولين الموجودين في المكان. ثم يعودان بعد القراءة أدراجهما إلى البيت.

ولكن الراوي بعد أن شبّ، وبدأ يقضي الليل ساهرا مع أصدقائه، أو عاكفا على قراءة كتاب شيق، تراخي عن القيام بهذا الواجب تجاه أبيه الراحل، ولم يعد يقوم بزيارة المقبرة صباح العيد، مثلما كان الحال في السابق. وغدت زيارة المقبرة من واجبات الأم وحدها، فهي التي تقرأ، وهي التي توزع الماء، والحلوى، على المُعوزين. فما الذي جرى حتى استعاد الراوي في ذاكرته هاتيك الوقائع؟ وهنا تبدأ القصة بداية جديدة، فقد وجد نفسه مضطرا - من باب المشاركة الوجدانية، وما تمليه عليه صلة القرى من واجب العزاء - إلى الذهاب مع ثلثة من الشباب للمقبرة لزيارة

1.رسالة أخيرة، 1982، ص ص 29-30

قبر ابن خاله (أنور) الذي عاد من روما جثة هامدة، بعد سنوات طويلة قضاها في دراسة الطب، ولا يكتفي الراوي بسرد الوقائع، مثلما هي الحال في المتواليات السردية الأولى، بل سلط الضوء على موقف خاله من وفاة (أنور) فعلى الرغم من البيان الرسمي الذي عزا وفاة الطبيب لحادث مروري، إلا أن الأب لا يصدق تلك البيانات، ولا من يصدرونها، فهو على يقين من أنه شهيد، وأنه قتل اغتيالاً، ولهذا يصرُّ إصراراً كبيراً على غسل الجثمان بنفسه، ليؤكد في الأثناء أن الوفاة لا تعدى أن تكون اغتيالاً قام به أشخاص يصفهم بأبناء الكلب.

وعلى الرغم من أن الراوي لا يخفي إعجابه بخاله الثاكل، إلا أنه لا يكتفي بهذا القدر من الحكاية، وإنما يضي لما هو أبعد من هذا، مشيراً إلى اللافتة التي كتبت، وعُلفت، على قبر أنور، وهي لافتة تعلن بوضوح أن الدفين شهيدٌ من شهداء الوطن، وأما الراوي، ومن معه، فقد فوجئوا بوجود الكثير من اللافتات التي تحمل العبارة نفسها، مما يرم على كثرة الشهداء. وقد زاد الكاتب على القصة التي كتبت على هيئة المونولوج عبارة تحدد تاريخ الكتابة، وهو 21 تموز (يوليو) 1982 وهذا يعني أنّ حكاية أنور لا تبعد كثيراً عن أجواء الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982. ولأنّ الكاتب يتوقع ألا تكفي هذه الإشارة للربط بين الأمرين، فقد أورد على لسان الراوي المشارك الذي ينقل إلينا ما قاله والد أنور نقلاً عن بعض زملائه من أنه ناشطٌ سياسي، وأنه كان يتغيّب عن المحاضرات ليذهب في مهمة (عملية) فدائية، وأنّ بعض ممهاته كانت تتطلب الاختفاء عن أنظار أهله، وذويه، وأصدقائه، وأن أصدقاءه – بسبب ذلك – لا يفتأون يشيدون به، ويتحدثون عنه في حماسة شديدة، ويقولون: إنه ألقى خطاباً في مهرجان كذا.. ومهرجان كذا.. وأن الطلبة العرب صفقوا له كثيراً مثلما صفق له الأجانب.

مراوحة في الزمن

بهذا يتضح أنّ القصة " صباح العيد " بدأت من نقطة ثم سارت في خط مستمرّ، لكنه متعرّج، فهو يعود بنا إلى الطفولة حيناً، ويتقدم باتجاه الزمن الحالي الذي هو زمن كتابة القصة حيناً آخر. وفيما هو يجلو لنا جوانب من شخصية الراوي، وأمّه، إذا به يسלט الضوء على شخصية الخال، الذي لا يُخدع بما تقوله وسائل الإعلام، ولا بالبيانات الرسمية، مثلما يُسلط الضوء على الغائب الكبير في القصة، وهو أنور. وقد اتكأً جمعة شنب على روابط تصل شطري القصة أحدهما بالآخر. وأحد هذه الروابط ما كتنا نوهنا إليه فيما سبق، وهو قوله " صباح هذا العيد" إضافة لهذا قوله لاحقاً: " الناس يموتون بكثرة هذه الأيام، وبلا حساب، فابن خالي ... " (1) وقوله " والحقيقة أنني في الفترة الأخيرة لم أعد أستغرب أن يفعل خالي أيّ شيء ". ولجأ - علاوة على ذلك - للحوار، وفي الحوار الذي جرى بين الراوي والخال استميدت فيه وقائع مضت عليها شهور قبل أن يحدّد الراوي صباح العيد المعنيّ بعبارة " صباح هذا العيد.. "

ومن هذه القرائن يتضح للقرّاء أيضاً أنّ لجمعة شنب خبرة في السرد القصصي تُعنى - أولاً - بتقديم الشخصية من خلال الأفعال، (الراوي/ والخال) وتقديمها من خلال الحوار عنها (الأم/ وأنور) ويتقن سرد الوقائع بحيث يكون بعضها حافزاً لبعضها الآخر، فزيارة القبر صباح (هذا) العيد تذكره بزيارات كثيرة قام بها بصحبة الأم، في طفولته، واستقبال التابوت الذي يحتوي جثة أنور، تحفزه على ذكر ما تبقى من الغسل، والتكفين، والتشييع، والجنّزة، والدفن، وتقلبات الخال، وتوتراته، جاعلاً من هذا كله حافزاً لذكر الخلاصة، أو الخاتمة، التي تريد أن تقول لنا، في حياض تام، إن أنور، كغيره من الشهداء الذين سقطوا في مواجهة الاجتياح الإسرائيليّ بلبنان في

1.رسالة أخيرة، ص 32

العام 1982، يستحقّ - مثلما يستحقون - أن يُرفع على قبره ما يؤكد ذلك.

موت ملاك

وفي قصة " برواز " تستوقف الدارس ملامح فنية تفرق بين طريقتيه السردية المتبعة في قصة صباح العيد، وطريقته في هذه القصة، فهو يبدأ النص بما يأتي " طنين، أزيز، صفير. يركل الباب الخشبي بقدمه، ويندفع إلى الداخل. عتمة." وهذه بداية تشير إلى إيقاع سريع يعتمد تجنب العبارة المطولة، والاستغناء عن حروف الربط، والعطف، ما أمكن. والميل لاستعمال الفعل المضارع التخيلي effective present " تعبر أنفه رائحة السجائر. تمتزج برطوبة الجدران. يتحرك شيء من معدته. يغير فاه. يدخل سبابته المألحة فتلامس آخر لسانه. يستفرغ⁽¹⁾"

وبهذا التكنيك القصصي يسلط الكاتب جمعة شنب الضوء على مأساة هذا البطل، الذي لا يذكر له اسمًا، ولا وسمًا، وإنما يكفي بالإشارة له بضمير الغائب المذكور. " يتلع ريقه.. يسحب نفسًا طويلًا.. يحدق في أرض الغرفة". هذا الرجل المضطرب يحدق أيضًا في البرواز الذي يحيط بصورة لأربعة أشخاص هم سائد، وعادل، وحازم، وهو تنداعى في الرأس المحموم ذكريات ترتبط بكل منهم. تنتهي كل واحدة منها بشتيمة. فهو يصرخ بحازم : أيها المسخ! وبعادل لو أنه نثر يده من فوق المنضدة على وجهه. وسائد يبدو له في الصورة خبيثًا جدًا. فهو يحاول التخلص من كل ما يُذكره بهم، يشعل عود ثقاب مقترّبًا به من المكتبة ليضرم فيها النار، فتأتي على البرواز مثلما تأتي على الكتب. لكنه وهو يهيم بذلك تصمّ أذنيه ضحكاتهم الصاخبة حد الجنون.. وتزوغ عيناه. وفي نهاية القصة - ومثلما يتوقع القارئ- ينطح البرواز برأسه فينزف دمًا، يحس به يسيل على وجهه، فيغادر البيت مرميًا تحت أشعة الشمس.

