مراوغة السرد وتحولات المعنى

فصول في القصة القصيرة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٦/٢/٨٩٣)

٨١٣,٩
خليل ، إبراهيم محمود
مراوغة السرد وتحوّلات المعنى / إبراهيم محمود خليل .-
عمان : المؤلف ، ٢٠١٦ .
( ) ص .
ر .إ : (٢٠١٦/٢/٨٩٣) .
الواصفات : القصص العربية/ النقد الأدبي

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

مراوغة السرد وتحولات المعنى

فصول في القصة القصيرة

أ. د. إبراهيم خليل

٢٠١٦

محتوى الكتاب

المقدمة ________ 9

الفصل الأول: الكوميدي والعجائبي في ثلاث مجموعات للريماوي ________ 11

الامتاع والمفاجأة ________ 12

قصة تشد القارئ ________ 14

السرد العفوي ________ 15

عودة عرار والتعجيب ________ 19

الوجه الآخر للمكان ________ 27

الفصل الثاني قوة السرد في مجموعة القطار للريماوي ________ 37

الفصل الثالث ما جرى يوم الخميس والمستهدف لجمال ناجي ________ 47

المكون النفسي في ما جرى يوم الخميس ________ 49

الراوي في المستهدف ________ 61

الفصل الرابع محمود شقير وإشكالية القصة القصيرة جدا ________ 73

تغييب الشخوص ________ 75

هشاشة الحدث ________ 77

المشهد البصري ________ 78

البناء المقولب ________ 80

الفصل الخامس: بيكاسو كافيه لسامية العطعوط قصص تقترب من السريالية 85
الفصل السادس: يوسف ضمرة في مراوغون قساة 93
علاقة الكاتب بالشخوص 96
تساؤلات 99

الفصل السابع: جلنار زين؛ عودة إلى القصة القصيرة جدا 103
صانع الظلال 103
ذو الناب 112

الفصل الثامن هند أبو الشعر في مارشات عسكرية 121
هواجس الذات 121

الفصل التاسع سيزيف العربي في قصص المغربية الزهرة رميج 131
الحاكم العربي 132
ميديا وامرأة العزيز 134
العشاء الأخير 138
الأرملة الحسناء 140
تواطؤ 142

الفصل العاشر محمد زفزاف في الأقوى: الرؤية السردية لواقع مطارد 145
الأقوى 146

لا بد من الشرطة ـــــ 150
الواقع والوهم ـــــ 154

الفصل الحادي عشر: أجواء الانتفاضة في قصص مي بنات (كل شيء ساكن) ـــــ 157

الفصل الثاني عشر: سوزان الراسخ والسفر في أرض الدهشة ـــــ 163

الفصل الثالث عشر: أمس الغد لجمال أبو حمدان مذاق قصصي مختلف ـــــ 171
ملاحظات أولى ـــــ 172
درج فرعون ـــــ 173
انعدام اليقين ـــــ 178
وحدة الراوي ـــــ 179

الفصل الرابع عشر: نجوى قعوار وريادة القصة القصيرة في فلسطين ـــــ 181
من الرعيل الأول ـــــ 181
أسلوب الرواد ـــــ 183
ممكنات الرمز في «العودة» ـــــ 186

الفصل الخامس عشر: جمعة شنب في قهوة رديئة وقصص أخرى ـــــ 189
بدايات ـــــ 189

موت ملاك صغير ____ 192
العودة مجددا ____ 194
ومضات ____ 199

الفصل السادس عشر: محمد خليل في ما يشبه الطين قصص تقترب من الأدب السريالي ____ 203
التابوت ____ 203
الكابوس ____ 207
الدائرة ____ 209
من الدائرة إلى السيدة ____ 210

الخاتمة ____ 213

مصنفات المؤلف ____ 217

المقدمة

تتناول فصول هذا الكتاب بالتحليل ، والدراسة النقدية ، أمثلة من القصَّة القصيرة ، التي – بلا ريب – اجتازتْ مفاصلَ عدة في سيرورتها ، ومسيرتها الفنية . فقد بدأتْ على هيئة مقالات سردية ساذجة وفجة ، انتقلتْ بعدها لتصبح حكاية ملخَّصة تلخيصًا شديدًا ظناً من الكتاب الأوائل أنَّ القصة القصيرة لا تختلفُ عن الطويلة إلا بالقِصَر ، وذلك شيءٌ نكاد نجده في أكثر القصص التي كتبها روّادُ القصة ، وبعضُ الجيل التالي لهم ، غير أنَّ القصة سرعان ما شهدت نقلة كبيرة تتجلى في جنوحها إلى التكثيف ، والاكتفاء بتصوير لحظة من حياة الشخْصيَّة مُسْتقلة عما قبلها ، وما بعدها ، ثم ما لبثتْ حتى ظهَرَتْ أنماط جديدة منْ هذا الفنّ الأدبي .

فظهرتْ ، على سبيل المثال ، القصة التي تعتمد على الأسْطورة ، أو قصصُ الحيوان ، أو القصة التي تعتمد على السرد الغرائبي والعجائبي ، أو الأشخاص الذين يبتعثهم الكاتبُ من قبورهم ، وزمنهم ، ليجريَ على ألْسنتهم حوارًا ، ويقومون بأفعال تمثلُ أدوارًا في الحكاية القصيرة . وذلك نجده شائعًا في القصص التي كتبها زكريا تامر ، وكتبها جمال أبو حمدان ، وشاع تاثيرها لدى آخرين . وظهرتْ أمثلة أخرى يُمْعنُ كتابها في التجريب ، ونلاحظ هذا في قصص محمود الريماوي ، وقصص محمد طملية ، وسامية العطعوط . وفي قصص سعود قبيلات ، وأحمد النعيمي . وأما القصة القصيرة جدًا ، فقد انتشرت انتشارًا واسعًا على الرغم من حيْرة هذا الفن ، وارتباكه بين الخاطرة ، والطرفة ، والقصة . وفي فصول من هذا الكتاب يجد

القارئ وقفاتٍ عند هذا اللون منها ، كالوقفة التي تناولنا فيها بعض قصص محمود شقير في **باحة صغيرة لأحزان المساء** ، ووقفة أخرى تناولنا فيها بعض قصص يوسف ضمرة في مراوغون قساة ، ووقفة ثالثة تناولنا فيها بعض قصص جلنار زين في مجموعتها **صانع الظلال** ، ومجموعتها الثانية ذو الناب ، وفي المُقابل ، لا تخلو هذه الفصول من أضواء جرى تسليطها على الغرائبي ، والعجائبي ، والكوميدي ، في القصة القصيرة ، لدى كاتب معروف وهو محمود الريماوي ، في مجموعات له ثلاث «**فرق التوقيت**» و«**عودة عرار**» و«**عم تبحث في مراكش**» فضلا عن قوة السرد في مجموعته المتميزة **القطار** . أو المكون الشخصي ، أو البعد النفسي لدى كاتب آخر مثل جمال ناجي في مجموعتيه «**ما جرى يوم الخميس**» و«**المستهدف**» ، أو الاقتراب من السريالية في قصص سامية العطعوط **بيكاسو كافيه** ، ومحمد خليل في **ما يشبه الطين** ، أو أجواء الانتفاضة في مجموعة مي بنات كل شيء ساكن ، أو هواجس الذات في **مارشات عسكرية** لهند أبو الشعر ، وفي قصص سوزان الراسخ السفر في أرض الدهشة ، أو الريادة في قصص نجوى قعوار **عابرو السبيل** ، أو المذاق المختلف لقصص جمال أبو حمدان في **أمس الغد** ، أو **الأقوى** لمحمد زفزاف ، ومعاناة الإنسان في **صخرة سيزيف** للزهرة رميج ، أو التنوع والتغيير في قصص جمعة شنب **قهوة رديئة** ، في دراسَاتٍ يمتزج فيها التوقفُ لدى أشكال التعبير ، بالتوقف لدى الرؤى الفكرية الكامنة في طبقات الخطاب السردي ، وسعي الكاتب القصصي لامتلاك المعنى .

والله نسأل أنْ ينتفع الجميعُ بهذا الكتاب ، إنه نعْم المولى ، ونعم النصير .

المؤلف

الفصل الأول
الكوميدي والعجائبي
في ثلاث مجموعات لمحمود الريماوي

تمثل كتابة القصة في «فرق التوقيت» خلاصة مستصفاة لخبرة متراكمة لعقود طويلة من الكتابة وإعادة الكتابة . وذلك شيء قل أن يدركه الكتاب الذين يتعجلون النشر ويتعجلون الشهرة . فأن تكون كاتبا قصصيا قادرا على سبر الواقع بلغة بسيطة تلقائية شيءٌ لا يتحقق للكاتب الموهوب والمبدع النحرير في وقت قصير . فمحمود الريماوي – الذي بدأ الكتابة في ستينات القرن الماضي– وما يزال ، يواصل الكتابة في غير جنس من أجناس الأدب مقدمًا للكتاب الذين هم في أول الطريق درسا مفيدا في كتابة القصة الجيدة .

ها هو في قصته «سحر الحياة» يختار عنوانا يستثير فضول القارئ وتوقه الشديدين لمعرفة ما الشيء الذي يدعوه لوصف الحياة بالسحر فيما كثير من الناس تكاد الحياة تشعِرُهم بالسأم والملل وبالكثير من الغثيان الذي يدفع بهم دفعا لتذكر قول الشاعر أبي العلاء المعري :

تعبٌ كلها الحياة فما أعـ
ـجبُ إلا منْ راغبٍ في ازْديادِ

الجوابُ هو أنّ بطل القصة – وهو بالمناسبة ليس غريبا عن الكاتب جدا– يكتشف– يوما بعد يوم– وفقا للزمن الذي جرى تكثيفه ، واختزاله ، إلى حد لم يعد الراوي يفرق فيه بين الأمس البعيد والحاضر

القريب- أن الإنسان ينبغي له ألا ينظر للحياة بوصفها نظاما خاضعا لأحكام العقل ، والتجربة المنضبطة وفقا لإيقاع الواقع القائم على أن لكل شيء سببا . فالسيدة التي أخطأت في اختيار رقم الهاتف فأجابها الراوي الذي غادر لتوه عيادة طبيب الأسنان إجاباتٍ تطابق ما كانت تتوقعه وترجوه قادتها المصادفة لذلك . ومع أن الصوت غريب ، والسؤال عن متى يعود للبيت أكثر غرابة ، يستغرب المصادفة التي جمعت بين المتحاورين عن ألم الأسنان وعن عيادة الطبيب ، فلكل منهما حافزه ليظن أنه هو المعني بهاتيك الأسئلة . ولا يقف الأمر عند هذا ، إذ تتكرر مع بطل القصة الذي هو السارد في الوقت نفسه حادثة أخرى تؤكد له أن الوقائع قد تحدث من غير سياق يربط المقدمات بالنتائج . فالساعة المتوقفة عند الرابعة إلا ربعًا هي الأخرى صادف أن نظر إليها بعد تبديل البطارية فوجدها تشير إلى الرابعة إلا ربعا ، فتبادر له على الفور أنها ما زالت متوقفة ، وأن البائع الذي قام بتبديل البطارية نصب له شَرَكا ، وأوقعه في مكيدة ، ليكتشف أن الساعة كانت في تلك اللحظة هي الرابعة إلا ربعا ، بدليل ما تشير له ساعة الحائط .

وتتكرر المصادفات مع هذا البطل ، وكأنها هي الأخرى تريد أن تؤسس لحياته جانبها غير المنطقي . ففي القاهرة ، وفي شارع أحمد حلمي باشا ، وفي الرباط ، وفي فندق سفير ، ورقم الغرفة الذي يذكره بعام النكبة ، ورقم منزل صديقه الذي يقيم في المحمدية هو الآخر الرقم نفسه ، والمفتاح الذي يحتفظ به في جيبه هو المفتاح نفسه بالأرقام النافرة ١٩٤٨ .

الإمتاع والمفاجأة

كُتبتْ هذه القصة بإيقاع سريع لاهث ، وهي طريقة تؤكّد للمرة

الألف أن كتابة القصة القصيرة تحتاج إلى صنعة يتصف صاحبها بما ذكره إحسان عباس في أثناء حديثه عن شعر إبراهيم طوقان ١٩٧٤ وهو وفرة الملكة اللماحة ، أي : القدرة على لمح الشيء والتعبير عنه بكلمات بسيطة ، عفوية ، لا يتوقعها القارئ «فهي قوة تمكن صاحبها من أن يلمح العلاقات الدقيقة بين أمور تبدو في ظاهرها متباعدة ، ثم يكون من شأن ذلك الربط غير المتوقع إثارة السرور والمفاجأة» [من الذي سرق النار ، ص ٢١٧] فإشارته السريعة الرشيقة لمجلة الأسرة الراقية ، وأنّ وزن النسخة من العدد نحو كيلوغرام ، وأن أبرز ما فيها هو الورق الصقيل والطباعة الأنيقة الفاخرة التي لا تبخل على صفحاتها وملازمها بالألوان ، هذه الإشارة تعبر تعبيرا يكاد لا يلحظ عن هشاشة هذا النوع من الثقافة ، وتهزأ بهذا النوع من المجلات ، فالموضوع الذي استوقف الراوي كان بعنوان «اعرف شخصيتك من شكل أذنيك» وذلك فيه ما فيه من تهكّم لاذع .

نجد هذه القدرة على لمح العلاقات الدقيقة بين الأشياء في تعقيب الراوي على السيدة التي لم تسأل عمّن يرد عليها في الهاتف إلا بعد أن أفرغت ما في جعبتها من أسئلة . مع أن الطبيعي أنْ تتأكد من هوية من تخاطبه قبل أن تبوح بما لديها من تساؤلات . ومثل هذه اللمحة نجدها في حديث الراوي عن الساعة المتوقفة ، فلم يكن من الضروري مثلا أن يقول لنا إن ساعته تلك ، والتي على يده ، كلتيهما هدية من أقارب . ولكنه يذكر ذلك في إيقاع ينم عن أنه طفيلي حتى في علاقته بالوقت . وعلاقته بمبدل بطاريات الساعات التي تشبه زر القميص ، ومن مادة ستانلس ، ومن صنع اليابان لا من صنع الصين . . فضلا عن أنّ هذا البائع لا يكتفي بتبديل البطاريات ، ولكنه يتعاطى خدمات أخرى لا تجانس فيها ، ولا تقارب ، كإصلاح الملابس

والأحذية . واختيار الراوي اللبق لفندق نفرتيتي في (العجوزة) بمصر لا يخلو من تلك القوة القادرة على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء ؛ فالصديق الذي نصحه بالفندق خبير بأم الدنيا . وعلى كثب منه يمتد شارع أحمد حلمي باشا الذي يلتقي فيه كهلا ستينيا تائها يسأل عن شارع أحمد حلمي . ومن هذا الباب تتسرب في ثنايا القصة ضروب من السرد التي تنماز بخفة الروح ، والفكاهة التي ترقى إلى حد الكوميديا . وفي هذا المقام يأتي حديثه عن تسمية الفندق لوكاندة . وعن نظارة الرجل الستيني ، فهي بنية غامقة . . وعن يديه المرفوعتين نحو السماء . . والصوت يدعو له «ربنا ينوّر عليك» وعن تسمية القاهرة باسم «المَحْروسَة» فبعد دقائق من حلوله فيها استطاع أن يدل قاهريًا على شارع من شوارع تلك المدينة وهذا شيء يسره كثيرًا .

وهذا السمت الكوميدي في القصة يضفي عليها في الواقع عمقا مبالغًا فيه ، ففيها يطرح الراوي تساؤلات عن القوانين الخفية ، المبهمة ، التي تتحكم بحياتنا . فتجعل منها شطرين شطرًا ينسجم مع القوانين ، والنواميس ، وشطرًا آخر خاضعًا للمصادفات التي تجري في مسارها على غيْر توقع . شطرًا منها نصِفُهُ بالوقائع السعيدة ، وشطرا وقائع غير سعيدة . فحياتنا فيها جانبان ، لكل جانب منهما مفتاح ، لكنَّ المفتاحين في لحظات نادرة ، وعصية على النسيان ، يبدوان مفتاحًا واحدًا .

قصة تشد القارئ

لا جدال في أن هذه القصة تشد القارئ شدا ، لا بسبب الموضوع الذي مسه الكاتب فيها مسا رفيقا لينا سريعا ، وهو اختلاط الطبيعي والعادي المتوقع في حياتنا بالمفاجئ الذي تعقبه مشاعر لا تخلو من

الدهشة الغامرة ، وإنما بسبب إشارته بالأسلوب نفسه لمسألة في غاية الأهمية ، فالرقم الذي استحوذ على عناية الراوي في فندق سفير بالرباط ذكره بعام النكبة ، وعام النكبة ذكَّرهُ بالزمن الذي هو ألصق بحياته من أي زمن آخر ، وعام آخر . ألم تسقط فيه فلسطين ، التي هي وطنه الأول ، تحت الاحتلال ، ليقام فيها ويعلن عن كيان دخيل يلمّ ما هبَّ ودبّ من شُـذاذ الآفـاق . إذا كـان هذا على هذه الدرجـة من الأهمية ، فإن الكاتب لم يشأ أن يتناوله في قصة تنحو منحى الخطاب السياسي المباشر ، فهو بتركيزه على تلك العلاقة الخفية بين رقم الغرفة ، والرقم الألصق بحياته ، أضفي على قصته القصيرة هذه بعدًا لا يتحقق لها ، ولا يتجلى ، لو أنه تناول الموضوع نفسه تناولا مباشرًا . والشيء نفسه بالنسبة لموقفنا من النمط العقلاني لحياتنا ، وغير العقلاني ، فهو بتراكم المصادفات ، وطريقة رصده لها عبَّر عن هذا الموقف الفلسفي من غير أن يضطر للتفلسف . وهذه هي في رأينا شرارة الإبداع الحقيقي : أن تنكأ الجرح من غير أن تستخدم الشفرة ، أوالسكين .

السرد العفوي

ومن يقرأ القصة – من زاوية البنية الفنية– يكتشف أسرار الصنعة الأدبية فيها على الرغم مما يلوح عليها من تلقائية وعفوية ، فقد عمد الكاتبُ ، مستفيدًا من تجاربه السابقة في كتابة القصة ، إلى الإيقاع الدوْريّ ، وهو أن تنتظم الحوادث أو المتواليات السردية وتتوالي تواليَ النغمة المائزة في اللحن الموسيقي . ويبدأ كل دور من أدوار البنية السردية بعبارة تعد بمنزلة المفتاح لما يتلوه . . الأولى «بعد ذلك بشهور . . » والثانية «زرت ذات يوم القاهرة للمرة الأولى . .» والثالثة «وقد

انتظرت بالفعل في مرة لاحقة عند الحلاق . .» والرابعة «ففي رحلة إلى الرباط عام ١٩٩٣ . .» وهذا التتابُع لمتواليات السرد يقوم على حذف تفاصيل كثيرة تقبع ما بين الواحدة والأخرى . . فالكاتب يسعى- بصورة واضحة - لدمج هذه المتواليات في جسم سردي متماسك ، لذا يُبْقى على كثير من الفجوات بين دور وآخر من أدوار القصة ليقوم القارئ نفسه بملء الفراغات إذا ساغ التعبير . فبعد الخروج- على سبيل المثال من عيادة طبيب الأسنان- يقول على لسان السارد ما يأتي : «خرجت من عيادة طبيب الأسنان إلى الهواء الطلق بمزاج طيب . .» فهو لا يذكر تفاصيل ما جرى في غرفة الانتظار ، ولا يذكر ما جرى له داخل العيادة ، وذلك شيء إذا أريد تفصيلة يتطلب كثيرا من الكلام المحكي . وعند الخروج وسماعه رنين الهاتف المحمول يبادر لذكر ما جرى من حوار بينه وبين السيدة التي كانت تظن أنها تحدث ابنها الذي يشكو ألمًا في الأسنان

- ألو
- نعم
- هل ذهبت لطبيب الأسنان
- نعم ، وها أنا خارج من العيادة . .

فالقطع بعد عبارة «رنَّ الموبايل في جيبي» يشبه مشهدا على الشاشة جرى قلبه ، وتبديله ، بمشهد آخر في لحظة سريعة دون أن يقول الكاتب على لسان السارد : إنه أخرج الهاتف المحمول من جيبه ، ونظر في الشاشة الكاشفة للرقم ، ولاحظ أن رقمه غريب إلخ . . ومثل هذه الطريقة في بناء القصة القصيرة تؤكد وضوح رؤية الكاتب الفنية لما ينبغي أن يكون عليه التركيز ، وفي الوقت ذاته استبعاده كل ما من شأنه أن يؤدي للحشو . . والتطويل . . أو التشتت . . الذي يؤدي إلى

غياب عنصري الاتساق والتماسك النصي . . . يوازي هذا الإيقاع الدوري على مستوى المتواليات السردية إيقاع آخر على مستوى الفضاء المكانيّ . فالسارد يتنقل عبر الحكاية من مكان لآخر تنقلا عفويًا لأن ترابط الحدث بالآخر يتيحُ له أن يجعل الأمكنة المتعددة مفتوحًا بعضها على بعض ، فهو بحركته الدائبة يستدعي الشارع المستلقي تحت أشعة ظهيرة من أيام الربيع ، ثم يستدعي بعد أن يتنقل بنا من مصادفة لأخرى ، المحل الذي يستبدل به بطارية ساعته بأخرى . ثم يستدعي نظرا لارتباط هذه المصادفة بأخرى القاهرة(المحروسة) وفندق نفرتيتي ومصر «أم الدنيا» وشارع أحمد حلمي باشا . هذا الفضاء بأسره يصبح جزءاً من فضاء الحكاية الأصلية ؛ حكايته مع طبيب الأسنان ، والسيدة التي ظنته ابنها ، وهي تخاطبه في الهاتف المحمول قبل أن تتأكد من أنه شخص آخر غير بسام . وتستدعي حكايته مع الساعة ، التي ثبت أنها ليست متوقفة ، حكايته مع الحلاق والزبون ، وصديق الطفولة ، الذي تبيّن أنه يقيم في الحي نفسه الذي يقيم فيه ، فهما جاران ولا يعرفان ، فالعثور عليه يعزى في الحقيقة لصالون الحلاق ، وللانتظار الممل الذي مُني به الراوي ، وهو يتأمل ذلك الـ«سليم» يدهن شعره بالجل ، ويزجج حاجبيه ، وينتزع الشعر من أذنيه وفتحتيْ منخريه . . وتستدعي حكايته مع الكهل الستيني حكايته مع فندق سفير في الرباط ، ومنزل مضيفه في المحمدية الذي يحمل الرقم ١٩٤٨ وعلى الرغم مما تبدو عليه الحكاية من إفراط في الأمكنة ، والزيادة غير المتوقعة في التنقلات ، إلا أن اختزال الكاتب للوقت- الزمن- واللجوء إلى بناء القصة بناءً يقوم على الإيقاع الدوري الذي تتناوب فيه المتواليات السردية طبقا لإيقاع فني مدروس ، لا يُشعر القارئ بما في تلك الأمكنة من إسراف ، أو كثرة لافتة للنظر ، فكأنّ المتواليات- ها

هنا – تقع في مكان واحد جرى استبدال صُوَرِه صورةً صورة . فالعيادة والشارع والصالون والفندق – نفرتيتي أو السفير– ومنزل المضيف ، والرباط ، والمحمدية ، والقاهرة المحروسة ، وصالون الحلاقة ، عناصر تتجمع في بؤرة واحدة الغاية منها أن تقول للقارئ ليست المصادفة حكرًا على زمن دون زمن ، و لا على مكان دون مكان .

أما ما يلفت النظر في القصّة ، علاوة على ما سبق ، فهو اللغة التي اعتدنا أن نجدها في قصص محمود الريماوي القصيرة ، وهذه مزيَّة أخرى ينبغي لأولئك الذين يكتبون أن يقدروها لدى هذا الكاتب . فهي مع البساطة الشديدة التي توشك فيها أن تكون عامية ، أو كالعامية ، لا تخلو من نزعة كاريكاتيرية تساند ما في السرد من قوة اللمح ، وخفة الروح . فهو في بدء القصة ، وحين علق على عدم انتظار الراوي طويلا في عيادة الطبيب ، رسم لنا بخطوط كاريكاتيرية صورة لمجلة تؤثر المظهر على الجوهر . وفي وصفه المتقن للسيدة التي ظنته ابنها ، وهي تخاطبه بوساطة الهاتف ، رسم لها صورة كاريكاتيرية بالتركيز على ما يتصف به صوتها من أمومة حماسية ، ثم الانسحاب غير المنظم ، وهذا الانسحاب غير المنظم بعد تلك الحماسة ، يثير لدى القارئ شعور منْ يشاهد موقفا ساخرًا في مسلسل تلفزيوني . وتطّرد هذه اللغة في أثناء الحديث عن تبديل الراوي بطارية ساعته التي تلقاها هدية من تركيزه على الشكل الدائري ، والمعدن الستانلس ، ومصدر الصنع ، تلي ذلك صورة كاريكاتيرية لسارد تستفزه المصادفة العجيبة ، فيقبل على طعامه بنهم «سرتني المصادفة التي بدت مثل استفزاز خفيف ، ومداعبة لطيفة ، وفتحت شهيَّتي لتناول طعام الغداء» . ولا يخلو حديث الراوي عن زيارة القاهرة من تعبيرات كاريكاتيرية ، فاختياره حيّ العجوزة مثلا ، واسم الفندق ، والكلمة

الشائعة عن مصر «أم الدنيا» والتذكير بأن الفندق يطلق عليه اسم لوكاندة ، واللهجة التي دعا بها الرجل الستيني للراوي بعد أنْ دله – وهو الغريب– على شارع أحمد حلمي ، ذلك كله رسم بالأسلوب الساخر نفسه لوحة مضحكة في الوقت الذي يبدو فيه الكاتب بعيدًا عن مثل هذه المقاصد ، فهي تفرض ظلالها على القصة بطريقة عفوية . والانتقال من مشهد سردي لآخر انتقالٌ لا يخلو من سلاسة ، فالإيماءة الطيبة التي ينتهي بها مشهد المصادفة التي جرتْ له في مصر المحروسة تثير سؤالا في نفس الراوي «إيماءة ممَّن؟» يترك السؤال معلقا على حين تبدأ إيماءة أخرى تتجلى في الانتظار المُمل ، والزبون كثير التطلُّب الذي اكتشف فيه صديقا من أصدقاء الطفولة ، وجارًا مجهولا يقاسمه الإقامة في الحي . ففي صورة كاريكاتيرية لذلك الشخص الذي يُدعى سليماً أوضح الكاتبُ أنَّ الحياة تواصل إيماءاتها هذه باطراد ، وكأنها تتحدى الكائن بتلك الإيماءات ، وتمعن في مخالفة توقعاته عن الوقائع ، ومجريات الحوادث التي تقع له ، أو لغيره من الناس .

عودة عرار والتعجيب

والمزية اللافتة في قصص محمود الريماوي ، علاوة على القدرة على لمح العلاقات بين الأشياء التي تبدو متباعدة في رؤية فنية تؤدي إلى الكشف عما بينها من توافق ، وتسليط الضوء على حدثٍ ، أو حوادث ، تتضمن مثل هاتيك اللمحات التي تضفي على القصةً ما يثير السرور ، ويعظم الدهشة لدى القارئ المتلقي ، علاوة على ذلك تتوافر المفارقات في قصصه ، مع اللجوء إلى التغريب ، والتعجيب ، في بعض القصص ، ومنها قصة «عودة عرار» (ص٢١٩– ٢٤٦) من مجموعته الصادرة بالعنوان المذكور نفسه (٢٠١٣) .

ففي هذه القصة نقف على خبرة موفورة ، ووسيلة فنية مبتدعة غير مكرورة ، في انتقاء البداية التي تشوّق القارئ ، وتستولي على انتباه المتلقي ؛ ففي الجملة الأولى – عتبة النص– «ما إن صادفاه وسط الزحام في أول شارع الهاشمي ، قرب الإشارة الضوئية ، أمام حلويات حبيبة ، مساء ذلك الخميس ، حتى توقف كل منهما محبوس الأنفاس ، لا يصدق أي منهما ما يراه ، ولا يصدق نفسه . .[1]» فقد تضمنت هذه الجملة الممتدة عناصر الإدهاش وبوادر التوقع ، أولها : أن المصادفة لا تصدق ، وثانيها أن هذه المصادفة وقعت في زحام الناس بما يعني أن أكثر هذا الزحام لا يحسون بتلك المفاجأة ، ولا يدرون ، أو يشعرون ، مما يجعل عنصر الاستغراب فيها أقوى أثرًا . وأما الشيء الثالث ، فهو انشغال الراوي بالمكان . فلم يكتف بذكر اسم الشارع(الهاشمي) وإنما يحدّد لمن يعرف وسط البلد– عمان– أين هو الموقع «قرب الإشارة الضوئية» وحتى هذا التحديد لا يكفي ، فيذكر «مقابل حلويات حبيبة» ولمن يعرف عمان جيدًا أصبح العنوان واضحًا بأكثر ما يمكن من الدقة الفعلية . والآن يأتي دور التوقيت ، فهو لا يفتأ يحيط الحدث بنوع من الإطار الذي يقنع القارئ بحقيقة ما جرى . فقد وقع هذا يوم الخميس المتفق عليه بين القارئ والراوي ، بدليل كلمة ذلك «ذلك الخميس» فكأنّ الراوي بذكره كلمة «ذلك» يستأنف رواية خبر كان قد بدأ روايته من قبل ، فهو والقارئ – المروي له– على بيّنةٍ من أيِّ خميس يعني .

جل هذه المحددات لبنية القصة : الحدث ، الزمن ، الأمكنة ، الشخوص ، وجهة نظر الشخوص فيما وقع وجرى ، وكل ذلك عبر عنه

(١) محمود الريماوي : عودة عرار ، ط١ ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠١٢ ص٢٢١ .

الكاتب بجملةٍ واحدة ، لكن هذه الجملة ، إذا أخذ العنوان بالحسبان ، ووُضع في الاعتبار ، وهو «عودة عرار» فإنّ الحقيقة هي إيحاء تلك الجملة- العتبة- بالقصة إيحاءً كاملا ، أو شبه كامل . فإذا أضفنا لذلك الهامش الوجيز الذي استهل به النص[١] وقفنا على مبدأ تقوم عليه القصة العجائبية ، وهي قيام صنف منها على ابتعاث شخصية من الماضي ، مر على رحيلها وقت قصير ، أو غير قصير ، ويجري التعامل معها فنيا بوصفها شخصية سردية لا تقل حيوية عن غيرها من الشخصيات المنتقاة من عالم الناس العاديين . مع ضرورة الإشارة إلى بعض ما تتصف به تلك الشخصية ولا سيما تلك الصفة المائزة لها على نحو ما نجدهُ- على سبيل المثال- في قصة لزكريا تامر عن : «الذي أحرق السفن» أو في قصة عن «يوسف العظمة» أو قصة أبي ذر الغفاري لجمال أبو حمدان ، أو قصة سبرتاكوس ، أو قيس بن الملوح . . فلكل شخصية من هذه الشخصيات سمة مركوزة في ذاكرة القارئ ، يعرفها بها ، وبموجبها يتضح استعداده المسبق للتفاعل ، والتلقي .

والمعروف عن عرار (مصطفى وهبي التل) بطل هذه القصة العجائبية ، ميله إلى الصَخَب ، وتمرّده على المواضعات الاجتماعية السائدة[٢] ، فهو ، من هذه النواحي ، يصدق عليه وصف اللامنتمي outsider في الأدب الغربي . فالكاتب - ها هنا- باختياره هذه الشخصية (١٨٩٩- ١٩٤٩) بطلا لحكايته العجيبة مع اثنين من الشخوص هما توفيق وصلاح ، يريد أن يجيب عن سؤال قد يخطر ببال المتلقي ، لكنه ، من المؤكد ، وعلى أي حال ، يخطر ببال الراوي ، وهو :

---

(١) عودة عرار ، ص ٢١٩ .

(٢) نفسه .

ماذا لو أن عرارا انبعث حيا بيننا – وهو الذي أكثر من ذكر عمان في شعره – ورأى ما رأى من تغيير شمل هذه المدينة بكل ما في كلمة تغيير من معنىً ، وسئل عن رأيه في ذلك كله ، فما هو رأيه ، وما هي إجابته؟ وما ردود فعله لا سيما وأنه فارق الحياة في العام ١٩٤٩ والقصة كتبت فيما نرجح في العام ٢٠١٢؟

يُسرف الكاتب ، تبعا لذلك في إسْباغ ثوب الخيال على حقيقة عرار هذا ، فعلاوة على عرار الذي نعرفه من المصادر الأدبية ، ومن شعره ، ومن عشيات وادي اليابس ، أمامنا في القصة عراران إذا ساغ التعبير ، أحدهما هو الذي عرفنا صورته في عتبة النصّ ، والثاني هو الذي نتعرف عليه من خلال ردود أفعاله ، وتصرفاته ، وحواره مع توفيق وصلاح . فبنبرته المعهودة يجيب عن سؤال توفيق ، وصلاح ، المتعلق بالجهة التي يريد الذهاب إليها ، قائلا : «أتمشى مستعيدا مذاق الهواء في عمان[١]» مسترجعا وقع خطاه على الإسفلت . كأنما تبدو له عمان هي عمان التي كانت يوم كان يتردد على (قعوار) في شارع طلال . ويظهر الكثير من الدهشة عندما يدعوانه للذهاب معهما إلى مقهى الكوكب التي لم يعرف بوجودها في المدينة . أكثر من ذلك يدهشه أن تغلق مقهى الجامعة العربية ، ويدهشه أكثر اسم المطعم الذي يدعوانه إليه وهو مطعم الأوبرج . ويثير دهشته أيضًا أنَّ هذا المطعم يقع مقابل مقهى السنترال الذي لم يسمع به قبلا .[٢] يكتشف عرار في هذا الموقف أنه لم يعد يعرف من عمان سوى القليل ؛ سوق منكو ، ومطعم السرور الذي تناول فيه طعامه غير مرة . تعلو ملامحه إمارات

(١) عودة عرار ، ص٢٢٢ .

(٢) نفسه .

الاستغراب من مطعم الأوبرج ومن الزبائن الذين يسرحون شعورهم بطريقة غريبة عن مألوفهِ هو من تسريح الشعور ، فلا برانيط ، ولا قبعات ، ولا بذلات سموكن أنيقة ، ولا سلاسل فضية تتدلى من ساعات الجيب . والطعام الذي يقدم هو الآخر يستثير فيه الشعور بالغرابة ، فالمقبلات أولا ، واللحوم (بلدية) وهل يعني ذلك أن الحلال قد انقطع حتى أصبح الناس يتناولون لحوما يونانية أو إنجليزية مستوردة؟ وخدم المطاعم مصريون ، وهل طرد المصريون من بلادهم وجاءوا إلى الأردن؟ ولم هم هنا؟ أهو الفقر «الفأر يا بيه» ولمَ يطلب صلاح زجاجة كولا؟ أين السحويل ، والسينالكو؟[١] .

وإمعانا في التعجيب ، يورد الكاتب – من حين لآخر – إشاراتٍ الهدف منها أن يقنع الراوي المروي له ، أو عليه ، بأنَّ جلّ ما يرويه عن عودة عرار صحيح ، وأنه ليس من باب الخيال الكاذب الذي نجده في الحكايات ، والقصص . فأحد الرجلين يهم بمهاتفة صديق له ليخبره بمن التقيا ، وقابلا اليوم ، وهو يعني بذلك عرارًا . ويقول توفيق «إنني لا أصدق عيني ، عرار بيننا مرة أخرى[٢] .» ويجيبه معلقا على رأيه في الشراب الذي احتساه : «من يومك أخو نشوات»[٣] و«يقطع شياطينك أنت أنت . . ما بتتغير»[٤] وفي الوقت الذي يخرج فيه عرار ولاعته ليشعل سيجارة ، يفاجئه توفيق سائلا «أما زلت محتفظًا بها» كأنَّ المعرفة بين الرجلين وعرار معرفة قديمة ، وراسخة ، ووطيدة . وفي لحظة

(١) عودة عرار ، ص٢٢٦ .

(٢) المصدر السابقن ص ٢٢٧ .

(٣) السابق ، ص ٢٣٢ .

(٤) السابق ، ص ٢٢٨ .

انتشاء توفيق بالسهرة يقوم ناهضا وَيُقبِلُ على عرار ، ويقبل رأسه[١] وهو يقول «مش مصدق عيني» فيهدئ عرارُ من روعه قائلا أنا مصطفى ولست وليًا من أولياء الله الصالحين[٢] ويتوالى تكرار المواقف في الاتجاهين ، تغير المدينة الذي يمس أدق التفاصيل ، ودهشة عرار من ذلك التغير ، على الرغم من ادعائه أنه لم يفارق عمان إلا جسديًا أما روحه فلا تزال منذ فارقها تحلق في فضائها تحليقا غير معلن ، وأن هذه هي المرة الأولى التي يطأ فيها شوارع المدينة جسديا بعد الفراق .

إلى جانب هذا التعجيب ، الذي تقوم عليه قصة عودة عرار ، تشيع في نسيج القصة مواقف طريفة ولمحات تذكرنا بالمسرح الكوميدي ، وما يهتم بإبرازه من مواقف هزلية تثير الضحك ، وتنم على خفة الظل ، وخفة الروح . فثمة إشارات تتوالى فيما يشبه النسق الدال على تغير الأحوال بين العام الذي رحل فيه عرار إلى العالم الآخر ، وبين اللحظة التي تكتب فيها القصة ، أو تقرأ . وهكذا يكتشف عرار بأسلوبه التهكمي الساخر أن الناس لم يعودوا يعتمدون على ما ينتجونه في حياتهم اليومية ، فهم يأكلون ويشربون المستورد من كل شيء ؛ الكولا بدلا من السحويل ، واللحوم المستوردة عوضا عن البلدية ، وبدلا من أن يعمل في المطاعم شبان أردنيون مثلما كان الحال في زمنه ها هو يرى عمالا مصريين بسبب ما يعانونه من الفقر «الفأر يا بيه»[٣] ولم يعد يسمع من الأغاني ما كان يشنف الآذان في زمنه ، كأغاني صالح عبد الحي ، وسيد درويش ، وغناءُ مطربي هذه الأيام مثل زعيق الغربان ،

(١) السابق ، ص ٢٣٤ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ، ص ٢٣٦ .

يزعج السامعين ، ولا يطرب أحدا . وبدلا من الراديو الذي لم يخل منه بيت نرى في هذه الأيام جهازا جديدا يحتل البيوت ، ويستولى على مكانة الراديو ، وهو التلفزيون ، أما الراديو فلم يعد له موضع سوى في السيارة .[١] الأمور إذًا لا تخلو في رأيه من اضطراب ، وخلط ، فعندما ذكر له توفيق أن المطاعم ، ومنها مطعم الأوبرج ، تستقبل سائحات أجنبيات يرتدين ملابس قصيرة ، وأقمصة بلا أكمام ، ولا يغطين رؤوسهن ، وبعضهن إسرائيليات ، سرعان ما يحتجّ[٢] «هل تحكي جد؟ وِصْلَتْ لَهونْ؟ هذا آخر زمن!! ومن هو الذي يجيز لنفسه السماح بدخول الجواسيس؟[٣]»

ولم تزايل الدهشة عرارا وهو يرى جهاز الهاتف المحمول ، فعلى عهده كان الهاتف بسماعة وقاعدة عليها قرصٌ فيه الأرقام من ٠ إلى ٩ وهذا ليس فيه شيء من ذلك ، ولا حتى أسلاك[٤] . ولزمته الدهشة فيما هو يسمع عن عبدون ، وعن مقارنتها بالحصن من حيث الاتساع[٥] . وفي نهاية السهرة ، وبتأثير الكحول ، يفقد عرار ومن معه وقارهم ، فيغنون غناءً جماعيًا : «لوحي بطرف المنديل» وتنتشر النشوة في المطعم كله فإذا بالزبائن يصفقون ويرقصون على وقع الغناء . في تلك اللحظة يستأذن عرار بإشارة يفهم منها أنه ذاهب لدورة المياه ، فإذا به ينسحب من السهرة ، ولا يعود مرة أخرى مثلما توقع صاحباه توفيق

(١) السابق ، ص ٢٣٧ .

(٢) السابق ، ص ٢٣٩ .

(٣) السابق ، ص ٢٤٠ .

(٤) السابق ، ص ٢٤١ .

(٥) السابق ، ص ٢٤٤ .

وصلاح ، لقد عاد إلى مثواه الذي استقر فيه منذ العام ١٩٤٩ .

في هذا السرد جانبان يشدان القارئ ، فإلى جانب التعجيب الذي لا يخلو من تشويق ، ثمة فكاهة تطغى على القصة وتغلب على حكاية عرار مع توفيق وصلاح ، والسهرة في الأوبرج . وهذه الفكاهة التي تنم عن خفة في الروح ، ونزوع إلى مزج الجدي بالهزلي ، تنبع في بعض الأحيان من وصف الراوي لردود الفعل التي يبديها عرار ومن دهشته واستغرابة لما يقف عليه من تغيُّر في الأحوال ، وتبدلها رأسًا على عقب . وفي بعض المواقف تشيع الفكاهة في الكلمات والعبارات المحكية التي تنطق بها الشخصيات سواء أكانت تلك التي يتفوه بها توفيق أو صلاح أو عامل المطعم (الجرسون) أو تلك التي يتفوه بها عرار نفسه . وقد أسهمت العبارات المحكية العامية ، والعبارات المقتبسة من شعر عرار ، ومن الأغاني الشعبية المحلية التي شاعت في أيام عرار وبعده ، في إضفاء الطابع الكوميدي الهزلي على الحكاية العجائبيّة ، فضلا عن نسيجها اللغوي . وزاد في ذلك الأضواء التي سلطها المؤلف على بعض الأحوال التي تمثل لعرار – بوصفه شاهدا من الجيل الماضي– مفاجآت لا تخلو من عنصر كوميدي ، كالتلفزيون (سينما بيتية) والهاتف المحمول ، والراديو ، ووجود عمال وافدين ، واختفاء بعض معالم عمان لتظهر عوضا عنها معالم أخرى .

وما يتضافر في هذه القصة (عودة عرار) من تعجيب ، ومن تصوير هزلي ، وحوار ساخر ، يؤكد من جديد أن لمحمود الريماوي قدرة على تحويل المادة السردية الهشة ، والعادية ، من مادة لا تثير الاهتمام إلى قصة محبوكة حبكا جيدا ، لا تخلو من لمحات نافذة ، ونظرات ناقدة .

صفوة القول ، وخلاصة الحديث ، أنَّ القصة «عودة عرار» شأنها شأن «سِحر الحياة» وهي أولى قصص «فرق التوقيت» تتكثف فيها

وتتراكم قدراتُ كاتب متمرس في كتابة القصة القصيرة ؛ وتلقى الضوء على رؤيته هو لجانب من الحياة يقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء المتباعدة ، رؤية لا تخلو من مفاجأة تبعث الإحساس بالإثارة ، وفي جانب آخر تلقى الضوء على الأسرار الخفية لفن كتابي كثرَ مُحبّوه ، وهو القصة القصيرة ، فهي صنعة تقوم على السلاسة ، ورشاقة العبارة ، وخفة الروح ، والتحرّر من قيود القوالب المسبقة لأيّ فنّ ، وتجاوز الشكل القائم على المحاكاة إلى شكل قصصي يجمع بين المحاكاة والتعْجيب .

وهذا يشجعنا على الابتعاد شأوا طويلا في تأويل العنوان ، فبدلا من أنْ نفهم مضمونه على أنه يشير لسحر الحياة ، أو لعودة عرار ، نراهُ يشير لما هو أكثر من ذلك ، وأبعد شأوا : لسِحْر القصَص .

الوجه الآخر للمكان

وبعد مجموعاته القصصية : العري في صحراء ليلية ، و شجرة العائلة ، وكوكب تفاح وأملاح ، وضرب بطيء على طبل صغير ، وغرباء ، والوديعة ، وفي القطار ، ورجوع الطائر ، وسحابة من عصافير ، وفرق التوقيت ، وعودة عرار ، صدرت للريماوي مجموعة أخرى بعنوان : عم تبحث في مراكش[1] لتؤكد من جديد رسوخ قدمية في ميدان كتابة القصة القصيرة التي لا تخلو من الجمع بين الواقعية والتجريب ، ولذة المفارقة ، والغرائبية التي تثير الكثير من الدهشة .

وفي هذه القصص يستوقف القارئ ملمحٌ لافتٌ للنظر ، وهو التعبير بالسرد القصصي عن العلاقات والجسور التي يقيمها الأدب بصفة

(١) محمود الريماوي ، عم تبحث في مراكش ، ط١ ، دبي : منشورات مجلة دبي الثقافية ، ٢٠١٥ .

عامة بين الأمكنة المتباعدة ، والأشخاص المختلفين منبتا ، وأصْلا ، في أداء فني يسلط الضوء على الوجه الآخر للمكان . وفي هذه الفصلة- على قصرها- نقف عند واحدة من القصص التي تتجلى فيها هاتيك الملامح ، وهي القصة الأولى التي اتخذ من عنوانها عنوانا للمجموعة مما يدل على أنها الجوهرة الواسِطَة في عقده الفريد الثمين .

فهي تتألف من ثلاثَ عشرةَ وحدة بنائية ، أو لنقل متوالية سردية . تتناوب فيها أصوات ووظائف وشخوص ومشاهد مكانية ومفارقات سردية متعددة ، ومن تفاعلها يأتلف بنيان القصّة كأدق ، وأظهر ، وأبْينُ ما يكون الإئتلاف .

ففي الوحدة الأولى ، أو لنقل (عتبة) القصة حوار بين المسافر الذي يحلّ لتوه في مراكش وبائع العاديات ، أما موضوع الحوار فهو الشخص الغائب (محمود المغربي) فالراوي القادم من أكناف بيت المقدس (أريحا) كان قد عرف محمودا هذا وهما صغيران لم يبلغا العاشرة . وفي الوحدة الثانية يغيب الراوي المشارك ظاهريا ليحل مكانه الراوي العليم ، ويستبدل المؤلف ضمير الغائب بضمير المتكلم . وهذا الراوي يسرد على المروي له ، وهو – هاهنا – القارئ ، ما كان من أمْر الصغيرين ، وهما تلميذان في مدرسة البحتري . وفي الوحدة الثالثة يقفنا الراوي العليم ذاته على تفاصيل المشهد المكاني : مكتب البريد ، ومن في داخله : المدير ، وموظف بدالة الهاتف ، وأبو أحمد المغربي . وقد شاءتْ الصدفة أنْ يكون هذا الموظف هو والد محمود صديق المرتحل الزائر لمراكش . وهذا التناوبُ في المكانين ؛ مراكش تارة ، وأريحا تارة ، يلقي الضوء على خفايا الصنعة القصصية التي تستطيع بلمسات لا تكاد تلحظ أن تنشئ جسرًا بين مكانين متباعدين ، وعلاقة بين شخصيتين تنتمي كل منهما لبيئة مُغايرة . بيد أن المؤلف يميط الستار

عن حقيقة جديدة في فنِّ القصة ، وهي أن الراوي العليم ما هو في الواقع إلا قناع للراوي المشارك الذي تبادل الحوار مع بائع العاديات ، بدليل أنَّ فلتة لسان منه تشير لهذا (تلك أيام من العام ١٩٦٠ ميلادي . فأمضيت- يقول المترحل- مع سميّي سنتي الرابع ، والخامس الابتدائي)[١] وهذه الصيغة : فأمضيت ، مع سميي . . سنتي . . إلخ . . تؤكد أن الراوي ، في السابق ، هو الراوي محمود القادم من أريحا باحثا في توق عن صديق طفولته محمود المغربي . وفي هذا الموقع من القصة تحوُّلٌ ملحوظ ، فقد التفتَ الكاتبُ من رواية ما يختص بسميه محمود لرواية ما يتعلق بشخصية أخرى ، وهي شخصية أحمد المُغْرَبي شقيقه . بمعنى أنَّ نموذجا جديدا اقتحم عالم الراوي ، ولا بد أن يترتب على هذا تغيرٌ في القصة ، وفي ملفوظها السردي ، وهذا التغيُّر يتبدى في أن أحمد ، وهو الشقيق الوحيد الأكبر لمحمود المغربي ، فارق الحياة بعد حادثة من سائق شاحنة متهوِّر . وترتب على ذلك أيضا أن أصبح محمود قرة عين والديه الوحيدة ، فلا يسوغ له أن يذهب لمدرسة البحتري ، أو يعود منها إلا برفقة والدته التي تخشى عليه من النسمة ، مما أساءَ لشعور الصديقين ، إذ لم يعودا قادرين على الرفقة المستمرة في الذهاب ، والإياب .

وعلى وتيرة النموُّ المتصاعد لملفوظ الحكاية يقتحم عالم الراوي أشخاصٌ آخرون من التلاميذ الذين يتساءلون عن كنية المغربي اللصيقة باسم محمود . ويترتب على ذلك المزيد من الضوء الذي يُراق على فحوى تلك العلاقة ، وذلك الجسر الذي يصل بين الصديقين ، وأنه لا يتعدى تشابه الاسْمين . ويتكرر اعتماد الكاتب على لعبة

(١) عم تبحث في مراكش ، ص ١٢ .

المزاوجة بين المظهر العليم للراوي ، والمظهر الدرامي (المُمَسرح) ففي الوحدة السادسة من القصة يصفُ وقع تلك الثرثرة على بائع العاديات . فكأنَّ اللياقة لا تسمح للراوي المشارك أن يصف انطباعات ذلك التاجر ، وردود أفعاله إزاء ما يقولُهُ ، ويرويه ، فيلجأ الكاتبُ- من باب التعبير غير المباشر عن الأثر - للراوي العليم ، الذي يتكئ على ضمير الغائب . بيد أنه ما إنْ يبدأ بتلك الطريقة من (الحَكْي) حتى يجد نفسه وقد انزلق للتكلم بصوت الراوي المشارك (المُمَسْرح) جاعلا من ضمير المخاطَب (مثلي ، ومثلك) دليلا على أنَّ الراوي محموداً (الزائر المرتحل) منخرطٌ في اللعبة السردية ، لعبة يتخللها تناوب الصوتين ، فما يكاد يستقر به الحال في الوحدة الثامنة حتى نجده ينتهي من المونولوج الداخلي إلى توظيف الراوي العليم الذي يسلط الضوء بدوره على التفاصيل التي شغلت محمودا المرتحل عن شراء ما يمكن شراؤه من تاجر العاديات . مفسرًا هذا العزوف عن الشراء- وهو على الأقل شيء يقتضيه مبدأ المجاملة ، والعشرة ، التي بدأت تجمع بين الرجلين- بحرصه اللاهث على الطواف والفرجة . وهو الشيء الذي طبع زيارته السابقة للمغرب ، ولكنه في هذه الزوْرَة ما إنْ حطت به الطائرة في مطار محمد الخامس حتى خفق قلبه بذكرى صديق الطفولة ، وإذا بالشوق يتأجّج للّقاء بسميه محمود المغربي[1] وخفقان القلب هذا حافزٌ مقبولٌ ، سرديا ، ليسأل عن صديقه القديم ، ومنبه سيكولوجي استثار في ذهنه مجريات الماضي ، فاستعادها ملتقيًا بالحاضر الآني ، وإذا هو - أيْ : الراوي- يتخيل نفسه مع ذلك الطفل يقفان في صفوف من الأطفال تقودهم الكشافة ، وبعض المدرسين ، في استقبال الملك

(١) المصدر السابق ، ص ١٥ .

