

مآثر الأقالام
من الأردن أرض الوئام

د. إبراهيم خليل

مآثر الأقلام من الأردن أرض الوثام

معجم شبه موسوعي لأدباء الأردن من الجيل الحاضر

عمان- الطبعة الأولى

2026

رقم الإيداع

مقدمة الكتاب

من تمام حسن المرء ان ينظر للأمور بعين الإنصاف، لا بعين الإجحاف، وحين نشرت كتابي مآثر الأعلام من فلسطين أرض السلام، أشار علي بعض المحبين أن أفتوه بكتاب آخر على النسق ذاته، فأجمع فيه ما كتبته، ونشرته، عن إبداعات كتابنا الأردنيين؛ من شعراء وروائيين، وكتاب قصة قصيرة ونقاد وباحثين، من غير تفريق بين شيوخ منهم ومسنين، وشبان غير مكتهلين، أو نساء منهم ورجال، أو رواد متقدمين في العمر ومبدعين متأخرين، أو راحلين توفاهم الله بعد أن تركوا ما تركوه من طيب الأثر، و حُسن الخبر. ولعل أطيّب ما يتركه الشاعر، أو الكاتب من أثر هو القصيدة، أو الرواية، أو القصة، أو الكتاب النقدي، أو السيرة الذاتية، أو التأليف في أي شأن من شؤون الأدب. فتقرؤه الأجيال، وتنفع به، ويعلمه، وأدبه، فتشكر له هذا الصنيع، وتحسبه في الأجر الذي يحظى به عند الله والناس، فلا يذهب هباءً ولا يضيع.

وقد واهمتني مشكلة في جمع مواد هذا الكتاب، وما فيه من دراساتٍ، ومقالات، وما ضمّه من شهادات وذكريات. فهي مستخرجة في الغالب الأعم منها من بريدي لإلكتروني. بيد أن الكثير جدا مما كتبته من مقالات نشر قبل التعرف على هذه التقنية، واعتمادها في المراسلات، وأفادتني الصحف ببعض ما فاتني من مقالات، إلا أن الكثير منها لم أستطع استخراجها، واستعادته، لا من الصحف، ولا من شبكة المعلومات، ولا مما كنت احتفظت به في مستندات الحاسوب، وملفاته. والسبب مثلما هو معروف: التغيير الذي يطرأ أحيانا على الأحمزة.

فقد كتبْتُ عن كتاب كطاهر العدوان، وروكس الغزيري، وحسني فريز، وفؤاد القسوس، وفايز محمود، ونزيه أبو نضال، ونبيل حداد، وهند أبو الشعر، وكفى الزعبي، وبدر عبد الحق، ونايف أبو عبيد، وإدوارد حداد، وآخرين كثير، ونُشر ما كتبته في كتب، وفي مجلاتٍ، وفي صُحف ودوريات، ولكنني لم أستطع استعادته مثلما استعدت ما في هذا الكتاب من مقالات. ومثلما يقال: شيء خيرٌ من لا شيء.

ففي الكتاب يجد القارئ نصوصًا عن مبدعين كأحمد ناصر، وتيسير سبول، وجمال ابو حمدان، وسالم النحاس، وزياذ محافظة، وعلي الفزاع، وعمر أبو سالم، ومنى السعودي، وفايز صياغ، وفخري قعوار، ومؤنس الرزاز، ومحمد مقداي، وعرار، وناصر الدين الأسد، ومفلح العدوان، وهند أبو الشعر، ويحيى الحباشنة، وعاد مدانات، وهدي أبو غنيمه، وفداء الحديدي، وحنان بيروتي، وبديعة النعيمي، وغيرهم ممن لا يتسع هذا التقديم لذكرهم. والغاية القصوى من هذا الجمع لما تقدم نشره من كتابات، توفيرٌ مرجع ميوّب، يضع الشتيت المتناثر بين يدي القارئ في مجموع مهذب، ونسق مرتب، بدلا من البحث عن الموضوع فيما تشتت، وتفرق، من مراجع، ودوريات.

والله نسأل أن يكون في هذا ما ينفع الراغبين بالنفع، ويفيد الباحثين عن الإفادة، والله المستعان.

المؤلف

ابتسام الحسان روائية

سارة التي تضطلع وحدها في هذه الرواية بدور الساردة تسوقها الصدفة للاطلاع على مكان تباع فيه اللوحات الفنية، والبراويز، تستوقفها لوحة منها، يقترب عمُر صاحب المعرض، قائلاً: يبدو أن هذه اللوحة أعجبتك؟ تقول سارة: أحببتها كثيراً على الرغم من أنني لم أفهم منها الكثير.