1. شنب، جمعة، موت ملاك صغير، عمان، 1984، ص ص 59- 60

ومن ينعم النظر في القصة ثانية يلاحظ حرص الكاتب على تكتيف اللحظة الزمنية، تلك اللحظة التي يستغرقها الحدث، وربما ساعده على ذلك إيقاع السرد السريع، والجمل المجزأة، واطراد الفعل المضارع التخيلي، مما يشدُّ القارئ أولاً لمعرفة نهاية القصة، وما تنطوي عليه من مغزى، وثانياً يشير لنقطة جديدة منجزة في مشروع الكاتب القصصي. أساسيات هذه النقطة رشاقة في الأسلوب، وإيجاز في العبارة يصل حدَّ الشح، وإضاءة ساطعة، وغامرة، لعالم الشخصية القصصية من الداخل، فهو لا يحدثنا عن هذا الإنسان مثلما يحدثنا عن أنور، أو عن الخال، في قصة صباح العيد، ولكنه يفسح للبطل المجال واسعاً ليحبر عن عالمه القلق، وهذيانه المطرد، بالأفعال التي يقوم بها، وما تمتاز به من طيش، ونزق. يركل الباب بقدمه. وينطح البرواز برأسه.. ويشتم أصدقاءه عبر الصورة الجماعية له ولهم. يغادر البيت احتجاجاً على فشله في التخلص مما يذكره بهم، ويرتمي يائساً تحت أشعة الشمس. فهو رجل مأزوم، وهامشي، وقد رسم الكاتب ملاحظة بكلمات تنضح بالألوان بعيداً عن الوصف التقريبي، والخارجي المباشر، فهو كالفنان الذي يقرب بلوحاته من الطبيعة الحية عوضاً عن الاكتفاء بالكائنات الغارقة في صمتها العميق.

غرائبي في الأفصوصة

وبعد غياب عن القصة القصيرة يربو على الثلاثين عامًا استأنف شنب كتابة القصة فأصدر (2015) مجموعته الثالثة "قهوة رديئة" ومن النظرة الأولى يتضح أن مدة الغياب الطويلة حالت بينه وبينه وبين الاستمرار في كتابة القصة على النحو الذي سبق، فابتعد عن رؤيته السردية للواقع مقرباً من السرد الغرائبي حيناً، والعجائبي حيناً آخر، ومن القصة القصيرة جداً حيناً ثالثاً، دون أن يقيم وزناً كبيراً أو صغيراً لمصادقية المحاكاة بين الواقع والمتخيل السردية، ففي قصة بعنوان (محاولة) يتعثر بطل القصة في تحقيق ما يصبو إليه وهو أن يختبر - عن قناعة وطواعية- تجربة الموت. إذ لم يكتف بالبحث عن قبر جاهز في المقبرة التي اقتحمها بسيارته وإنما سارع إلى

التمدد فيه متخيلا ما يعرض للموتى من غسل وتكفين، ومن تشييع قبل الدفن. وعلى هذا النحو يتتبع الراوي برتابة معهودة ما يجري لهذا الرجل بعد أيام، وبعد أسبوع، أو أكثر، وبعد أن أحس بململ فظيع، لم يُرُقْ له، قرر- على نحو مباغت- أن ينفذ عن ملابسه - وليس عن كفته، تراب القبر، وأن يعود إلى الحياة مجددا. إلا أنه- على الرغم من ذلك- لم يستطع أن يتخلص نهائيا من تلك الأفكار المشؤومة التي علقت بذاكرته في القبر⁽¹⁾.

من هذه القراءة للقصة (محاولة) يتبين لنا الفارق بين نهجه هذا ونهجه السابق، فقد اعتاد أن يرصد عالم الشخص، ويتتبع الحدث بحنكة تكفل له توافر التشويق. إلا أنه هنا لا يكتفي بالجروح إلى التكهيف الذي يحيل القصة لمتتاليات سردية مختزلة جدا، يبدو معها الراوي في عجلة من أمره، فلا يريد أن يطيل على المروي له، وفي الوقت ذاته لا يعنيه أن يتوسع في ذكر التفاصيل، فحسه أن يقرر بسرعة أن الرجل الذي مضى عليه زمن في القبر سَمَّ المكان، فقرر فجأة، وفي لحظة أنه ليس ميتا، وأنه ينبغي له أن يعود للمكان الذي قدم منه بالسيارة نفسها التي استقلها قادمًا للمقبرة.

ومثل هذا السرد العجائبي لا يقيم وزنا للمتلقي الذي يتردد بلا ريب في قبوله لهذا الحدث، ولطريقة الراوي في سرده. أما قصة حافلة التي تذكرنا على نحو ما بقصة أخرى عنوانها "الحافلة تسير" للقاص محمود الرماوي⁽²⁾ فلا تختلف عن قصة "محاولة" من حيث يختلط الغرائبي بالواقعي فيها. فالركاب الذين يناهز عددهم الـ 47 راكبا يعملون موظفين في شركة واحدة، وقد اعتادوا الذهاب يوميا إلى موقع عملهم الذي لا يبعد إلا 7 كيلومترات في رحلة لا تستغرق من الزمن سوى 20 دقيقة لا تزيد ولا

1. شنب، جمعة، قهوة رديئة، الأهلية للنشر والتوزيع، 2015، ص ص 11- 12

2. الرماوي، محمود، اللبلة نمشي بين الماء والرمل، رام الله 1997، ص 58

تنقص. ولكنهم في هذا اليوم الذي تكتب فيه القصة، وتزوي الحادثة، يتجاوز السائق مسافة الكيلومترات السبعة، والدقائق العشرين، وتتجاوز سرعته في القيادة الأرقام المعهودة، ويتخطى السرعة إلى التسارع، ومع ذلك لا يبدي الركاب (الموظفون) سوى الاطمئنان، والاستمتاع بتجاذب أطراف الأحاديث، وكأنهم في رحلة ترفيهية، ونزهة على شاطئ الكورنيش. يستمتعون بهذا على الرغم من تلك البوادر التي تلوح على السيدة الأربعينية، والخريجة الحديثة التعيين⁽¹⁾.

ويزداد الحدث انحرافا عن المتوقع، والمعقول، عندما يقذف اثنان من الموظفين بزميلتهم المغمى عليها من نافذة الحافلة دون أن يشعر بها أحد، في حين أن عددا من الركاب يثنون على مهارة السائق، الذي أخرج جذعه من النافذة قبل أن تهوي بهم الحافلة وتندرج في الجرف العميق.