محمد الخامس قادمًا من عمان إلى القدس مرورًا بأريحا .

وهذه الزيارة يمثل تذكارُها -ها هنا - مِفْصلا مهما في حكاية محمود المغربي ، لأنها الحافز الذي يترتب عليه رحيلُ العائلة ، وعودتها من فلسطين إلى المغرب ، مع أن الطفل محمود المغربي لم يكن سعيدًا بتلك العودة ، مثلما لم يكن سعيدا برؤية الحرس يمنعون والده من السلام على الملك المغربي ، يدًا بيد ، على الرغم من اقترابه الشديد من الموكب[١] . ولا يبالغ الدارس إذا وجد في تلك الزيارة ، وما ترتب عليها ، محورًا يؤدي بالبنية الدرامية للقصة لانقلاب يغلب عليه الصراع بين أن تعود العائلة إلى بلد الأجداد ، أو لا تعود . فالأم لم تكن راغبة في ذلك ، لا سيما وأن المغرب بلدٌ قصيٌّ ، وسيتعذر عليها أن ترى ذويها في فلسطين ، وزيارة التراب الذي ووريَ فيه ابنُها البكر[٢] .

فالوحدتان السرديَّتان التاسعة ، والعاشرة ، لا تخلوان من هذا التردُّد ، وتلك الحيرة .

وفي الوحدة التالية يستأنف المسافرُ وبائع العاديات الحوار . حوارًا يغلبُ عليه إلحاح المسافر على معرفة مصير صديقه ، وإلحاح البائع على معرفة المدينة التي عادتْ إليها العائلة . ومن سوء حظ الاثنين أنَّ الزائر لا يعرف اسم المدينة ، وأن الطفل المغربي الذي هو الآن في سنّ الكهولة ، بلا ريب ، لم يطَيّر لصديقه الريحاوي ولو رسالة واحدةً مع أن والده موظفُ بريدٍ لا يفتأ يستقبلُ الرسائل ويوزعها . وينتهي الحوار القصير هذا بتأكيدٍ يُحبط آمال المسافر في العثور على الصديق ، أوْ معرفة بعض أخباره على أقل تقدير . فعندما قال له بائع العاديات :

(١) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧ .

عبثا سؤالك عنه هنا . . والآن . . وقعتْ تلك العبارة من نفسه موقعًا مؤلمًا ، فقد اشتمَّ منها تخطئة ، وتقريعًا ، وأنَّ الأسئلة والذكرياتِ لا تعدو أنْ تكونَ تنْفيسًا «عن ذكرياتٍ قديمةٍ ، وشوْق دفين[1]» في الوحدة الثانية عشرة يلاحظ الدارسُ أنَّ المؤلف بلغ بقارئه ذروة الأزمة ، أو لنقلْ العقدة . ففي قمة الإحباط الذي ساوره بسبب كلمات التيئيس التي تفوه بها المُضيف ، طفق البائع يتحدث عن والده ، وأنه قضى حياته تاجر قماش في مراكش ، وأن جده حسن زار القدس أيام العثمانيين . وأنه هو حظي بزيارة الديار المقدسة قبل ثلاثين سنة ، لكنه لم تتح له زيارة الجزء السليب من القدس ، وأن شوقه لزيارة تلك المدينة قديمٌ يعود إلى عام ١٩٦٢ عندما زار محمد الخامس القدس ، وتمنَّى إذ ذاك لو أنه اصطحبه معَه لكانَ صديقا لمحمود (الضيف) بصورةٍ ، أو بأخرى . وراح يتحدث عن الأسماء ، فأكثرها شيوعًا في المغرب هو اسم محمد ، أما الاسم محمود فقلّما يُسمى به أحد ، ومن حسن الطالع أنه خلافا لكثيرين ينادى بمحمود . . الحاج محمود .

وما إنْ يسمع الزائر الضيف بالاسم حتى يصاب بما يشبه المسَّ الكهربائي ، فقد اشتعلت في حناياه الآمال بالعثور على الصديق ، وشرع يحدق في ملامح البائع ، متأملا هيئته ، وسيماءه ، كأنما يحاول أن يعتصر ذاكرته ليحدّد أين ، ومتى ، رأى هذا الشخص؟ فيما كان الحاج محمود يضحك ، قائلا «تراني هنا . . بينما كثير مني هناك . كثير مني يهيمُ في دروب بيت المقدس . في أكنافها . . نحن في الترْحال (كِيفْ كِيفْ) يا أخا العرب» .

وبهذه الوحدة الأخيرة تتكشفُ خفايا القصة ، وتنجلي أسرار

(١) المصدر السابق ، ص ١٨ .

الصنعة القصصية الجيدة . فبعد جل تلك الحيرة ، وهاتيك الذكريات ، التي تنثال على المرتحل ، يكتشف ما يمكن أن يعد درْسًا له ولغيره . فسواءٌ أكان بائع العاديات هو محمود نفسه ، الذي عرفه الراوي ، وهو في العاشرة ، أم هو شخص آخر ، من تلك القلة التي تحمل الاسم نفسه ، فهما على أي حال متشابهان ، لا يستقر بهما مقام ، ولا مكان . وهم جميعا بمن فيهم المسافر (الريحاوي) متشابهون (كِيفْ كِيفْ) تشابه المرتحلين دائما ، المسافرين من العرب الذين تفرقهم الحدود المُصْطنعة ، والمسافات القصيَّة البعيدة ، في حين أنهم جميعًا يعانون الشوق نفسَه ، والتوق لزيارة المُدُن المُقدسة ، السليبة ، وقد يفترقون ، أو يلتقون ، فالأرواحُ المؤتلفة كالجنود المُجنَّدة ، لا بدَّ أن تلتقي .

يصلُ القارئ بالوحدة الأخيرة -الثالثة عشرة- إلى المدلول المجازي ، والرمزي ، لهذه الحكاية .

فقد تكون حكاية محمود المغربي حكاية حقيقية ، وواقعية ، تستند في مصداقيتها لواقعة تاريخية تحتل موقعا مهمًا في النسيج السردي ، وهي زيارة محمد الخامس . وقد تكون حكاية بائع العاديات أيضًا حكاية حقيقية حرم فيها من رؤية حيّ المغاربة في القدس المحتلة (١٩٦٧) ولكنْ من الطبيعي أن يتفاعل القارئ بهذا كله من زاوية الافتراض بأنَّ هذه الشخصيات ، والعلاقات ، التي أنشأها الكاتبُ بينها ، والجسور التي مدَّها بين تلك الأمكنة والمدن ، من نتاج التخييل ، لا أكثر . وأن توق الزائر الذي يحلّ في مراكش للمرة الثانية لصديقه محمود المغربي ما هو إلا تعبير رمزي عن توق الإنسان العربي في مشارق الأرض للالتحام ، والتوحُّد ، بنظيره المراكشي ، أو الجزائري ، أو التونسي ، في المَغارب . فكلاهما ينتمي إلى ماض هو ماضي تلك البلاد ، وإلى حاضر هو حاضر الفرقة والبعاد . وأن ما انتهى

إليه تاجر العاديات ، وتأكيده أنهما مثلما يقال في المشرق (في الهوى سوى) أو مثلما يقال في المغرب (كيف كيف) توضيحٌ لذلك الذي ترمز إليه القصة ، بجُلّ ما فيها من تفاصيل متخيلة ، ومحكية ، ومُضْمَرة .

لقدْ بلَغ حرصُ الكاتب في هذه القصة على العلاقات ، والجسور ، مبلغا كبيرًا ، فقد أشاع فيها الأجواء الأليفة التي ينعم فيها الزائر بالحديث ، وبمذاق الشاي الأخضر ، وبالمقهى ، وبأشياء كثيرة تندرج في عداد التفاصيل الحسية التي تتجسَّد فيها مشاعر الراوي القادم من المشرق إلى المغرب . وأشاع فيها أيضًا أجواء الترابط العميق بين الأشخاص ، والإئتلاف الحميم الذي لا يقتصر على التواصل الافتراضي ، فعلى الرغم من أنَّ المغربي (محمود) لم يطيِّر لرفيق صباه ولو رسالة واحدة ، إلا أنَّ الصداقة الحميمة ما فتئت أنْ استيقظت في نفس الكهل ، ودأبت على دفعه دفعًا لاستعادة الماضي ، متراجعًا نحو خمسين عامًا إلى الوَراء ، وكأنَّ استعادته تلك الطفولة ، والمِقْعَد المدرسيّ ، والكثير من التفاصيل ، جسرٌ تندفع فوقه الذكريات ، وتتلاحق . أما الإحساس المفاجئ بأنّ تاجر العاديات قد يكون هو الصديق المستهدف بالبحث ، فيعد -في رأينا- تتويجا ذرَويّا لهذا الحرص على متانة الجسور ، وعمق العلاقة بين الأشْخاص ، وإلا كيف يتساءل إنْ كان قد رأى من قبلُ هذا الرجل ذا الأسنان البيض ، واللثة الورديَّة .

والمتوقَّعُ من قارئ هذه القصة أنْ يحمد للكاتب طريقته في نسج المتواليات السردية ، وهي طريقة تقوم على حوار يتخطاه إلى سرد يتذكر فيه جزءا من الحكاية باستخدام الراوي العليم تارة ، والراوي المشارك تارة أخرى . فإلى حوار يتوقف قليلا مفسحًا لسيل الذكريات كيْ تشدّه شدًا . فالعودة ثانية لحاضر ، وحوار مع البائع . وهذا التناوبُ في المواقف

يُضفي على الزمن في القصة شكلا يعبِّر عن الجوّ الذهني ، والنفسي ، الذي يمرُّ به المرتحل في المدة القصيرة التي يقضيها في مراكش قبل أن يعود إلى المكان الذي قدِمَ منه . وهو جوّ ذهنيٌّ يفسّر أيضا التردُّد المتواتر بين لحظات قد تبدو للقارئ جدّ متباعدة ، وإن كانتْ من الناحية الفنية يكتنف بعضُها بعضَها الآخر . وما كان للكاتب أن يقحم في قصته هذه حكاية جزئية أخرى مثل حكاية الزيارة التاريخية ، أو حادثة الشاحنة التي أودت بحياة أحمد المغربي . . أو حادثة الخلاف حول كنية المغربي ، والحجازي . . . لولا هذا النسق القصصي المتزامن الذي يتيح للكاتب أنْ يروي في اللحظة ذاتها حدثين أحدهما وقع في الماضي والثاني يقع في زمن روايته للقصّة . أحدهما موغل في الماضي ، قبل خمسن عامًا ، والآخر ما يزال قيْد الجَرَيان .

وهذه الملاحظاتُ تنمُّ عن أنَّ الكاتبَ الريماويّ لا ينظر للقصة القصيرة في كتابته لها نظرته لكتابة الخاطرة مثلا ، وهي نظرة تسودُ ما يُنشر تحت مسمى القصة القصيرة جدًا . ولا يرتب الوقائع المَحْكيَّة فيها ترتيبا عشوائيا ، كعادة كثيرين ممن يكتبون القصة عن غير دراية ، ولا خبرة ، وإنما ينحتُ الحكاية بأناة ، ورويَّة ، لا تشغلانه عن اللمسات الأخيرة التي يضفيها على النصّ ، فحتى الحوار الذي طغى عليه التجانُس ، لا يخلو منْ لمسات قليلة تفرِّقُ بين البائع وضيفه المُرْتحل ، فالعبارة التي قالها التاجرُ (كِيفْ كِيفْ) أعادتْ للمتكلم تميُّزه الخفيّ عن مُحاوِره . وهذا هو ما يميّزُ الكاتب الخبير الحاذق بالفنّ عن الكاتب غير الموهوب .

الفصل الثاني
قوة السرد في مجموعة «القطار» للريماوي

بعد العري في صحراء ليلية (١٩٧٣) والجرح الشمالي١٩٨٠ وكوكب تفاح وأملاح ١٩٨٧ وضرب بطيء على طبل صغير ١٩٩٠ وغرباء (١٩٩٣) كانت قد صدرت للقاص محمود الريماوي مجموعة قصصية بعنوان القطار (١٩٩٥) ليضيف بها إلى مجموعاته القصصية المذكورة كتابا جديدًا يضم نحو ثلاث عشرة قصة تعبر بقوة عن نقلة جديدة في أدائه القصصي ، وخطابه الفني . والمعروف أن الريماوي ليس كغيره من كتاب القصة القصيرة ؛ فهو لا يتعجل النشر ، ولا يكثر من الكتابة إكثار غيره ، ممن لا تكاد تصدر لهم مجموعة حتى نراهم يملؤون الدنيا بالضجيج ، والعجيج ، الذي لا يعود عليهم بفائدة ، ولا يعود على القراء بأي نفع . فهو يتردَّد طويلا قبل أن يصدر مجموعة إضافية ، فلا يُقْدم على ذلك إلا بعد أن يطمئن إلى أن فيها جديدًا على مستويات متعددة : النسق ، واللغة ، والأسلوب ، والبناء الفني . وهذا ما يجده القارئ ، واضحا بلا لبْس ، في المجموعة التي نحن بصدد الحديث عنها . فالإبداع عنده ليس تراكما كميًا ، وإن كان التراكم الكمي لا يعوزه ، وإنما هو تجاوزٌ ، وتخطٍ موصول ، لابتداع أحسن ، وجودة أوفر ، وأبْين .

يحاول في سرده القصصي الذي نجده في «القطار» أن يكون نسيج

وحده ، متفرّدًا بعبارته ، وفقرته القصصية ، وبتعامله الخاص مع الزمن ، الذي يبدو في القصص مجموعة من اللحظات المستقلة المتتابعة في نسق يخترعه هو ، وليس الآخرين . ففي قصة «تحت طائلة الحرب» نجد الريماوي يبدأ السرد بعبارة «حين سمع بالاجتياح الإسرائيلي الأخير للبنان . . كان ينظف أسنانه»[1] وهذه اللقطة ، التي تفاجئ القارئ بطابعها العادي ، المألوف ، سرعان ما تتحول إلى إضاءة قوية يُسلطها الكاتب على الشخصية من الداخل . ويبدأ السرد بالنمو ، والامتداد ، والانتشار ، بطريقة رأسية وأفقية معًا . فمما يُدهش القارئ تركيز الكاتب على فرشاة الأسنان ، وعلى نوع المعجون ، ولكن هذا التركيز يجري من خلال وعي الرجل الذي هو بطل القصة ، وتفتحه على الأشياء ، والحوادث ، التي تتداعى في ذهنه تلك اللحظة ، فتتقاذفه بسبب ذلك موجتان ، أحداهما تمضى به إلى جنوب لبنان ، مع صوت المذياع ، والأخرى تعود به إلى حركة الفرشاة ، يمينا ويسارا ، ونحو الأسفل والأعلى ، على وفق تعليمات الطبيب في زيارته الأخيرة له .

فالدقائق الثلاث ، أو الأربع ، التي تستغرقها عملية تنظيف الأسنان بالفرشاة ، تأخذنا وتعيدنا بين لحظات وأمكنة عديدة . وأما الأسئلة التي يطرحها السارد على الرجل ، فهي الكفيلة بأن تشعرنا بأن الحوادث تتطور ، وبأن الزمن يسير ، وبأن الكاتب يخلط عن طريق السارد بين هذه اللحظة – لحظة المكتوب عنه– وما سبقها ، وتقدم عليها من لحظاتٍ مر بها الرجل «خلال هذه الدقائق المعدودة يستطيع أن يفكر بعشراتٍ المسائل ، إذ إن آلة التفكير تشتغل من تلقاء نفسها ، أي

(١) محمود الريماوي ، المجموعات القصصية السبع ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص٣٧٤ .

دون إرادته ، ولا يمكنه إيقافها قطعًا ، ولطالما راوده شعورٌ بأنها تشتغل حتى لو استغرق في نومه .[1]»

وهذه العبارات تكشفُ ، في الحقيقة ، والواقع ، عن المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه فن السرد القصصي عند الرياوي ، فنحن لا نحسُّ بأن القصة القصيرة تبدأ من نقطة ما ، ثم تسير باتجاه نقطة أخرى مقابلة هي نقطة الانتهاء ، بل بالعكس ، الانتهاء هو الابتداءُ في قصصه ، فالنبش في أعماق الرجل ، وتحت الطبقات السطحية من وعيه ، وذاكرته ، هو الذي يجعلنا نقف على حركيّة السرد ، وديناميكيته ، وسيرورته ، «لقد فوجئ بما حدث ، أدرك أنه مستهدفٌ بصورة ما . . لم يصدق أن عملية السلام الجارية يمكن أن تتخللها أحداثٌ حربيَّة كبيرة كهذه[2]» . هذا هو الخاطر الذي يداهم الرجل ، وهو يحدق في المرآة ، فيما راحت أذناه تلتقطان صوت الراديو القادم من غرفة النوم وهو الذي يفجر في القصة عشرات الإشارات الدالة على سيروة الحدث ، وعلى خصوصية ما يجري ، ويحيل المشهد المألوف ، الذي استهل به القصة ، إلى موقف غير عادي ، يعبر عن أنّ البناء الهرمي في القصة يتكون ، وينبني ، عبر الأسئلة التي تتداعى في دخيلاء الرجل مثلما تتداعي أحلام كبيرة في نفسية إنسان كان يعول كثيرًا على العملية السلمية الجارية ، وأنها ستأتي بالنهاية المرجوّة للعنف والاحتلال . ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، وهنا تبرز المفارقة ، التي ينشئها محمود الرياوي في القصة ، وهي مفارقة السماع/ الرؤية . فهو ، في الوقت الذي يصغي فيه للأخبار ، يراها ، وهو يرى وجهه الذي

(١) نفسه .

(٢) المجموعات القصصية ، ص ٣٧٤- ٣٧٥ .

يحدق فيه في المرآة . . تتلاشى صورته شيئا فشيئا ، لتحلَّ مكانها صورة أخرى «لأرتال الدبابات الزاحفة ، وجموع الهاربين باتجاه الشمال ، هائمين على وجوههم في حشود يمزقها الرعب[1]» .

مع ذلك تظلُّ القصة تتواصل حلقاتها في نسيج مشتعل ينتهي بذلك المذاق الغريب الذي تركه معجون الأسنان في فمه بعد انقضاء الدقائق المعدودة التي تستغرقها عملية التنظيف ، وقراءة نشرة الأخبار ، إنه مذاقٌ كريه ، لا يحبه ، فطعمه يشبه طعم الدم المراق ، وهذه اللقطة الختامية تريد أن تعيدنا بطريقة رمزية إلى الوراء ، إلى نقطة الابتداء ، عندما كان يتحدث عن مذاق النعناع ، في معجون الأسنان الطبي ، فإذا به يتحول إلى مذاق آخر مُنفِّر ، وكريه ، هو مذاقُ الدم . فأيُّ صورة تلك التي يرسمها الرياوي لأيامنا الزائفة هذه؟ فالرغبة في شطب الزمن ، فنيا ، رغبة تداهم الرياوي في أكثر قصصه القصيرة . فأنت لا تستطيع أنْ تحسّ بأن القصة تتحرك بإيقاعها في فضاء زمني ما ، وإنما تنكفئ على لحظة معينة شديدة التكثيف ، ثم تعيد الانكفاء ، والتغلغل فيها مرة أخرى ، وهكذا . . ومثل هذا واضح في قصة «عشرون عامًا» .

فهي قصة تستعيد لحظة من حياة اثنين ، وتحاول أن تمسك بها مثلما يحاول إنسان أن يثبِّتَ حبات المطر ، وهي تسّاقط مدرارا من السماء ، في لحظة محدَّدة : «سألته إذ التقيا مصادفة بعد عشرين عامًا من فراقهما لآخر مرة ، إن كان ما زال مقيمًا على حبها ، فلم يتمالك سوى الضحك[2]» ومن هذه النقطة تبدأ القصة وتنتهي . فالكاتب يتنقل

(١) المصدر السابق ، ص ٣٧٥ .

(٢) السابق ، ص ٣٨١ .

بعدَسته (الكاميرا) من المرأة إلى الرجل . . مرة . . يوجهها إلى ذاكرة المرأة التي موضوعها الرجل ، ومرة يوجهها إلى ذاكرة الرجل التي موضوعها المرأة . . وتبدو القصة ، وكأنها حوارٌ بين ذاكرتين . . «إنها أكثر نحافة مما كانتْ عليه . . وقد أخذت ترتدي الآن نظارة طبية . . ثمة خيوط من التجاعيد» . اللقطة إذاً من منظور الرجل ، و«منذ متى يقيم هنا؟ منذ عشر سنوات؟ وقبل ذلك ؟ إنها تعرف أين كان يقيم قبل ذلك . لكنها نسيَتْ ، وها هي الآن تتذكرُ . . ولماذا جاءت؟ لزيارة شقيقتها المتزوجة؟ وهل هي زيارتها الأولى؟[١]» اللقطة إذا من منظور المرأة .

هذه الأسئلة يختلطُ فيها الصوتان ، وتتمازج عبرها الذاكرتان ، تمضي بنا من لحظة لأخرى دون أن تتجاوز الإطار ذاته ، الإطار الذي رسمه الكاتب ، وحدّدَهُ بعبارته الأولى . وعلى هذا النحو يستضيف السارد شخصًا ثالثًا «كانت تعرف أنَّ صديقا مشتركا لهما يقيم هنا . في هذه المدينة» ويتنقل بنا الكاتب عبر سلسلة من التفاصيل التي تتطلب زمنا «كان بإمكانهما في الواقع أنْ ينتظرا ، وأن يصمدا عشرة أعوام أخرى . . فما الفرق بعد أن تحقق الافتراقُ والتباعد . . بين عشرين ، أو ثلاثين ، من السنين؟»[٢] وهذه القصة تمثل في رأينا نموذجًا فريدًا في السرد لم نقفْ عليه ، ولا على شبيهٍ به في أي من القصص التي قرأناها على امتداد تجربتنا الأدبية ، ومتابعاتنا لما يُكتبُ ، ويُنشر ، من قصص قصيرة . وحريٌّ بنا لذلك أن ننوه إلى حقيقة يتجاهلها كثيرون ، وربما كان تجاهلهُم لها متعمَّدًا ، وهي أن الرياوي بطريقته الفنية هذه سبق كثيرين لكتابة ما يُسمى بالقصة القصيرة جدًا ، وأكثر من

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق ، ص ٣٨٣ .

هذا ، قدم لنا النموذج الجدير بهذه التسمية ، بعيدًا عن الفقاعات التي تملأ الصحف بدعوى أنها قصصٌ قصيرة جدًا .

في مجموعة القطار تعاودُ الكاتب محمود الريماوي رغباته القديمة في التعرف إلى النماذج الإنسانية الطريفة التي تشدنا بما فيها من نوازع الشذوذ ، والتفرُّد ، الذي يجعل من الشخصية القصصية شخصية قادرة على الاجْتذاب ، والاستحواذ على انتباه القارئ . فعبد الفتاح أبو سليمان[1] هو أحد هؤلاء الشخوص الذين شُغف بهم الريماوي ، وكتَب عنهم في مجموعاته القصصية السابقة ، ولا سيّما مجموعته «غرباء» وقبلها «كوكب تفاح وأملاح» .

وقد تخير الكاتبُ لحظة يبدأ فيها سردهُ ، وهي تلك التي أحيل فيها عبد الفتاح أبو سليمان إلى التقاعد . وشراؤهُ سيارة السينجر الإنجليزية البيضاء ، وتعلمه قيادة السيارة ، وحصوله على رخصة سوق . ثم العلاقة الحميمة التي نشأت فورًا بينه وبين سيارته المعزوزة . وقد وصلت به تلك العلاقة الحميمة حدًا تمنى فيه أن تعيش السيارة بعدهُ ، وكان يفضلها أحيانا على زوجته ، وعلى أولاده . ويفضلُ أن يتعب قدميه ، وعينيه ، فيذهب إلى المدينة القريبة بالحافلات تجنبا لمزيد من الإرهاق الذي يسببه السفر بتلك السيارة لهيكلها ، ومحركها ، وحفاظا على عجلاتها ، وقِطَعِها التي يُنفق عليها من حُرّ ماله . وعندما كانت تلم به وعكة صحية ، فإن أول شيء يطمئن عليه ، بعد الوعكة ، والتماثل للشفاء ، هو السيارة ، التي أطلق عليها اسمًا لا يخلو من دلالة ، وهو «عزيزة»[2] .

---

(١) انظر : موت سيارة في المجموعات القصصية ، ص ص ٣٩٥- ٤٠٠ .

(٢) السابق ، ص ٣٩٧ .

ولا ريب في أنَّ الكاتب اعتمد على الفجوة السردية في هذه القصة – خلافا لبقية قصص المجموعة– وهو في فجوته هذه إنما يعتمد – أساسًا– على مبدأ آخر من مبادئ القصّ ، وهو التنبيه في أول القصة على طبيعة المحور الذي ينتظم الحكاية ، وبناءً عليه ، وتبعًا له ، فإن قارئ القصة مهيأ لتقبل مثل هذه الفجوة . والقيام بملء الفراغ الناتج عنها ، فقول الكاتب «وعلى هذا المنوال تعاقبَتِ الأيامُ ، والسنون ، كبُر فيها الأولاد ، قولٌ يسوِّغه السرد المتقدم . فالمتلقي يستنتج أن عبد الفتاح أبا سليمان واصل خلال هاتيك السنوات عنايتَهُ بالسيارة ، حتى أصبحت الشاهد الوحيدَ على تعلُّقه بالحياة ،»[1] حسبُه سماع الصوت المنتظم لمحركها ، وتلمُّس سطحها ، وتحسس مقودها ، والدوران حولها ، والضغط الرقيق على مداسها ، أو كابحها ، والافتتان بكلِّ ما فيها مما بَرَع الإنجليزُ في صُنْعه»[2] ومن عجيب الأمر أنْ يواصل الكاتب رصْد العلاقة الروحية التي ازدادتْ قوَّةً بين عبد الفتاح والسيارة ، حتى إذا ما قارب الرجلُ على الانتقال إلى دار الحق ، وجدناه يشتري للسيارة ثوبًا من الكتان السميك ، ليحافظ عليها ، ويصونها في أيام مرضه ، وبالفعل ، فما إنْ اجتازت روحه البرزخ الفاصل بين الحياة الدنيا والآخرة ، حتى وجدنا السيارة «عزيزة» تقع فريسَة الاهمال ، وسوء الطالع ، في آن .

هذا الجزءُ من حكاية أبي سليمان القصيرة يتحول إلى عنصر تحفيز يسلك البقية الباقية من أحداثها في الاتجاه المعاكس . فالأبناءُ لم يستطيعوا مقاومة الرغبة في استخدام السيارة ، ولم يتوقف الأمرُ عند ذلك ، إذ سرعان ما بدأت السيارة تتراجع إلى الوراء ، حتى استحال

(١) السابق ، ص ٣٩٨ .

(٢) السابق ، ص ٣٩٨ .

هيكلها المعدنيُّ إلى هيكلٍ يثير الإشفاق . وفي هذا الطور ، من أطوار القصة ، تبرز وجهة نظر الراوي ، وهي وجهة النظر التي أومأ إليها في أوَّل القصة ، محاولا أن يوحي بها إيحاءً غير مباشر ، إنها الفكرة التي تقول «كنتُ أرى هيكل الرجل ، وبقاياه ، وكأن أحدًا لم يتقدم ، ولم يكرمْهُ بالدفْن ، منذ وفاته[1]» . إنها فعلا العلاقة الحميمة بين الإنسان والأشياء ، الأشياء التي تخصُّهُ هو ، ولا تخص أحدًا غيرَهُ ، يتعلق بها تعلقا شديدًا ، وهي الفكرة نفسها التي أوحت للمصريين القدماء أن يدفنوا مع الإنسان أوعيته ، وأدواته ، وممتلكاتِه الخاصَّة . صحيحٌ أنّ الإنسان يتميز عن غيره من الأشياء التي يمتلكها بقدرته على التفكير ، والشعور ، والإحْساس ، وصناعة الأشياء ، واستخدامها ، ولكنهُ ، مع ذلك ، تنشأ بينه وبينها علاقات قوية ، وربما كانت أقوى من تلك العلاقة التي تقوم بين الإنسان والإنسان ، بين الأب وأولاده ، أو بين الزوج وزوجته ، التي رافقته كلَّ سنوات العمر .

لا تهمنا بالطبع هذه الفكرة ، التي تمددتْ ظلالهُا في فضاء النص القصصي ، إنما الذي يهمّنا هو هذا النسيج المتشابك ، الذي حاك به الريماوي قصته القصيرة هذه ، فجعل من تلك الفكرة التي لا نهتم بها أساسًا موضوعًا يستحق منا النظر لما فيه من البعد الإنساني الدقيق . لذا لا يكتفي الكاتبُ بالتركيز على شخصيته الرئيسة والمحورية في القصة ، عبد الفتاح ، من حيث هي شخصية فريدة ، وطريفة ، وقادرة على شد اهتمامنا ، ولكنه أيضا رَسَم ملامحها ، وقسماتها ، ببناء سرْدي يمضي بنا من جزء إلى آخر في اتساق ، وانسجام ، يعبران عن قوَّة السرد ، وتماسُكهِ ، وتفاعل أجزائه ، بعضها ببعْض .

---

(١) السابق ، ص ٤٠٠ .

والحقيقة أنَّ جل قصص المجموعة «القطار» من هذا النوع الذي وصفناه وصفا لا يفيه إلا القليل جدا من حقه . ولا يفوتنا أن ننوه – هنا – بقصة القطار[١] ، ورياح هوج[٢] ، وبئر الأسرار[٣] ، وسوق شرقية[٤] ، والمجلس الطيب[٥] ، ورجل وامرأتان[٦] . . فكلُّها من القصص الجيِّدة ، الجديدة شكلا ، وفحوىً . ولسنا نجد ما نختتم به هذا الفصل خيرًا مما استُهلّ به ، وهو التأكيد على أنَّ الريماوي ليس كغيره من الكتاب الذين يكثرون النشر ، ويكثرون الكتابة ، ولكنه يتنقَّلُ في كل مجموعة يصدرُها من جديدٍ إلى أكثر جدَّة ، ومن إبداع إلى ما هو أكثرُ إبداعًا ، وخَلْقًا ، وابْتكارًا .

(١) السابق ، ص ٤٠٤ .

(٢) السابق ، ص ٤٠١ .

(٣) السابق ، ص ٣٧٠ .

(٤) السابق ، ص ٤١٩ .

(٥) السابق ، ص ٤١٥ .

(٦) السابق ، ص ٣٨٨ .

الفصل الثالث
ما جرى يوم الخميس والمستهدف لجمال ناجي
المكون النفسي للشخوص وأقنعة الراوي

استأثرت قصص جمال ناجي بعناية الباحثين ، مثلما حظيت باهتمام الدارسين ، والنقاد الأدبيّين ،[1] فقد تناول قصصه القصيرة بالدراسة محمود الريماوي (أفكار : ٢١٦) وأميمة الناصر (افكار : ٢٢٨) ومحمد صبيح (نزوى : ٥٩) وتناول بعضها مصطفى الفار (الدستور : ١٤١٣٥) ومجدي ممدوح (الدستور :١٥٨٤٣) وإبراهيم عقرباوي (الدستور : ١٤١٦٣) ومنيرة صالح (الدستور : ١٤٢٣٠) ورسمي أبو علي (الرأي : ١٣٢٦٠) وصالح القاسم (الرأي : ١٣٣٤٨) وإياد نصار (القدس العربي : ٦٨٨٢) وكتبت عن قصصه بعض الفصول في كتب نقدية عن القصة القصيرة ، منها كتاب «لعنة المدينة» (٢٠٠١) لسليمان الأزرعي ، وكتاب «قراءات في تجارب روائية وقصصية» لهيا صالح (٢٠١٠) وكتاب «القوس والوتر» لحسين جمعة (٢٠٠٢) وأخيرا ما كتبته حنين معالي عن رؤاه القصصية في كتابها الرؤية والتشكيل الفني في قصص جمال ناجي (٢٠١٤) . وفي الفصل الآتي وقفة

---

(١) للمزيد انظر : حنين إبراهيم المعالي ، الرؤية والتشكيل الفني في قصص جمال ناجي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٥ ص ٢٤ وانظر ثبت المصادر والمراجع ص ٣٢١ - ٣٣٤ .

متأنية ، فيما نحسب ونظن ، إزاء مسألتين هما : المكون الشخصي ، وما فيه من بعد نفسي طغى على قصص «ما جرى يوم الخميس» وموقف الكاتب من الراوي في «المستهدف» بوصفه بؤرة تتجمع فيها إشعاعات المنظور السردي .

وبما أن الشخصية هي أحد الأركان الأساسية التي تقوم عليها القصة القصيرة ، فمن الصعب أن نتصور قصة قصيرة بلا شخصية ، سواء أكانت هذه الشخصية من الناس ، أم من الطير ، أم من الحيوان ، وحتى من النبات ، لا سيما حين تنحو القصة منحى الغرائبية ، أو العجائبية ، في تمثيلها الواقع ، وتصويرها الحياة تصويرا لا يقوم على المحاكاة . ويتوقف نجاح القصة غير العجائبية ، أو غير الغرائبية ، على موقف الكاتب من هذه الشخصية . فهي ينبغي أن تكون مكتملة ، أو كالمكتملة ، فالقارئ لا يتوقع ، ولا ينتظر ، من تلك الشخصية أن تتعرض لتغيير جذري مع سيرورة الحدث ، فقد يطرأ عليها بعض التغيير ، لكنه تغيير على الأغلب ، والأعمّ ، والأرْجَح ، غيرُ كافٍ ليجعل منها شخصية جديدة ، مثلما هي الحالُ في الرواية ، التي تتيح فيها آفاق السرد ، وتركيب الحوادثِ المعقدة ، الانقلاب بالشخصيّة ذات المظهر المحدّد في أول الرواية لتغدو شخصية أخرى بمحددات جديدة في النهاية . وشيءٌ آخر ، وهو أن القارئ لا يتطلب من كاتب القصة القصيرة أن يقول جلّ ما هو متوقع عن الشخصية في قصته ، إذ يكفي أن يلقي الضوء الكاشف على الجانب ، أو الجوانب ، التي تتعلق منها باللحظة الحَرجَة ، أو المتأزّمة ، التي تقوم عليها القصة المرتبطة بالحدث .

ما جرى يوم الخميس

ففي قصص «ما جرى يوم الخميس[١]» لجمال ناجي نلتقي عددًا من الشخصيات بقدر عدد القصص ، أو أكثر ، لأن بعض القصص فيها أكثر من شخصية ، وهذا شيءٌ طبيعي ولا مزيّة فيه .

بيد أن المزية اللافتة في شخصيات جمال ناجي تركيزه المثير للانتباه على المكوِّن النفسي لهاتيك الشخصيات . ففي قصة «رجلٌ لا يُحسنُ الحبّ» التي لا يوحي عنوانها بما تلقيه من ضوء على إشكال نفسي يعاني منه بطل القصة ، فمع أنّ له أولادًا كثيرين إلا أنَّ واحدًا منهم – واحدًا حسب – يضيق به ذرعا ، ولا يميل إليه كل الميل ، ويكاد يقنع نفسه بوجود شيء ما يجعله يكره هذا الابن على الرغم مما في هذه الكلمة من قسوة . ولذا يسعى لمعرفة هذا الشيء ، والوقوف على السبب (النفسي) الذي يحول بينه وبين أنْ يحبّ ابنه ، ويجعل منه أباً كارها لفلذة كبده . ترى هل يُعزى ذلك لفشله هو من حيث أنه موظف أخفق في إقامة علاقات جيدة مع زملائه في الدائرة؟[٢] أم يرجع ذلك لصفات محددة ، وقسمات معينة للابن ، وللامح وجهه المسالمة ، الطيعة؟ أم لما يرتكبه من أخطاء في البيت تؤدي إلى كسر بعض الأواني ، أو لتأخره عن العودة للبيت ، أو لتهاونه في الدراسة ، وفي حلّه لواجباته المدرسية ، وتعييناته البيتية؟ هذه الظنون لا تقنع الأب ، فالقصة ، على وَفْق هذا النسق السردي ، تواصل طرح التساؤلات ،

(١) جمال ناجي ، ماجرى يوم الخميس ، ط١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم- ناشرون ، بيروت ، ٢٠١٠ والثانية (المستهدف) ط١ ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١ .

(٢) ما جرى يوم الخميس ، ص ١١ .

والإجابات ، بحثًا عن السبب النفسي الذي يحول بين الأب وحبه لابنه الحبَّ الطبيعي الذي يعتادُه الناس في علاقة الآباء النمطية بالأبناء ، لا أكثر ، ولا أقل . بيد أن القارئ يكتشف بعد هذا التحليل المُطرد ، غير المباشر ، أنَّ الابن المستهدف بهذا النفور كثير الشبه بأبيه . «ابناؤك يشبهونك إلى حدٍّ ما- قال له صديقه وهو يربّت على كتف الابن- لكن هذا الفتى نسخة عنك ، هكذا كنتَ في فتوتكَ وصباكَ ، نفس الوجه ، نفس القامة ، نفس الملامح ، نفس البراءة . . إنه أنتَ في صباك . [١]»

هذا الكشفُ الصريح عن وجوه الشبه الدقيقة بين الأب وابنه المكروه ، ربما يلقي الضوء ساطعًا كاشفًا على المكوِّن النفسي لبطل القصة ، وهو الأب . مثلما يلقي الضوء بطريقة غير مباشرة على معاناته من حالة نفسية مرضية هي الحرص على إيذاء الذات أو(المازوشية) masochism والرغبة في اضطهاد الأنا نتيجة عامل من العوامل ؛ كالفشل في علاقاته الاجتماعية ، أو أيّ شيء من هذا القبيل ، فهو يتلذّذ بمعاقبة النفس . ففي وجود الشبيه للأنا- الابن - يقوم المصاب- الأب- بهذه الحالة بالتنفيس ، وتغيير الهدف ، فبدلا من اضطهاد الذات يضطهدُ الشبيه المُماثل ، معتقدًا أنه يضطهد أناه .

أما الشخصية في قصّة «ما جرى يوم الخميس»[٢] فتعاني من حالة مرضيّة أخرى هي الإفراط في الفضول ، وإثارة التساؤلات ، والرغبة الشديدة في معرفة ما هو ضروريٌّ ، وما ليس بضروري أن يُعرف ، من باب التدخل فيما يعنيه ، وما لا يعنيه . فهو نمط

(١) ما جرى يوم ، ص ١٧ .

(٢) ما جرى يوم ، ص ٣٢ .

سيكولوجي يوصف عادة بالفضولي الذي يُحبُّ التدخل في كلّ شيء . وهذا شيءٌ يكادُ يصرح به الراوي الذي هو البطل نفسه ، قائلا إن الفضولي فيّ لا يَهْدأ ،[١] وبعيد أن يبذل جهدًا غير قليل لمعرفة السبب الذي من أجله يهنئ المهنئون السيد سمير الأزهري ، يقرّ بأنه لم يتوصل لنتيجة تحدُّ من رغبته في الوقوف على أسرار «ما جرى يوم الخميس» ، فيمزق الصحيفة التي تواصل نشر إعلانات التهاني ظانًا أنه سيرتاح ، لكنْ «عاد فضولي إلى موضعه[٢]» . ومثل هذا النوع من الناس لا تخلو حياته من الأرق ، والقلق ، والكوابيس . كوْنهم «يفرطون في التورط بأمور لا دخل لهم فيها ، لكنها تسبب لهم أرقاً ، وحِكاكًا ، دون سبب بدني واضح . .[٣]»

وهذا الطبع من الطباع النفسية يصعُب التخلي عنه ، ونبْذه ظهريًا . فمثل هذا الشخص يظل يكثر من الأسئلة ، والأسئلة لا تجد الإجابات . فبعد أن يقرر العدول عن هذا الفضول ، والتوقف عن الاهتمام بحكاية الأزهري ، وتهنئة الناس له بما جرى يوم الخميس ، يظن أنه استراح من هذا الهم ، بيد أنه يقول ، واصفًا هذه الحال «تَمَرَّدَ فضولي عليّ »[٤] ومن قوة هذا التمرد يداهمه إحساس تلقائيّ بأن المسألة- مسألة ما جرى يوم الخميس- قد كبُرتُ «وتطاول معها فضولي» و«اشتباكي مع ذاتي» ويَصفُ نفسهُ بأنه «أكثر الناس فضولا

(١) المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(٢) السابق ، ص ٣٥ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) السابق ، ص ٣٦ .

على سطح هذا الكوكب[1]» وبسبب ذلك يُعزّي نفسَه زاعمًا أن الفضول صفة مستحبّة في النفْس ، وليست صفة مَرَضيّة بدليل أنّ الفضولَ هو الحافز الذي حفز نيوتن على اكتشاف قانون الجاذبية ، وأدَّى بذلك لتغيير جذريٍّ في تاريخ العلم .

ويكادُ الكاتب جمال ناجي يصرّح تصريحًا مباشرًا بما تعانيه هذه الشخصية بسبب هذا الوضع المَرضي ، معاناةً تؤدي إلى ما يشبه الانفصام النفسي schizophrenia الشخصيّ ، البسيط ، فهو يحدث نفسه عن الأزهري كمنْ يتحدث إلى شخص آخر . وتعروه مظاهر الهلوسة بسبب ذلك الشخص الذي يشكل بالنسبة له مشكلة تتمثل في تخيله أشياء غير موجودة تقع في يوم الخميس . والدليل على هذا نستمده من القصة ، ومن الأقوال ، والأفعال التي تصدر عن البطل ، الذي يشكو من «خلافاتٍ يوميّة بيني وبين ذاتي[2]» وهذا الصراع بين الذات والأنا قاده في نوع من المبالغة للحقد على الأزهري الذي أصبح هاجسًا مقلقًا للراوي المتكلم في القصّة : «حقدتُ على سمير الأزهري» والحقد الذي لا مُسوغ له ، ولا سبب ، ضربٌ من المرض النفسي الذي يؤدي إلى رفْع الحواجز بين الأنا والآخر ، دون أن يكون لهذا الاختلاف ما يُفسِّرُه سوى تهيُّؤات لأمور غير موجودة في الواقع .

وفي قصة ثالثة بعنوان «الجهات الخمس[3]» يتضح أنَّ الأب – خلافا للأم– يتمتع بحالة نفسية انبساطية ، تؤثر المراعاة التامة لما يحس به الآخرون ، ويشعرون ، ويتحاشى إيذاء الآخر الإيذاء النفسي ،

(١) السابق ، ص ٣٧ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق ، ص ٤٠ .

فيتجنب بسبب ذلك جل ما من شأنه أن يخدش الإحساس ، أو أن يؤدي للإزعاج ، أو الارتباك النفسي ، فهو يستجيب لابنه الذي يلح عليه لشراء عصفور كناري وتربيته في قفص في غرفته في المنزل ، وعندما يكتشف تعلق ابنه بالكناري الأزرق ، ويقف على ما يحققه له هذا التعلق من سعادة ، يتأثر بذلك تأثرًا كبيرًا ، فينتقل الشغف بالعصفور ، والتعلق به ، إليه – كما لو أنَّ الأمر ضربٌ من العدْوى– فيغدو كالطفل الصغير شديد التعلق بالكناري[١] وحين تقع الحادثة التي أودت بالكناري على يدي طائر جارح أهوى نحوه من حالق ، وضربه بمنقاره ضربة أوردته مناهل الموت الزؤام ، يتأثر بذلك كثيرًا ، ويحاول تفادي تأثير هذه النكسة – إذا صح التعبير – على مشاعر ابنه ، وأمه ، التي اتضح أنها لا تبالي بوجود ذلك العصفور ، حيًا أوْ ميتًا . وكذلك تفادي أنْ يكون لفقدان العصفور أثرٌ مأساويّ على الطفل ، ونفسيَّته[٢] لهذا غضبَ من زوجته التي تخلصت من الطير ، والقفص ، دون أن تتيح للطفل إلقاء نظرة الوداع الأخير عليه[٣] . وقد تبيَّن ، في نهاية الأمر ، أنَّ ما كان يظنه تعلقا من ابنه بالعصفور ليس أكثر من وَهْم ، وأنه هو أكثر تعلقًا ، وأكثر حزنًا ، بسبب ما جرى لذلك الطير الكناري ، فعلى الرغم من أنه هو الأب إلا أنَّ في داخله طفلا ليس أكثر تجربة من ابنه الصغير ، أو خبرة .

حاولَ – على سبيل المثال– أن ينقل الخبر – خبر موت الكناري– لابنه بالتدريج ، لاجئا للكذب الأبيض تارةً ، والمناورة تارة أخرى ، كي

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ٤٤ .

(٣) السابق ، ص ٤٧ .

لا يكون وقْعُه على نفسية الطفل صاعقا ، ليكتشف أنه هو الذي ينبغي أنْ يُعزى لا الابن[١] . فالنفس الشفافة ، الرقيقة ، التي يتمتع بها الأب هي التي تجعل منه شخصية ذات حساسية عالية جدًا إزاء الأحداث . فهو يشعر بالحزن تجاه موت الكناري فيما يلتزم الآخرون ، أو يظهرون اللامبالاة تجاه الشيء ذاته الذي طالما تعلقوا به ، وأرادوه ، وأحبّوه . وبهذا يختلف الأشخاصُ ، ويتفاوتون ، وذلك ما يسوّغ للكاتب التركيز على هذا التفاوت ليُبرز هوية المكوّن النفسي للشخوص .

وفي قصة «عوْني ابن خالتي[٢]» يقفنا المؤلف إزاء شخصية طريفة جدًا ، وغريبة الطباع ، لكنها تمثل نموذجًا موجودًا ومتوافرًا في المجتمع . وهي شخصية الرجل الذي لا يهتمّ ، ولا يبالي ، بآراء الآخرين فيه . . أو في سلوكه ، أو في مواقفهم التي يتخذونها إزاءه . فالحياة بالنسبة له ، مثلما يقول هو نفسه : «مَسْخَرَة[٣]» ولا توجد ثمة مشكلة ، أيًا كان مستوى التعقيد الذي تنماز به ، إلا ويستطيع حلها عن طريق المزاح تارة ، وعن طريق «النَصْب» والاحتيال تارات أخَرَ ، بأساليب تذكرنا بأصناف من المُهرّجين (والشطار) الذين حفلتْ بهم نماذج من الأدب العالمي .

ومنْ يُطلْ التأمل في مواقف هذه الشخصية ، وما يصدر عنها من أقوال ، أو أفعال ، يكتشفُ مدى اهتمام الكاتب بتقديم شخصيّة فريدة الطابع ، لا تخلو من إطار فكاهي يقرّبها من الشخصيات الهزلية في الدراما الكوميدية . فإذا واجهته خالته بتهمة الكذب- مثلا -

(١) السابق ، ص ٤٨ .

(٢) السابق ، ص ٥٠ .

(٣) السابق ، ص ٥١ .

استضحك طويلا بدلا من أن يحتجّ ، أو يدافع عن نفسه برد التهمة ، فهو يصغي لهذا الوصف دون أن يرفَّ له جفن[١] . فالأمران : الصدق والكذب عنده سيان . والكذب هو الذي يعينه على إيجاد الحلول لأكثر المشكلات تعقيدًا[٢] . ودليل ذلك ما قام به من تجديد لدفتر عائلة ابن خالته على الرغم من انتهاء المدة المسموح بها لتجديده . فقد اصطحبه معه ، وداهم مكتب مدير دائرة الأحوال المدنية (أبو خليل) وفاجأه بسيل من الأسئلة التي توهمه ، وتوهم من هو في المكتب ، أنه يعرفه منذ زمن طويل ، بل ويعرف أم خليل ، وخليل ، وبقية الأبناء الذين يسأل عنهم ، وعن أحوالهم ، واحدًا تلوَ الآخر ، مما ينفي أيَّ شكوك لدى أبي خليل في أنهما صديقان منذ زمن غير قصير . ولهذا يستدعي السكرتيرة ، ويطلب منها الإيعاز للموظفين بتجديده فورًا ، وبلا تأخير . ويتملّص عوني بعد ذلك مُدّعيًا أن لديه ارتباطا مسبقا بموعد ، وعندما أحضرت السكرتيرة دفتر العائلة ، وتَسَلَّمهُ الراوي وفقا للأصول المتبعة ، وقبل أن يغادر ، سأله أبو خليل «الرجل الذي كان معك قبل قليل من هو؟[٣]» سؤال يكشف به الكاتب ، فيما يشبه حلول الألغاز ، عن قدرة عوني هذا ، ومهاراته ، في التمْويه ، والتلفيق .

أما موقفه من استمرار المعونة التي يتلقاها من الشئون الاجتماعية ، واستصداره شهادة سوء سيرة ، وسوء سلوك ، لابنه ، لأنها شرْط لاستمرار تلك المعونة ، فيؤكد أنّ هذا الشخص(عوني) يمر بحالة نفسية مَرَضيّة يوصف عادة من يُصاب بها بالفهلويّ . والفهلويُّ

(١) نفسه .

(٢) السابق ، ص ٥٣ .

(٣) السابق ، ص ٥٦ .

هو الذي يسعى للحصول على مبتغاهُ بوسائل لا تسوغها أخلاقيًا سوى الغاية التي تبرر الوسيلة . فقد طلب من ابنه أن يضرب آخر ليحصل على شهادة سوء سلوك يستبقي بها الدعم المالي الذي يتقاضاه[١] . وعندما يتلقى من الراوي ، في زيارته له في المشفى ، هديَّة تسرُّه الهدية أكثر مما تسرُّه الزيارة . وعندما علم أن الهدية حذاءٌ ألماني ثمين[٢] تساءل عن الطريقة التي ينبغي له اعتمادها ليعرف الناس بأن ثمن الحذاء مائة دينار[٣] ، وهذا ما يربكه في هذه الهدية ، ويجعل منها هدية ذات محتوى غامض ، ويفضل لو أن الهدية كانت شيئا آخر . وعوني هذا هو الشخصية الرئيسة في القصة ، وليس الراوي ، فهو الذي يقوم غالبًا بالأفعال ، وتقع الحوادث إما بمبادراته هو ، أو أنها تقع له هو ، كالذهاب للمشفى ، أو عقر الحمار لابنه ، واضطراره لمراجعة الطبيب البيطري . وهو الذي يَجري تسليط الضوء عليه ، وعلى طباعه النفسية ، أكثر من التركيز على الراوي الذي يكتفي بوظيفة الشاهد ها هنا ، أو على أمه (الخالة) التي تتوارى عن الظهور في أكثر القصة ، ومع ذلك ، لا مندوحة لنا عن الاعتراف بأن الراوي هو الشخصية الثانية فيها ، وأن النموذج الذي نلقاه في قصة «عوني ابن خالتي» نموذج فهلوي يظن نفسه أكثر ذكاءً ، ودراية ، وحنكة من غيره . . لقدرات يمتلكها تمكنه من الكذب ، والاحتيال ، وما يوصف بالنَصْب على الآخرين . . دون مبالاة منه فيما إذا كان الآخرون قادرين على كشف هذه الطباع فيهِ ، أم لا .