يرد عمر: يبدو أنك لا تعرفين الكثير عن الفضاء. ولا سيما عن سحابة أورت. تعلق مندهشة: سحابة أورت؟ نعم! مثلما أتخيلها في اللوحة يفترض أنها فوق درب التبانة، وهي مليئة بالمدنات والشهب التي تتساقط حولنا. وما يخيف - حقاً - أن تكون نهاية الأرض - الكون - بواحدٍ من هاتيك المدنات. والخيف أكثر أن أحداً لا يستطيع التنبؤ بذلك.

فمن هذا الموقف العابر الذي عرض لها، وهي في غاية التأثر لأن أم إلياس التي تعرفت عليها في دار المستن كانت قد أرسلتها في مهمّة صفح، وغفران، عن خطيبها السابق (حبيب) الذي تخلى عنها وتزوج شقيقته بدلا منها في مكيدة حكيمة الشقيقة جيداً لإيقاع الفرقة بينها بطريقة خسيصة، مدّسة، فيها أقنعت حبيبا أن لغادة(أم إلياس) علاقة بآخر، من هذا الموقف جاء العنوان الذي تخيرته الكاتبة للرواية(ص 138-139).

وهذا العنوان، الذي اختير اختياراً لا يخلو من مصادفة، يوحي بموقف الساردة التي لا تتوقع لعالمنا هذا خيراً. فهو عالم لا يقل تناقضاً عما تتضمنه اللوحة التي رأتها ذات معرض. فالخلفية سوداء، مظلمة، وكوكبنا يتألق بلونه الأزرق الملكي في اللوحة. ساهياً عن بقعة الضوء المتجهة نحوه من أعلى كأنها تحمل الخلاص، وهي آتية من العالم المتلائي بالنور. وما لم يدر صاحب المعرض (عمر) هو أننا جميعاً نحمل فوق رؤوسنا سحابة أورت. (ص 150)

وهذه العبارات تم - في رأينا - على القلق الوجودي الذي تعاني منه سارة. وتعاني منه - أيضاً - سائر الشخصوس، فهي بمنزلة المفتاح الذي يقودنا لمعرفة ما في أروقة النص.

نساء القلق

وسارة هذه (خريجة الحقوق) واحدة من شخصيات عدة تعاني، وتعيش، هذا القلق والأرق. فلا توجد شخصية من الشخصيات الكثيرة (24 شخصية) التي تنطوي عليها رواية ابتسام الحسان (الدار العربية للعلوم - ناشرون 2021) إلا ولديها نصيبٌ من هذا. فأمل - أم سارة - جاءها القلق من كونها صعبة الحمل، والمخاض. لقيت حفتها، ولما تبلغ ابنتها سارة أكثر من العامين، وكان الأب الذي رزق طفلاً (يزن) قبل سارة، قد نصحها بتجنب الحمل، فأصرت إصراراً شديداً على ذلك لكونها تمني طفلة إلى جانب ابنها البكر.

وغيث، ووالدته جُمينة، تزوجت من رجل بعد أبيه، وعدها أن يعامل غيثا، ويرعاه كابنه، لكنه لم يف بوعده، ولم يبرّ بقسمه، فما أن تجاوز غيثُ العاشرة حتى بدأ يزور به، وبهره، ويعاقبه على أهون الأسباب. ونبذه طريداً من البيت، مما اضطره للجوء إلى سارة في بيت الجبل، وحلَّ عندها بصفة دائمة بعد أن كان يزورها لماماً، وتعلق بها وتعلقت به، ثم عرضت على قُصيِّ - شقيق زوجها المتوفى (أحمد)- كي يستضيفه لديه، ويساعده في الالتحاق بمدرسة بدلا من مشروع الحِداة الذي كانت تنوي أمه أن تبعث به إليه، ووُفق قُصيِّ في العثور على مدرسةٍ خاصّة تقدم المنح للمتفوقين، وكُلّلت مساعيها بالنجاح بعد اجتيازه اختبار القبول.

وأمّ إلياس التي ذُكرت في غرة هذه الفُصلة تعرفت عليها سارة في دار المستئين، ليست قلقلة بشأن حبيب الذي غفرت له، وهو حيّ، فحسب، بل بسبب أولادها الذين آثرت أن تتركهم، وتقيم في هذه المبرّة، كي لا تثقل عليهم، وهي في هذه الدرجة القصية من العمر، لكن الأبناء لم يزيلهم القلق عليها، فعادوا، واستعادوها من المبرّة بُعيد رحيل (حبيب) الذي توفاه الله.