وقد يقول القارئ إن هذه القصة الغرائبية لا تصفُ الواقع، ولهذا لا نستطيع وصفها بالصدق، أو بالافتعال، وإنما هي حكاية موجزة لا تخلو من البعد الرمزي الذي يحتمله النسق التخيلي. فكأنَّ هذا السائق يرمز به الكاتب لقيادة غبية يستسلم لها الآخرون دون احتجاج فيما هي تقودهم نحو حتفهم، ودمارهم، دون أن يجدوا في ذلك شيئا يتعدى مشيئة الله، وأنهم شهداء، وما عليهم إلا أن يغمضوا أعينهم، ويموتوا. بيد أن هذا التأويل، على الرغم من أنه لا يحتاج لطويل تدبُّر، إلا أنه - في رأينا- تأويل مفتعل، ولا يقنع أحدا. فليس ثمة إشارة إلى أن هذا السائق اختير أو تطوع لقيادة المركبة، وإنما هو موظف في الشركة، واعتاد القيام بهذه الرحلة يوميا مثلما ذكر الراوي في مستهل القصة، فكيف يتحول هذا السائق بهذه الطريقة لسائق رمزي، والحافلة لرمز، والموظفون الذين اعتادوا على القيام بهذه الرحلة يوميا مستسلمون لقدركم، لا يحسون بالخطر الذي يهددهم على يدي سائقهم المتهور؟

1.قهوة رديئة، ص 14

مثل هذه الأسئلة تشكك في مدى الاتقان الذي يلتزم بقواعد اللعبة السردية، وهو اتقان يمثل شرطا لتحويل المعنى المباشر لآخر يُتوصّل إليه عن طريق التأويل، والتأويل المضاعف.

وقد يجد القارئ الحصيف في القصة (حافلة) ثغرة أخرى لا يمكن تجاوزها، فالسيدة ذات الأربعين ربيعاً تستفرغ بسبب السرعة الكبيرة، والموظفة حديثة التعيين يغمى عليها للسبب ذاته، وهما إشارتان كان جديرا بالكاتب أن يتخذ منها حافزين لتغيير محتمل في مسار القصة، ولاقلاب يؤدي لتدارك الكارثة، أو أن يتجاوز هاتين الإشارتين بالعدول عن ذكرهما تماشياً مع الفرضية التي ينطلق منها، وهي تأكده أن الجماهير (الدهاء) تصفق للقيادة العمياء دون أن تدرك، أو تشعر، بما يتهدّدها من كوارث واضحة للعيان.

تشئت العشيرة

ولا يفناً القاص يتنقل في المجموعة قهوة رديئة من تجريب لآخر. ومن غرائبي في السرد إلى عجائبي، دون أن يراعي - في الغالب التفاصيل الصغيرة التي تنتشر هنا وهناك فتضفي على القصص بعض الافتعال والتشئت. ففي قصة "العشيرة" يروي حكاية عن عشيرة البدور وعن شجرة العائلة، وما هي إلا فقرة أو اثنتان حتى يقتل بجرة قلم سريعة سبعة وثلاثين صنديدا من أفرادها كانوا قد توجهوا في (جاهة) لخطبة عروس من عشيرة أخرى. فيقرر بطل القصة (الراوي) على الفور الذهاب إلى بيت العزاء، وفي نيته العزم والتصميم على تغيير اسم العشيرة من (البدور) إلى (البوادير). ومثل هذه القصة لا يتجاوز الخبر الذي نقرؤه في الصحف مع تطعيمه بشيء قليل من التهكم والسخرية، فهو ها هنا سرد بسيط وعفوي لا يظفر منه القارئ بشيء. فمقتل السبعة والثلاثين صنديدا، قد يكون سببا موجبا لتغيير اسم العشيرة، وقد يكون سببا للتمسك بالاسم، على أن التغيير من البدور للبوادير لن يحمي بقية أفراد العشيرة من أي كارثة أخرى، ولا يمنع قطعاً وقوع مأساة أخرى كنتك التي وقعت

للبدور، ولم ينج من رجال الجاهة إلا اثنان، فهل كان وقوع الكارثة، ومقتل الرجال السبعة والثلاثين بسبب الاسم؟ سؤال ينم على خلو القصة من أي قرينة تسوغ النهاية التي انتهى إليها الراوي .

وَمَضَات

تُضَاف إلى هذه التجارب محاولاتٌ صنفها الكاتب في قصص الوَمَضَات. وهي ومضاتٌ قد يجد فيها القارئ العادي شيئاً طريفاً يُستحسن، لكنه على وجه اليقين مختلف عما يجده في قصصه الأخرى. فأحدى هذه الومضات بعنوان (جلبة) لا تتجاوز كونها ملاحظة، تقولُ القصة (في الزقاق المعتم جلبة لا توقظ أحداً. هناك كلب أعور يدافع عن عظمته) ⁽¹⁾ فمثل هذه الملاحظة تتضمن لمحة ذكية، فذكر الكلب، وأنه أعور، يمكنه أن يشف عن دقة في الملاحظة، لكن هذه الدقة لا تغير من أمر الومضة لو أنها لم تذكر، فمثلاً لو قال هناك كلب يدافع عن عظمته لما اختلفت الومضة قطعاً. وأما أنه يدافع عن (عظمته) وأن دفاعه عنها سبب تلك الجلبة فإشارة تتم عن خبرة غير مستغرِبة، ولا مستبعدة، عن عالم الحيوان، إلا أن القارئ لا يجد مسوغاً لكون تلك الجلبة التي يثيرها الكلب الأعور لا توقظ أحداً. إذ كيف للراوي أن يهتم بتلك الجلبة ما دامت لا تحدث إزعاجاً في الزقاق.

وهذه الومضة بكل ما فيها من قدرة مدهشة على الاختصار، والإيجاز، والتكثيف، لا تشجّع القارئ المهتم بالقصة على قراءتها بوصفها قصة، لأنه على يقين من أنّ النظام الافتراضي لهذا الفن يشترط وجود حدث act، و characters، وشخص، و زمن time، ومكان space، وعقدة plot لتكون قراءته لها قراءةً لا تخلو من متعة، ومن إفادة، وإلا فليعد لقراءة القصص القصيرة التي اعتاد على قراءتها مطرّحاً من اهتمامه ما يعرف بالومضات، وبالقصص القصيرة جداً.

1.قهوة رديئة، ص 15

وهذه الانتكاسة في كتابة القصة تجنّبها جمعة شنب في واحدة عنوانها بديعة، وفيها يعود إلى نماذجه السابقة، في كل من رسالة أخيرة، وموت ملاك صغير. إذ يتضح أن البطل فيها (مازن) على وشك القيام بجريمة يقتل فيها زوجته بديعة، التي تدمن التدخين والسهر إلى وقت متأخر من الليل، وتعاطي الأراجيل، وفي أثناء التفكير يفتح المؤلف قوساً لا يقوم بإغلاقه إلا بعد مونولوج مطول يتذكر فيه كيف نشأت العلاقة بين مازن وبديعة، وكيف تزوجا وزوجاً أشبه بالصفقة، مع أن الحب من طرف واحد. فمئذ تزوجا وهي توجه إليه الأوامر، وهو لا يملك من أمره سوى الطاعة العمياء، إنه موظف (زوج) وهي المديرية. وقد بدت له بعد سنوات ست من هذا الزواج عجوزاً شمطاء، لا بديعة، ولا جميلة، كل ما هنالك أنها باذخة الثراء، ومستعدة للإفناق بلا حدود عليه، وعلى غيره. ولهذا عقد العزم على قتلها بعد أن يغادر أصدقاءها الفيلا، وانتهاء السهرة، يتسلل إلى غرفة النوم وقد تأبط سكيناً ليطعن الطعنات التي تبعث بها إلى الجحيم، لكنه بدلاً من العثور عليها في غرفة النوم عثر على ورقة كتبت عليها أراك غداً، وفي جانبها أوراق نقدية مجزية.