---

(١) السابق ، ص ص ٥٧- ٥٩ .

(٢) السابق ، ص ص٦٦- ٦٧ .

(٣) السابق ، ص ٦٩ .

ومن الشخصيات البارزة في قصص «ما جرى يوم الخميس» شخصية الفنان – الذي لم يذكر لنا الكاتب اسمه– في قصة «العود[1]» صحيحٌ أن في هذه القصة أربع شخصيات : الفنان ، والراوي ، وهو جار الفنان الذي يقوم بدور السارد ، والزوجة التي تخلت عن الزوج الفنان بعد أن ُطرد من عمله الذي لم يذكر لنا الكاتبُ شيئا عنه ، وأخيرا الدائن الذي لم يظهر إلا في النهاية التي تتضمَّن خلاصة القصة .

ويبدو الراوي – ها هنا – شأنه شأن البطل في قصّة «ما جرى يوم الخميس» فضوليًا تارة ، ومجاملا ، مشفقاً ، على هذا الفنان الذي شاءت الأقدار أن يكون جارهُ تارةً أخرى . أما من أين جاءه الفضولُ ، والإشفاق ، فالجواب على ذلك : من كثرة ما أصغى ، وسمع ، من ألحان هذا الفنان ، التي كانت تنطلق من أوتار عوده حزينة شجية تشق طريقها إلى مسامعه عبر شقة جاره . ولهذا السبب لا يمل الراوي الفضولي مراقبة هذا الفنان ، ومشاركته أزمته ، فعندما غادرت زوجته الشقة ، منفصلة عنه ، بعد طرده من العمل ، زاره مواسيًا ، وهو ما فتئ يتذكر أنّ دمعة في محجرية لم تترقرق . وتفسير ذلك أن الألحان التي كانت تطرق مسامعه تتضمن جل هاتيك الأحزان ، فلم الدموع إذا؟[2] فالغناء والموسيقى هما فرحه ، وكآبته ، وحياته كلها ترتبط بنغمات أوتار عوده . والأكثر غرابة من هذا أن الراوي وزوجته شرعا يألفان هذه الموسيقى ، ويعشقان هاتيك النغمات ، ولا يستطيعان العيشَ دونها ،

(١) السابق ، ص ٨٩ .

(٢) السابق ، ص ٩١ .

فهي لحظاتُ فرحهما ، وتأمّلهما العميق[١] . يحدث هذا كله والفنان نفسه مغيّبُ عن مسرح الحكاية . والراوي وحده هو الذي يفكر بالفنان ، ويتأمل ، ويقدم له المساعدة : أطباقاً من الطعام تمثل وجبات لا يحسن الرجل الوحيد - الأعزب- إعدادَها[٢] . وهذا الذي يقوله الراوي كله لا يسمن ولا يغني من جوع . ذلك أنه في ليلة بدء الحكاية شق الفضاء «لحنٌ مُخضَّب بنحيب كأنه نحيب الوداع» الأخير . ترى هل كان يعتزم الانتحار؟

هذا التساؤل يضع العلاقة بين الراوي والفنان على مفترق طرق . وقد أصبح الأمر جديًا إذن . ولا بد أن يقف على جليّة الأمر . وتعلق الفنان الذي أصبح وحيدًا بفنه ، وبموسيقاه ، وبعوده ، هو السر الذي يوشك أن يكتشفه الراوي ، ويكتنه بذلك خفايا ذلك النغم الذي يشبه النحيب . فعندما أفاق من غفوته بسبب وقع خطى على الدرج المؤدّي لشقته ، وشقة جاره ، وتنبه إلى توقف صاحب الخطى عند باب الشقة الذي هو غير بعيد من باب شقته هو ، نظر من العين السحرية ليكتشف وجود الدائن ببذلته الأنيقة ، وشاله الصوف المحيط بعنقه ، وما هي إلا لحظات حتى بدأ الحوار بين الدائن والفنان ينتقل لمسمعيه ، ومما دار بينهما يتضح الأمر الذي ظل خفيًا حتى الآن . . فقد طالبه ذو البدلة الأنيقة بسداد الدين ، أو العود ، وذلك شيءٌ سبقَ الاتفاقُ عليه ، فما كان من الفنان ، الذي لا يمتلك ما يسدد به الدين ، إلا أن غاب قليلا في البيت ، وعاد حاملا عودَه ، وهو يربِّتُ عليه بحنوٍّ مثلما

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق ، ص ٩٢ .

يربت أبٌ على كتفي ابنه الرضيع ، وقدّمه للدائن مُوَدّعًا موسيقاه ، وفنه ، بعينين منكَّستيْن . أما الدائن ، فما أن تسلم العود حتى هرول عائدًا من حيث أتى[1] .

ومن يُعدْ قراءة القصة بإمعانٍ ، يكتشف أنّ الراوي – وهو هنا شاهد على ما كان من أمر الفنان ، وعوده – يندغم بالفنان تقريبًا ، بحيث لا يستطيع القارئ أن يفرق بينهما ، أو يفصل أحدهما عن الآخر ، إلا بغير قليل من التعسّف . فهو – أي الراوي– كالفنان في رهافة شعوره ، ودقة إحساسه ، وتعلقه بالجميل من الموسيقى ، والرائق من النغم ، وإيثاره للألحان الشجية الحزينة ، وحفظه لها ، وترديده إياها ترديدا أصبحت معه هي حزنه ، وفرحه ، وتأمله العميق[2] . ولهذا لا غرابة في انشطاره اثنين ، أحدهما هو الراوي ، وثانيهما هو الفنان الذي يحنو على عوده حنو المرضع على الابن الفطيم ، ويداعب أوتاره ، وهو لا يفتأ ينخرط انخراطا كليا في حياة هذا الموسيقار المتعلق بالفنّ تعلقا يؤثر معه الموسيقى على العمل ، والوظيفة ، وشريكة العمر الزوجة ، ويؤثر اللحن الأغنّ على الطعام المتقن ، الذي تعده امرأة تتقن الطبخ ، ولا ريب في أنها تحب الموسيقى . فنان يجد (أناه) في فنه ، فهو الذي يعبر عن ذاته ، تلك التي فطرت على الحساسية الشديدة تجاه الموسيقى ، والزهد بما عداها من متع الكون ، ولذائذه .

لهذا إنْ لم ينكّس عينيه لفراق عوده فلمن ينكسهما؟ أيفعل ذلك لأي طارئ يعرض له ويمر فيه؟ أينكسهما لفقد الوظيفة ، لانفصال

(١) السابق ، ص ٩٣ .

(٢) السابق ، ص ٩١ .

الزوجة ، لقلة الطعام ومعاناة الجوع؟ لإفلاسه الذي يقعد به عاجزا عن سداد دين لدائن جشع لا يرحم؟ جلّ ذلك لا يكفي لينكس عينيه ؛ لكنه ينكسهما لفراق عوده – مكرهًا– فتنفر الدموع من عينيه للمرة الأولى . وفي رأي الكاتب– الذي لم يصرح به تصريحًا مباشرا– أنّ هذا الفنان مصاب بحالة مرضية هي عشق الفن الذي يجد فيه تعبيرا عن تلك الحالة التي يعانيها ، فعالمه الخاص هو الموسيقى ، ولذلك لا بد من الاعتراف بأنه يعيش في حال من الانفصال عن الواقع ، وهذه الحالة يفصح عنها طبعه الذي لا يبالي بما حوله ، ولا بعلاقاته الطبيعية مع الأسرة ، والزوجة ، والجيران ، وموقفه من المعاملات مع الآخرين التي يكاد لا يعيرها أدنى اهتمام ، وهو بذلك كله يقرب من العصابي neurosis الذي يؤدي به الذوبان في فنه للتخلى عن الجانب العقلاني في حياته اليومية فيبدو كالحالم الذي لا يدقق فيما يصدر عنه من أقوال ، أو أفعال .

وشخصيات «ما جرى يوم الخميس» قلّما تخلو – بصفة عامة– من الاعتماد على المكون النفسي ، الذي يسهم في إضاءة العالم الداخلي للنفس الإنسانية ، ويسلط الضوء على طباع ، أو حالات من أحوال النفس ، أو صفة من صفات الشخص ، التي تتجلى باعتدال ، أو بإفراط ، لتغدو حالة مرضية أو شبيهة بالمرضيّة التي تحتاج المتابعة . ومثل هذا يجعلُ من الشخصيّة القصصية– التي تبدو للوهلة الأولى شخصية عادية كغيرها من الشخوص – شخصيَّة نمطية ، تتمتع بمكون نفسي طاغ ، هو الذي يتيح لها أن تعلق بذاكرة القارئ ، وأن يدوم تأثيرها لديه ويترسَّخ ، وهذا ما يتغياه الكاتب الذي يتقن حرفته ، ويزاولها بجدارةٍ ، وخبرة .

الراوي في المستهدف[١]

تغلبُ على قصص الكاتب في المستهدف الرغبة في إيجاد نموذج جديد للقصة ذي مزايا فنية وتركيبية يمكن أن تكون خاصة به وبقصصه . وهذه الخصوصية تشكل ملمحا جماليا ينأى به عن الأشكال التقليدية المتداولة في كتابة القصص . فهو يولي الراوي عناية أكبر مما نجده في مجموعات أخرى . فالراوي يبدأ بالإعلان عن نفسه من الجملة الأولى في القصة . ففي الكحلاء[٢] نجد هذا الإعلان في عبارة «قالت أمي»[٣] وفي قصة الحلاق نجده في عبارة «الحلاق الذي اعتدت الذهاب إليه . .[٤]» وفي قصة أخرى نجده في عبارة «لم يبق من جدي سوى[٥] . . » وفي قصة المستهدف يبدأ بعبارة «امرأتان تحكمتا بي . .[٦]» وفي قصة بعنوان «تكبير» يبدأ الحكاية بكلمة «قد يعيدونني[٧] . . .» وفي الصديق الذي صار قديمًا «نحن لا نكف عن الأكل والشرب[٨]» وفي «مغص متعدد الاتجاهات .» نجد البداية على

(١) جمال ناجي ، المستهدف ط١ ، عمان : دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .

(٢) المستهدف ، ص ١٠ .

(٣) المستهدف ، ص ١١ .

(٤) المستهدف ، ص ٢٧ .

(٥) المستهدف ، ص ٣٧ .

(٦) المستهدف ، ص٤٣ .

(٧) المستهدف ، ص ٥١ .

(٨) المستهدف ، ص ٦١ .

النحو الآتي «أصابني مغص[١]» وفي بداية قصة «تلك الأيام» يقول «كنت أحسد أبي على طوله الشامخ[٢]» .

وتوهمنا قصة «صديقي الأحمر» بأن الراوي شخصٌ مختلف عن بطل القصة ، لكن العنوان نفسه يبدد هذا الانطباع ، زيادة على ذلك نجده بعد فقرة واحدة يستهل بها القصة متحدثا عن الحدث كما لو كان ساردا غير مشارك ، ولا علاقة له بالشخوص ، ونجِدُهُ يتطوع لإزالة هذا اللَّبْس ، قائلا «ومع أنني لا أحسده على قدرته العجيبة على التسامح[٣]» وقد استأنف طريقته تلك في بدء القصة بعبارة تشير إلى الراوي باستخدام (أناه) في قصة لهاث ليلة العيد «ما أعرفه هو أن زكاة الفطر . .[٤]» وهذا النهج ينسحب على سائر القصص كزيارة متأخرة ، وشيء يخصُّني .

والقصة الوحيدة التي خالف فيها جمال ناجي هذا الأسلوب ، وشذ فيها عن هذه القاعدة ، هي قصة «الموت شخصيًا» التي سلك فيها مسلك من يكتب القصة على لسان الراوي العليم بكل شيء[٥] .

والراوي في هذه القصص ، علاوة على أنه يحتل موقع الفاعل النحوي بالنسبة للقصة المحكية ، تقع على كاهله مهمة سرد الملفوظ الحكائي ، وفي الوقت ذاته يحتل موقع الفاعل الوظيفي بالنسبة للحدث الذي يرويه ، أي أنه لا يكتفي بوظيفة الشاهد ، الذي رأى ما

(١) المستهدف ، ص ٧١ .

(٢) المستهدف ، ص ٨١ .

(٣) المستهدف ، ص ٨٧ .

(٤) المستهدف ، ص ١٠٥ .

(٥) المستهدف ، ص ص ١٩- ٢٤ .

جرى فتطوع لنقله ، وروايته ، عبر الملفوظ الحكائي ، وإنما هو ضالع فيه ، يحتل وظيفة الفاعل في الحكاية تمامًا كالراوي المُمَسْرح . ففي «الكحلا» أولى قصص «المُستهدف» هو صاحبُ النبتة المشؤومة ، وعليه تقع أكثر النُذُر التي حذرته منها الأم عندما رأته آتيًا بها ، وعندما نهته عن زراعتها في حوض من أحواض البيت ، فلم يسمع النصح . فهو الذي سقط عن السلَّم ، وكسرت رجله ، وهو الذي تعرض لحادثة سير كادت تودي بحياته إثر زرعه تلك النبتة ، وهو الذي فزع إذ تصادف موت جاره بعد أن قدم إليه فسيلة منها ليزرعها في حديقته المنزلية ، وهو الذي تعرض لنذُر أخرى قبل أن يقرر الخلاص منها بمساعدة الأم .

والأمُّ ، والجار الذي توفي ، ما هما في الواقع إلا شخصيتان هامشيتان ، تُذكَران فيما يُذكر من اهتمامات الراوي (السارد) وما جرى له ، ويجري ، بسبب نذُر الشؤم التي ترتبط بتلك النبتة ، غير أنها – أي النبتة– تمثل على مستوى الحدث شخصية أخرى إذا ساغ التعبير . فالراوي يسلط الضوء عليها مثلما يسلط الضوء على ما جرى له هو . ولها حضورها المادي ، والنفسي ، في أكثر أجزاء القصة ، بل يكاد يكون حضورها أكثر جذرية ، وأهمية ، من حضور الشخصيات الأخرى . فبعد أن تخلص السارد ، وتخلصت أمه ، من الكحلا ، ومن التراب الذي زرعت فيه ، قبل أنْ تقتلع ، وتلقى في كيس بلاستيكي مخصص للقمامة والمهملات ، تساءلت الأم في خوف ألا يمكن أن تعود بذورها المبعثرة في التراب للنموّ من جديد؟

لا نريد – ها هنا– أن نتحدث عن مغزى القصة ، فهو واضحٌ ، فنذُرُ البلاء – وإن كنا نحاول قدر استطاعتنا التخلص منها ، إلا أن مخاوفنا منها تظل تنبعث ، ولا يمكن أن تنتهي . وهذا ما يجعل الأم ، والراوي ، على السواء ، حريصيْن ، حرصًا شديدًا ، على اجتثاث النبتة

من جذورها ، دون إغفال البذور التي يمكن أن تكون قد اختلطت بالتراب . وعلى الرغم من أنهما ألقيا بها ، وبالتراب ، في حاوية ، إلا أنهما لا يطمئنان للنجاة ، أو الإفلات ، من هاتيك النُذُر بصفة نهائية .

وما نريد الحديث عنه هو أنَّ الراوي في هذه القصة يرتدي قناعين ، أولهما هو قناع الكاتب الضمني ، الذي يؤلف الحكاية على قصرها بإيحاء من الكاتب ، واختصار أحداثها ، وقناع البطل ، الذي يقوم ببعض الأفعال الكاشفة عن بعض طباعه النفسية ، فهو من الناس الذين يؤمنون بالتطيُّر ، ولديهم الاسْتعداد الفطري لتصديق المقولات الشعبية عن ارتباط الكوارث ببعض الأشياء التي تحيط بهم ، في ما يشبه الإيمان بالسِحْر ، والشعوذة ، شأنه في ذلك شأن الأمّ التي لا يختلفُ عنها ، ولا عن جاره .

والراوي في قصة الحلاق[1] يختلفُ عن نظيره في القصة السابقة كونه صغيرًا من حيث العمر ، فهو يروي الوقائع من منظور صبي صغير ما يزال تلميذا يهدده المعلم بإعادته من المدرسة إذا لم يقم بحلاقة شعره الطويل ، فيضطر للذهاب للحلاق في يوم عطلة الحلاقين . وبعد جدل مع الحلاق ، يقوم هذا الأخير بالتنازل عن إجازته ، ويفتتح صالون الحلاقة ، ويقص للراوي شعره ، ثم يبتزه في نهاية الأمر ، ويتقاضى منه مبلغًا أكبر مما يتقاضاه في العادة . ولكن الفتى الذي طَرِبَ لكلمة «نعيمًا» والتي يرددها الحلاق ، عندما عاد إلى البيت ، وأبصر رأسه في المرآة ، اكتشف أنه – أي الرأس– مثل دجاجة منْتوفة الريش .

يُكثرُ الراوي في سرده لهذه الحكاية من الإشارة لمظاهر تثير السخرية من الحلاق ، من ذلك تميُّزُه بالثرثرة ، والابتزاز ، والتحدث من

(١) المستهدف ، ص ٢٧ .

أنفه ، وهذا كله أضفى علي الراوي وظيفة مزدوجة لا واحدة . فعلاوة على أنه هو السارد ، وهو البطل ، يتعرض لذلك الموقف المشين ، لديه وظيفة أخرى هي إضفاءُ السخرية على الحكاية ، وبث الفكاهة فيها من حين لآخر . مستعينًا في أداء هذه المهمة بتفاصيلَ ، بعضها يتعلق بالحلاق ، وبعضها يتعلق بالأب ، وبعضها يتعلق بالطبيب الذي يقتل مريضه بدواء خاطئ ، وبعضها يتعلق بالجار الذي لا يُسلّمُ رأسه للمرأة . وأخيرا يتعلق بعضها بالصالون ، وبالحلاق ، وبالأدوات التي تستعمل في الحلاقة من (مريلة كتانية بنية ، ومقص) وطريقته في نطق كلمة نعيمًا . . وبهذه الحركات التي يقوم بها الراوي – بطل القصة– يضفي الكاتب على هذا العمل القصصي صورة من صور الدراما الهزلية .

فالراوي – ها هنا– لم يكتفِ بوظيفته المُعتادة ، وهي سرْدُ الخبر ، بل تصرّفَ – بوصفه بطلا– وكاتبًا ضمنيًا بإضفاء التفاصيل التي تحيل الحكاية المكثفة إلى ما يشبه النكتة المضحكة ، والنادرة الفكاهية ، المَرحَة . وهذا يعني– فيما يعنيه – أنه يقوم إلى جانب روايته للوقائع بتفسيرها ، أو توجيهها ، نحو تفسير معين له وظيفته الأخلاقية ، والاجتماعية الانتقادية .

وفي قصة ساعة جدي[1] لا يكفُّ الراوي عن تفسير الحوادث ، فضلا عن روايته لها . فالساعة التي ورثها أبوه عن جده وانتقلت إليه ، يضفي عليها دلالة رمزية ، فعندما هزها بقوة ازدادت سرعة عقربيها ، فأصبح التوقيت فيها تبعا لذلك متقدما عن غيرها من الساعات . . وكأن الصبي الذي يروي حكاية الساعة يروي حكاية الزمن الذي

(١) المستهدف ، ص ٣٥ .

يوازي تقدم الأب في العمر ، وتخطيه الشيخوخة ، فتضارب لديه فرق التوقيت مع مواعيد الصلاة واليقظة ، والقيلولة ، وهذا التضارب أو الاختلاف ، يمثل فرق التوقيت بين سن الشباب وسن الشيخوخة مما يدفع به دفعًا للتخلي عن الساعة لابنه الذي ما يزال فتيًا ، والاكتفاء بتقدير الوقت بمراقبة طول الظلّ ، وقِصَره ، مثلما كانت الحال قبل اختراع الساعات .

والراوي في قصة «المُسْتهدف» يقوم بوظائف متعددة لا واحدة . فهو علاوة على سرده للواقعة – واقعة ارتداء الملابس التي ضاقت على منْ هُمْ أكبرُ منه ، أو قصُرتْ ، أو واقعة احتفاظ النساء ؛ زوجاتٍ ، أو أمهات ، بكثير من الأشياء التي لا لزوم لها ، يوثق ما جرى ، ويتتبعه في الزمن ، ليجعله من حيث الواقعية (المصداقية) في منزلة الحدث الذي جرى ، ووَقع فعلا ، لا تخْييلا . ثم يلقي الضوء على الأسباب التي تفسر لمَ جرى هذا ، وكيف تكرر . الأب أولا ، ثم الأبناء ، والأم أولا ، ثم الزوجة ، فهو حريصٌ حرصًا شديدًا على تثبيت ديمومة هذا الحدث على الرغم من أن الزمن يتغير ، وبتغيره يفترض أنْ تختلف التصرفات ، ومع ذلك «تلك كانت أمي ، والآن ، وقد بلغت الخامسة والستين . . أجد نفسي أمام مشكلة من نوع مختلف[1] .» وهذا الاختلاف ليس سوى اختلاف شكليّ ، فالزوجة بدأت تُكرِّرُ ما فعلته الأم معه عندما كان صغيرا . فقد عمدت لإغرائه بارتداء ملابس ابنائه التي قصرت عليهم نتيجة الغسل ، أو ضاقت[2] فيتقبل ذلك على

(١) المستهدف ، ص ٤٥ .

(٢) المستهدف ، ص ٤٦ .

مضض[١] ، ولا يفتأ بوصفه ساردًا يوجه الحدث توجيها يتضمن القليل من عدم الارتياح ، والارتياب ، فيما إذا كان هذا الذي يُتّبع صحيحًا أم لا . وإذن ، علاوة على توثيقه للحدث ، وتتبعه له في الزمن ، لا يكفُّ عن انتقاده ، وانتقاد الذات التي تخضع لما لا تؤمن به بشيء قليل من الترويض ، الذي يحيلُ الأشخاص ذوي النفوس المتمرّدة إلى مخلوقات طيعة مُسايرة[٢] .

وبما أنَّ السارد في قصة «تكبير» ذو نشاط سياسي سابق ، فقد عمد عن طريق الكنايات الرامزة التي تظهر في نسيج القصة ، حينا بعد آخر ، للتنبيه على نهاية حكايته ، وهي إعادته من المطار ، وعدم السماح له بالسفر ، والمغادرة [٣] وهذه حنكة من الكاتب انتقلت للراوي بحكم أنه متورط في نشاط محظور لا يعجب أمه ولا شقيقته التي ينتقدها بقسوة ، بل يصفعُها بفردة حذائه[٤] . وتلك الصفعة ، التي يمر بها السارد مرور الكرام ، هي حجر العثرة الذي وضعه بنفسه في طريق سفره . وذلك خلافا لما كان يظن من حيث أنّ إعادته كانت لأسباب أمنية ، وذلك قبل أن يخبره شرطي المطار بالشكوى الجنائية المرفوعة ضده من شقيقته ، فأصبح بموجبها مطلوبًا للمحكمة[٥] .

وتبعًا لذلك ، فإن الراوي – ابتداءً من تسليم الركاب جوازات

(١) المستهدف ، ص ٤٧ .

(٢) المستهدف ، ص ٤٨ .

(٣) المستهدف ، ص ٥١ .

(٤) المستهدف ، ص ٥٣ .

(٥) المستهدف ، ص ٥٨ .

سفرهم وتأخير جوازه ،[1] وانتهاءً بالنداء الذي سمعه من أحد شرطة المطار يردّد اسمه- يراوح بين سارد يعتمد الملفوظ المباشر في السرد ، وسارد آخر يعتمد في رواية الحدث على هيئة منولوج داخلي غير مباشر يخاطب فيه نفسه : «أنا راسم خلف . لماذا لم يذكر اسمي من وراء الحاجز كبقية المسافرين؟ لماذا ترك مكتبه ونادى باسمي دون كل الناس ، وهو واقفٌ في القاعة؟ المسألة واضحة . لا يريدونني أنْ أسافر . وربما كان في الأمر ما هو أخطر . ألا يمكن أن يكونوا عازمين على اعتقالي؟»[2] .

مثل هذا المونولوج يمنح السارد موقعيْن في آن ، أحدهما قريب من الحدث ، والآخر أكثر قربًا . فالمسافة التي تفصل بين الراوي المشارك والحدث تتقلص حتى تكاد تنعدم تمامًا ، وبهذا يكون الساردُ في هذه القصة راويًا ، ومفسرا ، ومنتقدًا ، ذا رأي فيما يرويه ، وبطلا يتحرك في بؤرة الحدث ، أيْ في المركز ، وليس على الأطراف .

وفي هذه القصص لا يفتأ الكاتبُ يكرر الأقنعة ، وتلك الوجوه التي يختفي وراءها الراوي . يبدو ذلك واضحا في قصة زيارة متأخرة[3] ففيها يكتفي من الراوي بوظيفة الشاهد الذي لا يتميز عمن عداه ممن شاركوا في الحدث ، وهو الزيارة المتأخرة لزميل لهم مُنيَ بفقد زوْجَته . ويستهل الراوي - بطبيعة الحال- الحكاية ، ثم يشترك الأشخاص : المدير والموظفون . . والمستقبلون . . في الوقائع . ويقلُّ التركيزُ على الراوي

(١) المستهدف ، ص ٥٤ .

(٢) المستهدف ، ص ٥٥ .

(٣) المستهدف ، ص ١١٣ .

مقابل التركيز على الشخوص من موظفين ، ومستقبلين . سواء عند الوصول إلى بيت العزاء المستعار ، أو عند المغادرة . ويشتركون جميعا في تفسير ما جرى بمن فيهم ابن صاحب المنزل الذي استعاره زميلهم لاستقبالهم فيه معزين . ولأن الراوي هو الذي نسي هاتفه النقال في المنزل ، وعاد لاسترداده ، فإن الفضل يُعْزى إليه في حل اللغز الذي حار فيه الآخرون[١] وهنا تبدو شخصية الراوي عديمة الأثر في الحدث نفسه ، وهو موضوع القصة ، ولعل غلبة الحوار ، والإفراط فيه ، يسَّر على الكاتب تهميش الدور الذي يؤديه السارد ، مكتفيا منه بوظيفة الشاهد ، الذي كشف عن خفايا الاستقبال الباهت الذي قوبل به المعزّون .

أما قصة «الموت شخصيًا»[٢] ففيها يعتمد جمال ناجي الراوي العليم ، الذي يعرف من أسرار الشخصية ، ومن تفصيلات العالم الخيالي لها ، أكثر مما يعرفه أي كائن آخر . معرفة تنم عليها متواليات سردية يغلب عليها الفعل الماضي ، والإسناد للضمير(هو) منفصلا ، ومتصلا ، ومستترًا . «منذ أشهر وهو يحاول» و«لطالما شعر . .» و«الفكرة ترسخت في ذهنه» و«حاول النوم . .» [٣] و«وضع كفه على الجانب الأيسر . .» و«اعتقد أنه . .» و«لم يستجبْ له النعاس»[٤] و«أسكتَ المُنبّه» و«تذكر أنه لم يتناولْ . .» و«بدأ يتشمّم رائحة غريبة . .»[٥]

(١) المستهدف ، ص ص ١٢١- ١٢٢ .

(٢) المستهدف ، ص ١٨ .

(٣) المستهدف ، ص ١٩ .

(٤) المستهدف ، ص ٢٠ .

(٥) المستهدف ، ص ٢١ .

و«هدأ قليلا . .» و«أطفأ المصباح . .[1]» وهي قصة توجبُ على الكاتب اعتماد الراوي العليم الذي يروي لنا وقائع جرت لشخص آخر غيره . فلو أنّ الراوي كان من النوع الأول (المشارك) لما جاز أن تنتهي القصة بنهايته : «سكن جسمه بعد أنْ تملكته نوبة حادة من السُعال . . لم يعد قادرًا على تحريك أطرافه . . لم يعد ينطق . . على الرغم من أنه ظل قادرًا على سماع أصوات زائريه في المستشفى . .[2]» .

مثل هذه النهاية تحتّمُ على الكاتب ابتداءً استخدام الراوي العليم ، الذي تطول المسافة بينه وبين الشخصية والحدث ، فهو يرويه بعد وقوعه ، لا متزامنا مع الملفوظ السردي . وهو يتحدث عما وقع في الماضي ، واثقا بسلامة ، ودقّة ، ما يرويه ، وتقبّل القارئ له بموجب العرف السائد بين هذا النوع من القصص ، والمتلقي . إذ كيف سيروي لنا ما يشعر به ، ويحسّ ، وهو في غيبوبته في المشفى ، عاجزاً عن الحركة ، عاجزاً عن النطق ، لو كان السارد هو البطل نفسه ؟

صفوة القول أنّ في قصص «المستهدف» ضربين من الرواة ، أولهما : هو المشارك ، الذي يؤدي أدوارًا لا دورًا واحدًا ، وثانيهما هو الراوي العليم ، الذي يبتعد قليلا عن الشخوص ، وتفصله عنها مسافة كبيرة ، أو أكبر من تلك التي تباعد بين الشخوص والراوي المشارك المُمَسرح ، أو الشاهد ، وأيا ما كان الأمرُ ، فإن طبيعة القصة ، أو الحدث الذي تدور حوله ، هما ما يفرِضُ على القاصّ الراوي المناسب ، وهذا في نهاية المطاف ينسجمُ انسجامًا تامًا مع ما يعتزم الكاتبُ بلوغه ، وهو

(١) المستهدف ، ص ٢٢ .

(٢) المستهدف ، ص ٢٤ .

أن يقدم نموذجا قصصيًا جديدًا مختلفًا عن الأشكال التقليديّة السائدة في كتابة القصة القصيرة ، في الوقت الذي يضفي فيه الكاتب على معظم قصصه القصيرة ، في هذه المجموعة ، صفة التجانس الذي لا يتنافي مع الاختلافِ ، والتنوُّع .

الفصل الرابع
محمود شقير:
وإشكالية القصة القصيرة جدا

لا مِرْيَة في أن القصة القصيرة من حيث هي فنٌّ أدبيٌّ تميزت منذ البداية بالمراوغة ، والاستعصاء ، على التصنيف . فقد وجدنا لها تعريفات عدة ، المشترك بينها هو أنها نثر ، يحتوي على حكاية ، أو جزء من حكاية ، أو حدثٌ يقع في مدة زمنية قصيرة ، ويدور في مكان مفترض ، يتناول شخصية واحدة على الأرجح ، يجري فيه التركيز على الخاتمة بدلا من الحبكة ، مثلما هي الحالُ في الرواية .

وقد اختُلف في السبب الذي اشتقّ منه وصف هذا الفن الأدبي بالقِصَر ، فمنهم من عزا ذلك إلى عدد كلمات القصة ، أو عدد صفحاتها ، فهي بيّنَةُ القصر من هذه الوجهة ، ومنهم من عزا ذلك لقصر الوقت الذي تتطلبهُ قراءَتها ، فهي تقرأ في جلسَةٍ واحدة . ومنهم من عزا ذلك إلى قصر المدة التي يقع فيها الحدث ، أو تستغرقه الحكاية ، فهيَ على الأكثر لا تتطلب أكثر من لحظة مكثفة من حياة الشخصية مستقلة عمَّا قبلها ، غيرَ متصلة بما بعدها . وفي الإنجليزية ثمة كلمة تعني القصة story وأخرى تعني رواية novel وأما القصة القصيرة ، فسمُّوها short story وظهر مؤخراً تعبير اصطلاحي جديد وهو short short story ويرى بعضهم ترجمة هذا الاصطلاح بالقصة القصيرة جدًا . كأن التعبير هو very short story وهما تعبيران متقاربان .

ولسنا هنا في معرض الاعتراض على التصنيف ، أو الدعوة لتصنيف آخر ، كالذي ذهب إلى تسميته بالأقصوصة تصْغيرًا للقصة ، أو القصة الومضة . ومع ذلك ، فإنَّ هذا النوع من القصص استطاع أن يفرض نفسه فرضًا على نظرية التجنيس ، ولم يعد بالإمكان استثناؤه ، أو استبعاده ، من ثبَتِ الأنواع السردية : كالقصة ، والرواية ، والقصة القصيرة ، والسيرة ، والرواية- السيرة ، والرواية وحيدة الحدث ، وغير ذلك مما تعجُّ به كتبُ التصْنيف . . . فها نحن أولاء أمام كاتبٍ مُخضْرم- إذا جاز التعبير- يجمع ما كتبه من قصص قصيرة جدا في كتاب يتسع لمئتين وثلاث قصص ، وهذا يشبه المجموع الذي يضم مئات القصائد ، فالفكرة التي راودت محمود شقير في «باحة صغيرة لأحزان المساء»[1] كالفكرة التي تراود شاعرًا يجمع عددًا كبيرًا من قصائده في ديوان ، أو عددًا من دواوينه في آخر باسم الأعمال الشعرية . وهذا الكتاب توليفٌ من ثلاثة كتب «طقوس للمرأة الشقية» ١٩٨٦ و«صمت النوافذ» ١٩٩١ و«مرور خاطف» ٢٠٠٢ .

ومن يقرأ هذه القصص التي كُتبت ، ونشرتْ في أزمنة متباعدة ، يقفُ على ما خفيَ منْ حقيقة هذا الفنِّ الأدبي ، وما فيه من ملامح فنية جرى استحداثها استجابة لدواعي التجريب ، والبحث عن كتابة جديدة ، تتجاوز المألوف ، والسائد . وكان قد سبق للكاتب محمود شقير أن كتب مجموعات قصصية تقليديَّة منها مجموعة «خبز الآخرين» ١٩٧٥ و«الولد الفلسطيني» ١٩٧٧ وكتبَ قصصا قصيرة خرج فيها عن التقاليد الأدبية لهذا اللون الكتابي ، ومنها مجموعة

(١) محمود شقير : باحة صغيرة لأحزان المساء ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٥ .

«صورة شاكيرا» ٢٠٠٤ و«ابنة خالتي كوندوليزا» ٢٠٠٤ أما حكايته الطويلة مع القصة القصيرة جدًا ، فكانت قد بدأت في العام ١٩٨٦ مجاراة لأسلوب تميزت به الطليعة من كتاب فلسطين ، من أمثال : محمود الريماوي ، ورشاد أبو شاور ، وزين العابدين الحسيني ، الذي تتضمَّن مجموعته «عندما تبكي الألوان» قصصًا قصيرة جدًا ، نُشرت في زمن مُبكر ، بعضها يعود إلى سنة ١٩٧٥ . وتحاول هذه الدراسة القصيرة ، المختصرة ، إنِ استطاعت ، تحديد القواعد الفنية لهذا اللون من القصص ، تأسيسًا على قراءة متأنية ، مُسْتوفاة ، لمجموعاتِ شقير الثلاث .

تغييب الشخوص

أحد الملامح التي تجبَهُ القارئ خلوّ قصص محمود شقير القصيرة جدًا من التعريف بالشخوص ، أو بالناس الذين تدور حولهم عدسة كاميرًا الكاتب ، إذا ساغ التعبير . ففي قصة «لا أحد» [١] يحدثنا الكاتب بعباراتٍ تتلاحق باطراد عن شخص عاد إلى المدينة فوجدها خاوية ، طبعًا من الأصدقاء الذين يمكنه أن يجلس مع أحدهم ، فيدخنان السجائر ، أو يحتسيان فنجانين من القهوة ، فالكاتب لا يذكر لنا اسم هذا الشخص ، ولا يذكر شيئا عن هيئته ، أو عمره ، أو مهنته ، أو حالته الاجتماعية ، أو وضعه الاقتصادي . وفي القصة الموسومة بعنوان «حبٌّ»[٢] نجده يسلط الضوء على الإنسان الذي تدور حوله ، مستخدمًا ضمير الغائب المستتر ، فالعبارة الأولى في القصة «لم يقل

(١) باحة صغيرة لأحزان المساء ، ص ١١ .

(٢) باحة صغيرة لأحزان . . ، ص ١٢ .

لها مرة واحدة أحبك» عدا عن هذا ، جاءت الشخصية الأخرى – المرأة– نكرة ، على الرغم من أنه يحيلنا إليها عن طريق الضمير الغائب تارة ، والمخاطب تارة ، مستترا ، ومتصلا ، وظاهرًا : «فهي تكتفي» . وفي قصة «التمثال» شخصيتان : رجل وامرأة ، لا يفصح السارد عن هوية أي منهما ، مكتفيًا بالضمير الذي لا يعود على اسم ظاهر سابق ، ولا حتى على اسم لاحق «على صدرها أسند رأسه المتعب»[1] فمن هو ؟ ومن هي؟ سؤالان لا نجد إجابة عنهما في القصة . وهذه الظاهرة تكاد تكون مطَّردة ، وعامة ، لأكثر القصص . والقصص التي ذكر لنا فيها اسم الشخصية مثل قصة «ماريا» نادرة جدا ، ولا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، على الرغم من أن عدد القصص يربو على المئتين . والشخصية في القصة التقليدية تحتل لدى بعض كتابها البارزين حجر الزاوية . ابتداءً من رواد القصة من أمثال جي دي موباسان ، وأنطون تشيكوف ، مرورا بكاترين مانسفيلد ، وسومرست موم ، وغيرهم ، وانتهاءً بروّاد القصة القصيرة العربية ، فقد اشتهر بعض الكتاب بعنايتهم المفرطة بالشخوص ، فلدى محمود تيمور ، ويحيى حقي ، ومحمود سيف الدين الإيراني ، وأمثالهم ، القصة هي الشخصية ، والشخصية هي القصة ، لذا نجدهم يتأنّون أناةً شديدة في بيان ما تنماز به الشخصية في هذه القصة على غيرها في قصص أخرى . بل إنّ السمات المحددة لها تغدو في بعض القصص هي هاجس الكاتب الذي تدور حوله تفاصيل الحدث ، أو الحكاية ، أو المكان . وفي قصص محمود شقير نجد الشخصيات تتشابه كثيرا من هذه الناحية ، فكأنها قوالبُ يتعامل معها المبدع تعامل العامل مع قوالبِ الطوب .

(١) المصدر السابق ، ص ١٣ .

هشاشة الحدث

ولا يقعُ القارئ في هذه القصص على حدثٍ متكامل له بداية ، وَوَسَط ، ونهاية ، إلا نادرًا . ففي القصة المعروفة كلاسيكيًا يبهرنا سرد الكاتب للحدث بما يبرزه من تفاصيل على هذا النحو أو ذاك ، معبّرًا عن وجهة نظره باختياره إحدى الزوايا point of view التي يسلط منها الضوء على تفاصيل الحدث ، مما يمنح كل قصة من قصص الكاتب طابعًا مختلفاً عن أي قصة أخرى ، ويترك القارئ متلهفا لمعرفة الخاتمة التي ينتهي بها الحدث ، وهذا ما يُعرف بالتشويق . وهو أحد الحوافز التي أقام عليها رواد القصة فلسفة هذا الفن ، وبناءَهُ السردي ، كون السرد في حقيقته ، وجوهره ، ضربًا من التشويق . غير أنَّ محمود شقير في قصصه هذه ، شأنه شأن غيره من كتاب القصة القصيرة جدا ، يختتم القصة قبل أنْ تبدأ . وهذه ليست مبالغة في الواقع مثلما يوحي ظاهر العبارة ؛ ففي قصة بعنوان «وَحْدَةٌ»[1] يستيقظ رجل في منتصف الليل بعد أن لسعه البرد ، فينهض متجهًا نحو النافذة التي نسيها مفتوحة قبل أن يغط في النوم ، ثم يعود لسريره فيفتقد القطة ، ويتوزع الانتباه في جل أجزاء المنزل بحثا عنها ، وعندما لم يجدها يعود إلى النافذة ثانية ، وينتظر ، ثم يعود لسريره يائسًا من وجودها .

وهذا السرد ، وإن كان يعبّر عن شعور بطل القصة بالوحدة تعبيرًا غير مباشر ، إلا أنّ المدى الزمني الذي يقع فيه الحدث ، أو المشهد السردي ، بين النافذة والسرير ، أو بين السرير والنافذة ، لا يسمح بإيجاد ترابط بين القارئ والنص ، كالذي ينشأ لدى قراءته قصة أخرى لا ينحو فيها الكاتب هذا المنحى . فالعلاقة التي تنشأ بين القارئ وقصة

(١) السابق ، ص ١٥ .

«وحدة» كأيّ علاقة تنشأ بينه وبين أي قصة من هذا النوع الأدبي . بمعنى أن القصة تغدو وحدة سردية متكررة في سلسلة من القصص المتشابه الذي يتنقل فيه القارئ من قصة لأخرى تنقلا سريعًا دون أن تعلق بذاكرته ملامح شخوص ، أو حدثٌ شيق ، أو معالجة للحظة مكثفة من حياة إنسان معالجة نفسيّة عميقة تكْسِبُ القارئ – في هذه الحال– معرفةً جديدة بالنفس الإنسانية . فالمعالجة تظلّ ، أيا كانت الحجة التي يتذرّع بها الكاتب ، معالجة باهتة لموضوع الوحدة إذا قيستْ بقصة أخرى من النمط الكلاسيكي .

المشهد البصري

ومن الأسس التي يقوم عليها هذا اللون من الكتابة القصصية المكثفة الإسراف في التدقيق بالمشهد البَصَريّ .

ففي قصة «عهْدٌ»[1] نجد الكاتب يبدأ بعبارة «ثمة لوحة على الجدار » ، ويستطرد في وصف المحتوى «طبيعة صامتة» ثم في الفقرة التالية الكأس ، والبلاد البعيدة التي تنمو صوَرُها في صدْره ، – أي في صدر بطل القصة الذي عناه بكلمة «أمامه»– ثم يستطرد في وصف تلك الصورة : السور العتيق ، والنوافذ ، والقباب ، والمآذن ، والصلبان ، والمصفحة التي تعبر الشارع (المشهد) في إشارة ترسم قوسًا يصل خطوط الصورة بموضوع الاحتلال الإسرائيلي . ثم يتوقف المطر في الفقرة التالية ، وتغيب الصورة ، ويعود البطل للتحديق ثانية في الطبيعة الصامتة التي تتراءى له على الجدار ، أيْ في اللوحة . فالحدث هنا – إذا ساغ أن يسمى حدثا– لا يعدو أن يكون إشارة لمرور المصفحة تعبيراً

(١) السابق ، ص ١٩ .

عن الوضع المتأزم تحت الاحتلال . وهذا وحده لا ينبئ عن موقف الشخص من هذا الاحتلال . ومن اللافت للنظر جنوح الكاتب إلى التكرار في بدايات القصص ، وبدايات الفِقَر المتوالية التي تتألف منها القصة الواحدة على الرغم من ميلها للتكثيف .

ففي قصة بعنوان «عقوبة» نجده يكرر في الوحدة الأولى عبارة المرأة الخاطئة ، ويبدأ الفقرة التي تليها بالعبارة نفسها . والشيء نفسه يتكرر في قصة «خيبة» فهي تتألف من وحدتين نصيتين تبدأ الأولى بعبارة المرأة العانس ، والثانية تبدأ بعبارة المرأة العانس[١] وفي قصة «تحوّلات»[٢] ثلاث متواليات سردية تبدأ كلها بعبارة واحدة هي قوله : «إنها أمّ العريس» وفي قصة ماريا[٣] التي تعد من القصص النادرة لتسميته الشخصية ، تبدأ القصة بعبارة تأخذني ماريا ، ثم تعقبها وحدة ثانية تبدأ بـ«تحاول ماريا» . وفي «تفاصيل»[٤] تبدأ القصة بعبارة «تحدثه عن أفراد أسرتها» والفقرة التالية لها «تحدثه عن كل التفاصيل» وفي قصة «أصابع»[٥] تتكرر عبارة ابنة الستة عشر ربيعًا في بدء كل فقرة . وتكرار البدايات هذا يضفي على القصص ، حين تقرأ مجتمعة ، لا في أزمنة متباعدة ، شيئاً كبيرًا من الرتابة التي تضعف الجانب السردي ، وتخضع القصة لقولبة زائدة تشعر القارئ ، الذي لا ينكِرُ ما فيها من تكثيف ، بشيء من السأم ، فالقصص لا تجري وقائعها وفقاً

(١) السابق ، ص ٣٣ .

(٢) السابق ، ص ٢٧ .

(٣) السابق ، ص ٢٨ .

(٤) السابق ، ص ٢٩ .

(٥) السابق ، ص ٣٨ .

لإيقاع زمني يوحي بالانتقال ، والتغيير ، والتنوع .

والتكرار شيءٌ يحس به القارئ على مستوى الفعل الذي يستخدمه القاص للدلالة على زمن وقوع الحدث .

فهو يُكثرُ كثرة لافتة من المضارع التخييلي fictive present . وهو نوعٌ من الاستخدام النحوي للفعل يكون الفعل فيه فعلا مضارعًا مع أنه يدلّ على حدَثٍ وقع في الماضي . ففي قصة بعنوان «على سبيل المثال»[١] يبدأ السارد محْكيَّهُ السردي بعبارة «تذهب في الصباح إلى المعرض» وفي الفقرة التي تليها «تعود إلى غرفتها» وفي الثالثة ، والأخيرة «تقف أمام المرآة» وفي قصة «براءة»[٢] نقف على ما يأتي «تجلس الأسرة أمام التلفاز» و«يتقدم الزنوج في الشارع» و : «تقترب الكاميرا من فتىً» . وفي قصة «طفل»[٣] يتكرر الشيء ذاته «يجلس على كرسيه» و«يركض نحوها . .» و«تخلع فستانها» وهذا النمط المتكرر من الحاضر التخييلي يطغى على قصة «قتل» : «يستوقفه الجنود» و«يقتادونه إلى السجن» و«يقلبون موجودات البيت» و«يعذبونه حتى الموت»[٤] .

البناء المُقَوْلب

وقلَّ أنْ نعْثرَ على قصة ينمو فيها الحدث نموًا يشعرنا بسيرورة الزمن ، والانتقال به من لحظة لأخرى ، ومن موقف لآخَر ، كقصة

(١) السابق ، ص ٣٩ .

(٢) السابق ، ص ٤٤ .

(٣) السابق ، ص ٤٦ .

(٤) السابق ، ص ٤٧ .

«جُـثـة»[1] التي هي من أكـثـر القـصص تحـرراً من هيـمنة الشكل الأقصوصي المقوْلب ، أو المعلّب ، فهي تروي حـدثا متكامـلا ذا بعدٍ سياسيّ رمزيّ ، في لغة تصل إلى درجة الشح من حيث التكثيف ، فالبردُ ، والثلج المتراكم ، يؤديان لوفاة الشخص ، وبعد يومين يتطوع بعض الجيران لأداء الواجب . وعندما حاولوا أن يحفروا قبرًا لمواراة الجثمان ، منعهم البرد القارس من الاستمرار في الحفر ، ففضلوا ، في ما يشبه المؤامرة ، دفنه تحت ركام الثلج ؛ فذلك أيسر ما دام الاستمرار في الحفر متعذرًا . وحين يتوقف الثلج عن التساقط ، ويذوب ، تنكشف الجثة للعراء ، وتنتشر الرائحة ، وتعيش القرية دهرا من الندم . ولا يلام الكاتب إنْ لم يعرفنا ببطل هذه القصة من حيث هو شخصية سردية ، لأن القصة ، في المجمل ، لا ترتبط بشخص معين ، وإنما بمدلول معين . وقد تنقل الراوي من زمن لآخر مستعملا بعض المفاصل الدالة على ذلك التنقل ، مثل : بعد يومين ، وحينما ذاب الثلج . . إلخ . . وهي قصة تخلو من اطراد الوصف ، ومن تكرار البدايات ، ومن الضمائر المستترة التي تغني عن الشخوص .

على أن من يوازن قصص محمود شقير التي تضمَّنتْها مجموعته طقوس للمرأة الشقية(١٩٨٦) بتلك التي تنطوي عليها مجموعته «صمْتُ النوافذ» ١٩٩١ يكتشف تغييرًا ما يطرأ على النص القصصي .

فلم يعد النصّ مكثفًا حد الاقتصار على بضع كلمات في القصة الواحدة ، أو على فقرة ، أو اثنتين قصيرتين . فقد جنح في صمت النوافذ لشيء من الطول ، والتفصيل ، الذي لا يخلّ بالطابع المكثف للسرد القصصي ، ولا يُعلي في الوقت ذاته من البعد الكمّي . فنحن

(١) السابق ، ص ٥٠ .

هنا أمام قصة كصمت النوافذ[1] تربو كلماتها على سبعمئة كلمة . وهذا يعني أنها تقترب من القصة التقليدية الكلاسيكية . ليس هذا فحسب ، بل إن الحدث فيها ، وهو مصرعُ الزوج المدمن على سماع الأخبار متنقلا من إذاعة لأخرى ، يرُوي بأسلوب يجعل منه «حالة» خاصة بهذا الرجل وبتلك المرأة ، وبذلك البيت ، الذي اعتاد أن ينام بعد آخر نشرة أخبار ، وأن يستيقظ عند أول نشرة . علاوة على أن القصة لا تخلو من تركيب تتداخل فيه أطراف عدة ، فالفقرة قبل الأخيرة تشهد تحولا جذريًا يتمثل في الرنين المفاجئ لجرَس الباب ، وبالحشد المفاجئ لنسوة الحي ، وبالطلب غير المتوقع ؛ وهو دعوتهن للاعتصام احتجاجًا على أشياء كثيرة ، منها الانقطاع المتكرر لمياه المنازل ، والحرْب الدائرة . ثم المفاجأة الأخيرة ، وهي استغراق الرجل في النوم استغراقا يفوق المألوف ، لأنه- في الحقيقة- لم يكن نائمًا ، بل كان قد فارق الحياة .

فبهذا الطرح غير المباشر لمشكلات تعيشها الشخوص ، وتعاني منها : الزوجة ، وأهالي الحيّ ، والمقاتلون الصامدون في وجه الاجتياح ، يضع هذه القصة في كفة ترْجَحُ على القصص الأخرى التي سبق أن أشرنا لبعضها في هذه الدراسة . ومن يحرص على الموازنة بين قصص «صمت النوافذ» و«طقوس للمرأة الشقية» يكتشف بلا ريب أنّ القاص تجاوز باقتدار الهنات المتكررة في أقاصيصه المبكرة ، وهي هناتٌ غلبت ، وتغلب على كتابة القصة القصيرة جدا . ومع هذا نجده في المجموعة «مرور خاطف» ٢٠٠٢ يستعيد سيرته الأولى . فتبدو القصة أكثر اختزالا ، وأكثر التزامًا بتقنياته السردية المتكررة ، كتكرار البدايات في

(١) السابق ، ص ١٣٠ .

«غبطة» التي يبدأها بعبارة ذلك الرجل ويختتمها بعبارة ذلك الرجل[١] وكذلك قصة سفر[٢] البنت ترقب ، البنت ذات مساء . والاطراد في الوصف المشهدي كما في قصة «غُرَفٌ»[٣] ففيها يعدد الكاتب عددا من الغرف في كل غرفة مشهد : رجل وحيد ، امرأة وحيدة ، رجل وثلاث نساء ، امرأة وثلاثة رجال ، فراغ محير . وفي الغرفة العاشرة حارس . والاتكاء على المضارع التخييلي ، وذلك واضحٌ في أكثر القصص ، ومنها قصة «دم» يهمي المطر . . يعود الفتى . . يجلس . . يشرب النبيذ . . »[٤] مما يذكرنا بهيمنة هذه الطريقة في المجموعة الأولى طقوس للمرأة الشقية ١٩٨٦ .