وفي بيت زين - شقيق سارة - القلقُ هو سيّد الموقف، فلا يفتأ يضرب زوجته (نبيلة) التي سمّت الحياة معه. وقبل أن يقرر التحول إلى حمادي طلب من شقيقته أن تسامحه على موقف مشين اتخذته منها حين أخبرته بنيتها السفر لمتابعة الدراسة، فطلبَ منها التنازل عن نصيبها في المنزل الذي ورثاه عن أبيها الراحل.

ومثل هذا القلق الميَّض لم يغب حتى عن سَلام، وهو شابٌ كان يقيم في منزل مجاور لهم، ثم قذفت به الأقدار إلى المهجر، وفيه تزوج من أجنبية (إيزابيل) وما عمّت أن أصيبت بالسرطان. وعندما رفضت العلاج آثرها الموت. فعاد إلى البلاد ليُفتّح دكانا لبيع الزهور.

فالقلقُ من الحياة، والوجود، هو القاسم المشترك الذي تعاني منه جُلُّ الشخوص؛ لمياء التي تزوجت من كريم سراً، وهو رجلٌ متزوج، ولقيت من ذوبها، ومنه، الأمرين بعد أن طلق زوجته الأولى، بسبب ما تبين لاحقا من دسائس، ومكائد، أوقعت بينهما، وأوغرت صدره عليها، فطلقها، ثم ندم ندم الفرزدق على طلاقه نوار، فاقترض من لمياء التي لم تُرد الاحتفاظ بالجنين كي لا تُثبّي على شيءٍ يُذكرها به.

وثمة سيّدةٌ أخرى تُثّم بمحاولة قتل زوجها بإطلاق النار عليه، ووُرِدَ التي فقدت ابنتها في جريمة، كذلك أم عبد الرحمن. جُلُّ النساء في هذه الرواية يعانين، لا من القلق وحده، بل من سوء المصير أيضًا، ومن خيبة المساعي، وفقدان الأمل، وكَم تكون الحياة بأئسة إذا تضاعف أملنا فيها حدّ الاختفاء. فسارة - مثلا - لم يعد لديها شيءٌ من هذا الذي يسمى أملا، فقد عرفت الأخوين أحمد، وقصي، وأحبها الاثنان، فمالت للأكبر أحمد، وتزوجا، لكنّ هذا الزواج كُتب له أن ينتهي بمأساة، فقد توفي أحمد في حادث سير ظلت سارة تظنّ نفسها مُسبّبة لوفاته في ذلك الحادث، مع أن هذا لم يقع أم أحمد، والدة المتوفى، ولا شقيقته حنان، ولا شقيقه قُصيِّ. وقد تشاءمت من البيت فاتجهت لما تسميه المؤلفة (بيت الجبل) وفيه كانت تقيم وحيدة إلا من الصبي غيث الذي كان يزورها من وقت لآخر، وتعلقت به من باب التسلي.

غير أن أفراد الأسرة كانوا يأملون، بعد وقت من وفاة أحمد، أن تتغير سارة، وأن تُقبل على الحياة، وأن تنسى أحمد كغيرها من النساء اللاتي يُفجعن بأزواجهن. ولطالما حاولت أم أحمد أن تتفجع سارة بالزواج من قصي الذي لا تخفي سارة إعجابها به، وميلها إليه، إلى درجة كادت تشعر بالندم لأنها لم تقترن به بدلا من أخيه، وقد اضطرَّ قصي نفسه للاقتراب منها عارضا عليها عشقه، وحبّه، ولكنها ظلت تصدّه تارةً بلطف، وطورا بعنف.

وفي نهاية الوقائع، يئس منها، ووعدها بالأ تراه، لكن الصراع يظل قائما في نفسها، محتدما من حين لآخر، فتنوق للقائه، وتتمنى أن يزورها، وأن يظلّ التواصل بينهما حميما، ولو بحجة الصبي غيث. وفي ذروة الإحساس بالحاجة للحب يلتقي العاشقان، ويدعوها لتناول العشاء معه في مطعم، وتقبل الدعوة، وتستعير فستانا أحمر من صديقتها المازومة لمياء، فتبدو فيه كملك هبط من السماء، في إشارة غير مباشرة لتغيّر اللحن، وارتفاع صوت الموسيقى.

فالصراع الذي يقوم عادةً بين الأخوين على امرأة واحدة، جاء في هذه الرواية (سحابة أورت) صراع المرأة على أخوين، فهي التي وقعت في حب الأثنين، وظلت تتأرجح بينهما مدة، وحتى بعد تغيّب أحمد بالوفاة، ظلت تعاني من ذلك الصراع: فهل تظلّ متمسكة بما وعدت أحمد به، وهو ألا تتزوج أحداً غيره إذا توفي قبلها، أم تتخلي عن ذلك، وتفي لقلبها الذي يميل لقصي؟ هذه هي العقدة التي عانت، وتعاني منها سارة. وهي التي تصفي على وقائع الرواية، ونسيجها السردي، مذاقا خاصا نفتقده في الكثير مما نقرؤه من محاولات.