ويبدو أن المكافأة صرفت مازن عما نواه. فلم يعد يفكر بالتخلص منها، فعلى مستوى الأسلوب السردي يجد القارئ في هذه القصة مفارقات يسترجع فيها السارد العليم عن طريق المونولوج غير المباشر أحداثاً وقعت لمازن، قبل سنوات ست " كنت أئسكع في أحد مراكز التسوق المنتشرة في المدينة انتشار الفطر، وكانت هناك سيدة شقراء واضحة الثراء، تبتسم لي وتلوح بمفتاح السيارة. كانت السيارة من الأمور التي يسيل لها لعابي، فكيف إذا كانت مع سيدة.. وبجهاز تحكم عن بعد فاخر ورشيق؟ " ويتبع بعد أن تحول السارد في القصة إلى سارد مشارك ما طراً على

العلاقة بين الاثنين، فقد آلت إلى مايشبه التسلط من المرأة على الرجل - مازن الذي يؤدي بإخلاص دور المتسلط عليه. وفيما هو يفكر في تنفيذ الجريمة، ومغادرة البلاد إلى أوكرانيا التي حدثت عنها صديق مقيم، يستعيد أيضا ما كان قد جرى له مع هذه المرأة، متخيلا الطريقة التي سينفذ بها جريمته، والبلاغات التي ستعلن عن اكتشافها، والشرطة التي تبحث عن القاتل المجهول بطرقها المعتادة.. والتفكير أيضا بما سيخاطب به المحققين دفاعا عن نفسه، مسوغا إقدامه على قتل زوجته الغنية، وهو لا يفتأ يشير إلى بديعة بصفتها كابوسًا ثقيلًا يؤرق ليله ونهاره. " بديعة كابوس ثقيل، لم يستطع مازن الخلاص منه، لا في حلم ولا في يقظة.. إنها تهينة وتدوس شاربه الرفيع في كل حين.."⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن الراوي لا يمل ذكر التفاصيل التي تتصل مباشرة بعلاقة بديعة ومازن، إلا أنه يحاول أن يُلخّص لنا الموضوع فيما يشبه الخاتمة أو المغزى. فالرجل يكتشف، بعد سنوات ست من الخبرة في الزواج، أن زواجه لا يتعدى كونه محنة كهنة السائق، أو الحارس، الذي يقوم بعمله مقابل أجرة محددة، ومرتب دوري. وقد حاول التهرب من مهنته هذه مرارًا بيد أنه لم يفلح⁽²⁾، وكان قد أدمن الخضوع، فكانت تدوس كرامته بكعبها العالي المدبب دون أن يتدمر أو يشكو. فكان المكافآت التي كانت تمدّه بها حبال تنعقد، وتضيق، حول عنقه.

وهذا كله يزيد القارئ تلهفًا لمعرفة ما ستؤول إليه هذه الحكاية، مدركا معاناة البطل، ولا يلومه إن هو فعل ما ينوي فعله، والإقدام على طعن الزوجة بديعة بالسكين. بيد أنه لم يفعل، بتوقفه عند عبارة أراك غدا، أما تنويمه للورقة النقدية المجرية التي وضعت مع الرسالة قرب السرير، فيوحي بالعدول عن تنفيذ ما قرره. فبدلا من أن يختم الكاتب قصته هذه بتحقيق البطل غايته يتراجع عنها ويمتنع عن

1.قهوة رديئة، ص 100

مواصلة المخطط، فمأزن، مثلما يصف نفسه مرارا في القصة، إنسان مهزوم أولا، ومهزوم أخيرا.

ومن يقرأ هذه القصة ويوازنها بقصص محاولة، وحافلة، وجلبة، وغيرها.. يجد البون شاسعا، والفرق كبيرا، بين قصة تستوفي الأركان، وقصة تتجرد منها، وتخلو من أي حدث يروي، أو شخصية تتصوّر، أو مكان يسلط عليه الضوء، أو دوافع تحفز الشخص للقيام بالأفعال، أو للحوار، أو لاستعادة الماضي.

2. المصدر السابق، ص 101

ابتسام الحسان :

فهم مغاير للقصة القصيرة جدا

على الرغم من أن المجموعة حملت عنوان "هاوية مشرقة جدا" (وزارة الثقافة 2024) إلا أن القصة الوحيدة القريبة من هذا العنوان هي قصة "ساء مشرقة" ولم يتضمن العنوان وصف الإشراق بالشدة، وبأنه لاف، وساطع، حتى استغنت الكاتبة عن كلمة جدًا. وهذا يوحي بأن ثمة تفاوتًا في درجة الإشراق. وهذه الصفة توحي بتفاعل الساردة في القصة. فقد تهيأ لها أن الساء مشرقة على نحو مذهل يشعرها بالدهشة مع أن في الساء بعض السحب البيض التي ترصع زرقتها النقية، وصفاءها اللاذع، ببعض البقع البيض رشيقة الحركة، فهي تبدو هنا مثلما تبدو هناك. تجتاح هذا المشهد بعض العصافير المغردة، والشجرة المكسوة بأوراق كثيرة تترك على الأرض ظلالًا وارقة تتيح لعدد كبير من الأشخاص الجلوس، والاستماع لما يُروى من حكايات.

وما يبدو مغايرًا لهذا الصفاء الكوني ظهور شجرة كبيرة تخافها الساردة، وتود التخلص منها، لأنها تفضل نوعًا آخر من الأشجار، وهو الصفصاف، وربما الحور، أو أي نوع آخر غير تلك التي انبثقت فجأة، فاستنجدت بالطيور المغردة تارة، وبالموسيقى الصاخبة تارة، وبالأطفال المزعجين، فلعلهم بعيجهم وضحيجهم يحملون الشجرة الغريبة على الفرار، ويجبرونها على مغادرة المكان، تاركة لهم ولها صفاء المشهد بما فيه من نقاء بهي وشهي.

على أن هذه الساردة التي أبغضت الشجرة دون سبب يسفر عن مثل هاتيك البغضاء، لم تجد من العصافير إلا الزرققة، ومن الأطفال إلا الضحك الصახب المتعالي، وهي وسط المشهد تقف عاجزة فلا تحير جوابا، ولا تجد تعليقا أو تعقيبا على ما يجري: " أقف وسط مشهدي.. ويدي على خصري.. أفقد السيطرة على عناصر الطبيعة.. يمرُّ سرب من الغربان. تتجمع خيوط الغمام وتقطر رذاذا. ويقفز الأطفال فوق بقعة المياه بجذل".

يظهر في هذا السياق تحولاً لافتاً في السرد الأقصوي على الرغم من كثافته، وقصره الزمني، وضيق المساحة التي تتحرك فيها الساردة.

السُّرُّ في الألق

ظننا للوهلة الأولى أن هذا التحول يجري بسبب عناد الشجرة، وحرصها على إفساد المشهد الرائق، وتعكير صفوه في صباح مشرق، وسماء زرقاء نقيه لا تعكرها السحب البيض المتناثرة. نتائج هذا التحول تتجلى في تساقط الرذاذ الذي ذُكر، والماء الذي لا يكاد يسمى مطراً. تتألق أوراق الشجرة، وتشعشع تحت أشعة الشمس، وتلمع كأنها أبيضعت للتو. ومثل هذا الذي تراه الساردة يدفعها للتأكد مما تراه. أهي في حلم، أم في يقظة تامة الصحو؟ تضع يديها على جذع الشجرة كمن تتقرى ملامس السطوح. " رعشة لذيدة في جسدي.. سالت دموعي ساخنة.. جلستُ أسفل الشجرة. اجتمع الصبيبة حولي. بدأتُ أحكي لهم حكاية".