صفوة القول أنَّ القصة القصيرة جدا ، على الرغم من الترحيب الذي تلقاه في الأوساط الأدبية ، وهو الترحيب الذي تشهد عليه كثرة الإصدارات ، وظهور روابط ، وجمعيات ، تهتم بهذا النوع من القصص ، فإنّ وضعها من حيث هي بنية ، ونسيج سردي ، لم ينضج بعد ، فمظاهر التكثيف الذي يبلغ حد الشح فيها ، ونفحة الشعر التي تنتشر في أثنائها ، والإفراط في الحاضر التخييلي ، وتكرار البدايات ، لا تقدم البدائل المكافئَة لما خسرته القصة القصيرة ذات الطابع الكلاسيكي الرائع . ولكي تجتاز القصة القصيرة جدًا هذه المسألة ، لا بد من التنبيه على معالم أساسية اعتاد القارئ أن يجد فيها متعة تفوق متعة الإيجاز والتكثيف ، وهي الشخصية ذات الجاذبية ، والملامح ،

(١) السابق ، ص ١٦٦ .

(٢) السابق ، ص ١٦٩ .

(٣) السابق ، ص ١٧٢ .

(٤) السابق ، ص ١٧٧ .

التي تجعل منها حالة خاصة لا متكررة ، والحدث الذي لا ينبغي أنْ تنقصه الطرافة ، والاكتمال الداخلي ، والحبكة التي تجعل من فضاء القصة القصيرة جدًا عاملا من عوامل الجذب ، لا سببا من أسباب الملالة ، والسأم .

الفصل الخامس
بيكاسو كافيه لسامية العطعوط
قصص قصيرة تقترب من السوريالية

ما إن يقع كتاب سامية العطعوط بيكاسو كافيه[1] بين يدي القارئ ، وقبل أن يقرأ المداخل المتعددة للقصص ، وقبل أن يقرأ القصص نفسها والعناوين التي اختارتها لأقسام المجموعة الثلاثة ، حتى يستوقفه العنوان . فهو عنوان يجمع بين اسم لفنان عالمي معروف هو بيكاسو ، واسم آخر هو كافيه ، أي : المقهى . وسوف يكتشف القارئ أن لهذا التغريب في العنوان ، والتعجيب ، أثرًا في بعض هذه القصص ، التي يشعر فيها الراوي بشعور التائه الغريب في كل مكان يذهب نحوه ، أو يغادره . فالواقع المحيط بالراوي – وهو شخص يتكرر في القصص– واقع غامضٌ ، عصيٌ على الفهم ، ممتلئ بالرؤى المحبَطة ، والكوابيس .

وبيكاسو الفنان لا تخلو أعماله الفنية المشهورة من هذا التعبير عن رؤيته الغامضة للعالم . وقد اجتاز مراحل عدة في فنه منها المرحلة السوريالية . وفي ظني أن المؤلفة سامية العطعوط لم تغب عنها هذه الحقيقة . فإذا وقف القارئ على سبيل المثال عند المدخل الأول

---

(١) سامية العطعوط ، بيكاسو كافيه ، ط١ ، بيروت : دار الفارابي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢وثمة مقهى بعمان بهذا الاسم .

للمجموعة ، يجد الكاتبة تتحدث فيما يشبه الشعر عن نار بدَّدتها ، وعن نار توقظها من الرماد . وهذا شيءٌ لا يخلو من تناقض غامض كالذي يجمع بين بيكاسو ، والمقهى . وفي مدخل آخر نجدها تجنح نحو السوريالية التي تحطم كل ما هو مألوف من الأشكال ، كاشفة عما وراءها من أشكال غامضةٍ ، ومضمرة :

يمر بي الليل أسود
كما كان
يتكئ على الجدران
يثني ياقة الحزن
يطفئ لفافة الشوق
ينفض يديه من أحلامنا العرجاء
ويمضي وحيدا[١]

فمثل هذه الصور التي تقفنا عليها العطعوط : ياقة الحزن ، لفافة الشوق ، أحلامنا العرجاء ، الليل يمضي وحيدًا ، لا بطيئا ولا سريعا ، صورٌ تذكر القراء بكوابيس سلفادور دالي .

والقسم الأول من أقسام المجموعة اختارت له عنوان مدن[٢] . ولكننا عندما نقرأ القصص لا نكتشف للمدن حضورا مباشرًا ، وإنما هو حضور يختفي وراء كوابيس تريد بها أن تسبر الواقع المحيط بنا بما فيه من بشاعة وقبح . فالقصة الموسومة بعنوان «بيكاسو كافيه» تروي على لسان امرأة كيف عرض عليها بيكاسو عرضا مثيرا لكنها رفضته بشدة ، وفي استخفاف ، لأنها ، ببساطة ، لا تريد أن تكون لوحة تباع وتشترى

(١) بيكاسو كافيه ، ص ١١ .

(٢) بيكاسو كافيه ، ص ١٣ .

بالملايين في مزاد اللوحات الخالدة ، فهي تُؤْثر أن تظل مغمورة على أن تكون مشهورة يحتفي بها نقادُ الفنان العالمي . ولكنها ما إن تمضي في هذا الكابوس ، حتى تكتشف أنها تستلقي بجوار بيكاسو في حجرة متداعية ، وهو يحاول أن يبذل قصاراه ليرسمها في تخطيط أوَّليّ لا يتجاوز «الخربشة» . فما ترفضه هذه المرأة بوعيها ، وتتأبّى عليه ، يلاحقها مثلما يلاحق غيرها من الناس . فهي لا يد لها ، ولا إرادة ، فيما هي صائرة إليه ، فالواقع الكامن خلف المظاهر البراقة التي تعجُّ بالموائد ، والمعجبات ، والمعجبين ، يشفُّ عن قسوة ما وراء هذا الواقع .

وفي القصة الأخرى «في المقهى ذاته» يروي السارد شيئا عن غموض ذلك الشخص الذي لا يعرف اسمه ، ولا هويته ، وكل ما يعرفه عنه أن طويل القامة ، ضخم الجسم ، ثقيل الظل ، يتردَّد إلى المقهى باستمرار ، ولا يجلس إلا في الكرسيِّ نفسه ، وهذا السلوك المتكرِّر يستفز الراوي الذي يحاول بدوره احتلال ذلك الكرسي ، بأنْ يأتي للمقهى قبل ذلك الثقيل الضخم ، ويجلس في الكرسي ذاته ، منتظرًا متلهفًا لمعرفة ردود فعل ذلك الرجل الطويل : «بدأتُ أعد الدقائق ، والساعات . . أنتظر دخوله من الباب بلهفة كي أرى تعابير وجهه ، وأضحك ملء فمي[1]» . وقد كان تصرفه مفاجئًا للراوي ، فما إن تخطى الباب للداخل مرتطمًا بالكراس ، والموائد المبعثرة في المقهى شاقاً طريقه باستقامة نحو الكرسي ذاته ، حتى قفز الراوي مبتعدًا عن الكرسيّ ، ولولا ذلك لجلس «ذلك الرجل في حضنه» . فالطويل لا يرى إلا نفسه ، ولهذا تجاهل وجود الآخرين في المقهى ، الشعور بتضخم الذات يقابله الإحساس باللا حضور عند الراوي . وجهان

(١) المصدر السابق ، ص ١٨ .

متناقضان لواقع هذا العالم . فالبعض يراه كما هو ، والآخر يرى ما وراءه .

ويتكرّر هذا في قصة ثالثة قدمت لها بمقطوعة نثرية قصيرة عن مقهى يصطاد العشاق الأيتام[1] ، مقدمًا لهم كؤوسًا مسروقة من الشوق . إزاء هذا التردد المتكرر للمقهى ، نجد الراوي- وهو أحد العاملين فيه- تستفزه تلك المواقف ، التقاط الصور التذكارية بالكاميرات الرقمية ، أو بالهواتف المحمولة ، وهو لذلك يقرر أن يخرج من هذه الرتابة المملة ، يقرر- مثلا- أن يمنح نفسه إجازة ، وأن يترك المقهى مغلقا مختومًا بالشمع الأحمر لينتظر كيف يكون ردَّ فعل هؤلاء العشاق[2] . فما يؤرق هذا الراوي شيءٌ مختلف عما يتوق له أولئك الزائفون الكاذبون الذين يستعذبون المظاهر البراقة ، والعلاقات المصطنعة . يريد أن يكتشف الحقائق الكامنة وراء ذلك الهراء : يريد رجلا حقيقا أو عاشقا صادقا أو كهلا ودودًا يجلس إلى جانبه ممددًا ساقيه في مكان رحب لا تصل إليه النظرات المتلصِّصة ، ولا الأيدي الفضولية . ويبدو أن ما يسعى إليه هذا الراوي صعبُ المنال ، بعيدٌ عن التحقيق .

هذا العامل ، كغيره من شخوص هذه القصص ، يحيا في رعب مَنْ يرى النسق المضمر خلف قشرة الواقع الزاهي ، واقع أنيق ، لكنه زائف بقدر ما فيه من خَواء الروح ، ونضوب الوجدان . يريد مقهىً آخر باذخًا فعلا يمدد فيه ساقيه إلى أنْ يلامسا شاطئ البحر ، أي أن الواقع الذي يحيط به ، وبنا أيضًا ، واقع مقيتٌ مليءٌ بالقيود ، التي تنم على موت المشاعر . إنه يتشوَّفُ ، بحرارة ، لعالم آخر بعيد عن التلصُّص ،

(١) السابق ، ص ١٩ .

(٢) السابق ، ص ٢٠ .

بعيد عن الأيدي غير النظيفة ، الأيدي المتطاولة الفاسدة ، الأيدي القذرة بتعبير سارتر .

وفي المقهى الخشبي[١] صورة سوريالية عجيبة تُهنَّأ عليها الكاتبة .

فمُصمّمو هذا المقهى بارعون في التزييف ، والتمويه ، ولقد جعلوا من الطبيعة التي ترمز لها بالخشب الذي يحيلنا بجدرانه ، وعوارضه ، وأثاثه ، وألوانه ، إلى الغابات الخُضْر ، مذكرًا بأن تلك الملامس الناعمة في الأثاث المطعّم بعروق الشجر الميت ، ما هي- في الواقع - إلا ضربٌ من التمتع بمرأى الجثث .

ولتكرار الصورة المرعبة لهذا المقهى «الكابوس[٢]» يتذوَّق السارد القهوة متلذذًا بمذاقها الخشبيّ .

والخشبُ الأنيق هذا لا يعدو كونه مِصْيَدة ، تقتنصُ الزبائن ، وتجتذبهم بذريعة الجمال المصطنع الزائف ليكتشفوا بعد وقت غير طويل من الانبهار ، والاستسلام لذلك البهاء ، أنهم كانوا فريسة سهلة لهذا الخداع ، فأحد مرتادي المقهى يهم بالنهوض ، والمغادرة ، فلا يستطيع ، لا النهوض ، ولا المغادرة ، ولا تحريك قدميه ، أو ساقيه ، أو جذعه ، فكأن قوة خارقة تجذبه للكرسي ، وتشده ، وتجعله به لصيقا ، فيصرخ بأعلى صوته مستنجدًا ، ليخبره النادل بأن عليه أن يخلع قوائم الكرسي ، ويأخذها معه لاستخدامها عكازاتٍ ، وإلا فإنه سيظلُّ لاصقا به ، ولن يستطيع المغادرة .

ولأن هذه الصورة المروِّعة ، المرعبة ، للمقهى الخشبي ، واقتناص أحد مرتاديه ، لا تكفي لتوضيح ما يختبئ خلف قشور المشهد ، يضيف

(١) السابق ، ص ٢١ .

(٢) السابق نفسه .

الراوي صورة أخرى ، تلقي عليه هو مزيدًا من التبئير . فبعد أن انتهى من احتساء قهوته بمذاقها الخشبي ، واعتزامه دفع الحساب ، والمغادرة ، مثلما غادر الزبون السابق ، وجد نفسه عاجزاً عن النهوض ، ولا يستطيع الحركة ، وقدماهُ تسمَّرتا بالأرض ، والألم الكبير يغزو جسمه ، فلا يكاد يحس إلا بجذعه ، وجرْمهِ العلوي . ولم يفدْهُ الصراخ ، ولا ضربُ المائدة بكلتا يديه ، وجاءه النادل مستجيبًا لاستنجاده ، وقام – أي النادل– باقتلاع قوائم الكرسيّ ، وقدمها له قائلا :

– تستطيع استخدامها عكازاً .

ولأن القارئ يستغربُ مثل هذا السرد العجائبي ، تستدرك الكاتبة فتنسب هذا الاستغراب للراوي ، الذي راح يضرب نفسه ، فاركا عينيه ، وأجفانه ، ليتحقق مما إذا كان الذي جرى له ، وللزبون الآخر ،كابوسًا ، أم أنه حقيقة واقعية . وعندما تأكد من أنه لم ينم ، ولم يغفُ ، تقبل ما قُدر له وكتب عليه ، وللم عكاكيزه ، وغادر المقهى كالمجنون لا يلوي على شيء . حقًا إنَّ هذا المقهى يمثل بما ينطوي عليه من بدائع النحت ، والنقش ، والزخرف ، في الخشب المطعَّم ، والمُعرَّق ، والمُموَّه ، نموذجًا لما نحن فيه من تضليل ، وخداع ، ومن تزييف يتغيا إخفاء حقائق الواقع ، وهو أننا مطاردون بتلك العكاكيز ، مجبرون على ذلك اللصوق بالكراسي ، وينبغي علينا أن نصرخ مستنجدين لكي نكتشف بأعيننا ما ينتظرنا في الواقع الآخر المخبوء خلف واقعنا المموَّه بنشارة الخشب . وهذا الجنون نجده غالبًا في جل القصص التي تنطوي عليها المجموعة «بيكاسو كافيه» : كافكا في المدينة[1] . أفاعي[2] .

(١) السابق ، ص ٢٤ .

(٢) السابق ، ص ٢٥ .

شريط نانسي عجرم[١] . أحدب في عمان[٢] . وغيرها . . فالكاتبة ، التي قرأنا لها من قبل «جدران تمتص الصوت» و«طقوس أنثى» و«طربوش موزارت» و«سروال الفتنة» و«قارع الأجراس»[٣] لا تفتأ تشقُّ طريقها بجرأة نحو كتابة قصصية جديدة تقتربُ بها من السوريالية .

(١) السابق ، ص ٣٦ .

(٢) السابق ، ص ٤٢ .

(٣) للمزيد انظر ما كتبناه عن قصص الكاتبة في الفصل الثالث من كتابنا مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط١ ، عمان : دار الجوهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٨- ٥٩ وما كتبناه عن مجموعتها جدران تمتص الصوت في كتابنا : شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠ ، ص ١٦٢- ١٦٣ .

الفصل السادس
يوسف ضمرة في مراوغون قساة:

بعد سلسلة طويلة من المجموعات القصصية القصيرة ، ورواية وحيدة بعنوان «سُحُبٌ الفوضى» صدرت للكاتب يوسف ضمرة مجموعة بعنوان «مراوغون قساة» (٢٠١٤) تأتلفُ فيها ، وتجتمع ، القصص القصيرة جدًا ، والقصص القصيرة ، في تآلف يكاد لا يفرق القارئ فيه بين النوعين ، إذا جاز أنْ يُعدّا نوعين مختلفين . وابتداءً ، يتضح لمن يقرأ القصص- مجْتمعَةً- في أزمنة متقاربة ، لا متباعدة ، أنَّ القصص ينتظمُها ، أو يكاد ينتظمُها ، محورٌ واحدٌ ، هو علاقة الكاتب القصصيّ بشخصياته ، التي لا تني تتمرَّد عليه ، وتقسو في معاملتها لهُ قسْوتَهُ هو الآخر في معاملته لها في القصص . ففي قصَّة «خروج مغاير[1]» على سبيل المثال ، لا الحصر ، يحاولُ الكاتب ، الذي هو بطل القصة ، إذا ساغ التعبير وليس المؤلف ، أنْ يعرف ما يدور في خلد المرأة ، التي هي بطلة قصته كذلك ، فلا يستطيعُ ، على الرغم من تعمُّقه في التفكير ، فيقرر تركها وشأنها تارةً ، والتعرُّف على اهتماماتها ، وذوْقها ، تارةً أخْرى ، إلا أنه يقرِّر ، في نهاية المطاف ، تعبيرًا عن عجزه ، قتلها ، والعدول عن النهاية التي كان يُريدُها لقصته .

---

(١) يوسف ضمرة ، مراوغون قساة ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ ، ص٥٩ .

غير أنَّ البطلة لا تستجيبُ لقرارهِ هذا ، فبعد أن تسلقت السلالم ، وأصبحت على سطْح المبنى ، وبعد أنْ همَّتْ بإلقاء نفسها من علٍ ، كما قرَّر لها الكاتب ، تراجعَتْ عائدةً إلى موقعها السابق من الصالَة ، ثم خرَجتْ دون أن يَدري الكاتبُ إلى أين؟

وهنا يخرج الكاتبُ عن السياق القصصيّ ، ليُفجأ بزوجتهِ ، وهي تقول له :

– دعْها ، فلنْ تعود إلى منزلها ثانية .

فمثلُ هذه القصة تريد أن تقول للقارئ ، ما اعتاد أنْ يقوله كتَّابٌ كثيرون ، من أن علاقة المبدع القصصيّ ، أو الروائيّ ، أو الدراميّ ، بصفةٍ عامَّة ، بشخصياته القصصية ، قد لا تقوم على هيْمنة الكاتب ، وتوجيههِ لها ، وكأنها دميً بيديْ مخرج مسرحيٍّ من النوع المعروف بمسرح العرائس . فالعلاقة قد لا تقومُ على التأزم ، والمُغايَرَة فحسب ، بل على التمرُّد أيضًا . وهذا ما نجدهُ في قصة قصيرة أخرى سمَّاها المؤلفُ سوادًا[1] . فبطل هذه القصة ، وهو الكاتبُ –لا المؤلف– يديمُ النظر في سيدة رآها في المقهى ، تلك المرأة التي تصوّبُ عينيها نحْوَهُ تصويبًا يثير في نفسه الريبَة ، وكلَّما حاول أنْ يخفي وجهه عنها بصحيفتهِ ، ألفاها تحمْلق فيه ، وتُحدّق ، ثم تنهض من المكان الذي تجلسُ فيه ، وتقتربُ منه . والبطلُ يظنُّها ، عندما استأذنته في الجلوس إلى جانبه ، أحبَّته من النظرةِ الأولى ، وأنها وقعتْ ضحيَّة غرام مشبوب ، ومُلتهب ، ولكنها فاجأتْهُ عندما قالت له :

– «إنك تشبهُهُ كثيرًا . تشبهُه إلى حدٍّ مرْعبٍ . هكذا كان يقرأ

(١) مراوغون قساة ، ص ٤٩ .

الجريدة . وهكذا كان يشرب قهْوتهُ . أجلْ ، هكذا . . يا إلهي!![1]»

ما تقوله تلك السيدة يزعجُ البطل الكاتبَ بالطبع ، لأنه يستنتج على الفور أنَّ الضمير في تشبهه ، وقهوته ، وجريدته ، يعود على شخص آخر غيره . . شخص ، ربما كانَ عاشقا لهذه السيدة وفارقها ، أو زوجًا لها وفارقها ، أو توفي عنها على نحْوٍ ما . المهمّ أنه شعر بالانزعاجَ ، فقرَّر العدول عن كتابة القصة ، وعن تصويره تلك السيدة . لكنَّ تماهي الكاتب بشخصيّاته يُنْهي القصة على نحْوٍ يُفاجئ القارئ ، ففي اليوم التالي ، وعندما حاول الجلوسَ في المقهى ، تراءت له تلك السيدة مرةً أخرى تنهضُ من المكان ، وتقترب من المائدة التي كانَ يهمُّ بالجلوس عندها ، وعندئذٍ يُقرِّرُ العدولَ عنْ كتابة القصة مرَّةً أخْرى ، لكنَّه لم يستطع التفلُّتَ من مُلاحقة تلك السيدة ، أي أن فكرة القصَّة ، وتلك الشخصيَّة بالذات ، تلابسان فكرَهُ مُلابَسة الشيطانِ للمَمْسوس .

أما القصة الموسومة بارتباك[2] فتروي موقفا يشكّكُ في مدى صدقِ الكاتبِ (الذي هو بطلُ القصة هنا أيضا ، وليس المؤلف) وأنه يروي حكاياتٍ قد لا تكون واقعيَّة قطُّ ، وأنه يتسلَّى بمشاعر الآخرين . فأحدُ الشخوص يعثر في حاوية القمامة على علبة توحي بأنَّ لها قيمة ، وفي العُلبة رُموزٌ : خصلة شعر ، وزهرة حمراء ، ورسالة من عاشقٍ ولْهان ، يخاطبُ فيها حبيبته ، قائلا :

- «عندما تصلكِ رسالتي سأكونُ ميْتاً»

وفي البيت تَسْتثير الرسالة ، والهديَّة ، ومصير المرسل العاشق ، فضولَ الزوجة ، فتسأل الزوج عن العلبة ، وعن المكان الذي وجدَها فيه ،

(١) مراوغون قساة ، ص ٥٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١ .

وهلْ كان عليه أنْ يوصلها للفتاة التي لا يعْرفها بالطبع ، ولا يعرفُ أينَ تقيم ، وما عنوانها ، وهكذا تُضيِّعُ المرأة ، وزوْجُها ، وقتا طويلا في التفكير بأمْر العلبة ، والرسالة ، والفتاة المَجْهولة ، وبعد لأي تكتشف أنَّ الراوي ، أو الكاتب ، شغلَهُما بحكايته الوهمية تلك عن تناولِهما طعام الإفطار :

– «أتعرفُ من هو الأحمق ، أو القاتل ، إذا كانَ الفتى قد مات حقا؟

– من؟

– هذا الكاتبُ الذي تركنا مشغولَيْنِ بأمر العُلبة ، ولم نفكّرْ حتى في كأس من الشاي ، ورغيف من الخبز في هذا الصباح[1]» .

علاقة الكاتب بالشخوص

وهذا يعني أنَّ الكاتبَ يشير إلى اضطرابِ العلاقة بين المبدع والواقع ، فهْوَ يخْترعُ الأحداثَ ، ويضفي عليها الكثير من التشويق الذي يُسلي القارئ ، ولكن هذا القارئ الذي يتلقفُ النصَّ يَقْسو على الكاتب عندما يكتشف أن ما رواهُ غيْر مقنع ، ولا يؤدي إلى نتائج تعيد النظر في الواقع ، فليس كل ما يَشوقُ ، أوْ يُسلّي ، مفيدًا بالضَرورَة . ومع ذلك ، نقرأ القِصص ، ونقبلُ عليها بشغف ، على الرغم من معرفتنا مُسْبقا بأنَّ ما فيها من حوادث ، وحكايات ، ما هو إلا من صنع الخيال الخالق ، ولا أساسَ له من الحقيقةِ ، أو الواقع .

وفي قصة أخرى اختار لها المؤلفُ عنوان «عتبة السبعين[2]» يروي لنا البطلُ الذي يؤدي دورَ كاتبِ قصة ، أو رواية ، شيئًا عن علاقتِهِ

(١) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٥ .

بشخوصه ؛ فهي علاقة تقوم على مبدأ حرية الشخوص فيما يختارونه من مصائر : «فلقد اختار كلٌّ منهم مصيره كما يحبُّ» . هذا ما يقوله لمن تعترض عليه بشدة كونه أسند لزوجها دور العاشق المُحبّ ، وهو في السَبْعين . ويدور جدلٌ بين المرأة ، والكاتب – بطل القصة ، ومن هذا الجدل يتضح أن البطلَ – الكاتبَ مصرٌّ على ألا يدَ له في هذه الحكاية ، وهنا تصفُ الزوجة هذا التصرّف بالسُخْف ، وهو أن يعشق إنسان وهو في السبعين ، فيتصدّى لها الزوج الذي ينْهض بين سطور القصَّة ، قائلا : لو كان الحبُّ في السبعين سخيفاً لما عرَّضْتُ نفسي للموت في سبيله . وتبدو لنا القصة كما لو أنها على حافة النهاية ، بَيْدَ أنَّ المفارقة تأتي في العبارة الأخيرة منها «شربْتُ قهْوتي مطمئناً ، وأنا أتذكر أنني على عتبة السبعين» فالبطل الكاتبُ مُتماهٍ في شخصيَّته ، ولهذا ، فإنَّ الزعم بأنه يترك لشخصياته أنْ تتصرَّفَ بمحْض إرادتها ، زعمٌ مَطْعونٌ فيه ، مشكوكٌ في صحَّته ، فالتصرُّف الذي أبداهُ الزوج ، وهو في السبعين ، والكاتبُ على عتبة السبعين ، وهذا يوحي بطريقة غير مباشرة أن الكاتبَ مندغمٌ في شخصيته ، فهي تتصرَّفُ بإملاءٍ منه ، وليْست حرة مثلما يدَّعي .

ويكادُ الكاتبُ يكرِّرُ لعبة التركيز على الوهم ، والحقيقة ، وما بينهما من فروق في الكتابة القصصية . ففي قصة جيدة بعنوان «حقل ألغام في المدينة[1]» نجد الكاتبَ ، وهو أيضا بطل القصة ، سجينا يتساءَلُ عنْ أسباب الاعتقال ، وهل هي أسبابٌ مُقنعَةٌ ، فكلٌّ ما هنالك أنه كتبَ قصَّة قصيرةً ، ونشرها ، تروي حكاية عاشقين دخلا حقل ألغام في المدينة ، وانفجَرَ فيهما لغمٌ ، فتطايرتْ أشلاؤهما بِدَدًا

(١) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

متناثرة : «لماذا أوضَعُ في السجْن بسبب قصة قصيرة لم يقرأها – ربما– مئة شخص ، أو أكثر قليلا ؟[1]» لكنَّ هذه القصة ، التي تبدو لهُ عاديَّةً جدًا ، تقيم الدنيا ولا تقعدها ، فقد ألحَّ عليه المحققون بالسؤال عن صحَّة وجودِ حقل ألغام في المدينة ، وما إذا كانَ يعْرفُ أين يقعُ حقلُ الألغام هذا . وقد حاولَ– عبَثا– أنْ يشرح لهم أنَّ القصة لا تروي حدثا واقعيًا حقيقيًا ، ولا تشير لحقل ألغام حقيقيّ ، ولكنَّهُم يأبونَ التصديق . وتبدأ عمليَّة البحث بتحفير الشوارع ، والطرقات ، والأزقّة ، بحثاً عن الألغام ، ولم يعثروا على شيءٍ ، لكنهم ذُهلوا عندما سمعوا الانفجاراتِ تتوالى في المَنازل ، لا في حقول ألغام ، وأطلقوهُ من السجن ، وهم يتساءلون لمَ لا يكْتُبُ عن الألغام التي في البيوت؟

وهذا بالطبع جزءٌ من الحكاية القصيرة المكثفة ذو بُعْد دلاليٍّ ، رمزيٍّ ، فهو ينبِّه المحققين إلى أنَّ الناس الذين في بيوتهم هُمْ ألغامٌ موقوتة ، وسرعان ما تنفجرُ لدى وقوع أيِّ طارئ ، ولهذا يُجيبُ ، قائلا :

– هنالك أسرارٌ لا أبوحُ بها دفعة واحدة[2] .

بمعنى أنكمْ عرفتم شيئا ، وخفيتْ عنكم أشياءُ ، ومن هذا الذي خفي عليكم تلك الألغام الموقوته التي تنتظر التفْجيرَ في الوقت المناسب . يقفُ الكاتبُ– بطل القصة على طرَفٍ ، والمحققون على الطرفِ المقابل : الفنُّ الذي ينسج بأدواته المتخيَّلة صورة للواقع تحتاج إلى تأويل ، والسُّلْطة التي لا تريدُ لتلك الصورة المُتخيلة أنْ تظلَّ قيْد التأويل ، بل تريدُها صورةً مُباشرةً ، تستطيعُ مصادرتها في التوّ ، قبل أنْ يمتد أثرُها للشارع ، والبيْت ، فتشعلُ الفضاءَ نارًا .

---

(١) نفسه .

(٢) السابق ، ص ٣٠ .

تساؤلات

وإلى جانب هذه القصص الجيدة ثمة قصصٌ تثير تساؤلات في غاية الدقة ، والحَرَج ، منها قصة قصيرة جدا بعنوان : رجل حزينٌ واحِدٌ وزهرة واحدة[1] . فالراوي يخبرنا بالعبارة الأولى أنَّ بائعة الزهور لم تبع إلا زهرة واحدة ، وفي العبارة الثانية يخبرنا أن المشتري رجل وحيدٌ حزين . ثم يروي لنا بعض شأن الرجل الوحيد الذي التقط للزهرة صورةً ، وأرْسلها إلى حيثُ لا يعلم أحدٌ سواه . نستطيع أنْ نصفَ هذا الذي ذكرناه بنصف القصة ، أما نصفها الثاني فيعود بنا للصغيرة التي دلفتْ إلى مقهىً آخر لتبيع الأزهار ، وتمنَّتْ أنْ يكون كلٌّ منْ فيه من الوحيدين المحزونين . ظنًا منها بالطبعِ أنها ستبيعُ كلّ ما لديها من أزهار إذا كانوا كذلك . والقصة – ابتداءً – تروي شيئا عن الوحدة ، وعن الحُزْن ، ولكننا لا نعرف مَصْدر هذا الحُزن ، ولا سبَبَ تلك الوحدة ، ومع ذلك لا يُؤسفنا أنْ يشير المؤلفُ لذلك ، بل الذي يؤسفنا أن تتمنَّى الصغيرة أنْ يكون كلٌّ من في المقهى وحيدين ، وحزاني . وهذا مثيرٌ للتساؤل : فما الذي أدْرى بائعة الزهور أنَّ الرجل الذي اشترى منها الزهرة ، وحيدٌ ، وحزين . فالقصَّة لم تقل شيئا عن هذا في حضور الصغيرة ، والأمر الثاني : هلْ تقايضُ الصغيرة العالَم كلَّهُ بما تبيعه منْ زهور ، ومن هيَ هذه الصغيرة التي تتمنَّى أن يكون الناس كلُّهم يُعانونَ الحزن ، ويقاسونَ آلامَ الوحدة ، لتتمتع ببَيْع ما لديها من بضاعة كاسِدَة ، أوْ مُزجاة .

وفي هذا النوعْ من القصص لا يُراعي الكاتبُ المنطق السردي الذي يوجبُ أن يكونَ كلُّ شيء في الحكاية الوَمْضة خاضعًا لمنطق

(١) السابق ، ص ٩ .

قصصي سليم يُمْكنُ الدفاع عنه ، أو تفسيره . ففي قصَّة بعنوان «حرمان[1]» يصفُ لنا الكاتب المرأة التي كُسِرَ أحدُ كعبيْ حذائها ، فتخلصت من الكعْب الثاني ، ثم يصفُ لنا رجلا يحمل كيسًا أسودَ يجمع فيه ما يَجدُه من لقىً في الطريق ، فيستوقفه الكعبان ، ثم يأخذهما بعد أنْ وضعهما في كيسٍ آخر غير الكيس الأسْود ، وكأنه يتحفظ على حِرْزٍ ثمين ، ثم يضعهُما على حافَّة النافذة في بيتهِ بعْد أن يخلعَ ملابسَهُ ، ويغتسلَ ، وكأنَّه يضعُ (مزهرية) على نافذة . ومثل هذا الرجل ، ذي الكيس الأسْود ، الذي يجدُ ما يشبع دوافعه الغريزية في كعبيْ حذاء نسائي ، رجلٌ سقيمُ الذوق ، ولا يُضفي عليهِ الكاتبُ من الواقعية أدنى شيء ، إلا إذا أخذنا بالاعتبار كيسَه الأسْودَ هذا .

ويقع الكاتبُ هنا في التكرار النمطي الذي يتجلَّى في الكثير من نماذج القصة القصيرة جدًا . فهو يُكرِّرُ : الرجل الذي يحمل كيسًا . . ثم : الرجل لمْ يضع الكعبيْن في كيسِه الأسود . . والرجلُ أوقف الكعبيْن على حافَّة النافذة . . كأنَّ القارئ لا يعْرفُ أنَّ الحديث يجري عن الرجل نفسِه حتى يكرِّرَ لنا كلمة «الرجل» هذا التكرار الذي لا مزيَّة فيهِ ، ولا ضَرورَة .

وتشبه هذه القصة قصة أخرة بعنوان «روج غامق[2]» فعلى شاكلة الرجل في القصة السابقة يرى مرتاد المقهى في عقب سيجارة تركته السيدة بقايا أحمر الشفاه . وتوحي له تلك البقايا بالكثير من الإيحاءات عن المرأة التي رآها تدخل المقهى مرة ، وتغادره مرة ، وفي يدها حقيبة نسائية خمرية اللون ، وعلى شفتيها حمرة تشبه تلك التي

(١) السابق ، ص ٧ .

(٢) السابق ، ص ٥٥ .

يراها على عقب السيجارة . عندما فاجأه عامل المقهى ليأخذ منفضة السجاير من أمامه نهره ، وطلب إليه إبقاءَها وأجرى معه حوارا حول المرأة ذات الحقيبة الخمرية ، وأحمر الشفاه القاني ، ولم يكتف بهذا ، بل أخرج من جيبه منديلا ورقيًا من النوع الذي يتمخَّط فيه المصابون بالرشوح ، أو الزكام عادة ، ووَضَع عقب السيجارة فيه ، وطواهُ طيًا ، وبعنايةٍ كأنه يتحفظ على كنز ثمين . بعد ذلك يصطحب المؤلف القارئ إلى بيتِ هذا الرجل ، ليريه ما في رفوف المكتبةِ ، وأفاريز النوافذ ، من أعقاب السجائر التي طبعت عليها الشفاه آثار حمرة قانية ، ولكنّ الريح التي تهبُّ تعصف بأعقاب السجاير ، ولم يبق فيها عقبٌ واحدٌ بحمرة قانية كذلك التي أتى به من المقهى . وهذه القصّة على نحو يظهر جليًا للقارئ تفصح عن أن الكبت الذي يعانيه ذلك الرجل لا يختلف عن الكبت ، والحرمان ، الذي يعانيه صاحب الكعبين . ومثلما تدل تلك القصة على الافتعال في اختراع الحدث ، وللمة المواقف التي لا تنم على ذوق سليم ، فإن القصة كان من الممكن أن تحمل العنوان إياه «حرمان» . فما الذي يختلفُ فيه الرجل ها هنا عنه في تلك القصة؟

ويستطيعُ الكاتبُ أنْ يكتبَ قصَّة (وَمْضَة) تنتهي بمفارقةٍ مُدْهشة كتلك التي بعنوان «دويّ[1]» . ففي بضع كلمات روى لنا حكاية القناص الذي يريدُ أن يقتل الحبّ ، وعندما ظنَّ أن العاشقين قد يفلتان ، رماهما بقنبلة بدلا من الطلقة ، فدوّى في الأفق صوْتُ القبلة . أي أنَّ ذلك الصوت غلب على صوت الانفجار ، فالحبُّ أقوى من القتلَةِ ، وأقوى من المَوْت . وهي قصة لا تظهرُ فيها أورام القصَة

(١) السابق ، ص ١٣ .

التقليديَّة ، ولا تكرارات القصة القصيرة جدًا ، ولا الفجواتُ التي تطبع النسيج السرديّ بالتشتُّتِ .

صفوة القولِ أنَّ في هذه المجموعة قِصصًا جيّدة ، وجديرة بالتأمُّل ، والدراسة ، لا سيما تلك التي ترْصُدُ بدقَّة موقفَ الكاتب المبدع من شخصيَّاته ، وعلاقته بمنْ هوَ مراوغٌ منهاً ، وعصيٌّ على القوْلبَة ، والتنْميط .

الفصل السابع
صانع الظلال، وذو الناب،
لجلنار زين :
عودة إلى القصة القصيرة جدا

صانع الظلال

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 حدثٍ ، وشخصية ، ومن زمن تقع فيه الحكاية ، ومن لحظة تأزم ، فلحظة تنوير ، فوجهة نظر ، ومشاهد تضع القارئ في أجواء سردية شيقة ترتقي به سلالم من الدهشة ، على الرغم من هذا ، ومن غيره ، مما سبق لي أن أشرت له ، ونبَّهتُ عليه ، في دراسة لي سابقة تناولت فيها بعض أعمال القاص الفلسطيني محمود شقير ، على الرغم من هذا كله ، فقد استرعى انتباهي ابتعاد القاصة جلنار زين في قصصها القصيرة جدًا الموسومة بالعنوان «صانع الظلال» عن التكرار النمطي الذي يُعابُ به هذا الفن ، وقد وجدت في مجموعتها صانع الظلال[١] قصصًا تنحو فيها منحىً يختلف عن ذلك الذي آلت إليه القصص الموسومة بالقصيرة جدا .

---

(١) جلنار زين ، صانع الظلال ، ط١ ، عمان : دار الآن للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥ .

ومن بين القصص التي تتضمَّنها المجموعة قِصَصٌ لافتة للنظر ، كقصة (بريق) (ص٧) ، وقصة «الحذاء»[١] وقصة «قناص»[٢] وقصة «نمور تامر»[٣] وقصة «براءة»[٤] وقصة «أحلامٌ صغيرة»[٥] وقصة «أنوثة»[٦] وقصة «قارئة الفنجان»[٧] وقصة «ألف ليلة»[٨] وغيرها . . مما لا ضرورة لذكره ، ولا لاستقصائه وحصْره .

ففي قصة «بريق» يستمع القارئ لمن يروي مخاطبًا من يروى له ، أو عليه ، بما كان من شأن الفتاة ، أو المرأة ، التي تدور حولها القصة ، فقد كانت معجبة به جدًا ، وتتمنى الاقتراب منه ، لكنها تخشى ذلك تجنبًا لأي احتمال بالخيبة 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 المخيّب : أووووووه . آسف! لم تكوني المقصودة . في منتصف الطريق تقف حائرة ؛ فهي لا تستطيع المُضيَّ في الاقتراب ، ولا تستطيع الرجوع ، ومن هنا يأتي الشعور العميق بالإحباط لدى تلك المرأة ، فقد أطفأ في

(١) صانع الظلال ، ص ٣٧ .

(٢) صانع الظلال ، ص ٣٨ .

(٣) صانع الظلال ، ص ٤٠ .

(٤) صانع ا لظلال ، ص٤١ .

(٥) صانع الظلال ، ص ٣٦ .

(٦) صانع الظلال ، ص ٢٧ .

(٧) صانع الظلال ، ص ٢٥ .

(٨) صانع ا لظلال ، ص١٦ .

عينيها ذلك البريق ، وراحت تتحسس كومة الرماد في صدرها[١] بعد أن احترقَ قلبها بنار صدوده .

ما بين الصعود والهبوط ، وهما نقيضان ، تتأرجَحُ مشاعر المرأة في مفارقة درامية تقدم الفاجع على العادي ، والمألوف . وهذا يدع القصة القصيرة جدا تكتسب بعدًا تأثيريا لدى القارئ يتسم بالسرعة ، والقوة ، خلافا للقصة التقليدية التي تشقُّ طريقها للتأثير في القارئ عبر طرائق متعددة ، ودهاليز ، لا تخلو من الالتواء ، والتمدُّد أحيانا ، مما يجعل الإحساس بالصدمة هنا ، والشعور بها ، أقل عنفا من هذه الحال التي وجدناها في قصة جلنار زين .

أما في قصة «الحذاء»[٢] فلا تبتعد بنا الكاتبة عن موضوع الرغبات المحبطة ، والأحلام التي تبدّدُها اليقظة . فنحن نستمع في بداية القصة لواحد من اثنين ، يشتري أحدهما حذاءً رياضيًا جديدًا ، ويقوم بعرضه على أخيه ، مؤكدًا أنه جمَع ثمنه بعد لأيٍ . والأخ يثني على الحذاء ، فهو (جميل) ويعلن الأول أنهما شريكان فيه ، بشرط ألا ينتعله أيٌّ منهما إلا في مناسبة جديرة بحذاء رائع كهذا . وعلى نحو مباغت تنقلنا الكاتبة إلى مشهد تلفزيوني يظهرُ فيهً الحذاءُ ذاته ، وقد تدلى منً جثة ملفوفة ، فحدق أوَّلهُما في الجثمان ، ليكتشف أن أخاه ارتدى الحذاء لمناسبة جديرة بارتدائه ، وهي الاستشهاد في ساحة النضال الوطني . وبكلمة واحدة تلخِّصُ الكاتبة جلنار زين مغزى هذه القصة القصيرة جدًا ، وهي كلمة «شهَق[٣]» . . التي تنْتهي بها القِصَّة .

---

(١) صانع الظلال ، ص ٧ .

(٢) صانع الظلال ، ص٣٧ .

(٣) نفسه .

فهلْ كان الأخ يتوقع هذا؟ بالطبع لا ، لأن التصرُّف الذي ندَّ عنه في ذلك الموقف تصرُّفٌ ينمُّ عن أنَّ ما وقعَ ، وجرى ، لم يكنْ في الحسبان . وليت الأمر يقتصر على فقدان الحذاء الرياضي البديع ، ولكنَّه أيضًا فقدانُ الشهداء الثلاثة الذين تسللوا فجرًا ، وأثخنوا العدو بالجراح ، واستشهدوا دون أن تُعرف هويّاتهم . وتلك هي المفارقة ، فالأخ تعرَّفَ على جثة أخيه الشهيد بسبب ذلك الحذاء ، فاي موقف فاجع هذا؟

وأما المفارقة في قصة «أحلامٌ صغيرةٌ» ، فتبدو في جمْع الكاتبة جلنار زين بين لفظي : صغيرة وكبيرة . ففي العنوان أحلام صغيرة ، لكن الفتى الحالم باللقمة الطيبة ، والقلب المحبّ ، والوطن الآمن . . يختنقُ بحلمه ، لأن حلمه لم يكن في نظر الأقدار حلمًا صغيرًا ، بل كان كبيرًا حدَّ الاختناق . فعندما داهمته نوبةٌ من السعال إثر غصَّةٍ في الحلق ، ونقل على إثرها للمستشفى ، فارقَ الحياة على الفوْر ، وعندما سئل رفيقه عن سبب الوفاة ، قال : «لقد كانَ حُلُمهُ كبيرًا ، فاختنقَ به»[1] هذا الصبيُّ ، الذي لا يجد ما يتناوله في الغداء سوى كسرة من الخبز وحبّة من الطماطم ، لسوء حظه يقترح على صديقه أنْ يَحْلُما ، ويذكرُ ما يحْلُم به ليغصّ في الأثناء ، ويفارق الحياة ، بسبب ذلك الحُلُم الكبير ، الذي بلغ من الإفراط حدّ التحول من الحُلُم إلى كابوس . فهو ، أيْ : الفتى ، ينتمي لفئة من الناس يَحْرُمُ عليها الحُلُمُ ، فإذا تعدَّت هذا الخط الأحمر ، كانَ مآلها الفناء ، ومصيرُها الموْت .

وهذا المغزى ، في الحكاية القصيرة المكثفة ، يحقّق ما تحلم به الكاتبة من : بناء نصٍّ يجمع بين القصة بمفهومها التقليدي ، والقصة القصيرة جدًا ، بما تطبع عليه من ميل جليّ للاختزال ، والتكثيف ،

(١) المصدر السابق ، ص٣٦ .

والاكتفاء باللمْحة السريعة ، عوَضًا عن التفاصيل ذاتِ الإيقاع البطيء . وهذا النوع من البناء نجده أيضًا في قصة بعيدة عن هذه الأجواء ، وهي قصة «أنوثة»[1] 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 إنّ العيون المعجبة بها تلاحقها في الطريق ، وسائق السيارة ، الذي يتمنى جلوسَها في المقعد الأمامي بدلا من الخلفي الذي اختارته ، يلاحقها بنظراتِه في المرآة . ومكتبُها في الشركة يمتلئ بالزملاء المتذرِّعينَ بذرائع كثيرة لزيارتها ، والاستمتاع برؤية جمالها الصارخ ، فتقولُ في نفسها : يا سُبْحان الله! وهذه العبارة تتضمّن في ثنايها ، وفي جُروس أصْواتها ، إيحاءً بمشكلة تعيشُها هذه المرأة ، والقارئُ لا ينتظر كثيرا للتعرف على تلك المشكلة ، ففي المنزل ثمَّة من لا يعير ذلك الجمال الصارخ أيَّ اهتمام ، وقد لا يُدرك ذلك الجمال أساسًا : «تدلفُ إلى الداخل . . تنظر إليه ، وهو يتكوَّم على الأريكة ، لا يلتفتُ إليها ، تهزُّ رأسَها أسىً ، وهي تراقبُ ظلَّها يتلاشى ، ويجرّها معه!»[2] والمفارقة تتبدَّى ، وتتجلَّى ، في أنَّ الثقة بالنفس التي يمنحُها لها المعجبونَ سرعان ما تصبح عبئا في المنزل ، وظلا يتلاشى في تعبير رمْزيٍّ عن تلاشي تلك الثقة بأنوثتها الساحرة ، وهذا ما يُفْصحُ عن موقفٍ يَصْدمُ القارئ الذي لا يتوقعُ- بالطبع – مثل هذه النهاية لذلك الوصف المبالغ به لسِحْر هذه المرأة .

وهذا في حقيقة الأمر يقرّبُ قصص جلنار زين من الفنّ الحقيقي ، الفنّ الذي لا تنقصُه الأصالة ، ولا يفتقر لقواعد الإبداع ، فهو لا يقولُ

(١) المصدر السابق ، ص٢٧ .

(٢) نفسه .

ما يقولُه مباشرة ، بل يعمدُ للظلال ، والإيحاءات ، والوميض الخاطفُ الذي يُلقي بالضوء على الزوايا المُعتمة ، والمُظلمَة ، من حياة الشخصيَّة القصصيّة ، والنموذج الإنساني . فالظاهرُ أنّ هذه المرأة في وضع تحْسَدُ عليه كثيرًا ، ولكنها في الواقع تحيا في وَحْدةٍ تحيلُ بيتها إلى جحيم غارق في البؤس ، وتخيم عليه ستائر الوحْشَة . . والإحْباط .

والسّمة اللافتة في قصص جلنار التنوُّع على مستوى الفكرة التي تنسجُ من أجلها الحكاية القصيرةَ المُكثفة ، ففي قصة لها بعنوان «قارئة الفنجان» – والعنوان لا علاقة له بقصيدة نزار قباني المعروفة– تمضي بنا الكاتبة في طريقٍ آخرَ غير الذي عبَّدتْه في القصص المذكورة . فقد أرادتْ التعبير عن أنَّ في حياتنا الكثيرَ من الزيف الذي يؤمن به الكثيرون منا ، ويعدُّونه كالحقائق التي لا يأتيها الباطل من أمامها ، أو منْ خلف . فنحن إزاء صديقتين تزور إحداهُما الأخرى ، وتستقبلها بالترحيب كالعادة ، ثم تحتسيان فنجانين من القهوة ، وقبل المغادرة تقترحُ الزائرة على صديقتها أنْ تقرأ لها الفنجان ، فتؤكدُ لها الأخرى أنها لا تؤمن بقراءَة الطَّالع ، ولا بالحَظّ . فتصرُّ تلك الزائرة على ممارسة هوايتها من باب التسلية ، حتى وإنْ كانت صديقتها لا تصدقُ شيئا مما تقوله عن المكتوب في الفنجان . ونلاحظ أنَّ هذا المشهد العادي ينتهي بمفاجأة لا يتوقعها القارئ ، فبعد أن تتعجَّب القارئة من سوءِ فألِ الفنجان ، وأنها لم تقرأ أسْوأ منه في حياتها الطويلة ، وبعد أنْ تؤكد لصديقتها أنّ الكوارثَ ، والمصائبَ ، ستنصبُّ على رأسِها ، ورأس عائلتها ، بالجُملة ، وبأنها ستموتُ ميتةً بَشعَة ، تفْجأها الصديقة قائلةً : «ولكنَّ هذا الفنجانَ فنجانُكِ أنتِ»[1] .

(١) السابق ، ص٢٥ .

صحيحٌ أنَّ مثل هذه المفاجأة لا يتوقَّعُها القارئ ، ولكن هذا لا يعني أنَّ النهاية في القصة- على قصرها- نهايةٌ مفْتعلة ، وفرضت عليها قسرًا ، وفرْضًا لا يخلو من تعسُّف . إذ من الطبيعي أن تخالفَ توقعات القارئ توقعات الشخصيّة في القصَّة ، أو في الرواية ، ولكنْ ، هلْ هذا الاختلاف يُفقد الحكاية قيمتها الإعلامية؟ بالطبع لا ، لأن الغاية من هذه القصِّة ، أصْلا ، هي أن تقول لنا الكاتبة : إن قراءة الفنجان لا تعدو أنْ تكون نوعًا من الخزعبلات ، وبما أنها كذلك ، فليس من المستبعد أنْ يكونَ كلُّ ما تقوله الزائرة عن الفنجان من اختلاقها هيَ ، وهذا يؤكد أنّ قراءة الطالع ، ومعرفة الحظ ، عن طريق الفناجين ، وغيرها . . شيءٌ لا ينبغي للعقلاء أنْ يُؤمنوا به ، ويطمئنوا إليه ، فهو تسليةٌ لا أكثر . وتْمضي بنا الكاتبة في طريق آخر غير هذا الطريق . مستعيدة في قصة قصيرة جدًا عنوانُها «ألف ليلة» كلّا من شهريار مضطجعًا على سريره الوثير ، وشهرزاد تواصل سرد حكاياتها الألف على مسامعه ، فتروي له حكاية جديدة عن مكتشف النار ، وهوَ هنا الرجل ، وأصْل الكلام ، وهو هنا المرأة . وبهذه القصة ، شديدة التكثيف ، تعيد الكاتبةُ النظر في سلسلة من الحكاياتِ العربيَّة ، مؤكدةً أنَّ شهرزاد ، كغيرها من النساء ، اخترعنَ الكلام بعد أن فقدن القدرة على استخدام الإشارات في ذكرهنَّ معايب المرأة . وهذا موقفٌ لا يخلو ، في الحقيقة ، من السخرية ، والبليغ في الأمر أنَّ هذه السخرية تصدُرُ من امرأة حكَّاءَة كشهْرزاد .

ولا تخلو قِصصٌ جلنار زين من نماذجَ تشوبها مظاهر القصة القصيرة جدًا المتكرّرة التي حذَّرنا منها ، ومن سلبياتها ، في مستهل هذه المقالة . ففي حكاية لها بعنوان «زمَنٌ»[1] لا تكاد تبدأ الحكاية ،

(١) السابق ، ص ٣٦ .