في عدد محدود من الكلمات زُويت هذه القصة، لكنها تنفرج بفضل الإيحاءات والإيماءات عن حكاية وإن كانت محتزلة. فالفتاة أو السيدة التي تتفاعل تفاعلا حميما بجبال الكون، وصفاء الزرققة المساوية اللاذعة، وبياض السحب الناصع، والظل الوارف، والأوراق التي أبيضعت وانبتقت متألفة تحت قطرات الرذاذ أو الطلّ، وأشعة الشمس المشرقة في الصباح، تجعل جل ما كان يخيم على المشهد ينجلي، فإذا هو مشهد رائع جدًا يلتئم فيه سحر الحضرة، وموسيقى الطير، وضحك الأطفال، وحنق

الساردة، ويلتقي هذا كله في حكاية جديدة لم تروَ سابقاً للأطفال، بل لم تسمع بها الساردة هي الأخرى. فسحر الحياة، في ذلك الألق، هو الذي يلهمها نسج الحكاية واختراعها مما تراءى لها في هذا المشهد الكوني الذي نجحت الكاتبة في تصويره بلغة تجمع بين الشفافية واللذعة الحارقة مثلما النعناع.

تتضمّن هذه القصة حافزاً يفسر لنا هذا التغيير الذي يمهّد للخلاصة أو الذروة. والحافز هو هطول الرذاذ، وتألّق أوراق الشجرة بفعل الانعكاس الحميم لأشعة الشمس على السطوح، فضلاً عن ملمس الجذع في اليدين، وتناغم أصوات الطيور المغردة، وضحك الصبيان، وهذا كله يدفع بالساردة لنبذ النفور الذي شعرت به حيال الشجرة التي لم تعجبها بادئ الأمر، فتحوّل النفور إعجاباً، وانجذاباً، واقلّب الاكتئاب الغاضب ولها، وهياماً، ومرحاً، عبرت عنه بالجلوس في سعادة لتبدأ رواية الحكايات الجديدة.

التزه تحت المطر

في أخرى بعنوان " غفرتُ لها " إعلانٌ مباشرٌ، وصریح، لا مواربة فيه، عن أن المتكلم هو أحد شخصو القصة - الحكاية- إذا جاز التعبير. تبدأ الحكاية بداية لا تخلو من تشويق يتجلى في تساؤل السارد " لماذا خرجتُ؟ " فهذا يدرك القارئ أن في الحكاية مشكلة، وأن هذه السيدة، أو الفتاة، قد غادرت البيت في وقت غير ملائم، ولا مناسب، وأن ذلك أمر عصيٌّ على الفهم، إذ كان الأولى بها أن تظل حبيسة المنزل؛ فالأجواء لا تغري بالتزه، ولا حتى بالمشي. فالقصة على الرغم من أنها من النوع الذي يسمى قصة قصيرة جداً، وهي من التقاليع التي يتردد إزاءها أصحاب البصر والبصيرة بالسرد، لا تنفقر للتشويق. بل الأكثر من ذلك تُدكي لدى المتلقي بعض الإحساس بالترقب، وهو إحساس لا بد منه في الأثناء. فالظروف لا تسمح بالتجوال، والأرض موحلة. والطرق ملاءى بترك المياه التي تجعلها مترددة في المسير. فهي تتوقف تارة وتواصل المشي تارة. تبتل وبتل معها المتكلم الذي يؤدي في تكتيك

غرائبي دور الراوي. وهي التي تؤدي دور المروي عنه، ولا تكترث. تضيق به، ومع ذلك تواصل السير على غير هدى، وبلا هدف معين.

أخيرا وبتأثير من الشعور بالبرد، والتعب، تجلس على صخرة تبدو لمن يراها جلسة موجهة، لا راحة فيها، بل لا تخلو من ألم. مع ذلك لا يبدو عليها أنها متأثرة بذلك، بل هي سعيدة بهذا كله، بدليل الابتسامة الدائمة على الشفتين. وعلى نحو مبالغت تقتحم القصة إشارة طريفة، ومستهجنة، إذ يقول الراوي: مع ذلك بقيت جالسا بهدوء محاولا ألا أخزب تلك اللحظة.

يدرك القارئ ها هنا أن المتكلم في القصة ليس عنصرا بشريا، أو نموذجا إنسانيا، فهو يقول عندما عادت للبيت خلعتني من قدميها، ورميتي بقسوة غير متوقعة. كانت إذن قد ضاقت ذرعا بالخذاء الذي أبكها بما يسببه لها من ألم يمنعها من متابعة المشي في ذلك الجو المشجع على الرغم من المطر، والبرد القارس.

يُستنتج من هذا الذي سقناه أن في هذه القصة المكثفة حكاية، وهي مختزلة اختزالا كبيرا. ولطالما ضاق الدراسون بالقصة القصيرة إذا كانت في مثل هذا الاختزال، والقصر. كون القصة في هذه الحال لا تتسع لما هو معتاد وشائع من تعدد الشخص، وامتداد الزمن امتدادا قليلا أو طويلا، والتوقف إزاء وظائف المكان والحدث والحبكة أو العقدة والذروة التي هي غاية كل كاتب في كل قصة. بيد أن ابتسام ها هنا استبدلت التفاصيل بما تفتقر إليه القصة القصيرة جدا. فأتاحت للقارئ بذلك أجواء تشبه أو تقترب بها من أجواء الحكاية التقليدية إذا جاز الوصف. فالخذاء الذي يروي - متكلمًا - ذو دلالات غرائبية، والوصف المتكرر في النص لما يترتب على التغيير في الأجواء، وفي الأرض، وما يعرض للراوي نفسه من تمزق، وضيق " أحسستُ بأجزائي تتمزق تحت وقع قدميها. ضقت عليها لعلها تتوقف، لم تكترث. " في هذا كله إيحاء واضح بالمدى الذي بلغته من الضيق بذلك الخداء الذي خلعتته فورًا، وقذفته بقسوة. فنظرًا لرداءته وضيقة وما فيه من تخلّع وتهتُّكٍ وتمزُّقٍ أحبط ما

لديها من رغبة قوية في التجوال في جوّ يشجع على التنزه تحت المطر. وفي طرقٍ لا تخلو من تجمّع للمياه. وهذه هي المأساة التي تحيط بالسيدة، وبرغباتها المتشقة التي هي أدنى وأقل ما يرغب فيه الناس منزلةً، وهي أن تمشوا دون شعور بالإحباط بسبب شيء لا قيمة له، وهو الحذاء غير المرصّ.

تطبيع

في القصة الموسومة بعنوان " فئران " يوشك القارئ على الإحساس بأنها حكاية تقليدية سبق لها أن عولجت في غير عمل أدبي أو قصصي. فالسيدة التي تعهد إليها المؤلفة بدور البطلة إذا جاز التعبير، تسمع أصواتا تتكرر قادمة من ناحية الحائط خلف دولاب الملابس في غرفة النوم. فتتطّئ، للوهلة الأولى، أن الجارة تقوم بتنظيف الحائط في منتصف الليل، لكن تكرار سماع تلك الأصوات في الليالي التالية يجعلها تستبعد ذلك الاحتمال. وبعد أسبوع تجد حبيبات سوداً في أدراج الدولاب، وهي من فضلات هاتيك الفئران. بعد ذلك تجد الملابس أو بعضها على الأقل قد تعرضت للنهش والتنش، وأوراقا كانت تحتفظ بها في الجوارير قد مُزقت، وكأَنَّ طفلاً جرّب بها أسنانه. وعندما تخبر الزوج، الذي قليلاً ما يكون في البيت، بما تسمع، وترى، يقول لها جازماً وفي غير أكثرات: هذا كله تبيّؤات. ولا ييدي أدنى اهتمامه بمخاوف الزوجة من هاتيك المخلوقات التي تشاركها غرفة النوم، وتسبب لها ما لا يطاق من الإزعاج، وفي مقدمة ذلك الحرمان من النوم.

ومثل هذا الذي ترصده الكاتبة في القصة يشقّ عن حقيقة يكاد ينساها الكثيرون، فاعتياد الأشياء، سواء أكانت سارةً مبهجة، أم مؤلمة مزعجة، يشبهه التطبيع الذي يكثر الحديث عنه في هذه الأيام. فتبدو لنا مثلما تبدو أخيراً لبطلة القصة شيئاً عادياً، ومعتاداً، لا هجنة فيه، ولا شذوذاً. وقد ترمي ابتسام الحسبان في هذه القصة – من باب التأويل المضاعف، أو تأويل المؤؤل، على رأي أمبرتو إيكو- وهو بعيد الاحتمال، ولكنه من حقوق القارئ غير العادي، وهو الذي يضيف للحكاية ما تفتقر

له من تكلمة مثلما يصفها جاك ديريدا، وإن رفضها الكاتب، أو الكاتبة، وزعم أنها لم تخطر له، أو لها، ببال، فالغزى - ها هنا - وهو التعبير عن اعتياد الألم، وعدم الإحساس به، كالذي يتصف به الأعراب في هذه الأيام من لا مبالاة وهم يصغون، ويروون، ما يقال، ويبحث، ويتجلى في نشرات الأخبار التي تُتلقى مسموعة مرئية مصورة في أفنية فضائية عن الإبادة الجماعية، والتجويع، على كذب منا في فلسطين عامة، وفي قطاع غزة خاصّة. فهذا الذي يجري في بيت الزوج يعادل بدلالاته المحدودة، وضيق معناه، ذلك الانطباع على فظاعته، وما فيه من مأساة. وموقف الزوج الذي يبدي الكثير من عدم الاكتراث بما يجري في غرفة نومه، كموقف أصحاب القرار الذين يظهرون هم أيضا عدم الاكتراث بما يجري في جوارهم، على الرغم من أنه شيء تهتز له الدنيا في الغرب، والشرق، وذلك ما لا تخفيه أيضا نشرات الأخبار مسموعة ومصورة.

تنمو القصة في هيئة ومضات متكررة، لا تسبب الشعور بالملل، قطعًا، لأن القصة هي الأخرى مختزلة اختزالًا كبيرًا، فما سُمع أولاً، وتكرر ثانية، وتكرر ثالثة، ورابعة، وفي النهاية، وبسبب الاعتياد، بدأت الزوجة المعتادة تضع للفئران المزعجة قطعًا وكسيرًا من الخبز اليباس، فكانها ترشو الفئران كي تحقّق من حدّة الأصوات وتُقِلّل من حركاتها المزعجة، ويا لها من رشوة!

يُستخلص من هذه القراءة السريعة لثلاث من قصص "هاوية مشرقة جدا" أن الكاتبة التي تقدم لنا أولى مجموعاتها القصصية بعد الرواية سحابة أورت، لا يخفى عليها أنّ الأدب فنّ، وأنه، مثلما لا يجوز أن يدعى الفن من لا يمتلك المواهب، كذلك الأدب، وعلى رأسه القصة القصيرة، والرواية. ولا ريب في أنها تتمتع بالموهبة، وبأساسيات المعرفة بالنوعين، فلا يجد الدارس فيهما إلا ما يروؤق، ويشير الإعجاب.

خاتمة الكتاب

إذا تخطينا التقديم، وهو توطئة قصيرة تضعنا في أجواء الحياة القصصية، لاحظنا أن المشهد تتقاسمه ملامح عدة. أولها الملمح التجريبي، وهو السعي لاكتشاف طرائق جديدة في كتابة القصة، إن كان الأمر متصلا بالفحوى أم في المبنى. وهنا لا بد من التذكير بالتجريب لدى كل من فخري قعوار، وجمال أبو حمدان، وأماني سليمان، وسامية العطوط، ومفلح العدوان. وهذا لا يعني أن الآخرين، ممن لم تتناول بعض أعمالهم وآثارهم، كمحمد طلمية، وهند أبو الشعر، وخليل السواحري، ومحمد خليل، ومحمود الرماوي، تخلو أعمالهم من هذا التجريب.

في المقابل يبتعد بعض الكتاب عن هذا الطريق، ويسلكون طريقا آخر ممهدا، وهو اقتفاء الأثر السائد. ويرون فيه تديبرا كافيا فلا داعي للبحث عن شيء آخر. وهذا يتجلى في قصص باسم الزعيبي، وزباد أبو لبن، وعلي البتيري، وصادق عبد الحق، وغيرهم ممن لم نقف عند أعمالهم في هذا الباب.

في موازاة هذا الاتجاه التقليدي، ثمة من يميلون إلى الأدب الساخر، وإلى التهمك في الإبانة عن مواقفهم، وآرائهم، ونجد هذا جليا واضحا في قصص الليلة قبل الأخيرة لمحمود الرماوي، مع أن فيها بعض التجريب، ومجموعة شارب الجنرال للبرقاوي، والمتجه لميرزا، وجنازة المومياء لحسام الرشيد. ففي هذه الأعمال يطرد التيار الساخر اطرادا، فيشتد حيننا، ويضعف حيننا آخر، لكنه في جل الأحوال يتوسل بالسخرية لتحقيق الغاية، وبلوغ الأرب.

وفي المشهد القصصي ثمة ملمح نسوي يتجلى بصفة قوية ولافتة للنظر في مجموعة رجل في عكر امرأة لفداء الحديدي، وعلى نحو أقل وضوحا في لحن الرجوع الأخير

لمجدولين أبو الرب، وكلاهما من الاتجاه التقليدي، أو شبه التقليدي على المستوى الفني، والمعمار القصصي .
وأخيراً، ثمة من يحاولون التجديد بكتابة ما يعرف بالقصة القصيرة جداً. وهي من حيث البناء إحدى التقاليع المستجدة التي تستعصي لدى بعضهم، وتتأبى على التصنيف. فعند بعضهم خاطرة، وعند آخرين ومضة، وعند غيرهم أقصوصة، وقد يشتط نفر من الدارسين فلا يعدونها في القصص. وقد اتخذنا موقفاً وسطاً لدى دراستنا لبعض المجموعات لجلنار زين، وجمعة شذب، وابتسام الحسبان. وبهذا يكون ملمح القصة القصيرة جداً هو مسكُ الختام، وخاتمة المرام، في هذا الكتاب المصنّف، والسيفر المؤلف.

ملحق

مستقبل القصة القصيرة في الأردن

من المعروف أن القصة القصيرة نص سردي يجوز أن يتخلله الحوار أو الوصف أو كلاهما، يتضمن موقفا نفسيا أو عاطفيا أو اجتماعيا أو سياسيا لشخصية ما أو أكثر من الناس، في حدث مرتبط بلحظة قصيرة من الزمن، وبرقعة من المكان، يرويها راوٍ من شخصيات القصة أو شخصية أخرى وهمية، وفقاً لمنطق المحاكاة للواقع أو الأسطورة، يتمخض عن مغزى في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير وهي اللغة.

والقصة في هذا المفهوم شيء جديد في أدبنا العربي، نقول هذا متجاوزين المحاولات الكثيرة التي يحاول فيها أصحابها إضفاء الأصالة والقدم على هذا اللون التعبيري الجديد، جاعلين من بخلاء الجاحظ، ومن نوادر النيسابوري والتنوخي، ومن مقامات البديع، بدايات مبكرة لهذا النوع الأدبي.