أوالقصة ، حتى تنتهي . فأحدُ الأشخاص يتمنّى أن يعودوا- هو ، ومن يُحاورُه- لذلك الزمن الجميل ، فيقول له آخر : تقصد عندما كنا لطفاء ، والدنيا بخير؟ فيجيب : لا ، أقصد عندما لم نكن نعلم بما يدورُ حولنا . فالعبارة الأخيرة تعنى الطفولة المبكرة ، أو الجنون ، فالذي لا يدري ما يدور حوله ، إما أنه طفل حديث الولادة ، أوْ مجنون . ومثل هذه القصة لا تختلف عن أيّ فكاهة يتبادلها المتحدثون بعضهم مع بعض من باب التنكيت . وفي المجموعة منْ هذا غيرُ قليل ، ومن يقابل هذه القصة بقصص أخرى مثل براءَة[١] أو نمورُ تامِر [٢] التي تتضمَّنُ خطابًا سرديًا ينسجم مع قصة أخرى لزكريا تامر بعنوان «النمورُ في اليوم العاشِر» . فالمُروِّضُ الذي يجمع بين صفتين ، هما : المعلم والمروّض ، يلقي على تلاميذه بسؤال بعد قراءة القصة ، والسؤال هو : إذا كان ترويض النمر ليغدو حيوانا أليفا مثل نمر من ورق قد تطلب عشرة أيام ، فكم يومًا يحتاج ليعود إلى سابق عهده إذا أطلق من القفص؟

ويختلف التلاميذ في تقدير عدَد الأيام ؛ فبعضهم يجيب زاعما 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 كثيرًا ، وتباينتْ ، لكنَّ المعلم لم تعجبه إلا إجابة واحدة من تلميذ تأخَّر في رفْع يده ، فقد قال التلميذ : «أنا أقطعُ بأنَّ هذا النمرَ لن يعود أبدًا إلى سابق عهْده . . فإنْ حدثَ ، وتحرَّر ، فإنَّ الأمل معقودٌ على ذرِّيَّته ، لا عليه .[٣]» وهذا الجوابُ يثلج

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ٤٠ .

(٣) نفسه .

صدر المعلم الذي يغرق في الابتسام حتى يتشقَّقَ وجهُه ، وتبرز من تلك الشقوق ملامح من يروّض النمور لتصبح غير قادرة على الرجوع لما كانت عليه قبْلَ الترويض ، ولا بعدَهُ . فالكاتبة لم تكتفِ باستعادة الظلال التي تتسم بها قصة النمور في اليوم العاشر ، وإنما أضافتْ إليها ما يمكن أنْ يُعدَّ انقلابًا جذريًا في محتوى خطابها السَرْدي ، انْقلابًا تتجاوزُ فيه الإدراك الآني لوضع النمر ، إلى الاستشراف ، والتنبؤ ، بما يوحي به هذا- على المستوى الرمزي – من أنَّ الذي يفقدُ الإحساس بالحرّية تمامًا من العسير عليه أن يستعيد ذلك الإحْساس ، فهو يُدْمن الخضوع ، والركوع ، حدّ الاستكانة .

أما قصة براءَة ، فتتضمَّن حكاية قصيرة عن طفلة صغيرة السن ، تمشط لها الأمُّ شعرها الطويل الداكن ، وتضفِّرُهُ في ضفيرتين جميلتين ، وعندما تقوم بما يجبُ عليها القيامُ به من وَضْع المريول على منْكبَيْ الفتاة ، تشتمّ علاماتِ النفور ، وعدم الرضا ، منَ الابْنة ، لأنَّ المريول أزرق ، وهي تفضل التغيير ، تريد مريولا أحْمَرَ اللون . . وترجو أمَّها قائلة :

– أريد مريولا أحمر ، ارجووووووك يا أمي . .

من طبيعة الصغار ، في هذا العُمر ، أنهم يقولون ما يشعرون به ، ويحسّون ، ولا خبرة لديهم في الرياء ، وإظهار ما ليس في الباطن ، والأم ، بطبيعة الحال ، ترى في هذا المطلب طلبًا بعيد المنال ، وتحاول إقناع الطفلة أنَّ المدارس تشترط لونًا موحدًا للزيِّ المدرسيّ ، ولكن الطفلة التي تسرُّ في نفسها هذه الرغبة في الزيّ الأحمر تروي لأترابها ما كان ، فيقرِّرْن التقدم بورقة يطلبن فيها تغيير لون الزي المدْرسيّ ليصبح أحمر بدلا من الأزرق . لم تكن أيٌّ منهنَّ تتوقَّع- بالطبع – ما ستنتهي إليه تلك العريضة ، ولا هاتيك المَطالب ، فقد توجَّهْن نحو

الحافلة ، ولكن على نحو مباغت ، وغير متوقع ، تسقطُ قذيفة ، فتصيبُ بشظاياها الصغيرات ، إلا من بطلة الحكاية إذا جاز هذا التعبير ، فقد ظلتْ واقفة لا تبدي حراكًا ، وهي تحدق في الفتيات المضرَّجات بالدم الأحمر ، تحسبُ ما اصطبغن به هو ما كنَّ يأملن تحقيقه من المَطالب . فهي تردّ على منْ هنأها بالنَجاة قائلةً :

– ولكنهنَّ حصلنَ على المَراييل الحمراء قبلي .

ترى ، هل كانت هذه الطفلة تعي ما جرى ، وهل كانت تتمنّى الشهادة فعبَّرت عن ذلك تعبيرًا عفويًا ، وهو رفضها الحياة فيما سبقت الرفيقات إلى الشَهادَة . وفي أيّ الأجواء يكتملُ وعْيُ الطفلة اكتمالا يمنحُها القدرة على فهم الحدث الذي أودى بحياة رفيقاتها ، وهي التي ما تزال تحلُمُ بمريولٍ أحمرَ ، قانٍ ، بلون الدَم؟ هذا السؤال ، وغيره من التساؤلات ، تضع هذه القصة في دائرة الاَسْتفهام : فهل تستطيعُ القصة المُكثفة إلى هذا الحدّ أن تجيبَ على أسئلة كهذه تساورُ القارئ؟ فمن يقرأ هذه القصص يدْركُ أنَّ القصة القصيرة جدًا يُمكنُ أن تتضمَّنَ مواقفَ مُركَّبة ، وشخصياتٍ ، وعقدًا ، ولحَظاتٍ متوتّرَة ، وَنهاياتٍ لا تخلو منْ مفارقاتٍ ، وبناءً لا تنقصُه البراعَةُ ، والغُموضُ ، والإمْتاع .

ذو الناب

وفي المجموعة الثانية (ذو الناب)تعود بنا الكاتبة إلى أدب اللامعقول ، وهو الأدب الذي شاع وانتشر في الأدب الغربي في النصف الأول من القرن الماضي ، أدب تهيمن عليه ، غالبًا ، أساسيات الأدب الغرائبي والعجائبي . فالمنطق الذي يتصف به المتخيل الحكائي في القصة القصيرة ، أو الرواية ، منطق يتنافى مع العقل ، ويقترب 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 كتلك التي يقود فيها الحدث إلى حدث آخر .

ففي القصة الأولى ، وهي بعنوان «حرفيًا»[1] تسلط الكاتبة ما يعرف بعين الكاميرا على بطل القصة إذا جاز التوصيف ، فهو يتمطى على الأريكة متثائبًا بعيد أن أمضى ساعة كاملة في الشكوى أمام الطبيب النفسي مما يلاقيه من عذاب بسبب فتاته التي هجرته ، وتخلت عنه . وفي الوحدة السردية الثانية يجده القارئ وقد أصبح في منزله يعد العدة ليقوم 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 شيئا واحدا لا يزال يذكره بها ولم يلق به في النار ، وهو عقله المستقر في رأسه ، فما كان منه إلا أن خلع رأسه ، وألقى به في البرميل الذي أعده لإضرام النار بجل ما يذكره بتلك الفتاة .

لا شك في أن القارئ يتردد طويلا قبل أن يأخذ هذه القصة مأخذا جادا . فالفن – 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 تأبى أن تزول منه ، فإن أدب اللامعقول – من حيث هو طراز عجائبي– يقول لنا إن هذه الحركة العبثية من الكاتبة تريد أن تؤكد بها على 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

(١)جلنار زين ، ذو الناب ، الدار الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ ص ٧ .

من رسائل وصور وتذكارات وملابس وحقائب وهواتف . . . إلخ . فمصير الوصفة الطبية التي نفحه بها الطبيب النفسي مصير لا يختلف عن مصير هاتيك الرسائل التي باتت لقمة سائغة تلتهما النار .

وبالقدر نفسه من السير في الاتجاه المغاير لقوانين الحياة ، تكتب جلنار زين قصة أخرى بعنوان «ذو الناب[1]» التي اختارت عنوانها عنوانا للكتاب . وهو اختيار قد ينم على أنها ترى فيها أفضل القصص . وقد يكون هذا الانطباع صحيحا ، وقد يكون غير دقيق ، فأكثر القصص تستحق أن يجري اختيارها عنوانا للكتاب . ولكن هذه القصة تضعنا مباشرة في أجواء أسطورية ، وخرافية (طوطمية) فأهل القرية ، وأبناء القبيلة ، إناثا وذكورا ، يحتفلون بما لا تدري الفتاة التي تحتل موقع البؤرة ، والمركز ، في الحكاية ،كنهه . فثمة وحشٌ يطلقون عليه اسم (ذو الناب) يستبعدون شره بطريقة معتادة ، وهي أن يقدموا له فتاة هي الأجمل 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 لنجدتها ، وتقديم يد المساعدة لها ، يشاركهم في إعدادها قربانا لذلك الوحش الغامض . ثم يقذفونها بعد إعدادهم الضحية في الغابة ، بيد أن اللامعقول في الحكاية يتحول تدريجيا إلى عنصر تشويق ، فقد استطاعت الفتاة القربان ، وتمكنت ، من التغلب على ذي الناب ، وقتله ، والتخلص منه ، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من فتيات القبيلة . غير أن اللامعقول يتجدد تلقائيًا ، فعندما أبصرها القوم أنكروا عليها ذلك ، وعدوه عارا يجلل القبيلة ، ولا يمكن التخلص منه إلا

(١) المصدر السابق ، ص ٩ .

بالدم . والبحث عن وحش جديد آخر يخلف ذا الناب[١] .

من الواضح أن الكاتبة أفادت في هذه القصة من بعض الأساطير ، ومن الحكايات الشعبية ، والمرويات الخرافية عن مثل هذه الطقوس ، ولكنها ، على الرغم من ذلك ، عزفت عن الإشارة لحكاية أسطورية أو شعبية معينة ، فبدت القصة وكأنها تقوم على حكاية جديدة مبتكرة تذكرنا بالكثير الجم 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 - يصطدم باللامعقول ، وهو إيمان الجماعة القبلية ، أو تلك التي تتصرف في حياتها اليومية انطلاقا من قناعات قبلية ينفيها الواقع الموضوعي ، فضلا عن الواقع الفني . وفي قصة أخرى «سقط سهوا» التي لا تقل عن قصة «حرفيا» في لا معقوليتها ، يستوقف القارئ ما يكتشفه الراوي - الذي هو بطل القصة - من أنه نسي أن يرتدي وجهه[٢] فحين أراد أن يبكي إشفاقا على طفل رآه في العيادة ، بوجه غير متناسق ، وعندما تحسّس دموعه ، اكتشف- ذاهلا- أنه بلا وجه . ومثل هذا التخييل اللامنطقي ، اللامعقول ، يكشف كشفا غير مباشر عما هو عين العقل ،والمنطق ، فالراوي الذي يستفزه كل ما يشاهده في الآخرين ، هو نفسه جدير أن يستفز الآخرين مثلما يستفزونه .

(١) السابق ، ص ١٣ .

(٢) السابق ، ص ٢٧ .

وفي قصة أخرى عنوانها بانوراما[١] يجتاح القرف الساردة من كل شيء ، ومن كل من في الغرفة ، الحمقاء التي تجلس إلى جوارها في المكتب ، والساذج الذي لا يفتأ يسأل عمن تريد احتساء مشروب ساخن ، والبدينة التي تتوهم أنها رشيقة ، وأن وزنها مثالي ، والنحيلة الممصوصة التي ترى نفسها بدينة أيضا إلى درجة تتمنى فيها أن تشغل المقعد وحيدة في الباص ، بدلا من أن تزاحمها راكبة أخرى . كل هذا يثير الغثيان في نفس الساردة حد الإحساس بأن عنكبوتاً سامة ضخمة تتسلق رقبتها تعبيرا عن الشعور المفرط بالغثيان . والمفارقة في القصة أن ما تظنه الساردة تمثيلا من باب (وكأن هناك عنكبوتا) إنْ هو إلا حقيقة واقعية ، ملموسة ، وليست تمثيلا ، فالغثيانُ الذي يجتاحها ، والاشمئزاز ، ليس شعورا يمكن أن يكون وهمًا كاذبًا ، فها هي النحيلة التي تظن نفسها بدينة جدا تشير إلى الساردة ، قائلة : «هناك عنكبوت سامة ضخمة تتسلَّق رقبتك!»[٢]

ما الذي يعنيه هذا إنْ 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 تداهمها الفكرة عن تلك العنكبوت السامة الكبيرة التي تتسلق العنق ، تجسيدًا لشعورها المفرط بالتقزز مما يحيط بها من زيف . وأما في قصة «الأجنحة المحترقة»[٣] فنجد قصة جديدة تعود بنا ثانية لأجواء المحكيّ الخرافي . فمع أن الحكاية عن الفراشة الملونة ذات الأجنحة الساحرة ، والسرعوف ، وما انتهت به من

(١) السابق ، ص ٢٩ .

(٢) السابق ، ص ٣٠ .

(٣(السابق ، ص ٣١ .

تفسير لتحليق 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 «لمحتُ دمعة تترقرق في عيني جدتي ، وأكاد أقسم أنني سمعتها تهمس لنفسها واحسرتاه على ذلك الصديق! ماذا لو كان صادقا؟![1]» ففي هذا يبرز المعقول بصفة غير مباشرة في إهاب اللامعقول . فالفراشات الملونة ذات الأجنحة البراقة الساحرة تلقي بنفسها في اللهب حدادا على الإخفاق الذي منيت به في علاقتها بذلك الصديق السرعوف الذي ظنته محبا صادقا حقيقيا ، فإذا به يعد لها شركا كغيرها من ضحاياه . فبقايا الأجنحة التي ما تزال عالقة بمنكبي الجدة توحي بأنها كانت رائعة الجمال يوما ، وعاشقة لذلك السرعوف ، ولكن ذلك الجمال ، وذلك العشق ، احترقا للأسف بنار الخديعة ، ومنذ ذلك الحين والفراشات تؤدي طقس الانتحار الأبدي حدادًا على ذلك الحبّ المُحْبط .

وليس الانخراط في أدب اللامعقول هو السمة اللافتة في قصص جلنار هذه ، وإنما ثمة شيءٌ آخر يمكن التنبيه عليه ، والإشارة إليه ، وهو تسليط الضوء على مشكلات تعاني منها الشخوص في حياتها اليومية تسليطا 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 ، يشير من طرف خفي لتقاعس المعلمين عن القيام بمهامهم التربوية بنشاط ، مع أن القصة – في الأساس– لا علاقة

(١) السابق ، ص ٣٥ .

لهـا بهـذا الموضـوع . وفي عـبـارة ثانيـة عـن المناقـشـات التي تدور بين الاثنتين عن العـريس المنتظر مـا يلقي الضـوء على التـشـتـت ، وعـدم الانتباه ، الذي يطغى على العملية التعليمية في حجرة الدرس . وفي الأثناء تفرط ختام في الثناء على العريس الذي هو ابن عمها «معلم قد الدنيـا . . ومـؤدب . . وشـخـصـيـة . . وبيـعـجـبك . .» و«ترى هو ابن عـمي[1]» وعندمـا تفـاجـئـهـا السـاردة بالقـول «بما أنه شبّ ، وزي مـا بتحكي ، ليش ما توخذيه انتِ؟ . .» تومئ بطريقة غير مباشرة لطراز من التـفكيـر لدى تلميـذتين مـا زالتـا مـراهقـتين ، ولا تريان بوضـوح مستقبلهما ، وما ينتظرهما من مسؤوليات . فعندما تغيبت ختام فجأة عن الفصل ، تساءلت السـاردة عن السبب ، وسرعـان مـا تلقت بطاقة دعوة لعرس ، وكـانت المفـاجـأة وجود اسم ختـام ، وابن عـمـهـا عـريس الغفلة ، في الدعوة . فالقصة ، على قصرها ، تتضمن رسائل عديدة ، بعضها ذو عـلاقة بالحكاية ، وبعضها الآخر يتضـمن إشارات قـد لا تتوافق مع توقعات الكاتبة في النص ، وهذا يغني القصة ، ويجعل منها نصا مفتوحاً على مزيد من التأويلات ، والاحتمالات . والنصُّ الذي يتيح تعدد القراءات أحرى بالقبول ، وأجدر بالاستحسان ، من نص آخر مباشر تتوافق فيه توقعات القارئ ، وتوقعات المؤلف ، توافقا يجعل منه نصًا فقيرا على المستوى الدلالي .

واللافت للنظر في هذه المجـمـوعـة «ذو النـاب» أن الكاتبـة ، مع تكرارها لتـقنيـة القـصـة القـصـيـرة (جـدا) تتـجنب الوقـوع في شـرك الاختـزال ، الذي يؤدي لغـياب القـصة ، والتـركيـز على القصـر وحدَه . علاوة على أنـها تنحو في واحدة من القصص التي أشرنا إليـها ، وهي

(١) السابق ، ص ٤٢ .

قصة ختام ، لكسر حاجز التجانس اللغوي ، فقد اتجهت في الحوار لاستخدام اللغة التي يتخاطب فيها الشخوص في حياتهم اليومية . وتكلمت ختام بلهجة عفوية تتلاءم مع مستواها العمري ، والثقافي ، ومع طبيعة الموضوع ، بوصفها مشروع (خاطبة) تحاول أن تغري الساردة بجاذبية العريس ، في حين ترد عليها الساردة بكلمات مستمدة من طبيعة الحوار المتبادل في مثل هذا السياق .

صفوة القول أنّ في «ذو الناب» قصصًا جيدة تمثل امتدادًا لتيار شاع في الأدب ، وقد استطاعت الكاتبة أن تضيف لهذا التيار الغرائبي نماذج جديدة ، تتصف بأصالة المبنى ، فضلا عن سلاسة الأداء ، وطرافة المعنى .

الفصل الثامن
هند أبو الشعر في مارشات عسكرية: وهواجس الذات

يأتي صدور المجموعة الأخيرة لهند أبو الشعر «مارشات عسكرية»[1] ليؤكد ، من جديد ، رسوخ قدميها في كتابة القصة القصيرة ، على الرغم من اهتماماتها الأخرى شعرا ، ونثرا ، وتأريخا ، وتوثيقا للحياة الاجتماعية ، والسياسية ، في القرن الماضي . فقد بدأت مسيرتها الأدبية بالشعر ، ثم تحولت إلى القصة ، فصدرت لها في العام ١٩٨١ (شقوق في كف خضرة) وفيها تنحو منحى الكتابة القصصية المألوفة بعيدا عن التجريب ؛ ففي كل قصة ثمة ابتداء وتوسط يوحي بالعقدة ، وانتهاء يوحي بالمغزى في اتساق سردي يفصح عن الطابع التوالدي للحدث ، فالنهاية تاتي بالضرورة ناتجة عن تسلسل الوقائع خالية من الافتعال ، أو التخلّص القسري .[2] وفي المجابهة (١٩٨٤) تجنح الكاتبة مثلما تجنح في مجموعتها (الحصان) ١٩٩١ للرمز . فسواء وقفنا عند قصة «الجرذان» أو قصة «الحصان» فلن يغيب عن البال أن الكاتبة تبني القصة على نحو تتخيل فيه أحداثا ، وشخصياتٍ ، وتدير

---

(١) هند أبو الشعر ، مارشات عسكرية ، ط١ ، عمان : دار ورد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .

(٢) للمزيد انظر كتابنا : شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠ ص ٥٩ .

حوارا ، وترسم أجواءً ، قد تبدو لنا غير واقعية إذا لم تؤول تأويلا ؛ فهي عن طريق التأويل (المحلي) تتكشّف عن دلالات ، فالجرذان- مثلا - ترمز لأعداء خفيين ، يعيثون في البلاد فسادا ، ويهددون أمن الناس ، والحصان ، باحتضاره ، يرمز لاحتضار أمة كانت في يوم من الأيام تفرض سيادتها على العالم ، ولكنها الآن لا تمتلك لأنقاذ ذاتها من الانهيار سوى اللغو .[١] وقد هيمن عليها الشعور بضرورة الاتكاء على الرموز في نسيج القصة في مجموعتها «عندما تصبح الذاكرة وطنا» (١٩٩٦) ومن يقرأ قصة «السكين» يلاحظ أمرًا مهمًا وهو أن الكاتبة مع اللجوء للرمز ، باعتباره ركنا من الأركان التي تغْني القصة دلاليا ، وتنأى بها عن المباشرة التي تؤدي للخطابية ، والتسطيح ، تعود بالراوي إلى زمن الطفولة ، فتبدو القصة وكأنها استعادة للماضي عبر ذكريات لا تخلو من صدق ، ومن براءة[٢] . وقد تجدَّدَ اهتمام الكاتبة بهذا العالم- عالم الطفولة- في مجموعة «الوشم» (٢٠٠٠) والقصة الموسومة بعنوان «الذاكرة» دليلٌ على ذلك[٣] . لكن الكاتبة في «الوشم» تنتقل نقلة كبيرة في جوانب متعددة من نسيج القصة ، فهي تواصل الاعتماد على الرموز ، مثلما تقترب بلغتها السردية من لغة الذات ، التي تحيل القصة القصيرة إلى بوْح ، وبذلك تتحقق لها الغاية التي من أجلها تسعى . فهي ، في ما عدا القصص ، تبتعد عن الذات ، وفي القصص تقتربُ منها اقترابا حميميّا يدنيها من روح الشعر ، ويُضفي على الراوي فيها صوتا هو صوت الكاتبة ، وليس صوت أي شخصٍ آخر .

---

(١) شعرية القصة القصيرة ص ٦٤ - ٦٥ .

(٢) السابق ص ٦٨- ٦٩ .

(٣) السابق ص ٧٦ .

وإذا نحن تجاوزنا الإضاءة التي مهدت بها هند أبو الشعر لمارشات عسكرية ، ونظرنا في القصة الأولى ، وجدنا موضوع المَوْت – موت الأب– يهيمن على الراوي الذي يتهيأ لنا أنه لم يتجاوز مرحلة الطفولة المبكرة . فهو يكاد لا يصدق أن الوالد قد توفي ، وأنه تجاوز حدود الواقع إلى ما وراءَه ، فهو ، أو فهي ، تتسلل في الرابعة فجرا إلى حجرة نوم الأم ، تريد التأكّد من أن الوالد الذي توفي لم يرحل ، وأنه عاد من غيبته ، ومع أنَّ الأم تطلب منها الخلودَ للصمت «اصمتي .[١]» إلا أنها تأبى أن تقتنع بأن تلك كانت النهاية ، فالأجراس تدق . . وتدق . . وتدق . . ومع ذلك لا تزال تنكر صدق ما تقوله هاتيك الأجراس[٢] . والصوت هنا : صوت الأجراس ، وصوت دقات الساعة ، كلاهما جنائزي . وصوت الراوي ، طفلا كان أم طفلة ، صوت جنائزيٌ هو الآخر ، بيد أن الراوي في قصة أخرى بعنوان «العتبَة» ومع أنه لا يفتأ يصغي للأصوات القادمة من بعيد ، لكنه فيها لا يصغي للأجراس مباشرة ، بل يصغي لأصوات من جاءوا يحملونه على الألواح ليذهبوا به نحو مثواه الأخير ، وليواروه الثرى «أكاد أنصتُ لأصوات تنفسهم . .ولكن هل يتنفَّسونَ مثلنا؟[٣]» في موزاة ذلك تصغي هي لدقات الساعة ، وهيَ تتوالى بسرعة مُنْذرة باقتراب النهاية ، واجتياز العتبة نحْوَ الحياة الأخرى .

وفي قصة ثالثة بعنوان «الحُدود» يجد القارئ إشارة لا تخلو من مغزى ، وهي إهداء الكاتبة قصتها هذه لذكرى الفنانة الراحلة حنان آغا

(١) مارشات عسكرية ، ص ٢٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٣) السابق ، ص ٢٦ .

التي سبق لها أن استعانت ببعض رسومها في مجموعة «المجابهة» . فالحدود- ها هنا- ليست تلك التي تفصل بين مكان وآخر ، ولا بين دولة وأخرى ، وإنما هي الحدود الوهمية التي تفصل فصلا غير منظور بين الحياة والموت ، لذا رمزَت الكاتبة هنا بالرحلة للانتقال عبر البرْزخ من الوجود للعدم .

ففي السيارة ثمة عددٌ من المسافرين الذين يطمئنون على حقائبهم ، وعلى جوازات سفرهم ، وعلى سمات الدخول ، ويتزاحمون في المعبر الحدودي ، ويصطفون طوابير طويلة بانتظار السَماح لهم باجتياز البرزخ ، والدخول في العالم الآخر . غير أن مَنْ تروي القصة تكتشفْ- بغتة - أنَّ الناسَ الذين يحيطون بها ، وهم جمهرة كبيرة ، لا يملكون شيئا ، لا حقائب ، ولا جوازات سفر ، وإنما هم كالموج يتلاطم بعضُهم ببعض ، وهم يغذون الخطى سراعا في طريق واحدة ، باتجاه واحد ، لا موقع فيها لعودة «طريق بسرداب ، أو نفق ، لا نهاية له . لا شيءٌ يدل على المنافذ . لا شيء . الوقت يمر ، وأسراب النمل تندفع نحو الحدود[1]» وهذه هي الطريقة التي دأبت هند أبو الشعر على اللجوء إليها في بناء قصصها القصيرة منذ المجابهة (١٩٨٤) فبإشارة أخرى تنهي هذه الرؤية المرعبة لعلاقة المسافرة بالحدود ، فعندما تبلغ نهاية النفق ، يسطع ضوءٌ غامرٌ وقويٌ تعشو له أبصار العالم ، فتعرف من ذلك أنها ذاهبة مع هاتيك الأفواج التي تشبه أسرابًا من النمال نحْوَ (الهناك) وما (الهناك) في القصة إلا ذلك المكان الذي سبقت إليه الراحلة حنان آغا ، أيْ العالم الآخر .

واضحٌ ، إذاً ، أن الكاتبة تلح إلحاحًا شديدًا على موضوع الموت ،

(١) السابق ، ص ٤٠ .

الذي يكاد يتكرَّرُ في القصص جميعًا ، ففي قصة «دموع أم يوسف[١]» تعيدنا لأجواء قصة «الأجراس» وهي القصة الأولى ، وتركيزها اللافت على موْت الأب : «كان أبي محمولا على الأعناق إلى مقْبَرة القرية ، وكنت أسير في المقدمة ، والناس يحيطون بي عندما لمحتها . بدت جارتنا أم يوسف بين النساء مثل النخلة ، فهي أطولهن ، وأجملهن . ارتعش المنديل الأبيض في يدها ، وهي تلوح به مع باقي النساء . زاغت عيناي . وغام كل شيء حولي . وأبي محمولٌ على الأعناق[٢]» . فالراوي ، الذي فقد أباه ، وفقد برحيله كل معنى للحياة ، لا يجد ما يعزيه عن ذلك إلا دموع أم يوسف ، التي ما فتئت منذ رحيله تنشج نشيجها المختنق «سمعت نشيج أم يوسف المختنق خلف الباب . زاغت نظراتي . . افتقدتُ أبي . . افتقدته بجنون . . وضعتُ المفتاح في جيبي ، وانخرطتُ في البكاء .[٣]» فأيُّ عزاء هذا الذي نجده في بكاء من يبكون؟ أليس الأولى بنا أن نبكي من فقدناه بدلا من الأصدقاء الذين يبكونه ، والجيران؟ ألا يسوِّغ هذا السؤالُ سؤالا آخر ، هو : ما الشعور الذي يداهم الابن الفاقد ، وهو يتذكر بحرقة صوت أم يوسف ، وهي تقول : «مع السلامة يا أبو حسن . مع السلامة يا خوي» . وصورة الحفرة التي وُوري فيها الأبُ تلاحق الفتى؟[٤] فصراع الحياة والموت ، أو – بكلمة أدق – صراع البقاء ، من

(١) السابق ، ص ٤٥ .

(٢) السابق ، ص ٤٧ .

(٣) السابق ، ص ٤٩ .

(٤) السابق ، ص ٤٨ .

الدلالات التي تلحّ عليها الكاتبة مرارًا ، ففي قصة «الضباع[١]» ترمز المؤلفة بالظبية التي تفترسها الضباع لهذا الصراع- الهاجس : فالقوي يفترس الضعيف ، الضعيفُ يذهبُ ، وإن كان رائعا جميلا ، والقوي يبقى على ما فيه من بشاعة ، وقبْح «تطلعت عيناها برعب وداعيّ إلى الفضاء ، وبكتْ . بكت لأنها أيقنت بأن قطيع الضباع سيبقى بعدها للأبد[٢]» فالظبية- ها هنا - تبكي موتها هي أولا ، وموت الظباء الأخرى بعدها ، فالقطيع باق ، والافتراسُ باق ، أي أن الموت- بلا ريب- هو الذي ينتصرُ على إرادة الحياة .

وعلى الرغم من تركيز الكاتبة في أكثر القصص على الموت ، بوصفه القاسم المشترك لهواجس الشخوص ، وهو ما يُضْفي على السرد الطابع الذاتي ، إلا أنَّ استعادة الماضي ، واسترجاع عالم الطفولة ، وألفة البدايات ، ركنٌ آخرُ من الأركان التي يقوم عليها بناءُ هذه القصص ، ففي ثلاث منْها- على الأقل- هي الحاكورة [٣] ومارشات عسكرية[٤] وشاي على الحطب[٥] يبدو عالم الطفولة ممتزجًا بذكريات الماضي .

ففي الأولى تستهلُّ الكاتبة القصة بوصف رائع للأطفال ، وقد انطلقوا من سيارة الأب بسرعة البرْق ، وهم يتسابقون من يصل إلى بيت الجدّة أولا . وعندما وصلوا إليه قرعوه بهدوء تارة ، وبعصبية تارة أخرى ، ليكتشفوا أن الجدة ليست موجودةً في البيت . ووسط الهرَج

(١) السابق ، ص ٩١ .

(٢) السابق ، ص ٩٢ .

(٣) السابق ، ص ٥٧ .

(٤) السابق ، ص ٦٥ .

(٥) السابق ، ص ٧٧ .

الذي أثارهُ تأخر الجدة عن فتح الباب ، قال الأب : لم لا نبحث عنها في الحاكورة؟[١] . وبسرد يسلّط الضوء على شقاوة الصغار تم العثور على الجدة ، وهي تغفو على التراب تحت شجرة تين كبيرة . وهنا يتجلى في القصة عالم الطفولة من خلال تركيزها على رغبة الراوية – وهي الطفلة– في التمدد فوق التراب ، والإلحاح على الجدة للموافقة على ذلك بشرط أن تخفي هذا عن الأم «ارتميت وحدي على تراب الحاكورة . انتشرت رائحة أوراق التين الطازجة ، والمساء يهبط ، ويملأ الأفق . [٢]» وبعد أن أصبحت كبيرة ، وتجاوزت سن الأطفال ، وسن الشبان ، ها هي تحلم بهاتيك اللحظات ، وبما كان يملؤها من حنوّ «ماتت الجدة بعد سنين . أغلقنا الباب بالمفتاح . وخبأه أبي . جفَّت الخضرة ، وبقيت شرايين شجرة التين الكبيرة نافرة من تربة الحاكورة . ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة اليوم بالغفوة تحت تينة الجدة ، وأن أترك لأنفي حرية استنشاق رائحة التربة . . وعبَق الأوراق . وللتراب أن يلتصق بثيابي . ما زلت أحلُم[٣]» .

تركز الكاتبة ، في استعادتها الماضي ، على الأشياء ، لا سيما تلك التي تحيط بالأطفال فتنشأ بينهم وبينها علاقة عشق مُستدامة : التينة ، والتراب ، والدجاجة ، والقطة ، وجهاز المذياع(الراديو) القديم ، الذي يحمل اسم فيليبس ، وهي إحدى الماركات المشهورة التي كان الناس يتهافتون عليها بوصفها الماركة المفضلة لمثل هذه الأجهزة . ففي

(١) السابق ، ص ٦١ .

(٢) السابق ، ص ٦٢ .

(٣) السابق ، ص ٦٣ .

قصة «مارشات عسكرية[1]» تستعيد الكاتبة على لسان الراوي ، وهو طفل صغير ، ماضي الجد الذي تراءى له ، وعنَّ بباله خاطرٌ ، وهو أن يستعيد ماضيه عبر جهاز راديو جرى الاحتفاظ به في المَخْزن ، فاستخرجه من بين «الكراكيب» وراح ينظفه ، ويجري له من الصيانة ما يجريه ، ويزوده بالوصلات اللازمة ، والطاقة ، حتى تمكن في نهاية الأمر من تشغيله ، والاستماع إلى بعض ما كان يبثه من مارشات عسكرية اعتادت الإذاعات بثها كلما أفاق العالم على أنباء انقلاب عسكري جديد في هذه العاصمة أو تلك ، في بغداد ، أو دمشق ، أو القاهرة . . «هبّ واقفا على قدميه . . لا يصدق أن راديو الفيليبس ينشد بأعلى صوته مارشات عسكرية :

– ما بك يا جدي ؟ ماذا حدث؟

– اسمَع . اسْمَعْ . . . انطلقت المارشات العسكرية . اسْمَعْ .

فتح الصغير عينيه بدهشة ، وقال :

– أنا لا أسمعُ شيئا يا جدي .

وأردف :

– هل أحضر لك كوب الشاي الآن؟

ركضتْ الأقدام الصغيرة ، فيما ظل الجد وحيدًا منصتا لذلك الصوت المجلجل الذي لا يسمعه أحد . ومثل هذا الجد الذي يحرك الإبرة متنقلا من إذاعة لأخرى ، بنزق ، وفي عصبية ، يمثل القديم ، هو والراديو الفيليبس ، والأصوات المدوية التي تنطلق منه ، أما الصغير ، الذي ينفي أن يكون سمع شيئا ، فهو الوجه المقابل لذلك الجيل الآيل للانقراض . فهذا الجيل الذي عرف الفضائيات ، والحاسوب ،

(١) السابق ، ص ٦٥ .

والإنترنت ، والهواتف الذكية النقالة ، وغير الذكية ، لا يستطيع أن يسمع صوت الماضي ، حتى وإن أصغى إليه بجوارحه ، وأرهفَ السمع وهو شديد . وهند أبو الشعر في قصتها هذه ، كالتي قبلها «الحاكورة» تريد استعادة الماضي ، ماضي الطفولة بما فيه من طهر ، وبما فيه من براءة . وتريد استعادة الزمن المفقود ، الضائع ، بحلوه ومره ، بَيْدَ أن هذا غير مُمْكن ، فالأمور من حولنا تتجه نحو التغيير بسرعة البرق ، ومن لا يواكب التغيير يصبح مثل تلك التينة اليابسة ، أو الراديو العاجز عن بث المارشات من جديد . وكغيرها من القصص ، لا يَخْفى على القارئ ما فيها من عنصر ذاتيٍّ يطغى على السرد بحيث يبدو لنا السرد الموضوعيّ ، في ظاهره ، سردًا يرتبط ارتباطا حميميًا بالذات . ففي قصة «شايٌ على الحَطَب[1]» تستعيد الكاتبة ثانية عالم الأطفال «ينفرط عقد الصغار . . يركضون . . يتبارون في الصراخ واللحاق بالكرة»[2] وعندما يبدأ التحضير لصنع الشاي على نار من حطب الغصون اليابسة الجافة ، يتراكضون ثانيةً بحثا عن الهشيم ، والعيدان لإضْرام النار . ويتسابقون في الاستدارة حول الجدّة . كلٌ يسأل من أين لكم هذا الإبريق؟ وكل يحاول أن يحدث الجدة ، ويستأثر بانتباهها ، دون غيره . . وتنهمرُ الذكريات ، وتفوح روائح التراب ، واللزاب ، والدخان ، ومذاق الشاي «لا أحب منظر الإبريق المحروق ولكنني أحب طعم الشاي الذي يغلي على رائحة الأغصان[3]» لكن هذه اللحظات المستعادة لا بد فيها من لحظة ألم . اللحظة التي تفرّقُ بين الذكريات

(١) السابق ، ص ٧٧ .

(٢) السابق ، ص ٧٩ .

(٣) السابق ، ص ٨٠ .

الحلوة والأيام المرة ، فقد «ماتتْ الجدة في ليلة شتائية موجعَة ، ظلت الرياح فيها تعصف ، والجدة تنادي أمي . . أمي . . أمي . .[1]» .

تغيبُ الأم ، ويغيبُ الأب ، وتغيبُ الجدة ، ويغيب اللزاب ، ويغيبُ الإبريق ، وتغيبُ رائحة الشاي ، وما فيه من مذاقٍ رائع ، فلمْ يعُد بالإمكان استعادة المارشات العسكرية ، لا من راديو الفيليبس ، ولا منْ غيره . فالماضي الذي ذهب ، وانقضى ، لا يمكن أن يعود . وهذه القصَص الثلاث ، بما تلح عليه من محاولاتٍ عبثية لاستعادة الماضي ، تتقاطع بلا ريب مع القصص الأخرى التي تتحدث عن اليأس من عودة الأب الراحل إلى الحياةِ من جديد ، وعن اليأس من عودة الأم التي ووريت الثرى في تابوت من خشب الجوز ، وعن عودة الجدة التي رحلت ذات ليلٍ عاصِف ، وعن عودة ذكريات الطفولة ، والبيت الأليف ، بعد أن غذَّ العُمْر خطاه في دهاليز الزمن القاسي ، ولم يبق إلا الحنين لذلك العَهْد البَهيّ .

(١) السابق ، ص ٨١ .

الفصل التاسع
سيزيف العربي
في قصص المغربية الزهرة رميج

ما الذي توحي به عبارة صخرة سيزيف إذا كانت عنوانا لمجموعة قصصية لا تحتوي بين قصصها قصة واحدة بهذا العنوان؟

أغلب الظنّ ، إن لم يكن أقرب إلى اليقين ، أن المؤلفة المغربية الزهْرة رميج تريد أن تقول في صخرة سيزيف[1] إن أبطال هذه القصص- إناثا وذكورًا- يشبهون في تمثيلهم الحقيقة ، والواقع ، شخصية سيزيف في الأسطورة الإغريقية ، التي تزعم أنَّ الآلهة غضبت من هذا الشخص فأرادت عقابه عقابًا شديدًا دائمًا لا يقل قسوة عن عقابها لبرومثيوس - سارق النار- بأنْ حكمت عليه أن يحمل صخرة كبيرة ثقيلة على عاتقه ، ويرفعها إلى قمَّة الجبل ، وكلما اقترب من إنجاز مهمته ، عادتْ الصخرة ثانيةً ، وتدحرجت إلى أسفل السفح ، ليقوم مرة أخرى بإعادة المحاولة ، وتكرارها إلى ما لا نهاية .

وهنا تبدو لنا المؤلفة في رصدها لمعاناة الإنسان المغربي خاصة ، والعربيَ عامة ، كاتبةً تفصح من خلال البنى الدرامية للقصص التي لا تقتصر على جانب واحد من حياة الناس ، عن وجوهِ شبَهٍ كثيرةٍ وكبيرةٍ

---

(١) الزهرة رميج : صخرة سيزيف ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .

بين البطل العربي – أو البطلة– وبطل تلك الأسطورة الإغريقية الموغلة في القدم .

الحاكم العربي

ففي قصة «الشهيد والفرعون» وهي أولى قصص الكتاب ، لا يفتأ الفرعون ، وهو هنا يرمز للحاكم العربي في قديمه وجديده ، يتبجح بعظمته ، وهو يُطلّ على الجماهير من شرفة قصره المنيف ، محاطاً بحراسه الأشاوس ، وبمستشاريه الذين أتقنوا فنَّ تزوير الحقائق ، قائلين له عن الجماهير الغضْبى : إنها تمجِّدُكَ يا مولاي[١] فيقول لهم الفرعون : «ومتى كنتُ في حاجة لتمجيد عبيدي ؟»[٢] ولأن الذاكرة تخون الفرعون ، أحياناً ، فإن مستشاريه يبادرون قائلين «ذاكرةُ الآلهة لا يُصيبُها الوهن[٣]» وعلى هذا النحو يشرع الوالي بتلاوة قرار التوريث «هذا الابن وريثي . مُتّعَ بالحياة! إنني أضعهُ مكاني ، إنه من سيشغلُ عرْشي الثمين هذا . وسيعطي أوامرهُ إلى الرعيَّة في كلِّ مكان»[٤] وعندما ينتهي الوالي من تلاوة قرار التوريث على مسامع الفرعون ، تنفرج أساريرُ هذا الأخير ، وتنبسطُ ، فيقول متنفسًا الصُعَداء «من شأن هذا الحدَث أن يجعلني أنتقلُ لحياتي الأبديّة وأنا قريرُ العيْن[٥]» .

ومثلما هي العادة ، يواصل الوالي تقرُّبه من الفرعون ، فيتلو

(١) صخرة سيزيف ، ص ١٠ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ١١ .

(٣) صخرة سيزيف ، ص ١٢ .

(٤) نفسه .

(٥) صخرة سيزيف ، ص ١٣ .

مستظهرًا نقش حكمة الأجداد : «اعبدْ الملك . وَضَعْه على عرش قلبك . فهو الذي يجعل مصرَ خضراءَ مورقةً أكثر مما يفعل النيل العظيم في فيَضانه العميم[1]» ولا تخلو القصة ، تبعًا لهذا ، من الغرائبية ، شكلا وفناً ، ومن استعادة نماذج تاريخية ، وأسطورية ، على عادة الشاعر ، وطريقته ، في استخدام الأقنعة ، وتوظيف الأساطير ، لتنتهي القصة بثورة الجماهير الغاضبة على الفرعون ، وينتهي الراوي (المُحايدُ) من روايته هذا الكابوس بالانتقال من صورة المواطن المنحاز إلى صورة الشهيد ، وأمّ الشهيد ، لا إلى الفرعون ، مؤكدًا أنَّ الطغاة ، مهما استطاعوا أنْ يخدعوا الناس ، فإن نهايتهم الحتمية في آخر المطاف في «مِزْبلَة التاريخ[2]» .

تبتعد الزهرة رميج ، مثلما يتَّضح ، عن المباشرة ، فهي تعنى بالرمز عناية كبيرة ، وهذا الرمز يجنبها سرد الوقائع سردًا مباشرًا ، وتكتفي بالإحالة إليها بوساطة الرموز : الفرعون ، الشهيد ، الوالي ، أمّ الشهيد ، الطائر الأخضر ، الراوي . . وهي بهذه الأدوات تقدم لنا حبكة قصصية بسيطة ، وغير معقدة ، نجدُ فيها نموذجًا تطبيقيًا لفكرة المعادل الموضوعي التي تحدث عنها إليوت Eliot في وصفه لإبداع القصيدة غير المباشرة . فالكاتبة- ها هنا - تتخيلُ أحداثا ، وشخوصًا ، قد تبدو للقارئ غير واقعية ، ومع ذلك يتعلق بعضها ببَعْضها الآخر ، أو يتممه ، أو ينتج عنه ؛ ومن مجموع هذه التخيلات ، وما يرتبط بها من وقائعَ جزئيّة ، يستنتج القارئ ما تومئ إليه من وقائع جرت في الماضي القريب ؛ في تونس ، وفي مصر ، وفي سورية ، وفي غيرها من بلدان . . أمّا إهداؤها

(١) نفسه ، ص ١٣ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ١٦ .

القصة للشهيد أحمد يسري عبد البصير ، والشهيد محمد البوعزيزي ، فهما إشارتان أوليان تؤكدان ما توحي به هذه القصة ، وما تعرب عنه من موقف محتفٍ بالربيع العربيّ ، وبمن أشعل شرارته ، وأضْرم ناره .

ميديا وامرأة العزيز

ومعاناة سيزيف العربي واحدة ، وإن تباينت الأسبابُ ، واختلفت ، فالمرأة العربية هي الأخرى تعاني ، لكن معاناتها لا تعود بصفة دائمة لأسباب اجتماعية أو سياسية أو إيديولوجية ، فقد تكون ثقافتنا هي السبَبُ . ففي قصة أخرى من قصص صخرة سيزيف عنوانها زليخة وميديا تجمع الزهرة رميج بين امرأتين ؛ أولاهما زليخة امرأة العزيز التي وردت حكايتها مع (سيدنا يوسف عليه السلام) في القرآن الكريم ، والأخرى ميديا ، وهي بطلة أسطورة إغريقية قديمة تمثل بجمالها الأنثوي الصارخ ذروة السحر المُمتزج بالخديعة ، والغواية ، والمَكر ، والغدر الذي ينتهي بها لارتكاب جريمة تفوح منها رائحة الدَم . ونورة في القصة تمثل زليخة ، وسعاد تمثل ميديا ، أو لنقل بكلمة أدق تحار بين أن تكون ميديا أو زليخة . فهي المرأة المتزوّجة ، التي أحبها زوجها في البدء حبًا جمًا ، ولكنه غدا مشغولا عنها ، لاهيًا كثيرًا وزاهدا فيها زهدًا كبيرًا ، وذلك بسبب ، هو كونها مشغولة عنه هي الأخرى بالأبناء ، فلا تُعنى بمظهرها قطعًا حتى أصبحت بدينة جدًا ، وتبدل حسنها القديم قبحًا منفرًا في نظره ، وهو الذي يعرف بذوقه الخاص في النساء ، إذ يكاد لا ينجذب إلا للرشيقة منْهنَّ . وتقابل سعاد زميلتها نورة صدفة ، وهي صديقة قديمة فاتها قطار الزواج ، وأدركتها العنوسة ، وتلاحظ سعاد كمْ هو الفرق بينهما ، فنورة ما تزال تحتفظ بجمالها ، وأنوثتها ، ورشاقة جسمها الممشوق ، خلافا لها هي ، فقد اكتشفت بُعيْدَ ذلك اللقاء أنها مثل

كيس من الخيش (خَنْشَة) كُدّستْ فيه قوالب السكر ، فبدا في مظهره الخارجي مضحكا ؛ ترهلٌ من هنا ، ونتوءٌ هناك ، وعندما توقفت أمام المرآة ، بعد نسيان طويل لذاتها ، صرخت بفزع : «يا إلهي! منذ متى حلَّتْ هذه الكارثة بجسدي؟!(١)»

تلك المقابلة التي جمعتها بنورة تمثل اللحظة الفارقة في حياتها ، فقد سيطر عليها مذ ذاك إحساسٌ غريب جدًا . وانقلبت صورة حياتها في عينيها انقلابًا تامًا . «ففي الوقت الذي كانت تفخر فيه بحياتها الأسرية المستقرة تجد نفسها الآن وقد سُرقتْ حياتها منها . وأنها لم تعش يومًا واحدًا لنفسها ، وإنما لخدمة زوجها ، وأبنائها . فهل يعقل أنْ تأخذها دوامة هذا الانشغال ، فتفقد بذلك علاقتها بنفسها للحد الذي تجهل فيه ما يحلُّ بها من تغييرات؟ أصبحتْ هذه الأسئلة تؤرّقها ، وما كان يقينا قبل ذلك اللقاء أصبح مثار شكٍّ ، وتساؤلٍ ، بعده(٢)» .

ومما يزيد الطين بلةً دعوة نورة لها لتناول الآيس كريم في إحدى المقاهي المنتشرة في كورنيش عين ذياب في الدار البيضاء ، ولم تفلح محاولات سعاد التي بذلتها لتعزية النفس عمّا تعانيه من وضع فقدت فيه كل سلاح بوصفها أنثى . كان حديث نورة لها عن الرجال ، وما طُبعوا عليه من الميل المتأصل للخيانة ، يزيدها همًا ، وغمًا ، لا سيما وأن ما دار بينهما من أحاديث فتح عينيها على الشيء الذي تعامتْ عنه ، وهو انصراف زوجها عنها ، بدليل أنه لم يعد يدعوها للخروج معه . وجاءَ حديث نورة عمّا تتمتع به هي من انطلاق لأنها لم تقترن برجل يقيدها ، زيادة في تعظيم الأمور مثل سَكْبِ الزيت على النار

(١) صخرة سيزيف ، ص ٢٤ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ٢٥ .

«ألغيتُ فكرة الزواج ، فما الذي أبحث عنه لدى الرجل إنْ لم يكن الحب؟ وظيفتي تجعلني قادرةً على تحقيق ما تحلُم به المرأة . أجرة محترمة . سكن لائق . سيارة جميلة . ملابس أنيقة . عطور متميزة ، أسفار ، مقاه ، مطاعم . . فما الفائدة من ارتباطي برجلٍ مدى الحياة ، إن لم يكن قادرًا على توفير الشيء الذي أحتاجهُ ، وهو الحُبّ؟[1]» .

وتروي نورة لسعاد ، رغبة منها في تصعيد الأمور ، حكاية رجل عشقته لليلة واحدة ، وتذكر لها أنه متزوجٌ ، وأن زوجته مشغولة عنه بالأبناء وبالأسرة ، وأنها لم تعد تهتم أو تعنى بمظهرها فازدادت بدانة حتى أصبحت بلا رقبة . وأنه بسبب ذلك مستعد لإقامة علاقة عابرة معها بلا تحفظ . ثم تذكر تفاصيل تلك الليلة التي اختلت فيها بذلك الرجل المتزوج ، وهي ، للحقيقة ، والأمانة ، لا تنكر أنَّ لديه بعض الوفاء ، بدليل أنه شعر بتأنيب الضمير ، واعتذر لها عن تكرار اللقاء بها ، فمع أنه تجرأ على ممارسة الخيانة مرة احدة ، إلا أنه نادم على ذلك ندما شديدًا : «المؤسف أنه اعتذر لي صباح الغد عن فِعْلته ، بكونه بالغ في شرْب الخمر ، قلتُ له : كل الرجال يخونون . . فرد علي : لا ، ليس الرجل من يخون المرأة . وإنما المرأة هي التي تخون[2]» .

وبين حوار عن ذلك الرجل ، وحوار عن ندمه ، وعن ذكراه ، بلغ الحديث درجة ألحَّت فيها سعاد على معرفة ذلك الرجل ، ولو عن طريق الصورة التي يمكن أن تحتفظ بها نورة . فعلى الرغم من أن نورة ادعت ، بإصرار ، أنها أتلفت صوره ، ولم تعتد تحتفظ بشيء مما يذكرها به ، فقد اعترفت في نهاية الأمر بوجود صورة أخفتها في حلية على هيئة قلبٍ

(١) صخرة سيزيف ، ص ٣١ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ٣٤ .

ذهبي ، وعندما فتحتْ الحلية ، ونظرت سعاد في صورة الرجل ، رأت فيها صورة زوجها فانهارت مرتطمة بالأرض ، فاقدة الوعي ، حائرة -كما تقول الساردَةُ- بين زليخة وميديا[1] » .