ولعل أول قصة قصيرة ينسحب عليها هذا المفهوم هي قصة «في القطار» للكاتب محمد تيمور من مصر، وكانت قد نشرت في صحيفة «السفور» المصرية في العدد المرقم 107 الصادر في 1917/6/7، ولا ريب في أن ثمة محاولات سبقت هذا التاريخ، ومنها قصص قصيرة، أو شبه قصيرة لجران. على أن المعيار الذي يُستند إليه في ظهور الفن القصصي في هذا المعنى هو ظهور المجموعات القصصية، وقد سبق أن صدرت في مصر مجموعة لمحمد تيمور «ما تراه العيون» 1920 وأخرى لعيسى عبيد «إحسان هانم» ثم تابعت مجموعات لمحمود تيمور، وغيره، قبل أن تظهر المجموعة الأولى للأردني محمد صبحي أبو غنيم، وهي «أغاني الليل» التي نشرت في دمشق 1922، فهي المجموعة الأولى في الأردن.

وقد يصعب التأكد من أن هذا هو أول الغيث، ففي الأثناء كتب روكس العريزي قصصاً قصيرة نشرت في الهلال على ما يذكر، وأشار إليها محمود تيمور. ونشر عيسى الناعوري قصصاً قصيرة قبل أن يصدر أولى مجموعاته «خل السيف يقول» وتوالت الأعمال لكل من أديب عباسي، وحسني فريز، ومحمد أديب العامري، وسليمان الموسى.

وحظيت القصة الأردنية القصيرة بعناية طه وادي في كتابه الضخم «القصة ديوان العرب» غير أن ما كتبه عنها يقلّ عن الصفحات الثلاث، وقد خلط في ما كتبه بين الأجيال، فجعل حسني فريز مثلاً من المتأخرين، بينما ذكر محمد عيد، ويوسف الغزو، مع شكري شعشاعة، وأديب عباسي، ومحمد صبحي أبو غنيمية، وهم متقدمون. وعلاوة على ما وقع فيه من الأخطاء، اضطرب في الأسماء، فقد ذكر صالح يوسف بدلاً من يوسف صالح، وذكر أمين شنار، وهو شاعر روائي، لم يكتب القصة القصيرة. وفي القسم الخاص بالمختارات انتخب قصتين واحدة لجمال أبو حمدان «الثلج» من مجموعته مكان أمام البحر، وأخرى لهند أبو الشعر «الغزال يركض باتجاه الشمس».

على أي حال يمكننا أن نلخص المشهد القصصي في الأردن، بالإشارة إلى البدايات المتعثرة على أيدي أبي غنيمية، والناعوري، وأديب عباسي، وشكري شعشاعة، والعامري، وأمين فارس ملحس، ومحمود سيف الدين الإيراني، وغيرهم.. ممن خلطوا بين أن تكون القصة قصيرة، وفق المفهوم الفني الذي أثر في أساتذة هذا الفن أمثال، موباسان الفرنسي، وتشيكوف الروسي، وسومرست موم الإنكليزي، وآلان بو الأمريكي، وأن تكون حكاية طويلة يجري تلخيصها بضغط الأحداث عن طريق الفجوات من نحو «ومرت الأيام.. وشابت سنية» إلخ..

ويُجمع الدارسون للقصة على أن الانطلاقة الحقيقية لهذا النوع بدأت مع ظهور مجلة «الأفق الجديد» المقدسية التي شهدت صفحاتها وأعدادها الشهرية من 1961-

1967 ولادة جيل شق طريقه نحو القصة، التي تتوافق شكلا ومعنى مع المفهوم الدقيق الذي ذكر في مستهل هذا الحديث، وشهد أيضا تنوعا كالذي يسمح به هذا الجنس الأدبي الذي يختلف عن غيره من فنون السرد القصصي، بالتركيز الشديد والعفوية، والشاعرية، وأيضا بما يتاح فيه للقارئ من مشاركة فعلية في إنتاج الدلالة الأدبية للنص، عن طريق المقاربة التأويلية التي تضيف على الأقصوصة - رغم قصرها - طابع الخطاب المزدوج، فهي خطاب أدبي في بنيتها الأفقية، وغير أدبي في بنيتها العميقة، فقد يتضمن أفقا سياسيا أو اجتماعيا، أو أي نوع آخر من أنواع الخطاب، بعيدا عما تفرضه السلطة السائدة عموما من رقابة، أو معاقبة، أو إقصاء، أو استبعاد. وقد برزت على صفحات تلك المجلة مواهب، فقرأنا فيها لكل من محمود شقير، وماجد ابو شرار، وفخري قعوار، ومحمود الريماوي، وخليل السواحري، وغيرهم ممن لا يتسع المجال لذكرهم..

ولا تفوتنا الإشارة إلى ما نهضت به الصحف اليومية والأسبوعية ك«الدفاع» و«الجهاد» و«المنار» و«فلسطين» و«الدستور»- لاحقا - و«الرأي»، من دور في تهيئة المناخ الذهني المناسب لسيرورة هذا الفن، وانتشاره انتشارا مقبولا في الإطار الذي تحدده الحياة الإعلامية والثقافية، في البلاد. ففي سبعينيات القرن الماضي ظهرت تيارات جديدة في القصة غلب على بعضها التجريب، أي البحث عن كتابة تتصف بتجاوز ما هو سائد، وهذا يتضح في المجموعة الأولى لجمال أبو حمدان 1970 ومجموعة «البرميل» لفخري قعوار، و«المتحمسون الأوغاد»، لمحمد طلملية و«الملعون»، لبدر عبد الحق، و«طقوس أنثى» لسامية العطوط، و«ذلك المساء»، و«طريق الحرير» ليوסף ضمرة، و«أنت يا مادبا» لسالم النحاس، و«زواج وبدو وفلاحون» لغالب هلسا، و«حصان العصر» لأحمد النعيمي، و«الرحى» لمفاح العدوان، و«قهوة رديئة» لجمعة شنب، ومجموعات محمود الريماوي بدءا من «العري في صحراء ليلية»، وانتهاء بمجموعته الأخيرة «الليلة قبل الأخيرة». ومجموعات هند أبو

الشعر التي بدأت بـ «شقوق في كف خضرة»، وانتهت بـ «مارشات عسكرية». وقد لوحظ تزايد الكتابات في السنوات الأخيرة، ولا تفوتنا الإشارة لمن عرفنا بكتابة القصة، مثل: جواهر رفايع، وحياء قنديل، وسحر ملص، وهدى أبو غنيم، ومريم جبر، وماجدولين أبو الرب، وخلود جرادة، وحنان بيروتي، وأمانى سليمان، وجلنار زين (أساء زيتون).