وقد يلاحظ القارئ أنّ في هذه الحبكة متتاليات سردية مبالغ بها ، أو مفتعلة ، فاللقاء الذي جمع بين نوره ، والرجل الذي ينفي عن نفسه الخيانة ، يجري في بلد آخر . والليلة التي قضياها معًا لا يُعرف في أي مكان استضافتْ نورة الرجل . ثم إن اعتذار الرجل بعد الذي بدر منه ، وصدر عنه ، لا معنى له ، وهو تصرُّف غير متوقع ، وغير قابل للتصديق ، لا سيما وأنه يعاني من إهمال زوجته له ، وتشاغلها عنه . علاوة على أنّ حديث نورة عن ذكريات ، وصور عدة ، قامت بإتلافها للتخلص من كل شيء يُذكّرُها به ، حديثٌ لا معنى له مادمت قد ذكرت من البداية أنها لم تعرفه إلا يومًا ، أو بعض يوم . ولكنَّ حرص الكاتبة الزهرة رميج على التوفيق بين الرمز زليخة وميديا والمرموز له فرض عليها التضحية ببعض الاحتمالات ، فجاءتْ القصة تبعًا لذلك تعبيرًا عن معاناة المرأة العربية التي تحملُ صخرة سيزيف ، وهذه الصخرة تهوي بها من حالق . فهي إنْ لم تخلص لأسرتها ولأبنائها غضب عليها المجتمع ، وغضبت على نفسها غضب الآلهة على سيزيف . وإذا أخلصت لهما على حساب ذاتها فقدت اهتمام الزوج ، وغضبت على نفسها غضب الآلهة على سيزيف . فمن يضع الصخرة عن كاهل سيزيف؟ وما الطريق الذي عليها أن تسلكه؟ أهو طريق زليخة وما تعبر عنه ، وتدعو إليه من غواية؟ أم طريق ميديا ، وما ترمز له من انتقام يدعو للجريمة؟

(١) صخرة سيزيف ، ص ٣٦ .

هذه القصَّة ، في اعتقادنا ، لا تقتصر قيمتها على هذه النظرة المنْصِفة للمرأة ، بل تتعداها لتشمل البنية الفنية والتركيب ، الذي يقوم على الربط بين نماذج إنسانية مستمدة من التاريخ ، والميثولوجيا ، والأساطير ، ونماذج إنسانية يمتلئ بها الواقع . فالنساء اللواتي يشبهن سعاد في هذه القصة لا حصْرَ لهنّ . وبذلك تكون الزهرة قد نجحت في تصويرها لنموذج إنساني عام من خلال نموذج خاصّ هو سعاد ، وهذا من علامات الإبداع الفني القائم على الأصالةِ ، والخبرة .

مرة أخرى تحملُ المرأةُ صخرةَ سيزيف .

العشاء الأخير

ففي قصة «العشاء الأخير» تبدأ الحكاية بعبارات تنمُّ على هذه المعاناة : «باتت ليلتها تتقلب في الفراش . . تغفو . تستيقظ . تميل على جنبها الثاني ، فتحس بالدوار يجرفها في داومته[1]» فهي على وشك أن تتخذ قرارا مصيريًا ، فإمّا أن تبقى على علاقة به ، أو تفارقه بإحسان . كثيرا ما قررت أن تضع حدا لهذه اللعبة العبثية[2] واللعبة – باختصار– حبٌ غير موفق ، غير حقيقي ، وهي تتشبث بالوهم لعل وعسى أن يتغير الأمر ، ولكنها لم تشهد تغييرا . على أن شبح الفراغ ، والإحساس بالوحدة ، يتهددها ، لذا تراجع نفسها مرارا وتكرارا ، قبل الإقدام على خطوة كهذه ، «فمجرد التفكير في الثلج الذي سيزحف عليها ، وفي الخواء الذي سيحلُّ بقلبها ، يجعل دماءها تدور بسرعة جنونية ، وتكاد تنفجر في عروقها ، الوحدة؟ ألا تعيشينها فعلا؟ كانت

(١) صخرة سيزيف ، ص ٣٧ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ٣٨ .

تسأل نفسها خلال الأيام الثلاثة الماضية مدركة أن تأجيل القرار ليس أكثر من تمديد في عمْر الوهم[1]» يتساوى لديها الفراق والموت إذا . ولهذا سرعان ما تماهت بشخصية كليوبترا التي أنهت حياتها بتجرّع السم . «فلتكوني هذه الليلة كليوبترا» فالتشابه قائم إذن بين وضعها ووضع كليوبترا عندما زفت نفسها عروسًا للموت . أما هي فتشعر بأنها تستسلمُ للسُّم ، وهي تلتقي بذلك الرجل الذي تود أن تنهي علاقتها به في المطعم نفسه الذي التقيا فيه للمرة الأولى ، وعلى وقع الأنغام نفسها التي شهدت لقاءهما المبكر ، وفي أضواء الشموع الخافتة .

وأخيرا ، وبعد تردد يطول ، تقرر مغادرة البيت للقاء به تنفيذا لقرارها الأخير «هيا يا كليوبترا ، فلتعانقي موتكِ بشموخ[2]» .

وتبدو لنا المزاوجة بين الشخصية الرئيسة في القصة وكليوبترا تدبيرا من الكاتبة الزهرة رميج للتعبير غير المباشر عن وضع هذه المرأة ، التي ترى في قطع علاقتها بذلك الرجل قسوة أشد من قسوة الموت ، لكنها بهذا الموت تحافظ على كيانها من التلاشي ، وعلى انبساط أسارير وجهها الفاتن . وبذلك تكون قد سلكت في هذه القصة اتجاها هو الاتجاه الذي يهيمن على قصة الشهيد والفرعون ، وعلى قصة زليخة وميديا ، وهذه القصة . وهو اتجاه يضفي على القصة القصيرة- إذا شئنا الدقة ، والإنصاف- طابع العمل الأدبي الفني الذي يحاول فيه المبدع استيفاء عناصر الصنعة ، وأدوات الإبداع ، توكيدا لموقع هذا اللون الأدبي في السياق المعرفي للفنون . فكلما اقترب القاصّ من النماذج الإنسانية العليا المستمدة من التراث ، أو من التاريخ ، أو من الأساطير ،

(١) صخرة سيزيف ، ص ٣٩ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ٤٣ .

أو من النصوص الدينية ، مقدسة أم غير مقدسة ، ازداد عمله الإبداعي لصوقا بالفن ، خلافا لما يُعرف هذه الأيام بالقصة القصيرة جدًا التي قلما تتيح لكاتبها ممارسة هذا النوع من التناصّ الثقافي .

الأرملة الحسناء

ويتكرر وضعُ العبء الأكبر من معاناة سيزيف ، وصخرته الكبيرة ، على كاهل المرأة ، غير أن القصة الموسومة بعنوان «الأرملة الحسناء» وعلى الرغم من أيحاء العنوان بذلك ، إلا أن قراءة سريعة لها تؤكد أن من يحمل صخرة سيزيف هو الرجل لا المرأة . فالزوج الذي أفلست الشركة التي يعمل فيها ، وسُرّح فيمن سُرّحَ من موظفيها ، لم يعد قادرًا على تلبية طلبات زوجته المسرفة . فتقرر معاقبته على ما تصفه بالبخل والشح بهجره في الفراش . وبسبب ذلك يبحث لنفسه عن تسلية فيجدها لدى صديق له أعزب ، يعرض عليه مرافقته إلى بيت عشيقته (الأرملة) التي توفي عنها زوجها الثري تاركاً لها فيلا وثروة طائلة لتبدّدها في بذخ وإسراف على مباذلها وعلى عشيقها وأصدقائه . على أن الزوج البائس خرج من تلك المغامرة بتجربة مريرة ، فقد اكتشف من تصرفات صديقه مع الأرملة الحسناء ، ومع الخدم ، ومع ولديها الصغيرين ، أن الرجوع عن هذه التسلية حكمةٌ ما بعدها حكمة : «خرج يجرجر قدميه متجها نحو سيارته ، منطلقا عائدا إلى مدينته ، وظلت أصوات ندمائه تطن في أذنيه

– في صحة المرحوم ، لولا بخله لما كنا نَسْتمتعُ الآن[1] .

ترى ما الدرس الذي وعاهُ من تلك السهرة؟ واضحٌ أنه استوعب

(١) صخرة سيزيف ، ص٥٣ .

الدرس جيدا ، فالشح ، والاقتصاد في الثروة ، يعقبهما ورثة يبددونها على مباذلهم ، ولهوهم ، كتلك التي شاهدها متقززا ، في بيت الأرملة الحسناء ، ولهذا عاد إلى سابق عهده ، وراح يتذكر المتاجر التي اعتاد التردد والاختلاف إليها للتسوق مع زوجته المسرفة ، أو وحيدا ، على النحو الذي ألفه قبل إفلاس الشركة التي عمل فيها لوقت غير قصير .

وفي المشهد السردي الذي يمتد طويلا من بداية القصة حتى نهايتها ، بعضُ العنف ، وهو عنف يراد منه إلقاء الضوء على الأسباب المقنعة لنكوص هذا الرجل – بطل القصة– وعدوله عن البحث عما يعوض فقدانه حقه الشرعي مع الزوجة . ولا ريب في أن الكاتبة أدارت الحوار بذكاء يدفع القارئ للاشمئزاز من تصرف الشخوص ، الأرملة ، وعشيقها ، الذي لا يرتوي من الخمر ما دام على حساب غيره ، ولا يفتأ يشتم الآخرين ، ويعامل سائق الأرملة معاملة العبيد مع أنه موظف في مثل منزلته إن لم يكن أعلى رتبة منه . أما الأرملة فإن طريقتها المقززة في الحديث عن زوجها الراحل ، وبخله ، وقذفها برزمة من الأوراق المالية في حضن العشيق بأسلوب دراماتيكي هزلي ، يدفع بالقارئ دفعًا للتعاطف مع الزوج المسكين ، ويهيء المرء لتوقع التحولات التي طرأت على صاحب الخلافات مع زوجته المسرفة .

وعليه ، فإن قصة الأرملة الحسناء ، وإن كان العنوان يوحي بأن الصخرة على كاهل المرأة ، إلا أنها – مثلما ذكرنا قبلا– من حظ الرجل هذه المرة . فعلى الرغم من تحمُّله في السابق تبعات زواجه من امرأة مسرفة ، وعلى الرغم من قناعته بأن الإسراف في هذه الظروف التي يمر بها ، بعد تسريحه من الشركة ، وعثوره على وظيفة أقل دخلا وراتبا ، أسراف غير مقبول ، على الرغم من ذلك كله ، يستأنف سيرته الأولى ، بتلبية مطالب زوجته حتى لا يكون مصيره كمصير زوج الأرملة

الحسناء ، الذي لم يحظ منها إلا بالثناء على بخله ، لكونه أتاح لها ممارسة مباذلها الفاحشة بأمواله المُدَّخرة .

تواطؤ

وتعود الكاتبة الزهرة رميج في قصتها «تواطؤ» لوضع الصخرة بثقلها على كتفي المرأة ثانية ، تلك المرأة التي ماتت لديها مشاعر الحب ، ولا ترغب في شيء قدر رغبتها في الطلاق[١] ومع ذلك ليتها لم تطلق . وليت الحبَّ لم يمت . فحيثما اتجهت تراءى لها ذلك الزوج فتهرب من ذكراه لينبري لها في كل مكان . في الأثناء تزور المطعم الذي عرفته فيه للمرة الأولى . يقترب منها النادل ظانا أنها وحيدة ، فإذا بها تتخيل أنه جالس أمامها ، وأنها تطلب نوع الطعام الذي تريده (الدجاج بالأناناس) لا شرائح اللحم شبه النيء الذي كان يهيم به حبا ويفضله على الدجاج المشوي على الآلات الكهربائية . وكلما حاولت حذف رقمه من هاتفها المحمول اكتشفت أنها ما تزال تحتفظ به . من هذه الهواجس التي تمور مورًا في أعماق هذه المرأة تصل إلى نتيجة ، وهي أن الأقدار تتواطأ معه ضدها ، فلا مناص لها من الاستسلام ، والاعتراف بالهزيمة ، ترى هل يمكن أن تعود إليه ؟ هذا ما لم تجبْ عنه الكاتبة في القصة ، وإن كانت توحي بذلك من الإشارة التي تتضمنها نجوى البطلة للذات : «اللعنة . لماذا احتفظت برقمه؟ قالت وهي ترى يدها تضغط بسرعة فائقة على زرّ الهاتف ، ثم تلصقه بأذنها في إصرار عجيب .»[٢]

وهذا الاتصال الذي يجري كما لو أنه تصرف غير واع ، يشفُّ عن

(١) صخرة سيزيف ، ص ٥٨ .

(٢) صخرة سيزيف ، ص ٦١ .

أن العالم الداخلي لهذه المرأة ما يزال مسكوناً بذلك الزوج الطليق ، على الرغم من أن حبها له قد شبع موتا . أهي الوحدة ، أم الوحشة ، أم الحنين للماضي؟ أيا كان السبب ، وأيا كانت العلة التي تدعوها للاستسلام ، فهو تعبير عن معاناة مع تلك الصخرة الصماء التي ما تفتأ تنزلق عن المنكبين لتعود فتتدحرج مرة أخرى . فمن ذا الذي يستطيع أن يضع تلك الصخرة عن كاهل المرأة ، أو عن كاهل الصبي(ياسر) الذي فقد والديه ، وأضحى يتيم الأبوين ، ليجمع قوته من حاويات القمامة ، فيشفق عليه صبي آخر من أترابه ، فيختلس الفواكه الطازجة ، والألبان من الثلاجة ، ويقذفها في الحاوية كي يأتي الصبي (طفلُ المزبلة) فيستخرجها متغذيا بها ، وبفضلات الميسورين .

صفوة القول ، وزبدة الحديث ، أن الزهرة رميج ، في قصصها هذه ، لا تني توحي ، وتومئ ، لمعاناة الإنسان العربي على أكثر من مستوى ، المستوى السياسي ، والاجتماعي ، والاقتصادي ، والأخلاقي ، والنفسي ، ولهذا لم تجانبْ الواقع إذ اختارت تشبيه هذا الإنسان ، ذكرا كان أم أنثى ، بسيزيف ، لا في بطولاته ، أو في تحديه للآلهة ، ولكن في رضوخه المطلق لتلك العقوبة الإلهية السرمدية التي جعلتْ منه مواطنًا رازحًا تحت ثقل المعاناة . وقد وفقت في هذا ، لأن القصص من حيث البناء الفني ، لا تخلو من التشكيل الدرامي الذي يفصح عن التوترات النفسية ، والوجدانية ، التي تعاني منها الشخصيات ، فجاءت دلالات القصص وليدة تلك البنية السلسَة ، التي لا تخلو في الغالب من التشويق .

الفصل العاشر
محمد زفزاف في الأقوى :
الرؤية السردية لواقع مطارد

استأثرت قصص محمد زفزاف (١٩٤٥- ٢٠٠١) ورواياته بعناية النقاد ، والدارسين ، والباحثين في شئون الأدب الحديث ، فقد تناولها كثيرون ، منهم محمد برادة ، وأحمد المديني ، وحسن بحراوي ، وإبراهيم الخطيب ، ومحمد المعتصم ، ومحمد عز الدين التازي ، وإدريس الخوري ، وإدريس الناقوري ، والمهدي خريِّف ، وأحمد بوزفور ، وصدوق نور الدين ، والمهدي الودغيري ، وأحمد اليابوري ، وعبد الكبير الخطيبي ، ونجيب العوفي ، وعبد الرحيم مودن ، فضلا عن كاتب هذه الدراسة . وعلى الرغم من أنّ زفزاف بدأ حياته الأدبية شاعرًا ، ثم قاصًا ، إلا أنه تنقل بين الرواية والقصة القصيرة . فحفلت قائمة إصداراته الإبداعية بعناوين تنتمي إلى هذين النوعين الأدبيين . ففي الرواية صدرت له : المرأة والوردة ١٩٧٢ ، وأرصفة وجدران ١٩٧٤ ، وقبور في الماء ١٩٧٨ ، والأفعى والبحر ١٩٧٩ ، وبيضة الديك ١٩٨٤ ومحاولة عيش ١٩٨٥ والثعلب الذي يظهر ويختفي ١٩٨٩ ، وبائعة الورد ١٩٩٦ ، والحي الخلفي ٢٠٠٧ ، وأفواه واسعة ٢٠٠٧وغيرها . وصدرت له في القصة القصيرة المجموعات : حوار في ليل متأخر ١٩٧٠ وبيوت واطئة ١٩٧٧ والأقوى ١٩٧٨ والشجرة المقدسة ١٩٨٠ وغجر في الغابة ١٩٨٢ وملك الجن ١٩٨٨ وملاك أبيض ١٩٨٨ ومجموعة العربة

١٩٩٣ . وأيا ما يكن الأمر فإن رواياته ، وفقا لما تشير إليه بعض الدراسات ، تؤكد ، في شيء غير قليل من التحفظ ، تجذره العميق في القصة القصيرة ، ذلك لأن رواياته في معظمها قريبة من القصة القصيرة ؛ فهي في أكثر الأحوال ، يصدق عليها القول المأثور أكبر من قصة ، وأقل من رواية ، وذلك ما يضفي عليها من حيث التجنيس اسم النوفيلا novelette الذي نجد له في الأدب الغربي أمثلة كثيرة ، من أكثرها وضوحًا قصة الشيخ والبحر The Old man And The sea لهمنجوي .

الأقوى

وفي هذه الدراسة القصيرة نود الوقوف إزاء المجموعة الموسومة بعنوان «الأقوى[١]» لسببيْن ، أولهما أن الدراسات التي توافرت بين يدي قلما تلتفت إليها ، فباستثناء دراسة قديمة لأحمد بوزفور ، لم نجد ما يمكن له أن يطفئ ظمأ الباحث . وثانيهما هو كون المجموعة تعبر تعبيرا فنيا قوياً عن «هوة البؤس التي كانت تتردى فيها حقوق الإنسان المغربي في سبعينات القرن المنصرم .»[٢] فضلا عما توحي به لغتها من موضوعيّة ، وصدق ، مذهلين .

فمن الأمور اللافتة للنظر في قصص «الأقوى» تلك الإشارات العابرة التي تبدو غير مقصودة لذاتها ، ومع ذلك فهي تحمل الكثير من المعاني التي تشير لمغزى الحكاية في النص ، وما جرى من أجله

(١) محمد زفزاف ، الأقوى ، اتحاد الكتاب العرب ، ط١ ، دمشق ، ١٩٧٨ .

(٢) أحمد بوزفور ، الشجرة المعطاء ، آفاق ، مجلة اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ع٦٢/٦١ ، س ١٩٩٩ ص ٢١٩ .

التخييل السردي . ففي مستهل القصة الموسومة بعنوان «الرجال والبغال» التي تعود بنا إلى زمن المقاومة ، والثورة على المستعمر ، الذي لم يكن ليجد حرجا في سوق الشبان اليافعين من القرى مع الحمير والبغال ليحملوا عليها السلاح ، وينقلوه من مكانه إلى أمكنة أخرى ، وليقوموا بأنفسهم بالهجوم على ثوار القبائل من المقاومين . وفي الأثناء يطلبُ منهم (العسكري) الأجنبي أن يضعوا أيديهم فوق رؤوسهم ، وألا يحاولوا أن يحدثوا ضجَّة بأحذيتهم على الأرض . ويعلق الراوي ، وهو أحد الشبان الذين سيقوا للقيام بهذا الفعل المشين ، قائلا «إلا أنهم كانوا مخطئين حدَّ التفاهة . إذ لم تكن لدينا أحذية . فحتى البلاغي لا نضعها» وحين ضربه العسكري بعقب البندقية عقابًا له على ما يفكر به ، قائلا «إياك أن تفعل» يُعقّب «أحنيت رأسي ، وأنا تحتَ ثقل النوم ، لأرى فيما إذا كنتُ أملكُ حذاءً حقا . .[1]»

ففي هذا المشهد السرْدي- الحواري ، في آن ، يجري تشخيص الوضع غير الإنساني لهؤلاء الفتيان ، فهم علاوة على أنهم حفاة ، ويساقون مكرهين للقيام بعمل لا يرضون عنه ، بل يعد خيانة للوطن ، هم أيضا تحصى أنفاسهم ، ويمنعون حتى من التفكير في كل ما من شأنه أن يخالفَ إرادة العسكر الذين يسوسونهم مثلما يُساسُ القطيع . ومثل هذه الإشارة التي قد لا يريد الكاتبُ بها ما نذهب إليه من توضيح ، تتجاوز بالمتلقي غرض القصة الرئيس ، وهو ثورة القبائل ، وحرص الأجانب المستعمرين على قمع الثورة ، لا بأيديهم فحسب ، بل بأيدي أبناء البلد ، الذين كانوا يساقون إلى تلك الحرب بالسلاسل ، شأنهم في ذلك شأن البغال والحمير . ومع ذلك لا يأمنون

(١) الأقوى ، ص ٧ .

من أنْ يُنعتوا بالخونة ، والخارجين على القانون ، مع أنهم يذبحون ، ويقتلون مثلما يذبح ثوار القبائل ، ويقتلون . .

أما في قصة (حمار الليل) فإن القدرة التي يتمتع بها محمد زفزاف جعلت من رغبة السكّيريْن بنسليمان وآيت موح إشكالا أمنيا لا بد أن يتدخل في شأنه البوليس . ففي قول بنسليمان لرفيقه «لا تستطيع تقدير مدى حسدي لأولئك الذين يشربون في البارات الآن . إنهم يستطيعون أن يَبْصقوا في وجه أيّ شرطي[١] » فالإشكال يبدأ من هنا ، فالرجلان لهما موقفٌ من الشرطة التي تمنع الآخرين من الاستمتاع بلحظات يظنون أن فيها سعادةً لهُم ، ومتعة قلَّ أن يجود بمثلها الزمن . حتى النوم ، الذي هو حق طبيعي لكل كائن حي ، يحرم منه آيت موح ، وبنسليمان ، فليس لديهما مكان يستطيعان أن يمارسا فيه هذا الحق . فكلٌّ منهما يتمنى لو كان له بيت . إنهما باختصار شديد شريدان . ومع ذلك يلاحقان هنا ، ويعاقبان مثلما يعاقب الراوي في الرجال والبغال على ما يُفكر فيه تفكيرًا . ففي منتصف القصة يحذر أحدهما الآخر ، قائلا «أتمنى ألا تداهمنا الشرطة هنا[٢] » ويقولُ له الآخر سوف يكتشفوننا ، وإنْ لم يفعل رجال الديوانه المستغرقون في النوم ، فسيفعل ذلك المسافرون في القطار . وما هي إلا لحظات حتى اكتشف بنسليمان ذراعين تمسكان به من الخلف «هاتِ ورقة التعريف[٣] » وحين يحاولُ الهرب ، وعلى الرغم من أنه يتخطى السور ، وحاجز الأسلاك الشائكة التي مزقت ملابسه ، المهترئة ، قافزًا إلى

(١) السابق ص ٢٤ .

(٢) السابق ص ٢٥ .

(٣) السابق ص ٢٨ .

الناحية الأخرى ، جوبه بثلاثة من الشرطة في ثيابٍ مُتشابهة ، وقبعات مستديرة ، وهم يحيطون به إحاطة السوار بالمعصم ، وقد وضع أحدهم يديْه على خاصرتيْه ، مُفَرّجًا ساقيه ، في تحد للسكيريْن .

وهكذا تبدو اللمحة السريعة التي أوحت بها القصة في بدايتها ، وهي قول أحد السكيرين «أعتقد أننا نستطيع أن نشربَ الآن بحرية» ما هي إلا وهمٌ ، تقدم ذكرهُ لأن القصة سوف تنتهي نهايةً أخرى ، هي عكس ما يتوقعه الشريد آيت موح ، الذي ظن أنهما في مكان آمن ، ولن يضايقهما أيُّ شرطي . فالشرطة في قصص محمد زفزاف هاجسٌ مرعبٌ يلاحق الشخوص ، ويتتبَّعهم حتى أدق التفاصيل من حياتهم ، محصيًا عليهم الأنفاس ، فكيف يفلتُ هذان الشريدان من الشرطة وقد اعتادا السجن ، حتى إنّ الحياة – في رأيهما– تبدو رتيبة ، ومملَّة ، بلا سجن .

وفي قصة «العلبة والنجيمات» يقول أحد الشريديْن : اليوم يعشيني فلان وغدا فرتلان . وعندما لا يوجد في العالم خليل ، أو جليل ، فإنني أظل متعلقا بوهم العثور على فلان ، أو على فرتلان . . «فالشخصان في القصة فقدا كل شيء في الحياة إلا الأمل[١] وهذه إشارة عابرة ، ولمحة سريعة تنبئ عن أن القصة ستنتهي نهايةً أخرى . فلا أمل لهما قطعًا . فعندما حاولا الاقتراب من الفتيات الثلاث في الحديقة ، اقتحم المكان شرطيٌ ، ومعه رجل من القوات المساعدة غيرُ مسلح [٢] . وما هي إلا دقائق حتى نسي الشرطي رزانته المفتعلة ، وشرع يداعبُ إحدى الفتيات . وقد حذا الآخر غير المسلح حذوَهُ . وبدا

(١) السابق ص ٣٩ .

(٢) السابق ص ٤١ .

السرور على الفتيات الثلاث ، لا سيما بعد أن تجاوزت المداعباتُ طابعها البريء ، حدث ذلك قبل أن يُداهم الجمع ضابط للشرطة يتبعه شرطيان بملابسَ رسمية ، وبنجوم نحاسية تتلألأ على الأكتاف . في تلك الأثناء توقفتِ الفتيات الثلاث عن الضحك ، وتغيرت ملامح الشرطي ، وهو يرى الضابط ، وظهر عليه وعلى مساعده الانفعال ، وكأنهما ضُبطا متلبسَيْن بجرم بشع . وعندما سألهما الضابط :

– هل تعتقدان أنكما في ماخور؟

أجابه الشرطي :

– لقد وجدناهما بالفعل– يا سيدي– كما لو أنهما في ماخور . هذه حديقة عمومية ، وليست ماخورا .[1]

وتنتهي القصة باعتقال الشريدين ، خليل وصاحبه ، وزج بهما في السيارة التي تقل المتلبِّسينَ نحو السجن . فقد جرى إلصاق التصرف غير الأخلاقي في الحديقة العامة بالشريديْن ، مع أن الشرطي ، ومساعده ، هما اللذان تصرفا في الحديقة تصرف داعريْن في ماخور ، لا في مكان عام . وقد ادعت الفتيات الثلاث أنهن لا يعرفن الشريدين ، ولم يستمع الضابط لكلمة واحدة مما قالاه للدفاع عن نفسيْهما ، فالشرطي يتواطأ مع الشرطي ، والفتيات يتواطأن مع الشرطة ضد اثنين بريئين ، لا حظ لديهما من متاع الحياة غير ذلك الذي تمثله علبة سردين واحدة ، هي غداؤهما ، وكسرة من الخبز .

لا بد من الشرطة

وفي قصة (الحرف) وهو الاسم الذي عرف به أحد الشخوص

(١) السابق ص ٤٣ .

الملاحقين لأسبابٍ لم يصرح بها الراوي ، وفي بدء الخبر يتخلص الحرف- بعد عناء - من أيدي الحرس ، والقوات المساعدة . وأما الضابط المسئول عن العملية ، فيقول مُطمْئنًا : سوف يأتي ، ويسلمنا نفسه غدا . هل نهتم بمخبول؟ كل ما يهمنا هو أن نعرف من أين أتى بهذه الخيمة . من أين له «الفلوس» حتى يشتري مثلها .[١] «وحكايته مع الحرس ، والقوات المساعدة ، سرعان ما تنتشر في القرية ، وعلاقته بالهيبية الأجنبية ليست سرًا . وعندما يطرق باب بائعة الهوى تتنافس عليه المومسات لكونه أصبح غنيا «أقرع وبفلوسه» مثلما تقول عنه العجوز التي تدير بيت الدعارة[٢] . ولكنْ ، ما إن تطمئن النساء له حتى يقرع الباب بعنف «بوليس افتحي يا الساقطة .» في الأثناء يتوجه الحرف إلى صندوق يقف فوقهُ ، ثم يقذف بنفسه عن الحائط ، ويولي الأدبار هاربًا ، وبدلا من أن تلاحقه الشرطة تتركه وشأنه ، مكتفية باعتقال النساء ، والزج بهن في سيارة إلى جانب نساء أخريات ورجال آخرين ، فشرطة الآداب تركت الحرف كونه سوف يتم القبض عليه عاجلا أو آجلا ، ولهذا لا بد من أن يستغلوا الظرف ، ويلقوا القبض على النساء ، وهذا كاف في الوقت الراهن ، فهنَّ في هذه الحال صيدُهم الثمين .

ففي كل الأحوال لا بد للشرطة من القبض على أحد أيًا كان .

وفي قصة «العلبة والنجيمات» يجري القبض على الشريدين ، وفي قصة الحرف يجري القبض على النساء ، وفي قصة «حمار الليل» يجري القبض على السكيريْن .

---

(١) السابق ص ٤٤ .

(٢) السابق ص ٤٩ .

يمثل حضور الشرطة ، بما تعنيه من إجراء قمْعي ، وتهديد بسلب الشخوص حريتهم الفردية ، والزجّ بهم في المعتقلات ، والزنازين ، قاسمًا مشتركاً في معظم قصص مجموعة (الأقوى) وذلك لا ينسحب على القصص المذكورة حسب ، ففي قصة «خلف النافذة[١]» يبدأ القاص حكايته هذه بعبارة تلقي بظلالها على النص ، وهي «كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الأخرى من الشارع[٢]» وهي بداية تثير ردود فعل لدى الزوجة (ك) التي تخشى من أن يؤدي الرعب الذي يجتاحها إلى التأثير على سلامة الجنين . ومع ذلك ، فإن الزوج (جـ) الذي هو الراوي ، يحاول جاهدا طمأنة السيدة (ك) «لا تخافي ، فالأمر ليس على هذا الشكل من الخطورة» ومع ذلك لم تستطع العبارات ، التي تفنَّنَ الزوج في صياغتها ، تهدئة روْع الزوجة «إني لا اثق بهم ، هل الأمر يتعلق بمظاهرة الأمس؟[٣]» وبالنسبة للزوج فهو واثق من أن الأمر لا يتعدى السعي لاعتقاله هو ، فاعتقاله- في ظنهم - سيؤدي إلى تخفيف حدة المظاهرات العمالية والطلابية[٤] . ذلك كله لا يفلح في بث الشعور بالأمان لدى (ك) فهي دائبة الذهاب ، والإياب ، من . . وإلى المطبخ . تنظر من النافذة لترى السيارة في قلق . ويحاول (جـ) اللجوء لوسائل مصطنعة كي يشغل المرأة عن الخطر المحدق بهما ، فيقوم بإدارة جهاز البيك- آب لتصدح الموسيقى ، فتصيح به على الفوْر :

(١) السابق ص ٥٢ .

(٢) السابق ص ٥٢ .

(٣) السابق ص ٥٣ .

(٤) السابق ص ٥٤ .

– هل جننت؟ إنهم سيسمعونك[١]

وتقول مستدركة :

– أرجوك ، اخفضْ صوت البيك– آب .

وحين يطلب منها بإلحاح الذهاب للراحة في غرفة النوم ، تأبى ذلك ، وتواصل النظر من النافذة إلى سيارة الشرطة بقلق .

– إنهم ما يزالون هناك .[٢]

ويبلغ الخوف بهما ذروته عندما يسمعان دقا ، وقرعا ، على الباب ، يشتد عنفه حينا ، ويهدأ حينا آخر . وعندما يتوقف تنظر الزوجة من النافذة إلى السيارة . بدأ الشك يتسرب إليها ، فقد يكونون أمام الباب ، لأن عدد الرجال في السيارة تناقص ، كانوا ستة ، وهم الآن أقل . جسدها يرتعش فيما الطرقات تزداد عنفا ، وتخفت لثوان . . ثم تعود من جديد[٣] وهذا الإيقاعُ المتكرر يحيل اللحظة الحرجة التي تمر بها السيدة (ك) إلى يأس ، يجب أن ترحل غدًا ، حتى تنتهي موجة الاضطرابات[٤] «وعلى نحو مباغت يسمعان صوت محرك السيارة وهي تغادر الجانب الآخر من الشارع ، ومع ذلك ، لا يزايل المرأة الإحساس القويُّ بالخوف ، قالت ك :

– «إنهم ينصرفون . . لا شك في أنهم سيعودون في الليل ، أو في الفجر[٥]»

---

(١) السابق ص ٥٥ .

(٢) السابق ص ٥٧ .

(٣) السابق ص ٥٩ .

(٤) السابق ص ٦٠ .

(٥) السابق ص ٦٠ .

ومثل هذا التركيز على الدور الذي تقوم به الشرطة في إحباط الآخرين ، سواء أكانوا مناضلين سياسيين ، أو أناسًا مهمشين ، مسحوقين ، لا يجدون بيتا ينامون فيه ، ولا طعاما يسد رمقهم ، ولا مكانا يستطيعون فيه أن يمارسوا حريتهم ، ولا ضوءاً في نهاية النفق يشجعهم على الاستمرا في المسير ، وتجاوز المحن ، نقول : مثل هذا التركيز شغل محمد زفزاف كثيرا في مجموعته (الأقوى) مما يدعو للتأكيد على حقيقة تخفى على كثيرين ، وهي أن هاجس الحرية ، هو أحد الهواجس الرئيسة التي غلبت على الكاتب ، ومنه تشكلت المادة الأساسية التي اشتقت منها رؤاه السردية للواقع . فتجاوزات رجال الأمن ، على الأمن ، وانتهاكهم للقانون الذي هم حماته مثلما يُفْترض ، هو المحور الرئيس في قصة أخرى بعنوان «أوهام» .

الواقع والوهم

فعبد الكريم ومارتين ، كلاهما ، لا يفرقُ بين الواقع والوهم ، فعندما تقول له دع الأوهام تستطعْ أن تتلافى ما فات ، يقول لها : أنا لا أتشبثُ بالأوهام ، ولكني لا أفرق أحيانا بينها وبين الحقيقة[١] . فقد جاءت نهاية القصة لتؤكد هذا ، فعندما سمعا قرعًا شديدًا على الباب ، وأطلت مارتين ، وجدتْ رئيس الدركيين . وَسُمع الجدال بين المرأة ورئيس الدركيين من غرفة النوم التي يقبع فيها عبد الكريم ، وحيدًا . كانت مارتين ترد على الدركي ، قائلة «هذا غير معقول[٢] . فقد أراد الدركي المرأة لنفسه على الرغم من أنه سبق أن حاول ذلك مرارا ،

(١) السابق ص ٦١ .

(٢) السابق ص٧٠ .

وصدته تكرارًا . إلا أنه جاء – الآن– إلى منزلها ، واتخذ من القانون سبيلا لتحقيق رغبته هذه في معاشرة مارتين . لذلك وجه كلامه لعبد الكريم ، قائلا :

– «تفضل ، خذ معك الزجاجة ، أنتَ متَّهَمٌ بالسكر ، والخيانة الزوجيّة .

ومارتين تصرخ :

– غير معقول . . إن هذا الدركي يريدني لنفسه . . لقد حاول مرارا . لم أرَ مثل هذا أبدًا . غير معقول . غير معقول . يا له من بلد غريب[1]!

فهل ثمة دليل على موقف الكاتب من السلوك الوضيع الذي يعتمده بعض رجال الدرك في تطبيق القانون ، أكثر دقة ، وأقوى حجَّة ، من هذا الدليل ، الذي يؤكد– مرة أخرى – أن رجال الشرطة ، وقوات الأمن ، تتخذ من القانون وسيلة تسوغ به ما ترتكبه من جرائم أخلاقية ، ومن انتهاكات بحق الآخرين العاجزين عن الدفاع عن أنفسهم ، في حضرة من يزعمون أنهم حماة القانون . ومن هذا نستخلص أن لزفزاف ، على مستوى الرؤية السردية ، هواجسَ تتكرَّرُ بإلحاح ، فهو لا يفتأ يسلط الضوء على ممارسات الشرطة ، وملاحقتها للأبرياء ، واستغلالها النفوذ لتنفيذ مآربها الخاصة ، دون مبالاة بالقانون ، ولا بمن وَضَعوه . وعلى مستوى النسيج الفني للقصة القصيرة ، تبرز ظاهرة متكرّرة أيضًا ، وهي أنه بعبارة واحدة قد ترد في مستهل القصة ، يوحي للقارئ بما هو متوقع من دلالات يقود إليها

(١) السابق ص ٧٠ .

المتخيَّلُ المحكيُّ ، دونما حاجة للاجتهاد ، أو التأويل ، فالسردُ عند زفزاف لا يحتمل كثيرًا من المواربة ، وإنما هو سردٌ بسيطٌ بقدر ما هو عميق ، وشيقٌ بقدر ما هو شفافٌ ورقيق .

الفصل الحادي عشر
أجواء الانتفاضة في قصص مي بنات: كل شيء ساكن

على الرغم من أن الانتفاضة الفلسطينية تراجع حضورها في الأدب بعد أن هيمنت جماعة أوسلو على الثقافة ووسائط الإعلام في رام الله وغيرها من مدن الضفة والقطاع ، وعلى الرغم من انشغالات الكتاب بقضايا قد تبدو لهم أكثر حدة من الانتفاضة ، فما زلنا نجد من يحرص حرصا شديدا على إشاعة أجواء الانتفاضة في قصصه القصيرة ، ومن هؤلاء القاصة مي بنات في مجموعتها «كل شيء ساكن» ٢٠١٣ . فمن يقرأ هذه القصص يجد هذه الأجواء تهيمن عليها وعلى شخوصها وعلى ما تسرده من حوادث ، وترويه من مواقف ، وما ترصده من تحولات ، وما تقف لديه من أماكن تسهم بفضاءاتها المفتوحة في تحديد الإطار الزمني والبيئي للحوادث .

فنحن ، في أولى القصص «وتروي الرياحين» نعايش الأم التي تحضّر كعك العيد ومن حولها الأبناء والبنات يتقافزون فرحين بالمناسبة ، فهذا يقدم مساعدة ، وذلك يجلب لها إبريق الماء ، وسعاد تراقب من النافذة ما يجري في الخارج من تظاهُرٍ يقوم به أطفال غير مبالين بما يقوم به جنود الاحتلال من قمع لهم ، ومن ملاحقاتٍ ، وإطلاقٍ للأعيرة النارية ، مما يجعل الحوار بين الشخوص يتخطى إلى الحديثٍ عن الشهداء ، فيما كان شادي الصغير يخرج من المنزل متجها

للسوق لشراء سيارة حمراء هي لعبة العيد ، وهديته ، ولكن شادي ، الذي لم يُصْغ كثيرا لأمه ، سقط شهيدا بعد إصابته بطلق ناري في جبينه فتخبط في دمه وتناثرت قطع السيارة في الطريق .

وليس شادي وحده من يستشهد وهو على كثب من العيد ، وفرحته ، فهذا (ليث) يتجنب أن يوصف بالجبان ، فيتحدى- على صغره – مجنزرة الاحتلال ويكمن لها في زاوية من الطريق ، وينهال عليها بالحجارة تارة ، وبالمقلاع تارة ، فيصيبها مرة ويخطئها مرة . وهو يكرر لنفسه أنه ليس جبانا مثلما يظن بعض الناس . وهكذا يمتلئ بالفخار والزهو وحجارته تسقط على رأس الجندي الذي يقود المُجنزرة . ولكن إلى متى تستطيع الكف أن تلاطم المخرز؟ فحين يحاول الهرب مسرعًا منها لا تمهله القذيفة المنطلقة ريثما يأوي إلى المنزل فقد افترش جسده الحصى ، لتدوسه المجنزرة مرة ومرة حتى يستوي بالتراب . ومثل هذا يُذكِّرُ القارئ بيوسف الذي غادرت أسرته البيت بحثا عن ملاذ آمن ، بعيد عن متناول الاحتلال وقذائفه ، ولكنه لا يطمئن بالا ، ولا يقر عينا ، إلا بالذهاب ثانية إلى البيت ليجلب القفص والطيور التي احتفظ بها فيه . غير أنه وبعد مغامرة شديدة الخطر يكتشف موت العصافير ، وأن جيفها أصبحت متيبسة بالدم الذي يغطي ريشها منذ أصيبت ولم تعد ترضي حتى القطط ، التي تحاول عبثا أن تنهش منها ما تنهش . وفجأة يتلفت يوسف لشجرة البرتقال فيكتشف أن الشجرة ما تزال تحتفظ ببرتقالة واحدة . فيقرر قطفها فورا والعودة بها للمنزل . ويتسلق الشجرة مُحاذرا أن يصاب بطلق ناري ، وما هي إلا لحظات حتى دوى الرصاص فتناثرت البرتقالة وتناثرت أوراق الشجرة ، وأصبح يوسف مكشوفًا ، مما وضع حدا لعناده ، فسقط شهيدا بين خليط من الدم والبرتقال وريش العصافير والزعتر والدموع ، فيما كانت ترتفع على

الأسوار عبارة كتبت «بالروح بالدم نفديك يا فلسطين» .

والشيء نفسه يتكرر ، ففادي طفل فلسطيني اعتقل أبوه ، وأخذه جنود الاحتلال لأحد السجون ، وهو لذلك يعاني من الخوف الذي يؤرقه ، فلا يستطيع النوم . ومن الجوع الذي يضاعف سهاده فتهدهده أمه بأغنية قديمة للأطفال (يالله تنام . . يالله تنام . . وذبح لك طير الحمام . .) وعلى الرغم من أن الأم تحاول أن تهدئ مخاوف الصغار ، وألا تتحدث لهم عن السجن الذي يقبع فيه الأب ، وألا تجعل أطفالها يخشون الموت ، إلا أنها تسقط ضحية قذيفة كبيرة من القذائف التي لم تترك أحدًا من أفراد الأسرة ، فقد باتوا جميعا تحت التراب .

ومما سبق ، يلاحظ القارئ أن شخصيات ميّ بنات في القصص تنتمي بصفة عامَّة للطفولة ، أو للأمهات . فالشهداءُ ، والصرعى ، في القصص من الأطفال ، والأمهات يساعدن الأطفال قبل التضحية بهم . ففي قصة (جميلة) فتاتان صغيرتان تحاولات التسابق على سطح البيت . فتقول منال لجميلة : أي سباق ، والقذائف لا تعرف أحدا؟ فتقول لها منال : إذن ننتظر القذائف في البيوت . بمعنى أنّ السباق ، والاحتماء بالبيت ، سيّان ، فالقذائف لن تترك لهما إلا القليل من الزمن . وبالفعل ما إن يبدأ العد : واحد . . اثنان . . . ثلاثة . . حتى تنهال القذائف على المنزل وتودي بهما للعالم الآخر . كل منهما تحلق لكن بلا عودة . وهكذا لا تسلم البيوت وسقوفها من آثار التدمير المُمَنْهج ، الذي قامت ، وتقوم به ، السلطة المكلفة بالاحتلال ، وثمة نموذج آخر نجده في قصة «حي الشجرة» فالشاب الذي يحتفل بزفافه ما إن ينتهي من حمام العريس وفقا للعادات ، والمأثورات الشعبية ، حتى يكتشف أنّ البيت الذي كان قد أعده عشًا للأسرة الجديدة ، ومخدعًا لعروسين جميلين ، قد تحول إلى كابوس بسبب القذائف التي

انهالت عليه فتركته ركامًا مبعثرًا سرعان ما جاءت جرافات الاحتلال ، وطمست معالمه ، وبقاياه .

وإذًا ، فإن جل القصص تنتهي نهاية مأساوية ، نهاية يسقط فيها البطل إما شهيدًا ، أو مشروع شهيد ، أو استشهاديًا يلقي بنفسه «أمام الدبابة الحقيرة التي تسجننا ، فأموت ، وتنجون أنتم» فالذي لا يفعل ما تنوي فعله أم صابر سيلقى حتفه دون أن يدري ولو كان في برْج مشيّد ، ودون أن يدافع عن نفسه ، أو عن صغاره . وهذا هو حال (أبو صابر) الذي اعتصم بالبيت ، وبشجرة الزيتون المباركة . فقتلتْ زوجته بين يديه دون أن يستطيع أن يفعل ما يدفع عنها أظفار الموت . وعندما عاد بها للبيت ، وجد الدبابات قد سبقته «ودمرت البيت وفجَّرته ، وفجرت كل ما فيه» .

ومثل أم صابر سناء الفتاة الجامعيةُ التي تأبى إلا أن تدرس الصحافة خلافا لشقيقها سامي الذي درس الحقوق ليدافع بعلمه عن الناس في المحاكمات ، فلم يستطع أن يدافع عن حقة في الحياة . أما سناءُ فتعتزم أنْ تصبح صحفية لتكتب المقالات مدافعة عن حريتها وحرية الشعب ، فتفقد يدها التي تكتب بها ، بعد أن تحاول اجتياز الجدار من إحدى ثغراته ، فيعاجلها رصاص الصهاينة ، ولا تصحو من غيبوبتها إلا بعد ساعات في المشفى ، لتعيش بلا يد تستطيع أن تكتب بها شيئا «لن أقوى بعد اليوم على الكتابة بيدي لكن سأخط اسمي بروحي على الجدار إنْ فقدت يدي .»

ولعل مما يلفت النظر في قصص ميّ تلك العلاقات الأسرية الحميمة التي تلح عليها في كل قصة . فإما الجدة وإما الأم وإما الابن أو الابنة ، وصديقة البنت ، وأصدقاء الابن ، حاضرون ، أو حاضر ، في هذه القصة أو تلك . ففي (كن رجلا) ثمة خيط فني دقيق يصل

الحفيد بالجدة . فهو لا يبالي بوقوعه أسيرا إذا كان في الأسر مصداقا لما تكرره الجدة «الأسر للرجال يا علي .» و«اصمدْ ، تكنْ رجلا» وعلى هذا النحو تتصاعد أصوات الأم وهتافات الإخوة ، وأنين مريم ، وهو يواصل الانتظار عشرين عامًا داخل السجن . وفي قصة (الحكاية) نجد الصغيرة في البداية تنادي «جدتي . . جدتي . .» حين تراءى لها أن الجدة تحتضر ، وأن العصفور الجريح ينظر وراءَه بذعر . وفي قصة أخرى بعنوان (يوم حصد الزيتون) نجد أم نضال تتذكر جدتها التي قدمت لها يوم زفافها مجموعة من الأساور ، وأوصتها ألا تبيعها مهما جارت عليها الأيام ، وضاقت بها ذات اليد . «هذا الذهب كله لك يا عايشة . قد تحتاجينه يوما إنْ جار عليك الزمن . أما هذه الأساور ، فلا تبيعيها ، إنها أساور جدتك ، فيها رائحتها ، وأحبّ أن يبقى شيء مني في يدك ، بعدما أموت» .

فمثل هذه الحميمية في علاقات الشخوص تضفي على قصص ميّ بنات نوعًا من التجانس .

والتجانسُ في قصص ميّ يتجلى في ناحية أخرى من نواحي النص القصصي . ومن ذلك اللغة الأنيقة التي تقتربب بالقصة من لغة القصيدة . فهي لا تفتأ تستعمل هذا المستوى من اللسان حتى في الحوار . وهو حوار يجيءُ في الغالب ، والأعمّ ، والأرْجح ، بين شخصيات من عامة الناس . فقد يتقبل القارئ ما يصدر عن رفيق ، وعن صاحبه ، من حوار رفيع ، كونهما مثقفيْن ، يُرقّصُ أحدهما قلمه على الأوراق ، ويخط فيها شعرًا . ولكنَّ الذي يتوقف لديه القارئ هو أن يتحدث الأشخاص في الحوار بلغة ومفردات وتراكيب تبدو مفتعلة إلى حد كبير ، فأم صابر في قصة (حي الشجرة المباركة) تقول لابنتها كلامًا لا يُتوقَّعُ صدوره من امرأة كهذه «أأنت جادة؟ هاتها إذًا . والله

إنك ابنة فطنةٌ ، لم أعرف أنك ستفعلين شيئًا كهذا»[١] .

والشيءُ نفسه يتكرر في قصة سأكتب اسمي ، فالأم تخاطب ابنتها الجامعية سناء بأسلوب يصعُب توقعه من سيدة كهذه ، تتمتع بمستوى تقافيّ وتعليميّ بسيط ، تقول «لو أنك ترحمين نفسك من هذا العذاب اليومي ، يا ابنتي! وتتركين الجامعة ، وتلتحقين بالمعهد الحرفيّ كابنة خالتك . ها هي تجني الذهب من عملها هذا»[٢] .

وتلتزم مي بنات عمومًا بهذا المستوى الرفيع من اللسان في الحوار ، وفي غيره ، مما يضفي على القصص طابع التجانس ، وينأى بها عن لغة الحياة اليومية التي هي في نظر الدارسين من عربٍ ، وغربيين ، أكثر حيوية ، وأصدق تصويرًا ، وأكثر تعبيرًا ، عن أحوالِ الشخوص ، وما يدور في أذهانهم ، من هواجس .

صفوة القول أن المجموعة الموسومة بعنوان «كلّ شيء ساكن» تتضمّن في ثنايا القصص شهادة ولادة لكاتبةٍ قاصة يأمل القراء أنْ تقدم الكثير الجيد في مُستقبَل الأيّام الآتية .

(١) مي بنات ، كل شيئ ساكن ، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٣ص ٤٨ .

(٢) كل شيء ساكن ، ص ٥٦ .

الفصل الثاني عشر
سوزان الراسخ والسفر في أرض الدهشة

من الظواهر السردية اللافتة في قصص سوزان الراسخ القصيرة الامتداد غير الطبيعي أو المكثف للزمن ، وتعاقب الحوادث تعاقبا يشعر القارئ بطول المدة التي تستغرقها الحبْكة .

ففي إحدى قصص المجموعة السفر في أرض الدهشة (دار الأيام ، عمان ، ٢٠١٣) وهي القصة الموسومة بعنوان (المصَمّم) تتعاقب المتواليات السردية مقرونة في كل مرة بعبارة تنم عن الانتقال من لحظة لأخرى ، ومن اجتماع هذه اللحظات تتشكل القصة بوصفها بنية سردية جرى ضغطها في حيِّز ضيق .

فعندما توجه السارد في القصة لعيادة طبيب الأسنان ، وفقا لموعد سابق ، وهو الساعة الخامسة ، وعلى الرغم من أنه تمكن بشق النفس من الوصول إلى العيادة في الموعد تمامًا ، إلا أنه وجد مفاجأة بانتظاره ، فقد ذكرت له السكرتيرة المسؤولة عن المواعيد أنه وصل متأخرا ساعة على الأقل . فقد كان التوقيت الصيفي قد بدأ في ذلك اليوم ، وجرى تقديم الساعة ستين دقيقة ، وذلك ما لم يتنبه له مما اضطره للرضوخ لترتيب موعد آخر بعد ساعة ونصف .

في الأثناء تتوالى تعليقات السارد ، تارة يذكر لنا ما يشعر به من صدمة بسبب الموعد الذي أضاعه ، وتارة يلقي باللوم على الرئيس بنيامين فرانكلين الذي ابتدع فكرة التوقيت الصيفي لكي يفوّت على

هذا السارد موعده .

تلك هي العتبة الأولى في القصة ، لكنّ المؤلفة سوزان الراسخ لا تقتنع بهذا ، فبسبب التسعين دقيقة التي ينبغي له أن ينتظرها ، قبل أن يُسمح له بدخول غرفة الطبيب ، قرر السارد مغادرة العيادة ليرى لافتة أنيقة تشير إلى مقهى باسم مقهى (المصمِّم) فيغريه الاسم ، مثلما تغريه اللافتة الذهبية ، بدخول المقهى ، ليقضي ما تبقى من الوقت أولا ، وليحتسي فنجانا من القهوة ثانيًا ، غير أن حكايته مع فنجان القهوة حكاية تطول ، وتبدأ بها متتاليات جديدة تمدّ في شأو القصة .