وهنا لا بد من الإشارة إلى ظاهرة مُقلقة يشعر بها من يهتمون بالقصة القصيرة من حيث هي فنٌ أصيل له قواعده، وأصوله الثابتة، ومقاييس الجودة التي تفرق بينه وبين غيره من الفنون السردية، وهذه الظاهرة تتجلى في إسراف بعض الكتاب في تقزيم القصة، أو تحجيمها، وإطلاق تسميات جديدة عليها، مثل: قصة قصيرة جدا، وقصيرة جدا جدا، والقصة الوُمضة، والقصة التوقيع، والقصة التفرّيدة، وما شاكل ذلك من أسماء ما أنزل الله بها من سلطان. وخطورة هذا الاتجاه، مع ما يتصف به من إفراط، وتكاثُر كما الفطر، أنه يجرد القصة القصيرة من أبرز مقوماتها كالسرد، والحدث، والشخصية، والموقف، فضلا عن جماليات اللغة، وجلُّ ما يمكن أن يدعو القارئ للتفاعل بأجواء الحكاية، دون أن يفقد الشعور بالترقّب. وهذا على المدى البعيد، يهدد بانقراض القصة القصيرة بمفهومها الحقيقي، وإحلال مثل هذه التقاليع التي تذكرنا بموضة الأزياء الباريسية محلّها. فالزعم بأن هذا ضربٌ من التجديد، أو التحديث، زعم لا يتفق مع ما هو معروف في الأدب والفنون؛ إذ التجديد والتحديث يمتّان - في العادة - الفروع، ولا يمتّان الأصول، ويشملان المتغيرات ولا يشملان الثوابت. ولهذا يسود القلق الأوساط الأدبية، والثقافية، على مستقبل هذا الفن الأدبي الرائع.

*نشر هذا المقال في القدس العربي تاريخ 5 مارس - آذار 2019

المصادر والمراجع

- أبو حمدان، جمال: أمس الغد، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2010
- أبو الرب، ماجدولين، الرجوع الأخير، ط1، دبي، 2015
- أبو لبن، زياد، أنفاس مكتومة، ط1، عمان، دار الخليج، 2024
- برقاوي، سمير، شارب الجنرال، ط1، عمان، دار البيروني، 2021
- الحديدي، فداء، رجل في عكر امرأة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2019
- الحسبان، ابتسام، هاوية مشرقة جدا، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2025
- الخطيب، أحمد، آفاق التحديث في قصص جمال أبو حمدان، مجلة عمان، ع 169 نشرين 2 وكانون الأول 2009.
- خليل، إبراهيم، الشعر والجنون وقضايا أخرى، ط1، عمان، دار الخليج، 2025
- نفسه، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان، دار الجوهرة، 2003
- نفسه، محمود الرماوي من القصة إلى الرواية، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، 2017
- نفسه، فجري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط2، عمان، دار الخليج، 2024
- نفسه، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2010
- نفسه، السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان، دار الخليج، 2021
- نفسه، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، ط1، عمان، رابطة الكتاب الأردنيين، 1994.
- نفسه، الصوت المنفرد، ط1، عمان، دار أمواج للطباعة، 2011
- رشيد، حسام الرشيد، جنانة المومياء، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2019

- الريماوي، محمود، الليلة نمشي بين الماء والرمل، ط1، رام الله، 1997
نفسه، الليلة قبل الأخيرة، ط1، عمان، دار الآن، 2020
الزعيبي، باسم، رواية الفصول الأربعة، ط1، عمان، دار الآن، 2018
زين، جلتار (أسماء زيتون) صانع الظلال، ط1، عمان، دار الآن، 2015
نفسه، زور الناب، ط1، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2016
سليمان، أماني، جبل الجليد، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
2025.
شقيير، محمود، أنا والكتابة، ط1، الدوحة، لوسيل، 2023
شذب، جمعة، رسالة أخيرة، ط1، عمان، د.ن، 1982
نفسه، موت ملاك صغير، ط1، عمان، د.ن. (1984).
نفسه، قهوة رديئة، ط1، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2015
العدوان، مفلح، موت لا أعرف شعاعه، ط2، عمان، دار أزمنة، 2004
نفسه، النباح الأخير، ط1، عمان، دار الآن (ناشرون) 2025 .
العطعوط، سامية، بيكاسو كافييه، ط1، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2012
نفسه، كجثة مباركة، ط1، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2018
قعوار، فخري، ممنوع لعب الشطرنج، ط1، عمان، المطبعة الأردنية، 1976
نفسه، الخيل والليل - مختارات، ط1، بيروت، دار الناشر العربي، 2009
ميرزا، كمال، المتجهم، ط1، عمان، هبة للنشر، 2020

للمؤلف

الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين،
1980

من يذكر البحر، (قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي،
1984

في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
مقالات ضد البنيوية، ترجمة- ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع،
1990

فصول في الأدب الأردني وقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من
مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993

الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل
للنشر والتوزيع، 1994

- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرم لل نشر والتوزيع،
1995 – ط2، عمان: دار الخليج 2024
- النص الأدبي تحليله وبناءه، ط1، عمان: دار الكرم لل نشر والتوزيع، 1995 –
ط2، عمان: دار الخليج للطباعة والتوزيع، 2024
- الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء
والكتاب العرب، 1997
- محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
1998
- مهارات الاتصال (مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
- تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
- الضفيرة والذهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة
الثقافية بأمانة عمان، 2000
- ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،
2000. ط2، عمان: دار مجدلاوي، 2010، ط3، عمان: دار الخليج ، 2025
- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
2001
- أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
- في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي،
2002
- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع،
2003
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003

- في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
2003
- فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
- تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، 2005
- من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر
والتوزيع، 2006
- شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
- في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
- فن الكتابة والتعبير (مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
- في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007
- مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،
2007
- عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
- بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة
الأردنية، 2008
- من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
- في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
- من الشعر الحديث والمعاصر (أعلام وشخصيات)، ط1، عمان: دار ورد الأردنية
للنشر والتوزيع، 2009
- المناقشة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
- مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010

- في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ،
ط2، فضاءات 2023
الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج
للنشر والتوزيع، 2011
أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي،
الجامعة الأردنية، 2013
قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع،
2013
مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013
راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع
للدراسات اللغوية والأدبية – جامعة الملك سعود، 2013
الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهمينة للنشر والتوزيع، 2014
نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان،
2014
أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015

حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار
الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون،
ط1، عمان، 2016
جولات حرة في مرويات ليلي الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون
وموزعون، عمان، ط1، 2017
ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،
ط1، 2017
جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
محمد الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،
ط1، 2018
اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1،
2018
الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف
اليوسف. ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان 2018
القبض على الحجر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة
للنشر، عمان، 2018 ط2، دار الخليج، 2025
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
علي جعفر العلاق، شعرية الحدائث وحدائث الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
محمد السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
الذاكرة والتمثيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021

شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021
السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج 2021
ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،
2021

مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022
الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
في اللغة والتراث، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
الإعلام عمن عرف من الإعلام، ط1: عمان، دار الخليج 2023
مع النقد والنقاد، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
الغاؤون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
بهاء طاهر وآخرون، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
أوراق من الذاكرة، سيرة، ط1، عمان، دار الخليج، 2024
قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
السياق وأثره في الدرس اللغوي-قراءة في التراث اللساني، ط1، عمان: دار الخليج،
2024

لغويات ج3، ط1، عمان: دار الخليج 2024
في الأدب العراقي الجديد 2003-2023 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
رشاد أبو شاور وآثاره في الرواية والقصة القصيرة، ط1، عمان: دارالخليج، 2024
محمد إبراهيم لافي شاعرا، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
مفاهيم نقدية وقضايا أخرى ج2، ط1، عمان: دار الخليج، 2025

- في النثر العربي الحديث الروائي والقصصي، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
بعض ملامح المشهد النقدي في الأردن – مقدمة ومختارات، ط1، عمان: دار الخليج
2025
رائدا النهضة الأدبية ناصر الدين الأسد ومحمود السمرة، ط1، عمان: دار الخليج،
2025
في الرواية الأردنية الجادة – مقدمة ومختارات، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
الشعر والجنون وقضايا أخرى في اللغة والإبداع الأدبي، ط1، عمان: دار
الخليج، 2025
روايات وسير تحت الضوء، ط1، عمان: دار الخليج، 2026