يتعرّف على صبية المقهى- دعاء صادق- في ظروف لها مساسٌ بالحاسوب . وينتهي التعارف بموافقتها على منحه رقم هاتفها الشخصي ، لعله يتصل بها ذات يوم . ذلك لأن السارد لا يفتأ يشير في حديثه عنها لما يوحي بالإعجاب ، فهي في أول العشرين ، وتتمتع بوجه دقيق الملامح ، صافي البشرة . وهذه النعوت التي يجود بها السارد على الفتاة تهيّء السبيل لخطوة لاحقة ، وهي وقوعه تحت سحر قوامها الجميل الممشوق ، ونظراتها العذبة ، وعينيها الواسعتين النجلاوين . علاوة على هذا الذي فعل فيه فعل السحر ، ثمة شيء آخر ، وهو ميلها التلقائي للدعابة ، والمرح ، ومزاجها الثقافي الذي عبرت عنه بقراءتها للروايات ، وإعجابها الشديد برواية عزازيل ليوسف زيدان .

في الأثناء يُذكّرُنا السارد بما في المقهى من موسيقى ترافق الثرثرة بين الشخصيتين ، ومن أغانٍ توقظ في قلبيهما الشرارة التي تلهبُ النار ، وتشعل الحرائق في هشيم القلب . «في داخلي كنتُ أتمنى أن تتوقف عقارب الساعة ، وأن يتوقف بنا الزمن ، كي نكمل الحكاية .»

غير أن الزمن يأبى أن يتوقف ، وعقاربُ الساعة تكرّ مجهزةً على ما

تبقى من الدقائق التسعين ، فقد أزف الموعد ، وعليه أن يغادر المقهى ، لكن لا بد أن يطلب منها رقم الهاتف . وكانت المفاجأة غير المتوقعة ، لا من السارد ، ولا من القارئ ، فقد استخرجت الفتاة قصاصة من حقيبتها وكتبت عليها رقم هاتفها الشخصي ، فأخذ القصاصة ووضعها في جيب الجاكيت ، وكأنه يتحفَّظ على حرْز ثمين . غير أن الرياح لم تجر بما تشتهيه سفن هذا السارد ، فقد اكتشف صبيحة اليوم التالي أنه أضاع تلك الورقة ، فلم يعد قادرا على الاتصال بها ، وهو الشيء الذي كان يعتزمه ، ويريده . وبعبارة «ومضت ثلاثة أشهر» تطيل الكاتبة في شأو المدة التي تستغرقها القصة بعيدًا عن حدود التكثيف . ففي الأشهر المذكورة هيمن طيف الفتاة(دعاء) على البطل ، وعلى ذاكرته ، وخيالاته «اكتشفتُ أنْ ليس بمقدوري نسيان تلك الصبية ، على الرغم من محاولاتي الدؤوبة البائسة» ثم تعقب تلك الإشارة لمرور الأيام عبارة أخرى «إلى أن جاء يوم» ازداد فيه شوقه لتلك الصبية ، إذ وقعتْ بين يديه نسخة من الرواية (عزازيل) وهو يفتش لشقيقته عن كتاب في أحد الأكشاك الخاصّة ببيع الكتب . ثم تعقبُ ذلك إشارة أخرى تعد قفزة كبرى في سياق الزمن الأقصوصي «ومضت الأيام على وتيرتها» وفي هذه الأثناء يقع ما لم يكن في حسبان السارد ، ولا القارئ ، فصديق من أصدقائه تعطل حاسوبه ، تشاء الصدفة أنْ تصبح شركة التكنولوجيا الحديثة بسبب ذلك موضوعًا جديدًا للحديث ، ففيها سيحاول إصلاح الحاسوب . ووفقا للتداعي النفسي سرعان ما تذكر السارد هذا الاسم الذي جرى تداوله في اللقاء الذي جمعه بدعاء صادق ، فقد ذكرتْ له أنها زبونٌ دائم لتلك الشركة ، وستقوم بإصلاح الحاسوب لديها ، فقد سبق لها أن ابتاعتْ منها جهازيْن ، لا جهازًا واحدًا .

تُرى هل يستطيع السارد أنْ يتصل بشركة التكنولوجيا الحديثة ، ويسأل عن الفتاة؟ ولكنْ بصفته مَنْ؟ لقد أذكت فيه حكاية صديقه نار الشوق ، وازداد بها ولعًا ، وإليها توقاً ، فهل يستطيع أن يعرف عنها شيئا ، وأين هي ؟

تتواتر العبارة «وبعد أيام» كما لو أننا أمام حكواتي يروي لنا قصة من قصص الأيام الخوالي ، وفي عيادة طبيب الأسنان ، مرة أخرى ، يتصفح إحدى المجلات الموجودة في غرفة الانتظار ليقع بصره على صورة الصبيَّة ، وقد كُتب تحتها اسمُها دعاء صادق . والصحيح أن تلك المصادفة ، أو المفاجأة ، تظل غامضة لديه كما هي غامضة لدى صديقه صاحب الحاسوب المعطوب . ولكن هذا الصديق يتطوع لتقديم المساعدة ، فبما أنهما التقيا في مقهى المصمِّم ، وبما أنه لا يستطيع نسيانها على الرغم من المحاولات ، فإن ذلك يعني أن القدر وضعها في طريقه ، وقضى له- بتصميم – أن يتعلق بالفتاة ، وبالسَّعي من أجل اللقاء بها ، وبسبب ذلك عليه أنْ يبحث عنها ، وألا يكفَّ عن البحث حتى يجتمعا ، ويلتقيا ، استجابة لما هو مقدرٌ ، ومكتوبٌ ، في اللوح المحفوظ . وكل ما سبق ذكره في القصة ، من بدايتها حتى هذا الحديث ، ما هو إلا إشارات من القدر ترسم الطريق الذي اختاره لهما ، وعليهما أن يستجيبا لذلك . . وهكذا سارع السارد إلى الهاتف ، واتصل بالمجلة فردت من الطرف الآخر (دعاء) مندهشة «أين كنت طوال هذه المدة؟»

ويبدو أنَّ هذه الحكاية تنمو على هيئة حوافز يجري ترتيبها على وفق ما يُوصف بعبث الأقدار ، أو بلعبة القسمة والنصيب . فالتأخر عن موعد الطبيب ساق البطل إلى المقهى ، وهو المقهى نفسه الذي ساق القدرُ الصبية لولوجه ذلك اليوم على الرغم من أنها طالما مرت في

المكان دون أن تفكر بالجلوس فيه . ووقوع جهاز الحاسوب ، وتضرُّره ، وتطوع البطل السارد لإعادة تشغيله ، ساق إلى ضرب من التعارف نتج عنه بعض الميل والإعجاب . والدردشة عن التكنولوجيا الحديثة أبقت على هامشٍ ما من متعلّقات دعاء صادق راسخًا في ذاكرة الشاب الذي سارع لموعده مع الطبيب دون أن يفوته الحصول على رقم هاتف الفتاة . وضياع القصاصة التي كتبت عليها الرقم يحول دون اتصاله بها مدة ثلاثة أشهر . وعودة الشاب لعيادة طبيب الأسنان بعد تلك الأشهر قاد لمفاجأة أخرى ، وهي رؤية الصورة التي كُتب تحتها اسْم دعاء . فكان لذلك أثره في إحياء أمل السارد بما كان قد يئس منه ، وهو الاهتداء للفتاة ، والالتقاء بها ، ومعرفة مكانها على الأقل . وطالما أنَّ المجلة التي نشرتْ صورتها لها مقر معروف ، ورقم هاتف معروف ، فقد غدا اللقاء بها ممكنا ، أو متاحا ، في المدى القريب . ومن تدخلات القدر أنه عندما اتصل بالمجلة سمع صوتها وهي تجيب ، وذلك شيء يسعد السارد الذي رأى في تلك المفاجأة برهانا على صدق القول : ما كتب على الجبين لا بد أن تراه العين .

قد يعترض القارئ بزعم أن هذه القصة تفتقر للتركيز ، والتكثيف ، الذي هو سمة القصة القصيرة المعاصرة . بيد أن الامتداد في زمن القصة ، والتواتر ، والاستناد إلى حوافز يفسر بها المتلقي ما يقع من حوادث جديدة ، شيءٌ لم تخل منه القصة الفنية على مدى العصور المنصرمة ، ولا في عصرنا الراهن . فمن القصص قصصٌ كثيرٌ يقوم على فكرة التناسب ، والاتساق ، بين حوادث متفرقة تقع في أزمان متباعدة ، ينتظمها محور واحدٌ على مستوى التشخيص ، والعقدة . فعلى مستوى التشخيص : نجد السارد يلقي بظلاله على التفاصيل التي يتألف منها فضاء الحكاية . وعلى مستوى العقدة نجد الإطار المحيط

بها هو العلاقة العاطفية المنتظرة بين السارد وصبية المقهى ، تلك العلاقة التي تنهض في وجهها عقباتٌ يمكن أن تنسب لتقلّب الحظ ، وأخرى يمكن أنْ تنسب لمشيئة القدر . وعلى مستوى العناصر المساندة نجد في الصديق – صاحب الحاسوب المعطوب– الذي اقترح على السارد ضرورة البحث عنها ، والاستجابة لإشارات القدر المصمم على المضي بهذه الحكاية نحو نهايتها السعيدة المنتظرة ، صديقا يُسارع بدوره لتقديم المساعدة .

وهذه المعطياتُ ، في حقيقة الأمر ، تقلل من الأثر السلبي للتشتت الزمني في القصة ، وتضفي عليها قيمة فنية نابعة من تقنية التواتر ، الذي يضم الحدث للحدث ، في نسق بنيوي لا يخلو من الانسجام ، والاتساق الشكلي ، وإن غاب عنه عنصرا التركيز ، والتكثيف .

على أن لسوزان الراسخ ولعًا غير خفي بالجو الغرائبي الذي يسود بعض القصص ، ففي قصة لها بعنوان (طمّنيني يا أمي) تروي على لسان جنين – أنثى– المراحل التي يجتازها الجنين في الرحم بدءاً من العلقة ، وانتهاءً بالجسم المتكامل الذي يشرئب للخروج من عتمة الرحم إلى نور الولادة . غير أن الطفلة – الجنين تعْلَقُ بالرحم ، وتأبى الخضوع لمشيئة الطبيب الذي يحاول إخراجها عنوةً ، مكررًا القول بأن هذه الولادة عسيرة . أما الطفلة فتذكرنا بحكاية «الولد الفلسطيني الذي رفض أن . .» للقاص رشاد أبو شاور ، وهي إحدى قصص مجموعته «الضحك في آخر الليل» . ووجه الشبه بين القصتين أن الطفل في قصة رشاد أبو شاور يأبى الخروج من الرحم لما يسمعه من أخبار عن المشكلات التي يواجهها الفلسطيني بالذات على الحدود ، وهو يتنقل من بلد عربي لآخر ، وفي المطارات ، وعن السجون ، وعن تضييق الحريات ، واحتجاز جوازات السفر ، فيقرر البقاء داخل الرحم . وها هنا

نجد الطفلة هي الأخرى تأبى الولادة ، والخروج من أمان الرحم إلى عالم يمتلئ بالشرور ، فهي تصرُّ على عدم مغادرة الرحم إلا بعد أن تطمئن ، وتتحقق من أنها لن تعاني شيئا مما تسمعُ عن انتشاره في العالم . والقصة تذكرنا أيضا برواية طيور الحذر لإبراهيم نصر الله التي يرفض فيها الجنين مغادرة الرحم . وقد يكون اقتبس هذه الفكرة من قصة رشاد أبو شاور ، وقد تكون من باب توارد الخواطر ، ووقوع الحافر على الحافر .

وثمة قصة أخرى تهيمن عليها الأجواء الغرائبية ، وهي الموسومة بالعنوان «السفر في أرض الدهشة» .

فبطل القصة ، الذي لا يفتأ يشعر بالملل ، ويتشوق للإحساس بأيِّ شيء من الدهشة ، يعود من عمله ليجد زوجته قد جاءت بلوحة جديدة علقتها على أحد جدران غرفة النوم . وقبل أن يتناول طعام الغداء ارتمى كالعادة على سريره ، فوقع بصرُه فورًا على تلك اللوحة التي أظهر فيها الرسام ببراعة مشهدًا استوحاه من حكايات ألف ليلة وليلة . وما هي إلا دقائق حتى كان التفاعل بين الراوي – بطل القصة– وما في اللوحة ، قد أخذ منه الكثير ، وجعله يفارق الواقع منبهرًا بالحسناء التي ظهرت له بين الخطوط ، والألوان ، وهي تشير له إشارات لا تخلو من غواية ، وإغراء ، فوقع تحت تأثير ذلك العطر النافذ الذي استحوذ على حواسّه كافة ، ونسي نفسه ، واستسلم لذلك التيار المتدفق من الدهشة : دهشة في الموسيقى ، دهشة في الألوان ، دهشة في الغناء ، دهشة في العباءات الحريرية المقصبة الشفيفة التي لا تخفى بياض الجسد ، دهشة في الرقص ، دهشة في القمر المتلألئ . . وفيما هو واقع تحت تأثير ذلك السحر الذي يخدر الحواس ، تدعوه زوجته بصوت مرتفع ، وهي تقول : الغداءُ جاهز . فقد اقتلعته بهذه الكلمات من أجوائه تلك اقتلاعا ، وعندما سألته عما كان يفعل في غرفة النوم طوال

ذلك الوقت ، أجاب كنت أسافر في أرض الدهشة . وعلى الرغم من أنَّ الزوجة لم تستوعب ما عناه الزوج بأرض الدهشة ، فإن القارئ يتوقع لاحقا أن تستوعب ذلك ، فاللوحة الجديدة كان لها من التأثير على النفس حد الانفصال عن الواقع بما فيه من رتابة مملة ، والذوبان في عالم شفيف من الرؤى ترفّ عليه فيه روائح الماضي العابق بالأساطير .

مثل هذه القصة قد تجيب على اعتراض القارئ المشاكس الذي يلوم الكاتبة لغياب التركيز ، والتكثيف ، في قصة (المصمّم) كونها تؤكد قدرة الكاتبة على كتابة القصة القصيرة التي تقوم على تكثيف الزمن ، واختزاله ، في بؤرة تشع بأضواء تعبيرية تنطلق في غير اتجاه ، جاعلة من اللحظة القصيرة إطارًا شاملا لكثير من التفصيلات التي يُسْهم في نسْجها الخيال القصصيّ بمهارةٍ ، واقتدار .

(١) سوزان الراسخ ، السفر في أرض الدهشة ، ط١ ، عمان : دار الأيام ، ٢٠١٣ .

الفصل الثالث عشر
أمس الغد لجمال أبو حمدان
مذاق قصصي مختلف

يختلف جمال أبو حمدان 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 (١٩٧٠) التي تشير لظهور التيار التجريبي في القصة بصفة عامة والأردنية على وجه الخصوص . وقد نشر بعدها : مقعد أمام البحر١٩٩٣ ونصوص البتراء ١٩٩٤ومملكة النمل ١٩٩٨ والبحث عن زيزياء ١٩٩٩ ، وزمن البراءة ٢٠٠٢ ، وأخيرا أمس الغد٢٠١٠ أما مجموعاته السابقة فقد حظيت ببعض الدراسات والمقالات التي نشرت في صحف ، أو في مجلات ، أو في فِصَلٍ من كتب تتحدث عن القصة القصيرة . بيد أنَّ الأخيرة «أمس الغد» لم تحظ بدراسة تذكر ، في ما أظن وأعلم ، عدا دراسة أحمد الخطيب «آفاق التحديث في قصص جمال أبو حمدان القصيرة(*) » [عمان ، ع ١٦٩ تشرين٢ وكانون ١ س ٢٠٠٩ ص ص ٦٤- ٦٧] وقد اخترت الحديث عنها- في هذا الكتاب- تجنبا لتكرير ما كنت قد كتبته ونشرته عن مجموعاته الأخر . ولأن في هذه المجموعة بقصصها الأربع عشرة بعض المزايا التي لا يجدها القارئ في مجموعاته تلك .

(*) كان الباحث قد اطلع على المجموعة وكتب دراسته ونشرها قبل صدورها في كتاب .

ملاحظات أولى

فمن الملاحظات التي تجبه القارئ لأول نظرة هذا العنوان الغريب «أمس الغد» فهو عنوان ينطوي على تناقض صارخ إذ يربط ربطا غير منطقي بين الأمس والغد ، متخطيا اليوم- أو الحاضر- جاعلا من الأمس تبعاً للغد أي المعروف تبعا للمجهول ، فالقارئ لا يعرف ما الذي يأتي به الغد إن كان على دراية بما جرى أمس . فكيف يكون الأمس تبعًا للغد؟ وضعٌ مقلوب يثر الفضول .

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 واحدة 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 ، مستعيدًا في ذلك الأرق ما مضى من أيام العمر الجميل ، والصبا الآيل للمشيخ ، فهو لا يعرف النوم إلا بعد أن يهبَّ واقفا متجها نحو الأوراق والقلم ليخط ما يخط ، ويكتب ما يكتب ،حتى الفجر ، دون أن يعرف النوم سبيلا إلى أجفانه ، إلا بعد أن يطفئ نار الإبداع ، تلك النار التي لا تنطفئ إلا بحبر الكتابة :

ثم ينسل بعيدا
متناه في رؤاه
دون أن يبدي أساه

بعد أن يلقي السلام
مطبقا أجفانه الوسنى
على حلم أخير
وينام

ويستهلُّ قصة (الخلخال) بقصيدة يدّعي الراوي أنها من شعر سالومي ، وأنها كانت تخفيها تحت الوسادة عن أمها التي وبختها لكتابة الشعر ، فهي ينبغي أن تهتمَّ بممارسة العشق لا بذكره في القريض ، فهذا شأن المراهقين حسب . وفي «أرواح» قصيدة تتحدث عن علاقة بطل الحكاية بالروح ، واعتقاده الجازم بأن الأرواح لها ما للإنسان من أفراح ، وأتراح ، لا تنتهي إلا عندما يدثرها الموت بجلابيب الفناء ، ويرتاح . وفي قصة «الخاتم» نجد أبياتا من الشعر العذري ، ولعلها لكثير عزة ، وفي (الباب) قصيدة يقدم بها الراوي لحكايته التي تتحدث عن الرسام بطل القصة ، ذلك الذي أتمَّ رسم الباب ، ثم عبره إلى الجهة الأخرى ، واختفى :

أبعد الفرشاة عنه واستدار
هائمًا في وهم رؤياه وسار
عبر الباب القصيّ
واختفى الرسام في لوحته
خلفَ الجدار

وفي (الكفّ) يجد القارئ أبياتا من شعر حسان بن ثابت ، وأخرى من شعر عدي بن الرقاع العاملي ، وهي أشعارٌ تلقي الضوء على جانبٍ من حكاية يزيد بن عبد الملك ، وجاريته حبابة ، التي غُصَّت بحبةِ عنب ، فاختنقت ، وماتت ، وتخلى بعدها عن الملك ، باكيًا على قبرها حتى لقي حتفه ، معبرًا عن قسوة الحبِّ الأبدي . وأيًا

ما يكن الأمر ، فإن هذه الأشعار لا توحي بتراسل الأجناس من شعر ، وقصةٍ ، وخبر تاريخي ، وأسطوريّ ، في كتابات جمال أبو حمدان حسب ، وإنما تفصح عن ذائقة أدبية ، وفنية ، تقترب في نثرها من الشعر ، وفي شعرها من النثر . وهي ذائقة معدنها الإحساسُ الرهيف ، والتواصل العميق بالتراث .

ومن الملاحظات الأخرى التي يتوقف لديها قارئ الكتاب من النظرة الأولى أنَّ عناوين جلّ القصص من كلمة واحدة : الدرج ، العطش ، الخلخال ، أرواح ، الخاتم ، الشجرة ، الحجر ، القلعة ، الباب ، الملح ، الكف ، الأم ، البرج ، الصهيل . وهي عنواناتٌ لا توحي بمحتوى القصة ، ولا بإطار الحكاية ، ولا بأي ظلال تختصُّ بها أو بعلاقة المتَخيَّل فيها بالواقع . فمن يقرأ العنوان لا يستطيع أن يتوقَّع ما ترويه من وقائع ، ولا ما تومئُ له من أيحاءاتٍ ، أو من معانٍ . وهو مع ذلك عنوان مشوّق ، إذ يستفز القارئ استفزازا لا يستقيم مع تلك الآراء التي نقرؤها هنا ، وهناك ، زاعمة أن للعنوان سيمياءَ تشي بمضمون النص ، فمن هو الذي يستطيع أن يتوقع فحوى القصة من قراءته لعنوان : الدرج ، أو العطش ، أو الحجر ، أو الباب ، أو الملح .

درج فرعون

وهذه ملاحظ تشجع القارئ على النظر في القصص بعيدًا عن ما هو متداول من أقاويل عن سيمياء العنوان ، أو العتبات ، أو التناصّ . ففي قصة (الدرج) يروي لنا الفتى الغريب متواليات عن عشقه للأدراج صعودا وهبوطا منذ طفولته مرورًا بصباه . وفي مقطع من القصة ، أو لنقل وحدة نصية ، يقف بنا عند درج فرعون- وهو من الأدراج المشهورة في عمان- وتتناسلُ الأسئلة في ذهن الراوي قبل أن يبصر في نهاية

الدرج بابًا ، يعبرهُ ، فإذا هو أمام امرأة تكلمُه قائلة «هيتَ لكْ» ويستبين في ضوء المكان الشاحب شبَح زليخة التي تخبره أنها بانتظاره منذ أربعة آلاف سنة ، لكنه – على أي حال– ليس بيوسف الصديق . وعلى نحو مباغت ، وكعادة الكاتب في إدارة العلاقات بين الشخوص ، يخاطبه شخص آخر على كثب من المشهد ، قائلا : فتىً فجّ ، هذه ليست زليخة امرأة العزيز . وليس ثمة امرأة . هواجسُ فتىً غِرّ . إنها تتراءى لك ، وخيالك هو الذي يجسدها أمامك ، والكلام الذي دار بينكما ليس أكثر من وَساوس . ذلك أنَّ عزيز مصر ، وزوجته زليخة ، لم يأتيا إلى عمان ، إنما الذي جاءها هو عزيز روما ، وهو الذي أنشأ هذا الدرج ، وليس فرعون . ويظل الفتى الغريب يلوبُ 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 موت مبكر وموتٍ أخر غير مبَكّرٍ . ويسمع تهامس عشاق ، وتنهدات الأمهات ، وهن يهدهدن أطفالهن الذين يستعصي على أجفانهم النعاس . ويمضى في حركته الدائبة هذه إلى أن يقذف به أحد الأدراج (العمَّانية) إلى منزله على مرتفع في جبل عمان . وفي منزله ذاك تذكَّر الدرجات الثلاث التي كان يلهو بصعودها وهبوطها صغيرا مستحوذا على إعجاب أبيه وأمه ، فيحاول أن يكرر ما كان يفعله ، فلا يستطيع ، «اتجهت إلى الدرجات الثلاث ، وحاولت أن أصعدها ، فلم أقْوَ . إذ زايلتني همتى بفعل تقدُّم العمر»[1] وتلك كانت الخطوة الأولى من الراوي تجاه الرحيل . ففي تلك الأثناء أحس بيد أبيه المتوفى تمتد إليه وتمسح جبينه برفق ، ثم بيد أمه المتوفاة أيضًا تمسك

(١) جمال أبو حمدان ، أمس الغد ، وزارة الثقافة ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص٢٩ .

برأسه وتميل به إلى صدرها برقة وحنو ، فأمال رأسه على كتف أمه لتستغرقه السكينة . «ويواصلُ» ما زلتُ حتى هذا الوقت . . ولا أدري إذا كنت مستكينًا لإغفاءة الحياة ، أم لصحوة الموت . .»[1]

يخلط المؤلفُ بين رؤيته هو للعالم ، وما تمده به ثقافته التاريخية والدينية من رموز استطاع أن يجمع بينها في تركيب منسجم على الرغم من أنها تمثل في أصولها محطاتٍ متباعدة ، فهو يذكرنا بمشكلة امرأة العزيز وبالنساء اللائي قطعن أيديهن ، وبالفرعون ، وبالأدراج التي شيدها أو شيد بعضها الرومان عندما كانت عمان فيلادلفيا . ويذكّرُنا بالمدينة عندما كانت صغيرة ؛ درج واحد ، وينابيع صافية لا تتعكر ، وخبز طازج لا يجف . ثم الرحيل المفاجئ للأبوين ، والدار التي تقع على كتف من جبل عمان ، والدرجات الثلاث التي هدَّت قواه . والوجه المتعقلن الذي لا ينجرف وراء الأوهام والخيالات ، رادعا غلَبَة الهواجس على الفتى الفجّ الغريب . ولا ريب أن هذا الفتى الغريب الذي يسلط المؤلف الضوء على دوره ، ومسعاه ، لفكفكة أحاجي الحياة ، وألغاز العالم ، أقنعنا بأن الحياة ليست طعاما وشرابا حسب ، بل هي تطلُّعٌ ، 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 ، وظنَّ أن ما يسعى إليه قاب قوسين أو أدنى ، فُجع بأن ما حسبه 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 المتأرْجحَة بين الحياة والموت .

(١) أمس الغد ص ٣٠ .

كلٌّ ما يحيط بنا إذًا في نظر الكاتب لا يعدو أن يكون موضوعا لإعادة النظر ، وتصحيح الرؤيا . فالحكاية الشعبية التي تعاورها الرواة عن مقبرة مصدار عيشة يعيد المؤلف كتابتها برؤية جديدة . ولئن كان الفتى الغريب ، في قصة الدرج ، مولعًا بصعود الأدراج وهبوطها ، فإنه في قصة العطش مولع بالتجول في المقابر ، ومراقبة الشواهد (جمع شاهدة) التي تحمل أسماء الموتى ، وتواريخ وفياتهم ، ودفنهم ، في تلك المقبرة «مقبرة مصدار عيشة» عيشة التي يقع نظره عليها وهي تجلس على حافة قبر فارغ في ركن منزو ، تنصحه بين إغفاءة الحياة ، ويقظة الموت ، أن يحفر قبره بيده سلفا ، إذ الحياة ما هي إلا سَفْرة قصيرة في هذا الاتجاه ، فلم لا يختصر الوقت ، ويهيئ نفسه للانتقال من فضاء الشمس إلى عتمة القبر؟ وما هي إلا ساعات حتى يكون القبر جاهزا . ثم تتراءى له مرارا . يسعى خلفها كالمضبوع إلى أن تدخل دارا وتدعوه للإقامة معها طالما أن المقبرة لم تعد المكان المناسب للانتظار بعد أن أصبحت محاطة بالأسوار ، والبوابات الحديدية الكبيرة المغلقة بأقفال نحاسية ، وعليها حراسٌ شاكو السلاح . وتبقى التساؤلات تطنّ في رأس الفتى الغريب : ما الذي دفع بتلك السيدة لحفر القبر في ذلك المكان المنزوي لتجلس إلى جانبه باستمرار في هيئة دائمةٍ يكتنفها الغُموض؟ أكان عليها أن تتخيل حبيبها الذي انتظرته ، وطال بها الانتظار حتى أقعدها اليأس من مجيئه؟ وعندما يئست افترضت أنه مات ، وحفرت قبرا بيديها ، وظلت تجلس بجواره ساكنةً ، واجمة ، لا تعولُ ولا تبكي؟

والشخوص في العطش أشباحٌ تظهر ، وتختفى ، 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 مرارا . وأما الفتى الغريبُ ، المولعُ بدخول المقابر ، والتجوال فيها منذ صغره ، فلا يقدر على التفريق بين ما إذا كان حيا أم أنه ميْت : «طال انتظاري دون جدوى ، فكيف للخيط الواهي الرفيع الممتد بين الحياة والموت أن يحتمل اليقين؟»[1]

انعدام اليقين

ويغلبُ هذا الإحساسُ بانعدام اليقين على الفتى الغريب في قصة الخلخال ، 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 تقله الحكاية الأسطورية عن سالومي . فقد ساقته قدماه إلى خرائب (مكاور) حيث عمود قديم من بقايا قلعة ماخيروس 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 تشترط قتل المعمدان . وفي الجواب تبرز طريقة الكاتب الخاصة في إعادة تشكيل الحكاية ، وتشخيص النموذج الإنساني تشخيصا مختلفا ، ومغايرا لما هو سائد عنه ، ومعروف . فقد ألحت سالومي في الجواب أنها لا يَدَ لها في مقتل المعمدان ، وهي على العكس من ذلك ،كانتْ ، وما تزال تهيم به حبًا ، وقد قالت الشعر متغزلة به ، وأخفته تحت الوسادة . وأنها طالما عرضت نفسها ، وجسدها عليه ، لكنه كان يُعرض عنها مشمئزًا ، مما

(١) أمس الغد ص ٥١ .

جعل عناده هذا سببا في مصرعه على يدي هيرودوس . ثمة شعور بالحاجة إلى التكفير عن ذنب لم تقترفه ، فقطرات دمه ما تزال على الخلخال 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 ، وتطايرت في الهواء ، وتشقق الجلد المتغضن ، ومن بعده تشقق العظم ، واضحت الراقصة الفاتنة جثة لا حراك فيها ، ولا تحتاج إلا لقبر تثوي فيه . لكن الغريب ما إن ينتهي من حفر القبر حتى يكتشف اختفاء الجثة .لا شيء في المكان إلا الخلخال الذي يلمعُ تحت الشمس . فيحاول أن يأخذه تذكارا 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 خلخالٍ لا أكثر .

فسالومي التي كُتب عنها الكثير لا تمثل في آداب الشعوب إلا راقصة خليعة اشترطت 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 غيره ، فهي- ها هنا – تفيضُ عذوبة ، ورقة ، وتحبُّ يوحنا ، وتذوب ندما على فعلتها الشريرة ، وتحاول التكفير ، وتسعى للتخلص من آثار الجريمة ، وعندما تنجح تختفي ، في مشهد احتفاليٍّ يعبر عنه الغريب بلسان غريب «بين قبر خال من الموت ، وموتٍ بلا قبر .»

وحدة الراوي

ولا بد أن يلحظ الدارس لهذه القصص الثلاث ، ولغيرها في «أمس

الغد» شيئا مشتركا فيها على السواء ، وهو وحدة الراوي (الفتى الغريب) وانتهاءُ جل القصص بالإعراب عن عجزه ، فهو في (الدرج) لا يستطيع صعود الدرجات الثلاث ، وفي الخلخال لا يستطيع أخذه ، ولا حتى تحريكه ، على الرغم من محاولاته المستميتة لذلك . وفي العطش لا يستطيع النهوض عن الأرض والوقوف على ساقيْه للحاق بعيشة ، فجسده المتهالك يخذله ، ويظل مطروحًا في مكانه كجسم بلا روح . ويغلب على الراوي في القصص الثلاث- كما في غيرها- عدم التفريق بين الحياة والموت . والحقيقة أن الشخصيات التاريخية ، والنماذج الأسطورية ، والدينية ، التي تظهر في القصص ، مثل : أبي ذر الغفاري ، وعمرو بن العاص ، وأبي موسى الأشعري ، ويزيد بن عبد الملك ، وشهرزاد ، وسالومي ، وهيروديا ، وهيرودوس ، وغيرها . . لا يعد ظهورها من قبيل التوظيف ، وهو المصطلح الذي اعتاد النقاد والدارسون استعماله في وصف هذه الشخوص . 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 القصص عن عمرو بن العاص أو أبي موسى الأشعري مختلفٌ قطعًا عما عرف عن هذين النموذجين ، لهذا لا مندوحة لنا عن الاعتراف بأن لجمال أبو حمدان نهجًا خاصًا في بناء القصة القصيرة يقوم على الاتكاء على حكاية ، أو شخصية ما ، فيعيد كتابتها كتابة جديدة ، ويضفي عليها إطارا سرديا جديدا ، ومناخا قصصيا جديدا ، يمثل بحُبْكته طرحًا جديدًا لتلك الحكاية ، أو الشخصية ، وما تضمرُهُ من إيحاءات ، وتأويلات ، وهذا يكسبُ القصة مذاقا أدبيًا مختلفًا عن سائر القصص .

الفصل الرابع عشر
نجوى قعوار
وريادة القصة القصيرة في فلسطين

من الرعيل الأول

تعد الراحلة نجوى قعوار فرح (١٩٢٣- ٢٠١٥) من كاتبات الرعيل الأول في القصة العربية القصيرة في فلسطين ، شأنها في ذلك شأن خليل بيدس ، وعارف العزوني ، ونجاتي صدقي ، وأمين فارس ملحس ، ومحمود سيف الدين الإيراني . وقد اختُلف في سنة ولادتها ، فمن قائل إنها ولدت في الناصرة عام ١٩٢٠ إلى من يؤكد أنها ولدت سنة ١٩٢٣ وبذلك تكون من الجيل الذي عُرف منه جبرا إبراهيم جبرا ، وإميل حبيبي ، وإحسان عباس ، وهاشم ياغي ، وناصر الدين الأسد . . وغيرهم من أدباء العربية النحارير .

بدأتْ نشاطها الإبداعي وهي طالبة على مقاعد الدرس في معهد دار المعلمات في القدس . ويذكر الراحل عيسى الناعوي في مقدمته لمجموعتها القصصية الأولى «عابرو السبيل» (١٩٥٤) أنه التقاها في ندوة لها في القدس سنة ١٩٤٦ وفي تلك الندوة ألقت محاضرة حول موضوع «جهاد الإنسانية» تركت في نفسه انطباعات جيدة ، ونشأت بينهما علاقة أدبية استمرت طويلا ، على الرغم من أن النكبة فرَّقتْ بينهما ، وقد ساعدها في نشر محاضرتها تلك في مجلة الأديب اللبنانية ، وظهرت فعلا في عدد تشرين الثاني من العام نفسه ١٩٤٦ .

وبُعيْد ذلك شقت كتاباتها القصصية طرقها إلى النشر في الصحف ، والمجلات ، فكانت من كتّاب(الأديب) و(صوت المرأة) و (المنتدى) و(القافلة) و(الغد) المقدسية . وكانت نجوى قعوار قد اقترنت بالقسّ توفيق فرح ، الذي تنقل بها من الناصرة إلى عمان ، فإلى بيروت ، وأنشأت مجلة «الرائد» سنة ١٩٥٧ التي لم يكتب لها الاستمرار ، وكذلك مجلة «الأرض سفينتنا» التي احتجبت هي الأخرى بعد عددَيْن لا غير .

كتبتْ نجوى قعوار إلى جانب القصص القصيرة المقالات ، والخواطر ، والمسرحيات ، ونُشرتْ لها مسرحية بعنوان «سر شهرزاد» ١٩٥٨ وأخرى عن السيد المسيح بعنوان (ملك المجد) ١٩٦١ وكتبت قصصًا للناشئة بعنوان «قصص وتراجم» في ثلاثة أجزاء ؛ ولها أيضا ديوان من الشعر النثري ، على أن ما يغلب على نتاجها هو القصة القصيرة ، وإلى هذا الفن يُعزى حضورها الأدبي . . فقد صدرت لها مجموعاتٌ ستّ ، أولاها – مثلما ذكر– عابرو السبيل (بيروت : ١٩٥٤) مع مقدمة لعيسى الناعوري (أعاد اتحاد الكتاب نشرها حديثا – بلا تاريخ) . و«دروب ومصابيح» (بيروت ، ١٩٥٥) و«لمن الربيع» (١٩٦١) و«اللقاء» (بيروت : ١٩٧٨) و«عهدٌ في القدس» و«رحلة الحزن والعطاء» (١٩٨١) واللافت للنظر أنّ من يقرأ قصصها المبكرة ، والمقدمة التي كتبها عيسى الناعوري ، يلاحظ بعين الرضا ، والإعجاب ، ذلك التقريظ الذي حظيتْ به قصصُها من كاتب مخضرم له تجاربه في كتابة القصة ، والرواية ، والنقد الأدبي ، فضلا عن أنه شاعر له عدة دواوين . فهو لا يتردَّد في وصف الكاتبة بالبراعة التي تشمل اختيار الحادثة ، وإيجاد المناسبة ، والحوار في جميع القصص . ولا تقل براعةً في الوصف ، يقول : «وصفِ الأجواء القصصية ، ووصف الطبيعة ، ووصف

الأحاسيس ، وفي هذا الأخير تتجلى مقدرة المؤلفة على التحليل النفسيِّ الدقيق لمشاعر الحبّ ، والحزن ، والطفولة ، والحنوّ ، والاستسلام ، والتمرُّد .[١]»

أسلوب الرواد

ومع هذا الإعجاب بقصص نجوى قعوار ، لم يفتْ الأديب الناعوري أنْ يشير إلى نقيصة لا تثير لديه سوى التحفظ ، فإلى جانب «الحسنات الكثيرة التي يلمسها القارئ في هذه القصص جميعًا ، يُلاحظ أن في بعضها اضطرابًا بين العامية والفصحى ، يتكرَّرُ كثيرًا ، وبشكل بارز كما في العبارة الآتية :

- ألا يكفي أنك أنقذتني؟ وِبْتِخْسَرْ منْ جيبَكْ كمان؟[٢]

وما يعده الناعوري اضطرابًا في الحوار ليس بشيء ، فلغة القصة- إنْ كانت طويلة أم قصيرة- هي اللغة المشتركة ، أو تلك التي يقال لها بالإنجليزية common speech ولا شك في أنها اندفعت اندفاعًا لاجتياز الخطوط الحمر التي تفصل بين لغة الكتابة ولغة الكلام العادي ، تغليبًا وتوفيرًا لعنصر المحاكاة ، أيْ : محاكاة الواقع من خلال حوار الشخوص ، وهو شيء توجِبُه الأعراف السردية في أيامنا هذه ، ويُتناول تحت مسمى (المبدأ الحواري) لطيِّب الذكر ميخائيل باختين .

على أنّ القصص ، بصفة عامة ، وإن حظيت بهذه التزكية من الناعوري ، تكاد لا تختلف ، ولا تتباين ، عن قصص الرواد ممن ذكرنا

(١) نجوى قعوار فرح ، عابرو سبيل ، أتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، بلا تاريخ ص٨ من المقدمة .

(٢) السابق ص١١ .

بعضهم في مستهل هذا المقال . فالقصة القصيرة ليست قصيرة لأن عدد صفحاتها قليلٌ غير كثير ، ولا لأنَّ عدد كلماتها يقل عن الآلاف أو يتجاوز الآلاف . . وإنما هي قصيرة لأنها تسلط الضوء على لحظة من حياة الشخصية الرئيسة فيها ، منفصلة عما سبقها ، مستقلة عما يليها ، خلافا للرواية . وقد ظن رواد القصة القصيرة ، ومنهم الراحلة الكبيرة نجوى قعوار أنها رواية يجري تلخيصها تلخيصا شديدًا ، أو تكثيفها في صفحات قليلة جدًا . ولم يكونوا في ذلك على طريق مستقيمة . ففي قصة «أيُّ السبيلين» وهي الأولى في «عابرو السبيل» نجد شابا أنهى تعليمه الجامعي ، ووجد وظيفة حكومية ، وقد حاول والداه دفعه دفعًا للتقرب من أحد المسؤولين ، ولو بالتودُّد لكريمته ، كي يكون وسيطا يدفع به لترقية تسمو به على مرتبة ابن الجيران ، غير أن الشاب ترفَّع عن ذلك ، ثم قدم استقالته من تلك الوظيفة لهذا السبب .

وعندما شغرت وظيفة معلم ، تقدم لها ، ولكنه اصطدم بمدير تقليدي ، متحجّر الفكر ، يريد له أن يتبع أساليبه البالية في التدريس ، فما كان منه إلا أن ضاق ذرعًا بوظيفته الجديدة ، كما ضاق بالأولى . وقدم استقالته من التعليم غير آبه باعتراض والديه ، ولا بتعليقاتهما الساخرة . واللافت أنَّ الشاب بعد أن استقال من التعليم ، قرر أن يمتهن حرفة الأدب ، فألف كتابًا عن العصر العباسي صور فيه بغداد أيام الرشيد ، وما فيها من القصور ، ومن الجواري الحسان ، وما قيل فيها من خمريات أبي نواس ، إلى الغزل بالغلمان . . ونَشر الكتاب على نفقته كأيِّ أديب مبتدئ ، وحظي الكتابُ بتنويه من الصحف ، وقال فيه أحد النقاد : إنه عرضٌ جميلٌ ، شيِّقٌ ، وفيه قراءة جديدة مبتكرة للتراث الأدبي . غير أن شهورًا بعد ذلك مرت دون أن يُباع من الكتاب

غير القليل ، الذي لا يعود عليه بجزء مما أنفقه على طباعتهِ ، فضلا عن تأليفه . وفي ذروة اليأس ، والشعور العميق بالإحْباط ، يقرر الرحيل ، ولكن إلى أين؟ لا هو يعرف ، ولا غيره يعرف .

تؤكد هذه النهاية للقصة «أيُّ السبيلين» أنَّ الكاتبة نجوى قعوار تكتبُ ما تكتبُ تحت وطأة الشعور بفظاعة الواقع ممثلا بمعاناة الشخصيات المهمَّشة ، التي شُغفتْ بها شغفا كبيرًا مثلما ينوه الناعوري في مقدمته . بيد أن تعاقب الأحداث فيها جعلها أقرب إلى رواية مختصرة منها إلى قصة قصيرة . وخلافا لهذا ، نجدها في قصة أخرى (بائع الصحف)تلتزم إلى حدٍّ ما بالتركيز على مصير بائع الصحف هذا . مما يربط ربطاً محكمًا بين مجريات القصة والخاتمة ، التي تتضمن الخلاصة ، أو المغزى ، إذا صح التعبير . فبائع الصحف فقد زبائنه الدائمين بمكيدة من منافسه ، فما كان منهُ إلا أن اعتدى على ذلك المنافس . وهذا الجُرْم أفضى به إلى التحقيق ، ولأسئلة تطرح عليه ، لها أولٌ وليس لها آخر . ثم يزج به في سجن الأحداث ، وهو أشبه بمدرسة يلقن فيها من الدروس ما يساعده على تقويم سلوكه ، بيد أنه غافل الحراسَ ، وهرب منه ليلا ، مُقلدًا بذلك أحد نجوم السينما الذين طالما أعْجبَ بهم . وقد قرر من تلك الليلة أن يصبح نشالا ، بل رئيسَ عصابة من النشالين ، متوقعًا أن يضحك طويلا على الشرطة الحائرة في البحث عن الفاعلين .

ومن الطريف أنّ الكاتبة تسلط الأضواء على الأسباب ، والنتائج ، في القصة ؛ مما يضفي عليها طابع الحبكة المتماسكة . فالمجتمع مسؤول عن الذي جرى لهذا الفتى ، إذ لم يجد من منافسه سوى الكيْد ، والخصومة ، ولم يجد من محيطه في الحي من يمد له يد العون ، لا سيما أن أمه مريضة ، وهو لا يستطيع أنْ يأتيها بالدواء ، ولم يجد كفيلا

يتيح له التحررَ منْ فترة السجن ، ولم يجد من يفهمه ، فالاعتداء على منافسه جريمةٌ ، في حين أنَّ استيلاء منافسه على زبائنه لا يُعد جريمة . وليست الثقافة السائدة بمعزل عن هذا ، فقد نشأ بائعُ الصحف على مشاهدة الأفلام المصرية ، وأفلام رعاة البقر الأجنبية ، التي تمجِّدُ المجرمين ، واللصوص ، والقتلة ، فعاش على أمل أنْ يكون واحدًا من هؤلاء طالما أن المشاهدين في دور العرض لا يفتأوون يصفِّقون لهم .

ممكنات الرمز في «العودة»

أما قصة «العودة» فتبدو للقارئ كأيّ قصة حبّ بين قرويَّيْن ، هما : أحمد ، وفاطمة .

بيد أن الأوضاع الاجتماعية ، والمصالح المادية ، تتدخَّل في الوقت المناسب ، فلا تتيح لهذا الحب أن يبلغَ النهاية السعيدة التي ينشدها المحبان . فقد تقدم شيخ خرف ، وغني ، لوالد فاطمة طالبًا الزواج منها ، فوافق الأبُ طمعًا في الصداق الذي يتيح له شراء قطعة الأرض المجاورة لأرضهِ هُوَ . وهكذا ،كُتبَ على أحمد أنْ يهجر قريته في ما يشبه الاحتجاج العاطفي ، والنفسي ، فلم يعد بمقدوره أن يقيم في قرية ختمت حكاية عشقه بتلك الماساة . وما هي إلا أن جاوز الأربعين بقليل ، حتى شده الشوق للقرية ، ومن المفاجآت التي عمدت إليها الكاتبة في هذا الموقف بالذات ، تلك الفتاة المراهقة التي لفتت نظره بضحكتها الرنانة ، وصوتها الناعم ، الأغنّ ، الذي يُذكره بصوت فاطمة ، فقرر من فوره أن يخطبها ، وهو لا يعلم منْ هي . ولكنْ لم يطل به الوقت حتى اكتشف أنها ابنة فاطمة من ذلك الخَرفِ الغنيّ . فقد أخبره صديقه جابر بما لا يعرفه من تفاصيل عنها ، وعن الشيخ الخرف ، وعن الأم التي أصبحت بلا زوج بعد أن فارق الشيخ الحياة .

وفي الأثناء تبرز شخصية أخرى جديدة في القصة (أم سعيد) لتُحدثَ بدورها تحولا جديدًا . فأم سعيد تخبره بأن فاطمة تنتظره ، وأنه حريٌ أن يتقدم لها ، لا لابنتها ، لكنه يفضل الزواج من الفتاة الصغيرة . فتصفه أم سعيد بالشخص سيء النية الذي لا يسمع النُصْح . بيد أن أحمد لم يستطع النوم تلك الليلة . فقد ظلَّ يتقلَّب في فراشه حائراً بين نصيحة أم سعيد ، وما وعده به صديقه جابر . ولكن ما إن يعود به دولابُ الزمن للوراء ، مُتذكِّرًا حوارا جرى مع فاطمة ، ودون أن تصرح الكاتبة بما اعتزمه (أحمد) توحي لنا ، بأسلوب غير مباشر ، باستجابته للكثير مما يدعوه للعودَة .

قد تكون هذه القصة رمزية تمضي حبكتها في مساريْن اثنين ، أحدهما مباشر ، والآخر يتوصل إليه بالتأويل ، فعودة أحمد إلى قريته قد تكون تعبيرًا عن عودة اللاجئ إلى فلسطين ، أو تشبثه بتلك العودة . وأما فاطمة التي تزوجها رجل غني خَرِفٌ فترمز لفلسطين ، التي احتلتها عصابات صهيون ، اعتمادًا على حق تاريخي مزعوم ، وخرافي . وأما بيع والدها لها للشيخ الخرف ، فرمز لبعض الإقطاعيين الذين باعوا أراضيهم طمعًا في المال ، ليرحلوا به إلى بيروت حيث المؤسسات المالية ، والمصرفية ، التي يمتلكونها ، ويديرونها هناك . ولكن أحمد القروي البسيط ما فتئ يحنّ لقريته ، وإلى فاطمته ، حتى وإنْ وجدها في صورة ابنتها التي تتمتع بمثل ما تتمتع به من ضحكة رنَّانة ، وصوتٍ ناعِمٍ ، أغنّ .

على أن الكاتبة- للأسف- جعلتْ من هذه القصة قصتين ، إحداهما تبدأ وتنتهي في القرية بزواج فاطمة من ذلك الكهل الغني . والثانية تبدأ بعودة أحمد المفاجئة للقرية بعد أن تجاوز الأربعين . . مع ظهور شخصياتٍ جديدة تؤدي أدورًا في سيرورة الحدث ، أما ما جرى

بين ذلك وذلك ، فقد تركته الكاتبة غفلا ، إلا ما كان من إشارة جابر ، وأم سعيد لوفاة الشيخ الطاعن . ومثل هذ البناء للقصة القصيرة لا ينسجم مع شروط القصة الجيدة ، وإن كان يقرّبُها من الرواية ، على أننا ، في نهاية الأمر ، نجده بناءً سائدًا ، مقبولا ، في الجمّ الكثير من قصص الرواد أمثال : خليل بيدس ، ومحمد تيمور ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقي ، ومحمود طاهر لاشين ، وأمين فارس ملحس ، وعيسى الناعوري ، وغيرهم ممن كتبوا القصة القصيرة في النصف الأول من القرن الماضي ، فما ينطبق على قصص ذلك الرعيل من المبدعين ، ينطبق على قصص نجوى قعوار التي هي الرائدة الأولى من كاتبات الجنس الثاني فيما نظنّ ، ونحْسَبُ .

الفصل الخامس عشر
جمعة شنب في:
قهوة رديئة وقص أخرى

بدايات

تعود علاقة جمعة شنب بالقصة القصيرة إلى العام ١٩٨٠عندما نشر أولى مجموعاته ، تبعتها مجموعة أخرى بعنوان «رسالة أخيرة»[١] وقد نوه لقصصه غير واحد ممن يتابعون القصة القصيرة ، ويكتبون عنها ، وعما يجد فيها على المستوى الفني . وإذا نحن وقفنا إزاء قصة من قصص المجموعة توصلنا إلى انطباع بأنه منذ ذلك الحين يمتلكك خبرة في كتابة القصة لا تُنكر . فقصة (صباح العيد)[٢] تتألف من متواليتين سرديتين ، أولاهما تروي وقائع ما جرى للرواي قبل بدء القصة ، وثانيتهما تبدأ بعبارة «صباح هذا العيد» [٣] 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 ، ليقرأ الفاتحة مرارا ، ويهبها لروح أبيه الطاهرة ، وأما هي ، فتقوم بتوزيع الحلوى

---

(١) شنب ، جمعة ، رسالة أخيرة ، ط١ ، د . ن ، عمان ، ١٩٨٢ .

(٢) رسالة أخيرة ، ص ٢٩ .

(٣) رسالة أخيرة ص ٣٠ .

على الفقراء ، والمتسولين الموجودين في المكان . ثم يعودان بعد الزيارة أدراجهما إلى البيت .

ولكن الراوي بعد أن شبَّ ، وبدأ يقضي الليل ساهرا مع أصدقائه ، أو عاكفا على قراءة كتاب شيق ، تراخى 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 التوزع الماء ، والحلوى ، على المُعْوزين . فما الذي جرى حتى استعاد الراوي في ذاكرته تلك الوقائع؟

هنا تبدأ القصة بدايةً جديدة ، فقد وجد نفسه مضطرًا – من باب المشاركة الوجدانية ، وما تمليه عليه صلة القربى من واجب العزاء ، إلى الذهاب مع ثلة من الشباب للمقبرة لزيارة 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 المتوالية السردية الأولى ، بل سلط الضوء على موقف خاله من وفاة (أنور) فعلى الرغم من البيان الرسمي الذي عزا وفاة الطبيب لحادث مروري ، إلا أنَّ الأب لا يصدق تلك البيانات ، ولا من يصدرونها ، فهو على يقين من أنه شهيد ، وأنه قتل اغتيالا ، ولهذا يصر إصرارا كبيرا على غسل الجثمان بنفسه ، ليؤكد في الأثناء أنَّ الوفاة لا تتعدى أن تكون اغتيالا 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 يمضي لما هو أبعد من هذا ، مشيرًا إلى اللافتة التي كتبت ، وعلقت ، 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 ينم على كثرة الشهداء . وقد زاد الكاتب على القصة ، التي كتبت على هيئة المونولوج ، عبارة تحدد تاريخ الكتابة ، وهو ٢١ تموز (يوليو) ١٩٨٢ وهذا يعني أن حكاية أنور لا تبتعد كثيرا عن أجواء الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ولأنَّ الكاتب يتوقع ألا تكفي هذه الإشارة للربط بين الأمرين ، فقد أورد على لسان الراوي المشارك الذي ينقل إلينا ما قاله والد أنور ، نقلا عن بعض زملائه ، من أنه ناشطٌ سياسي ، وأنه كان يتغيَّب عن المحاضرات ليذهب في مهمة (عملية) فدائية ، وأن بعض مهماته كانت تتطلب الاختفاء عن أنظار أهله ، وذويه ، وأصدقائه ، وأن أصدقاءَه – بسبب ذلك – لا يفتأون يشيدون به ، ويتحدثون عنه في حماسة شديدة ، ويقولون : إنه ألقى خطابًا في مَهْرجان كذا . . ومهرجان كذا . . وأن الطلبة العرب صفقوا له كثيرًا مثلما صفقَ له الأجانب .

بهذا يتَّضح أنَّ القصة «صباح العيد» بدأت من نقطة ثم سارت في خط مستمر ، لكنه متعرِّج ، فهو يعود بنا إلى الطفولة حينا ، ويتقدم باتجاه الزمن الحالي ، الذي هو زمن كتابة القصة حينا آخر . وفيما هو يجلو لنا جوانب من شخصية الراوي ، وأمه ، إذا به يسلط الضوء على شخصية الخال ، الذي لا يُخدع بما تقوله وسائل الإعلام ، ولا بالبيانات الرسمية ، مثلما يسلط الضوء على الغائب الكبير في القصة ، وهو أنور . وقد اتكأ جمعة شنب على روابط تصل شطري القصة أحدهما بالآخر . وأحد هذه الروابط ما كنا نوهنا إليه فيما سبق ، وهو قوله «صباح هذا العيد» إضافة لهذا قوله لاحقا : «الناس يموتون بكثرة هذه الأيام ، وبلا حساب ، فابْنُ خالي . . .[1]» وقوله «والحقيقة أنني في

(١) رسالة أخيرة ، ص ٣٢ .

الفترة الأخيرة لم أعد أستغرب أن يفعل خالي أيَّ شيء» ولجأ- علاوة على ذلك- للحوار ، وفي الحوار الذي جرى بين الراوي والخال ، استعيدت وقائع مضت عليها شهورٌ ، قبل أن يحدّد الراوي صباح العيد المعنيّ بعبارة «صباح هذا العيد . .» .

ومن هذه القرائن يتضح للقارئ أيضا أنَّ لجمعة شنب خبرة في السرد القصصي تُعنى أولا بتقديم الشخصية من خلال الأفعال ، (الراوي/ والخال) وتقديمها من خلال الحوار عنها (الأم ، وأنور) ويتقنُ سرد الوقائع بحيث يكون بعْضُها حافزًا لبعضها الآخر ، فزيارة القبر صباح (هذا) العيد تذكره بزيارات كثيرة قام بها بصحبة الأم ، في طفولته ، واستقبال التابوت الذي يحتوي جثة أنور ، تحفزهُ على ذكر ما تبقى من الغسل ، والتكفين ، والتشييع ، والجنازة ، والدفن ، وتقلبات الخال وتوتراته ، جاعلا من هذا كله حافزا لذكر الخلاصة ، أو الخاتمة ، التي تريد أن تقول لنا ، في حيادٍ تام ، إنَّ أنور ، كغيره من الشهداء الذين سقطوا في مواجهة الاجتياح الإسرائيلي بلبنان في العام ١٩٨٢ ، يستحقّ- مثلما يستحقون- أنْ يُرفع على قبره ما يؤكد ذلك .

موت ملاك صغير

وفي قصة «برواز» تستوقفُ الدارس ملامح فنية تفرق بين طريقته السردية المتبعة في قصة «صباح العيد» وطريقته في هذه القصة ، فهو يبدأ النص بما يأتي «طنين . أزيز ,صفير . يركلُ الباب الخشبي بقدمه ، ويندفع إلى الداخل . عتمة .»[1] وهذه بداية تشيرُ إلى إيقاع سريع يعتمدُ تجنب العبارة المطولة ، ولاستغناء عن حروف الربط ، والعطف ،

(١) شنب ، جمعة ، موت ملاك صغير ، ط١ ، د .ن ، عمان ، ١٩٨٤ ص ٥٩ .

ما أمكن . والميل لاستعمال الفعل المضارع التخييلي effective present «تعبر أنفه رائحة السجائر . تمتزج برطوبة الجدران . يتحرك شيء من معدته . يفغرُ فاه . يدخل سبابته المالحة فتلامسُ آخر لسانه . يستفرغ . .[1]»

وبهذا التكنيك القصصي يسلط الكاتب جمعة شنب الضوء على مأساة هذا البطل ، الذي لا يذكر له اسما ولا وسْمًا ، وإنما يكتفي بالإشارة له بضمير الغائب المذكر . «يبتلع ريقه . . يسحب نفسًا طويلا . . يحدق في أرض الغرفة» . هذا الرجل المضطرب يحدق أيضًا في البرواز الذي يحيط بصورة لأربعة أشخاص هم سائد ، وعادل ، وحازم ، وهو . تتداعى 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 خبيثا جدًا . يحاول التخلص من كل ما يذكره بهم ، يشعلُ عود ثقاب مقتربًا به من المكتبة ليضرم فيها النار فتأتي على البرواز مثلما تأتي على الكتب . لكنه ، وهو يهم بذلك ، تصمُّ أذنيه ضحكاتهم الصاخبة حد الجنون . . وتزوغ عيناه . وفي نهاية القصة – ومثلما يتوقع القارئ– ينطح البرواز برأسه فينزف دمًا ، يحسُّ به يسيل على وجهه ، فيغادر البيت مرتميًا تحت أشعة الشمس .

ومنْ ينعم النظر في القصة ثانيةً يلاحظ حرص الكاتب جمعة شنب على تكثيف اللحظة الزمنية ، تلك اللحظة التي يستغرقها الحدث ، وربما ساعده على ذلك إيقاع السرد السريع ، والجمل المجزأة ،

(١) موت ملاك صغير ، ص ٦٠ .

واطراد الفعل الحاضر التخييلي ، مما يشد القارئ أولا لمعرفة نهاية القصة ، وما تنطوي عليه من مغزىً ، ويشير في الوقت ذاته لنقلة جديدة منجزة في مشروع الكاتب القصصي . أساسيات هذه النقلة 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 واسعا ليعبر عن عالمه القلق ، وهذيانه المطرد ، بالأفعال التي يقوم بها ، وما تنْماز به من طيش ، ونزق . يركل الباب بقدمه . وينطح البرواز برأسه . . ويشتم أصدقاءه عبر الصورة الجماعية له ولهم . يغادر البيت احتجاجًا على فشله في التخلص مما يُذكِّرُه بهم ، ويرتمي يائسًا تحت أشعة الشمس . فهو رجل مأزوم ، وهامشي ، وقد رسم الكاتبُ ملامحة بكلمات تنضح بالألوان بعيدًا عن الوصف التقريري ، والخارجي المباشر ، فهو كالفنان الذي يقترب بلوحاته من الطبيعة الحية عوضًا عن الاكتفاء بالكائنات الغارقة في صمْتها العميق .

العودة مجددا

وبعد غياب عن القصة القصيرة يربو على الثلاثين عامًا استأنف شنب كتابة القصة فأصدر (٢٠١٥) 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 مقتربا من السرد الغرائبي حينا ، والعجائبي حينا آخر ، ومن القصة القصيرة جدًا حينًا ثالثا ، دون أن يقيم وزنا كبيرا أو صغيرا لمصداقية المحاكاة بين الواقع والمتخيل السردي ، ففي قصة بعنوان

محاولة[١] 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 بملل فظيع ، لم يرُقْ له ، قرر– على نحو مباغت– أن ينفض عن ملابسه – وليس عن كفنه ، 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[٢] .

من هذه القراءة للقصة (محاولة) يتبين لنا الفارق بين نهجه هذا ونهجه السابق ، فقد اعتاد أنْ يرصد عالم الشخوص ، ويتتبع الحدث بحنكة تكفل له توافر التشويق . إلا أنه – ها هنا– لا يكتفي بالجنوح إلى التكثيف 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 ، فحسبه أن يقرر بسرعة أن الرجل الذي مضى عليه زمن في القبر سئم المكان ، فقرر فجأة وفي لحظة أنه ليس ميتا ، وأنه ينبغي له أن يعود للمكان الذي قدم منه بالسيارة نفسها التي استقلها قادما للمقبرة . ومثل هذا السرد العجائبي لا يقيم وزنا للمتلقي الذي يتردَّد– بلا ريب – في قبوله لهذا

(١) شنب ، جمعة ، قهوة رديئة ، الدار الأهلية ، ط١ ، عمان ، ٢٠١٥ ، ص ١١ .

(٢) قهوة رديئة ، ص١٢ .

الحدث ، ولطريقة الراوي في سرده . أما قصة حافلة[١] التي تذكرنا على نحو ما بقصة أخرى عنوانها «الحافلة تسير»[٢] للقاص محمود الريماوي ، فلا تختلف عن قصة «محاولة» من حيث أن الغرائبي يختلط بالواقعي فيهما . فالركابُ الذين يناهز عددهم الـ ٤٧ راكبًا يعملون موظفين في شركة واحدة ، وقد اعتادوا الذهاب يوميا إلى موقع عملهم الذي لا يبعد إلا ٧ كيلومترات في رحلة لا تستغرق من الزمن سوى ٢٠ دقيقة لا تزيد ولا تنقص . ولكنهم في هذا اليوم الذي تكتب فيه القصة ، وتروى الحادثة ، يتجاوز السائق مسافة الكيلومترات السبعة ، والدقائق العشرين ، وتتجاوز سرعته في القيادة الأرقام المعهودة ، ويتخطى السرعة إلى التسارُع ، ومع ذلك لا يبدي الركابُ (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[٣] .

ويزداد الحدث انحرافا عن المتوقع ، والمعقول ، عندما يقذف اثنان من الموظفين بزميلتهم المغمى عليها من نافذة الحافلة دون أن يشعر بهما أحد ، في حين أن عددا من الركاب يثنون على مهارة السائق ، الذي

(١) قهوة رديئة ، ص ١٣ .

(٢) الريماوي ، محمود ، الليلة نمشي بين الماء والرمل ، ط١ ، ١٩٩٧ ، وزارة الثقافة ، رام الله ، ص ٥٨ وانظر ما كتبناه عن القصة في : مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، دار الجوهرة ، عمان ، ص ٢٠١٠ .

(٣) قهوة رديئة ، ص ١٤ .

أخرج جذعه من النافذة قبل أن تهوي بهم الحافلة ، وتتدحرج 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 التخييلي . فكأنّ 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– تأويلٌ مفتعلٌ ، ولا يقنع أحدًا . فليس ثمة إشارة إلى أن هذا السائق اختير ، أو تطوع ، لقيادة المركبة ، وإنما هو موظف في الشركة ، واعتاد القيام بهذه الرحلة يوميًا 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 لقدَرهم ، لا يحسون بالخطر الذي يتهدَّدُهم على يدي سائقهم المتهور؟ مثل هذه الأسئلة تشكك في مدى الاتقان الذي يلتزم بقواعد اللعبة السردية ، وهو اتقانٌ يمثل شرطا لتحويل المعنى المباشر لآخر يُتوصَّل إليه عن طريق التأويل ، والتأويل المضاعَف في رأي أمبيرتو إيكو .

وقد يجدُ القارئ الحصيف في القصة (حافلة) ثغرة أخرى ، لا يمكن تجاوزها ، فالسيدة ذات الأربعين ربيعًا تستفرغ بسبب السرعة الكبيرة ، والموظفة الحديثة التعيين يغمى عليها للسبب ذاته ، وهما إشارتان كان جديرا بالكاتب أن يتخذ منهما حافزين لتغيير محتمل في مسار القصة ، ولانقلابٍ يؤدي لتدارك الكارثة ، أو أن يتجاوز هاتين الإشارتين بالعدول عن ذكرهما تماشيًا مع الفرضية التي ينطلق منها ،

وهي تأكيده أن الجماهير(الدهماء) تصفق للقيادة العمياء دون أن تحس ، أو تشعر ، بما يتهددها من كوراث واضحة للعيان .

ولا يفتأ القاص يتنقل في المجموعة «قهوة رديئة» من تجريب لآخر . ومن غرائبي في السرد إلى عجائبي ، دون أن يراعي – في الغالب التفاصيل الصغيرة التي تتناثر هنا وهناك فتضفي على القصص بعض الافتعال والتشتت . ففي قصة «العشيرة[1]» يروي حكاية عن عشيرة البدور ، وعن شجرة العائلة ، وما هي إلا فقرة أو اثنتان حتى يقتل بجرة قلم سريعة ٣٧ صنديدا من أفراد العشيرة ، كانوا قد توجهوا في (جاهة) لخطبة عروس من عشيرة أخرى . فيقرر بطل القصة (الراوي)على الفور الذهاب إلى بيت العزاء ، وفي نيته العزمُ ، والتصميمُ ، 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 هنا سردٌ بسيطٌ ، وعفويٌ ، لا يظفر منه القارئ بشيء . فمقتل السبعة والثلاثين صنديدا ، قد يكون سببًا 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 قطعًا وقوع مأساة أخرى كتلك التي وقعت للبدور ، ولم ينجُ من رجال الجاهة إلا اثنان ، فهل كانَ وقوع الكارثة ، ومقتل الرجال السبعة والثلاثين ، بسبب الاسم؟ سؤالاً ينم على خلو القصة من أي قرينة تسوغ النهاية التي انتهى إليها الراوي؟

(١) قهورة رديئة ، ص ١٥ .

ومضات

تُضاف إلى هذه التجارب ، محاولاتٌ صنفها الكاتب في قصص الوَمَضات ، وهي ومضاتٌ قد يجد فيها القارئ العادي شيئا طريفا يُسْتحسن ، لكنه على وجه اليقين مختلفٌ عما يجده في قصصه الأخرى . فإحدى هذه القصص/ الومضات بعنوان (جَلَبَة)[1] لا تتجاوز كونها ملاحظة ، تقولُ القصة (في الزقاق المعتم جلبة لا توقظ أحدًا . هناك كلبٌ أعور يدافع عن عظْمَتِه) فمثلُ 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 تُذكر ، فمثلا لو قال هناك كلب يدافع عن عظمته لما اختلت الومضة قطعًا . وأما أنه يدافع عن (عظمته) وأن دفاعه عنها سببُ تلك الجلبة ، فإشارة تنم عن خبرة غير مستغربة ، ولا مستبعدة ، عن عالم الحيون ، إلا أن القارئ لا يجد مسوغا لكون تلك الجلبة التي يثيرها الكلب الأعورُ لا توقظ أحدًا . إذ كيف للراوي أن يهتم بتلك الجلبة ما دامت لا تحدث إزعاجًا في الزقاق . وهذه الومضة ، بكل ما فيها من قدرة مدهشة على الاختصار ، والإيجاز ، والتكثيف ، لا تشجع القارئ المهتم بالقصة على قراءتها بوصفها قصَّة ، لأنه على يقين من أنَّ النظام الافتراضي لهذا الفن يشترط وجود الحدث ، والشخوص ، والزمن ، والمكان ، لتكون قراءته لها قراءةً لا تخلو من متعة ، ومن إفادة ، وإلا فليعدْ لقراءة القصص القصيرة التي اعتاد على قراءتها مطَّرحًا من اهتمامه ما يعرفُ بالومضات ، وبالقصص القصيرة جدًا .

وهذه الانتكاسة في كتابة القصة تجنبها جمعة شنب في واحدة عنوانها بديعة ، وفيها يعود إلى نماذجه السابقة ، في كل من «رسالة

(١) قهوة رديئة ، ص ٦٤ .

أخيرة» و«موت ملاك صغير» . إذ يتضح أن البطل فيها (مازن) على وشْك القيام بجريمة يقتل فيها زوجته بديعة ، التي تدمن التدخين والسهر إلى وقت متأخر من الليل ، وتعاطي الأراجيل ، وفي أثناء التفكير يفتح المؤلف قوسًا لا يقوم بإغلاقه إلا بعد منولوج مطول يتذكر فيه كيف نشأت العلاقة بين مازن وبديعة ، وكيف تزوجا زواجا أشبه بالصفقة ، والحب من طرف واحد . فمنذ تزوجا وهي توجه إليه الأوامر ، وهو لا يملك من أمره سوى الطاعة العمياء ، إنه موظف (زوج) وهي المديرة . وقد بدت له بعد سنواتٍ ستٍ من هذا الزواج عجوزا شمطاء ، لا بديعة ولا جميلة ، كل ما هنالك أنها باذخة الثراء ، ومستعدة للإنفاق بلا حدود عليه ، وعلى غيره . ولهذا عقد العزم على قتلها بعد أن يغادر أصدقاؤها الفيلا ، وانتهاء السهرة ، يتسلَّل إلى غرفة النوم ، وقد تأبط سكينا ليطعنها الطعنات التي تبعث بها إلى الجحيم ، لكنه بدلا من العثور عليها في غرفة النوم ، عثر على ورقة كتبت عليها أراك غدًا ، وفي جانبها أوراق نقدية مجزية .

ويبدو أنَّ المكافأة صرفت مازن عما نواه . فلم يعد يفكر بالتخلص منها ، فعلى مستوى الأسلوب السردي ، يجد القارئ في هذه القصة مفارقاتٍ يسترجع فيها السارد العليم عن طريق المنولوج غير المباشر أحداثا وقعت لمازن ، قبل سنواتٍ ست ، «كنت أتسكع في أحد مراكز التسوق المنتشرة في المدينة انتشارَ الفطر ، وكانت هناك سيدة شقراء واضحة الثراء ، تبتسم لي وتلوّح بمفتاح السيارة . كانت السيارة من الأمور التي يسيل لها لعابي ، فكيفَ إذا كانت مع سيدة . . وبجهاز تحكم عن بعد فاخر ورشيق؟[1]» يتتبع بعد أن تحول السارد في القصة

(١) قهوة رديئة ، ص ٩٩ .

إلى سارد مشارك ، ما طرأ على العلاقة بين الاثنين ، فقد آلت إلى مايشبه التسلط من المرأة على الرجل – مازن– الذي يؤدي بإخلاص دور المتسلَّط عليه . وفيما هو يفكر في تنفيذ الجريمة ، ومغادرة البلاد إلى أوكرانيا ، التي حدثه عنها صديق مقيمٌ ، 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 أيضًا بما سيخاطب به المحققين دفاعاً عن نفسه ، مسوغا إقدامه على قتل زوجته الغنية ، وهو لا يفتأ يشير إلى بديعة بصفتها كابوسًا ثقيلا يؤرّق ليله ونهاره . «بديعة كابوس ثقيل ، لم يستطع مازن الخلاص منه ، لا في حلم ولا في يقظة . . إنها تهينة ، وتدوس شاربه الرفيع في كل حين . .[(١)]» .

وعلى الرغم من أنَّ الراوي لا يمل ذكر التفاصيل التي تتصل مباشرة بعلاقة بديعة ومازن ، إلا أنه يحاول أن يلخص لنا الموضوع فيما يشبه الخاتمة ، أو المغزى . فالرجل يكتشف ، بعد سنوات ست من الخبرة في الزواج ، أن زواجه لا يتعدى كونه مهنة كمهنة السائق ، أو الحارس ، الذي يقوم بعمله مقابل أجرة محددة ، ومرتب دوري . وقد حاول التهرب من مهنته هذه مرارًا [(٢)] بيد أنه لم يفلح ، وقد أدمن الخضوع ، فكانت تدوس كرامته بكعبها العالي المدبَّب دون أن يتذمر ، أو يشكو . فكأن المكافآت التي كانت تمده بها حبال تنعقد ، وتضيق ، حول عنقه . وهذا كله يزيد القارئ تلهفًا لمعرفة ما ستؤول إليه هذه الفكرة ، مدركاً معاناة البطل ، ولا يلومه ، إن هو فعل ما ينوي فعله ،

(١) قهوة رديئة ، ص ١٠٠ .

(٢) قهوة رديئة ، ص ١٠١ .

والإقدام على طعن الزوجة بديعة بالسكين . بيد أنه لم يفعل ، وبتوقفه عند عبارة «أراك غدا» وتنويهه للورقة النقدية المجزية التي وُضعت مع الرسالة قرب السرير ، يوحي بالعدول عن تنفيذ ما قرره . فبدلا من أن يختم الكاتب قصته هذه بتحقيق البطل غايته ، يتراجع عنها ، ويمتنع عن مواصلة المخطط ، فمازن ، مثلما يصف نفسه مرارًا في القصة ، إنسان مهزومٌ أولا ، ومهزومٌ أخيرًا . ومن يقرأ هذه القصة ، ويوازنها بقصص «محاولة» ، و«حافلة» ، و«جلبة» ، وغيرها . . يجد البون شاسعًا ، والفرق كبيرًا ، بين قصة تستوفي الأركان ، وقصة تتجرَّد منها ، وتخلو من أي حدث يروى ، أو شخصية تتصوَّر ، أو مكان يُسلط عليه الضوء ، أو دوافعَ تحفّز الشخوص للقيام بالأفعال ، أو للحوار ، أو لاستعادةِ الماضي .

الفصل السادس عشر
ما يشبه الطين لمحمد خليل
قصص تقترب من الأدب السريالي

من يقرأ القصص التي يتضمنها الكتاب الموسوم بعنوان ما يشبه الطين لمحمد خليل[1] يلحظ من النظرة العجلى ، والإطلالة الأولى على عالم الشخوص ، وما يمر بها من حوادث ، وما يحيط بها من ظروف على مستوى الزمان والمكان ، أن القاص يتجاوز الواقع ، ويتخطاه ، إلى ما فوقه ، مقتربًا بنسقه السردي من الكتابة السريالية ، التي تمعن في الجري وراء الأحلام والكوابيس ، للتعبير عن الرؤى المرعبة لواقع مليء إلى حافته بالفساد ، والقمع ، وربما بالرعب أيضا .

التابوت

ففي قصة «التابوت» يتعرف القارئ على نموذج واحد قرر الأطباء أنه مات ، وانتقل بموته من الدنيا الفانية إلى دار البقاء الآخرة ، وبدلا من أن يقوم ذووه بدفنه على أساس أن «إكرام الميت دفنه» يضعونه في تابوت خشبي محكم الغطاء ، تاركين ، لارتيابهم في قرار الطبيب ، ثقبا خفيًا فيه كي يواصل التنفس . أما الأسباب التي حُدّدَت للوفاة فهي بيت القصيد في هذه القصة ، فالأقوال التي رويت في تحديدها كثيرة .

---

(١) محمد خليل ، ما يشبه الطين ، الدار الأهلية ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ .

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 مرارًا فلم يجد فيها ما يزيل القتامة ، والهموم ، التي تغلف قلبه ، وقرأ على وجوه الناس- كافة - الذهول الذي لا يستطيع فهمه ، ولا تفكيك طلاسمه ، وأنه كلما نظر في عيني أحدهم ، أبصر فيهما الحال التي يراها . ولهذا السبب وضع رأسه على فخذ أمه ، وبكى ، وظل يبكي إلى أن بلل ملابسها ، ثم سكت فجأة .[1]»

وثمة روايات أخرى ، إحداها تقول : إنه مات لسماعه خبرًا يتردد في الإذاعات منذ ثلاثين عامًا دون أي تغيير . وأخرى تقول إنه مات لأن المدينة التي يعيش فيها ، وإليها ينتسب ، تخلو شوارعها في السابعة مساءً . وقيل إنه مات من كثرة الضحك . وهذه الروايات غير مقبوله ، ولا تقنعُ الراوي . أما المفاجأة التي تمضي بنا من حيز الواقع إلى العجائب ، فهي نهوض المتوفى بعد عشرين عامًا من رقوده في التابوت . نهض وحدق فيمن حوله ؛ في الأم ، وفي الجارة ، وفي صاحب البقالة ، وغيرهم . . بلا اكتراث ، ثم شرع يتجول في المدينة كعادته قبل أنْ يموت . وعندما ألفاها على ما كانت عليه قبل عشرين سنة : الوجوه هي الوجوه ، والذهول الغامض الذي يكْسوها هو الذهول نفسه ، والشوارع هي الشوارع ، قرَّر بعيد هذه الجولات التي استغرقت أيامًا الندم على خروجه من التابوت ، وقرّر أن يموتَ في الحال . «بعد ثلاث ليال عاد إلى البيت ، وقد استبد به الحزن ، وضع رأسه على فخذِ أمه ، التي لم تفق من الصدمة بعد ، أحست بدموعه الساخنة تتسللَ إلى مسامات جسدها ، مسَّدت شعره بكفها ، حدق في وجهها

(١) مايشبه الطين ، ص ٦ .

للحظات ، ثم نهض فجأة ، باتجاه الصندوق ، وتمدَّد فيه .[1]»

والعجائبي في هذه القصة يتجلَّى في كون النموذج الإنساني هنا لا تنسحبُ عليه قوانين الاحتمال ، والضرورة ، التي تنسحبُ على الواقع . فالميّت لا ينبغي له ، ولا يمكنهُ ، في حدود القدرة البشرية ، أن يعود إلى الحياة ثانية ، بالطريقة التي عاد فيها نزيل التابوت . كذلك لا ينبغي له ، ولا يستطيعُ استئناف الموت بعد عودته للحياة ، إلا بالانتحار ، وهو- ها هنا- كالمستيقظ الذي قرَّر أن ينام ، أو النائم الذي قرر أن يفيق ، علاوة على أن التعجيب يتجلى هنا من خلال وصْف الراوي للمدينة ، والناس ، فالمدينة شوارعُ تغادر في السابعة مساء ، والوجوه عليها مسحة واحدةٌ من ذهول غامض وكأنها قوالب متكررة ، لا يختلف الواحد منها عن الأخر . ومثلُ هذا التعجيب لا يحتاجُ من قارئ القصة طويل تدبُّر 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 ، هوَ هوَ ، لم يتغير ، منذ عشرين ، بل منذ ثلاثين ، عامًا ، وأن موت الإنسان أقلُّ قسوة من هذا الذي يسمع به ، ويراهُ ، يوميًا ، وبلا انقطاع . ولهذا يفضل نزيل التابوت عتمة الصندوق الخشبي ، وضيق القبر ، إذا صح التعبير ، على مدينة مهجورة الشوارع ، يَغرق أناسُها بالذهول الغامض ، الذي يستعصي على الفهم ، وبإحباط يغلف العقل ، والقلب .

على أنَّ منْ يُطلْ النظرَ في القصة يجدها - من حيث هي بنية فنية- بنيةً يتعمد فيها الكاتبُ ، خلافا للقصص الواقعية التقليدية ، إقصاءَ توقعات القارئ ، عن طريق الزج به في كوابيسَ ، ومنعرجاتٍ ،

(١) مايشبه الطين ، ص ٨ .

تشبه الأقبية 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 أنْ يُفسر الأمر تفسيرا مقبولا ، فإذا به يفاجأ بأن ذوي الفقيد ، غير مقتنعين بوفاته ، وأنهم يشكُّون بتقرير الطبيب . وعندما يلتفت الراوي بنا لشقيق المتوفى الآخر الذي قرر القدوم من المهجر لحضور جنازة شقيقه ، فإنّ أول سؤال يساورُه هو التحقيق في سبب الوفاة . وهنا يتوقع القارئ – مثلما هي الحال في الموقف السابق– أن يُذكر سببٌ عاديٌ للوفاة . غير أن الجواب عن تساؤلات الشقيق العائد يفاجئ القارئ ، فالسبب الذي ُذكر لا يؤدي في الواقع للوفاة . لقد توفي لأنه بكى طويلا ، وبمرارة ، حزنا على هذا الواقع الذي لا يسر صديقا ، ولا عدوًا . فقد ظل يبكي إلى أن توقف قلبه ، وخبت حرارة الحياة فيه . وعلى مدار السنوات العشرين تظل الأم تجلس إلى جواره ، تقرأ على روحه سورًا ، وتنسج قصصًا ، وحكاياتٍ ، عن ابنها الذي فارق الحياة . وحتى المشهد الذي يتحرك فيه التابوت من جموده ، مفاجأة غير متوقعة لدى القارئ . فهو مثل كابوس يُساور النائم من غير استئذان . فقد عمدت الأمّ ، كعادتها ، لمسح التابوت بقطعة مبللة من الثياب(خرْقة) لتكتشف أن التابوت تدبُّ فيه الحركة ، فتهرع إلى الجيران ، والرعبُ يعقد لسانها من الصدمة ، وفي إطار هذا الكابوس ينفضُ الميّت عن كفنه ترابَ القبْر ، وينهض مثل ميّت ينشق عنه قبره فجأة . وهذه السلسلة من المواقف ، في قصة قصيرة كهذه ، لا ريْب في أنها تضع القارئ في أجواء لا علاقة لها مباشرة بالواقع ، فكأنها تريد أن تقول إنَّ موت البطل ، وتكراره في القصة ، إنما هو ضربٌ من الاحتجاج اللافت ، الصامت ، على ما يسمع به ، ويراهُ ، يوميًا ، في مدينته ، وفي

قُطره ، من غير أن تنبئ الأحداثُ عن تغييرٍ ما يلوحُ في نهاية النفق ، لذا كان الموت بالنسبة له وسيلته الوحيدة للنجاة من هذا الواقع المشَوّه ، ويا لها من نجاة! .

الكابوس

يتكرَّر الشيء نفسُه في قصة أخرى بعنوان لا يخلو من مغزى ، هو «لكابوس» فالقارئُ ، بوقوفه على تفاصيل المشهد الذي يراه الراوي ، يستنتج أنَّ مجزرةً ما وقعتْ في مكان معين من المدينة ، راح ضحيتها عدد غير قليل من القتلى ، تراكموا بعضهم فوق بعض . ويتساءل الراوي عن الفاعل ، بيد أنه لا يستطيع تحديده على الرغم من أن عينيه وقعتا على رجل يمتشق سيفاً يتراكم على نصله الدم المتخثر . وعندما أشار إليه قائلا هو الفاعل ، رد عليه صاحب السيف بالقول : بل أنت الفاعل ، وعلى هذا النحو المتواتر كلما انتهى الراوي من كابوس ، دخل في كابوس آخر ، فكأنه في شريط سينمائي متصل المشاهد ، والفاعل الذي يرتكب المجازر ينزلق من مشاهد الفيلم «قاعة السينما تعجُّ بالمشاهدين . . والانسجام بادٍ على ملامح المتفرجين . وهم يتابعون البطل الذي يحاول إغراء المرأة بالتجسُّس لصالحه ، وعندما ترفض ، يخرجُ من ساق جزمته سيفًا ملطخاً بالدم يمرِّرُه فوق عنقها الأبيض . . وأمام خوفها من الذبْح توافق .[1]»

وعلى هذا النحْو يقع هو نفسُه فريسة المطاردة من صاحب السيف ، وكلما صاح مستنجداً بالآخرين : هذا هو الفاعل ، اتهموه هو بالجنون ، ورموه بالهَوَس . «استنجدتُ بالجالسين ، أضيئت الأنوار الكاشفة ،

(١) مايشبه الطين ، ص ١٧ .

وفتشوا القاعة . ولما لم يجدوا أحدًا بالأوصاف التي ذكرتُ ، شتموني بما شاءوا ، وطردوني . .» وفي موقع آخر «صاحوا بي مجنون . . مجنون . .[1]» وهذا المشهد المطَّرد : الفاعل يلاحق الراوي ، والراوي يصيحُ مستنجدًا ، والآخرون يرمونه بالجنون ، يتجلى مرارا في تواتر يجعل هذه القصة تتجاوز بمتوالياتها السردية ما يتوقعه القارئ ابتداءً . فعندما يتوجه الراوي إلى مكتبه صباحًا ، يكتشف أن الفاعل ، صاحب السيف ، هو الذي يقدم له القهوة . وعندما يغادر المكتب في سيارة أجْرة ، يكتشف أن – صاحبَ السيف– هو من يقود السيارة .[2] وعندما يلقي بنظره في فنجان قهوته (في المقهى) يراه داميَ اللون ، ويحدق به صاحب السيف المتجسد في الفنجان ، فيحرك القهوة بقلم في يده ، فيختفي الفاعلُ القاتلُ ، وبعد أن يطمئنّ يُفاجأ بيد تربِّت على أحد كتفيْه «التفتُ ، كان الرجل نفْسُه وقد تلوَّن وجهُه بالأحمر . صرختُ بأعلى صوتي . . تجمْهَرَ الزملاءُ حولي . . استعرضتُ وجوههم ، كانتْ جميعًا تشبه وجه الرجل . وهم يرتدون القميص نفسه . . قفزتُ فوق الطاولات . . وركضتُ على غير هدىً[3]» .

هذه الكوابيسُ ، بلا ريب ، تؤدّي باطرادها المنتظم بالبطل إلى الجنون . وقد جاء تصرُّفه في نهاية القصة ليؤكد لنا ذلك ، فقد أمسك بعصا مكنسة ، وهوى بها على من يظنه الفاعلَ المختبئَ خلْفَ الباب[4] علمًا بأن المكان الذي أهوى عليه بالعصا لا يُخفي أحدًا . وأيًا ما يكن

(١) السابق نفسه ، ص ١٨ .

(٢) السابق ، ص ١٩ .

(٣) السابق ، ص ٢٠ .

(٤) السابق ، ص ٢١ .

الأمر ، فإنَّ اطراد الكوابيس ، وتداخُلَها ، يضعُ الراوي – الذي هو البطل أيضا– في أجواء مرْعبة ، تشير لما يحيط بنا من حوادث القتل ، والتفجيرات التي تسفر عن مزيد من الضحايا ، والقتلى ، ومع ذلك لا يُعرف الفاعلون ، ولا يُؤخذ على أيديهم ، ولا يوقفون عند حدودهم ، ومن شاء أن يتحرَّى معرفة المجرمين يُنعتُ بالإرهابي تارةً ، وبالمجنون تارةً أخرى ، فالجنونُ هو القاسم المشترك في (الكابوس) ؛ جنونُ الجاني ، وجنون المجني عليه ، فالأمران في (الكابوس) وفي (التابوت) يؤديان إلى نتيجة واحدة . فالنموذجان يعانيان من الجنون ، لأن العقل يغدو عديم الفائدة ، عديم النفع ، في عالم كلٌّ من فيه من المجانين .

الدائرة

وفي قصة الدائرة ، وهذا العنوان أيضا لا يخلو من مغزى ، يجد القارئ الراوي – الذي هو بطل القصة أيضا– يقاد إلى مكانٍ ما ، صالة واسعة دائرية الشكل تُرصُّ فيها كراس ، بلا ظهور ، ويطلبُ إليه– بعد أن أمطره من اقتاده بسيل عرم من الأسئلة– الانتظار إلى أن يحين دوره . وهو ينتظر ، ويفكر ، فيداهمه صداعٌ يزداد تدريجاً إلى أن يصبح غير قادر على الاحتمال ، وعندما يسأل عن حبة دواء ، يحدِّجُه الرجل بنظرةٍ قاسية . والصداع الذي ألم به صداعٌ ناتج عن المكان ، والانتظار ، فالدائرة تضيق حولَهُ حدَّ الاختناق ، إنها كابوس من نوع آخر يحيط بالراوي ، وسرب من المخلوقات ينتشر في محيط تلك الدائرة ، وهذه المخلوقات الغامضة الكثيرة كثرة النمل تتحول إلى كائن خرافي يمد يده الطويلة باتجاه المنتَظِر ، على أيقاع الأسئلة المندلقة من فمه بلا انقطاع : من أنتَ؟ اين كنتَ؟ فتشنا عنكَ؟ تمتلك القدرة على الفرار؟ سنسقطكَ في القِدْر . ونعيدُ تشكيلك . وبحركة من يد الرجل الخرافي

هذا يسقط الراوي في القدر ، وفي هذا القدر يجري تذويب الراوي و«نقَرَ على الطاولة بخاتمه الفضّي . . فانتبهتُ ، قلت : ستعيدون تشكيلي . .» وفي الأثناء يكتشف الراوي أنه أضحى في مركز الدائرة يحيط به أربعة من الرجال الخرافيّين الذين يتحلقون حوله ، فهو المركز ، وهم محيط الدائرة .

من الدائرة إلى السيدة

يلاحظ القارئ ، بيسر ، أن القصة لم تنته ، وحتى لو أن البطل كوَّر قبضتي يديه في واحدة ، فإن هذا الموقف ، إما أن ينم على التحدي ، أو على الاستسلام . فالكابوس أكبر من أن يواجهه هذا الشخص وحيدًا . فهو بالموازنة مع الرجل الخرافي ، أو الرجل الشبيه ، أو الرجال الأربعة ، شخصٌ لا حول له ، ولا قوة . هكذا يتضح لقارئ القصص أن النماذج الإنسانية فيها تحاول إفراغ الواقع من واقعيته ، مشيرة إلى قسوته عن طريق الكوابيس المتكررة ، والمشاهد التي تثير في النفس الرعب ، أو التقزز من واقع أشد غرابة من العجائب . فهذا يفضّل الموت على الحياة ، وذاك يلاحقه الإرهابُ ملاحقة الظل لصاحب الظل ، والقرين للقرين ، وهذا يجد نفسه في دائرة تضيق به شيئا فشيئا حدَّ الاختناق ، علاوة على الأيدي الخرافية التي تمتد إليه من وراء الأبواب ، ومن شقوق الجدران ، لتواصل تمارينها في القمْع ، والتعذيب ، وانتزاع الاعترافات . فأين هو الواقع الذي يَطْمئنُّ إليه الكاتبُ ، فيصوره تصويرًا دقيقا بغير هذه التقنية السردية السريالية التي تتعمد تشويهه ، ورؤية ما تحتَ قشرة الواقع؟ فما هي إلا لقطاتٌ يفتن بها الراوي في قصة السيدة ،[1] توهمنا بأنَّ العالم

(١) السابق ، ص ٩ .

على خير ما يرام ، حتى يختنق الراوي بذلك الكابوس الذي يبصر فيه رجلا لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، ينشق عنه مجْمَعُ الأجْداث . يعاجله بسؤالٍ عن الوقت . ثم يتكرر ذلك الكابوس(اللعين) مرارا قبل أن تُهيْمن على مقلتيه غشاوة من نعاس ، أو خَلْسةٌ من خَلَسات الكرى ، يرى فيها امرأة تخاطبهُ ، قائلة «أنا السيدة التي يدخل المتعبون إلى ردائها . . ثم يخرجون أنقى من الثلج . تراني عند زاوية الريح ما بين الظهْر والعصر . . كلّ ثلاثاء . تذكّرْ : كل ثلاثاء . ثم تختفي في الصخرة .[1]»

ما الذي تسفر عنه هذه الرؤيا ، إذا كان لا يستطيع التعرف على الوقت ، وهل هو الظهر أم العصر ، أم ما بينهما ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع التعرف على الاتجاهات؟ وبين السؤال والسؤال يخبره الآخرون أنه – بلا ريب– يعاني من الجنون . فما الأمكنة التي يسأل عنها إلا خيالات ، وهل ثمة بوابة للعفاريت؟ «يبدو أنَّ بكَ مسًا من الجنون» . يقول له أحدهم . وأما السؤال عن السيدة التي تنشقُّ عنها الصخرة ، فدليلٌ دامغٌ ، وساطعٌ ، على جنونه فعلا ، لا ادعاءً . وهكذا ، ما إنْ يعثر على صخرة لا تشبه غيرها من الصخور ، حتى يتعلق بها تعَلُّقَ المجنون بليلى . .

فالراوي – بطلُ السيدة– الذي لا يعرف المكان ، ولا يعرف الزمان ، ويجهل أيام الأسبوع ، ويجهل ما إذا كان الوقت ليلا أم نهارا . . يتعلق بوهم يظن فيه شيئا يخرج به من هذا الكابوس الذي يحياه ، ملتفاً برداء تلك السيدة ، ليعود نقيا كما الثلج . فالقصة ، بصفة عامة ، كغيرها من قصص هذه المجموعة ، «ما يشبه الطين» تُسْلمُ المتلقي من كابوس لكابوسٍ آخر . ولهذا فإن قراءتها لا يمكن أن تكون قراءة

(١) السابق ، ص ١١ .

استكشافيه تتغيّا التسلي ، والاستمتاع بالسرد الحكائي ، مثلما هي العادة ، وإنما هي قصصٌ في حاجةٍ ماسَّة لقراءة من نوع آخر ، قراءة لا تكتفي بملامَسة السطوح ، وإنما تتعدى المظهر البرّاني ، أو القِشْرة ، إلى ما تحتَ القشرة .

الخاتمة

تحصيل الحاصل أن قراءة القصص القصيرة ، من حيث هي فن أدبي رفيع ، وأصيل ، له قواعده ، وله أحكامه ، وله أصوله التي ينبغي أن يلتزم بها الكاتب المبدع ، تؤكد لنا أن السرد القصصي-بطبيعته- متلون ، متقلبٌ ، مراوغ ، وليس ثمة أسلوب ثابت لكتابة القصة القصيرة ، ولا نهج مستقرًا لبنائها ، ولهذا نجد فروقا غير يسيرة في طرائق الكتاب الذين شملتهم الدراسات في هذا الكتاب . فمنهم من يتسم بالبساطة ، والبعد عن التجريب ، مثلما شاهدنا في قصص فرق التوقيت ، للريماوي ، ومنهم من يهتم بالخفة ، واللمحة التي تدرك العلاقات بين الأشياء المتباعدة في طرق لا تخلو من الدعابة والفكاهة ، والسخرية ، ومنهم من تغلب عليه الاهتمامات بالشخصية ، وما تعانيه من أحوال نفسية معقدة ، قد تبلغ بها حد المرض النفسي مثلما لاحظنا في شخصيات ما جرى يوم الخميس لجمال ناجي ، ومنهم من يتوجه توجها لافتا للتكثيف مفضلا كتابة القصة القصيرة جدا ، ولو أن هذا التعبير «قصة قصيرة جدا» موضع شك ، فيستبعد العناية بالشخوص ، وبالحوادث ، ولا يسوؤه أن يرتكب التكرار في وصف المشاهد البصرية لدرجة التقولب ، ومنهم من يكتب هذا النوع من القصة ، لكنه يتجاوز هذه «المطبات» إذا ساغ التعبير ، مثلما لاحظنا على نحو مختصر في بعض قصص جلنار زين : «صانع الظلال» ، و«ذي الناب» .

ومن هذا القبيل ، ما يلاحظه القارئ من وقوف عند الشخوص ، فمع أن كتاب القصة القصيرة جدا لا يهتمون بالشخصية اهتماما كبيرا ، إلا أننا نجد كاتبا هو يوسف ضمرة يخصص لعلاقة الكاتب بشخوصه مساحة كبيرة في مجموعته «مراوغون قساة» . فالمراوغون هم شخصياتُ القصص ، فبعضهم يعاند الكاتب ويقف له بالمرصاد ، فإذا أراد إنهاء القصة على نحو ما ، ثار عليه الشخص الذي تدور حوله القصة ، معبرًا عن السخط ، وعدم الرضا ، وقد يقترح عليه نهاية أخرى . وهذا بالطبع يلقي الضوء على ميكانيكية العمل الإبداعي . وقد عبر غير كاتب عن هذه الظاهرة في مقابلات صحفية ، أو شهادات إبداعية ، مما يرسّخ الانطباع عن أهمية الشخوص في هذا الفن .

ومن النتائج التي يتوصل إليها هذا الكتاب ما يمكن التعبير عنه بالاقتراب من الأدب السريالي ، وهو الأدب الذي لا يقوم على محاكاة الواقع ، وإنما يقوم على نقده بأسلوب يتعمد فيه تشويه الأشياء ، واللجوء إلى الأحلام ، والكوابيس ، والتعبير عن العالم الباطني للشخوص ، حتى وإن كان هذا مخالفا لما يتطلبه الوصف الافتراضي لها . وقد لاحظنا في قصص سامية العطعوط (بيكاسو كافيه) وقصص محمد خليل (ما يشبه الطين) أمثلة واضحة لهذا المنحى في القصة العربية القصيرة .

على أن الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب تكشفُ عن حرص بعض كتاب القصة القصيرة على تصوير العالم ، أو رؤيتهم له من خلال هواجس النفس ، وما يمور في الأعماق من مشاعر مضطربة ، وأحاسيس عارمة ، يتجلى هذا بأدق التفاصيل في مجموعة «مارشات عسكرية» للكاتبة هند (أبو الشعر) . ففيها تكثر الكاتبة من التعبير عن صوت الأنا في مواجهة أصوات أخرى ؛ كالأب ، وأم يوسف ، والجدة ،

والأطفال ، والجد الذي يحاول استعادة الماضي عبر جهاز ترانزيستور قديم من ماركة مشهورة (فيليبس) .

ويغلب على بعض القصاصين ، ممن تناول هذا الكتاب بعض أعمالهم ، الالتزام بالتعبير عن الواقع السياسي ، والاجتماعي ، والإنساني ، بصرف النظر عن مقتضيات التجريب الشكلي في الفن ، وإن لم يعوزهم ذلك . ومن هؤلاء الكتاب الذين برعوا في هذا محمد زفزاف ، الذي يصور لنا بوضوح في مجموعته القصصية «الأقوى» كيف يعيش المواطن المغربي ملاحقا ، مطاردا ، بسببٍ ، وبلا سبب ، كما عبرت الزهرة رميج في «صخرة سيزيف» عن معاناة الإنسان العربي ، الرجل والمرأة ، على السواء ، بأشكال من الأحداث ، والشخوص ، التي لا تفتقر للبناء الدرامي .

بقي أن نشير في هذه الخاتمة لأمرين اثنين ، أولهما الريادة ، والثاني التناص .

فأما الريادة ، فقد تجلت لنا في هذا الكتاب عبر نموذج واحد ، هو «عابرو السبيل» للكاتبة الراحلة نجوى قعوار ، وقد أشار الفصل الخاص بها لما طبعت عليه قصة الرواد من غياب التركيز ، والاضطراب ، الذي يتجلى من خلال الحشو . وأما التناص فقد تجلى لنا في الفصل الخاص بمجموعة الراحل جمال أبو حمدان «أمس الغد» ، التي يقدم لنا فيها فهمًا خاصا للتناص ، فهو لا يكتفي فيها باستدعاء ، أو توظيف ، النماذج المنتقاة من التراث ؛ سالومي ؛ أو زليخة ، أو اليزيد ، أو غيره وغيره . . . وإنما يعيد كتابة الحكاية التراثية في إهابٍ جديدٍ ، فتبدو لنا حكاية مخترعة لا علاقة لها بالحكاية الأصيلة إلا العلاقة الاسمية ، لا غير . مما يضفي على قصصه مذاقًا تختلف به عن مذاق القصص السائد والمعروف .

وبعـد ، فـإن هذا الكتـاب لا يدعي القـولَ الفـصل في القـصـة القـصـيـرة ، ولا يدعي أنه يحيط بهـا من كلّ جـانب ، إحـاطة السـوار بالمعصم ، وإنما يسهم مع غيره من الكتب ، والدراسات ، بجلاء بعض الجوانب التي تتعلق بهذا الفنّ ، وهذا حسْبُه .

مصنفات المؤلف

- الشعر المعاصر في الأردن ، ط ا ، عمان : جمعية عمال المطابع التعاونية ، ١٩٧٥ .
- في الأدب والنقد ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٠ .
- من يذكر البحر ، (قصص) ط١ ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٢ .
- تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة ، (شعر) ط١ ، عمان : مطبعة شوقي معبدي ، ١٩٨٤ .
- في القصة والرواية الفلسطينية ، ط١ ، عمان : دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
- مقالات ضد البنيوية ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .
- تجديد الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .
- الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ .
- فصول في الأدب الأردني ونقده ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩١ .
- أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، ط١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٣ .
- أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، ط١ ، عمان : دار الينابيع ، ١٩٩٣ .

- غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط١ ، عمان : دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٣ .
- الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣ ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
- القصة القصيرة وبحوث أخرى ، ط١ ،عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ودار الكرمل للتوزيع ، ١٩٩٤ .
- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .
- النص الأدبي تحليله وبناؤه ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .
- الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧ .
- أمين شنار الشاعر والأفق ، ط١ ، عمان : صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، ١٩٩٧ .
- محمد القيسي الشاعر والنص ، ط١ ، بيروت : المؤسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٨ .
- مهارات الاتصال(مشترك) ط١ ، عمان : مطبعة الجامعة الأردنية ، ١٩٩٩ .
- تحولات النص ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ .
- الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية بأمانة عمان ، ٢٠٠٠ .
- ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ .
- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١ .

- أقنعة الراوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٢ .
- في النقد والنقد الألسني ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية في أمانة عمان ؛ ودار الكندي ، ٢٠٠٢ .
- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط١ ، عمان : دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ .
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
- في اللسانيات ونحو النص ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣ .
- فصول في نقد النقد ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥ .
- تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٥ .
- من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .
- شعراء تحت المجهر ، ط١ ، عمان : ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .
- في دائرة الضوء–تراجم وشخصيات ، ط١ ، عمان ، الدائرة الثقافية ، ٢٠٠٧ .
- فن الكتابة والتعبير (مشترك) ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
- في الرواية النسوية العربية ، ط١ ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ .
- مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ .

- عروض الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
- بنية النص الروائي ، ط١ ، عمان ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٨ ، ط٢ ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت ٢٠١٠ .
- من الاحتمال إلى الضرورة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ .
- في السرد والسرد النسوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨ .
- من الشعر الحديث والمعاصر ، ط١ ، عمان : دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩ .
- المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
- مدخل إلى علم اللغة ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠١٠ .
- في نظرية الأدب وعلم النص ، ط١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠ .
- شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠ .
- من أدب البلدان في القدس وعمان ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية – الأمانة ، ٢٠١٠ .
- تأملات في السرد العربي ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
- محمود درويش قيثارة فلسطين ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .
- الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ) ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .

- أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
- الرواية ، التاريخ ، السيرة ، ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
- واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، ط١ ، عمان : عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠١٣ .
- قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- مقدمة في علم أصوات اللغة العربية ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
- راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي ، ط١ ، الرياض ، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة الملك سعود ، ٢٠١٣ .
- الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي ، ط١ ، عمان : دار جهينة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .
- نحو النص بين النظرية والتطبيق ، دار أمواج للنشر والتوزيع ، عمان : ٢٠١٤ .
- بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠١٤ .
- أساسيات الرواية ، ط١ ، عمان : فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥ .
- بلاغة الرواية ومسارات القراءة ، ط١ ، فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٦ .
- حاضر الشعر وتحولات القصيدة ، نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث ، دار الآن (ناشرون) عمان ، ط١ ، ٢٠١٦ .