تبويب مبتكر

هذه الرواية الجميلة، التي لم يعبأ بها أحد ممن يكتبون عن الروايات الصادرة، تكتسب جدارتها بالقراءة، وبالاهتمام النقدي، من طبيعتها الأدبية، والفنية، لا من انضمام المؤلفة لثلاث ما، أو مجموعة من المتطفلين. فقد اختارت لها تبويبا مبتكرا يقوم على قسمتها لثلاثة من الأقسام: صيف 1 وصيف 2 وصيف 3. وكل صيف منها ينقسم على عدد من الأقسام مرقمة بالأرقام المتسلسلة. وكل قسم منها يتألف من شذرات متفاوتة طولا وقصرا. وتفرق المؤلفة بين الشذرة والشذرة بفراغ تتخلله نجوم ثلاث تشعر القارئ بالانتقال عبر متتاليات محكية مطردة على هذا النسق. وثمة علامة تظهر في مستهل كل شذرة عدا النجوم، فهي تبدأ باستمرار بتعليق تحليلي يسبر غور الساردة التي تؤدي دورا مزدوجا فهي الرواية، وبطلة الرواية، إذا ساع التعبير، وحسن. وهي الشخصية الرئيسة التي تلقي بأصواتها وظلالها على سائر الشخصوس. وعلى تدفق الحكيمات. ويستطيع القارئ أن يرصد هذه الظاهرة يئسر ما إن يرى الفراغ الذي يفصل بين الشذرة والتي تليها.

ها هي تقول (ص 150) لكل مدينة رائحتها المميزة، عطرها الخاص، نشعرنا بهذا القول أنها تحل في مدينة أم إلياس التي تركت المبرّة. وفي ص 184 تقول الساردة: كل شيء هادئ هدهو الربيع، الهواء.. الشوارع.. الناس يمشون بصمت كأنهم مخدّرون يخشون خدش صفاء هذا الربيع. بدا كيوم رائع لزيارة

البحر. يعرف القارئ من هذا أنها تزور بصحبة الصغير غيث شاطئ البحر. وفي آخر يحضر فيه قصي، تقول: تطلُّ تأتي إليَّ في لحظات الشرود. في مكان أحسَّ به دون أن أراه. أتخيلُ تقف موليا ظهرك لي. إلح.. ثم يجري الانتقال للمشهد بما يتضمنه من حوار عصيٍّ على النسيان. فما الذي كسبته الرواية من هذه الطريقة في نثر الحوادث نثرًا في لعبة لا تخلو من غموضٍ، لما فيها من تقديم وتأخير، ومن مراوحة في الزمن.

جوابا عن هذا السؤال، نقول: تكتسب الرواية من هذه (الخطاظة) تشويقا كالتشويق الذي تتصّف به بعض المسلسلات الدرامية، فالقارئ - ها هنا - يقرأ، والمتخيل السردى يساعده على التنقل بين منظور وآخر، بين لحظةٍ من الزمن وأخرى، بين موقف وآخر، أو بين شخص وشخص آخر، فهو يُصغي لسارة في مونولوج مادته الأساسية تعليقات تستبطن الموقف الوجداني، أو التأملي، أو الفلسفي، للساردة التي هي إحدى الشخصيات، ثم ينتقل انتقالا سريعا يشبه الفيديو الذي يضع تلك التعليقات في موقعها من السياق. وهذا يبسر على القارئ تقبُّل المونولوجات الكثيرة التي تعود بنا من الحاضر التخيلي إلى ما سبق، فيغدو القارئ العادي، أو المتخصِّص، جزءًا من المشهد في سيرورته المستمرة. فالرواية أفادت إفادة قد لا تكون مقصودة من تقنيات السيناريو الذي يجمع بين المشهد وتفسيره، والوقوف على أثره في بقية المشاهد الأخرى.

اللاتعيين

وعلى الرغم من أن " سحابة أورت " هي الرواية الأولى، فيما أُطلِّق، وأحسبُ، للكاتبة ابتسام الحسبان، إضافة لمجموعة قصص من إصدارات وزارة الثقافة " هاوية مشرقة جدا " (2024) إلا أنها لا ترتكب ما يرتكبه المبتدئون في العادة من أخطاء، سواءً في بنية الرواية، وإطراد السرد من غير فحوة، أو في اللغة التي تستخدم في التعبير عن الشخص، أو في التحليل النفسي، أو الحوار بين الأشخاص، أو حتى في الوصف، أو ما يمكن أن نتنبّه إليه وننسبه للتأملات في الحياة والموت، أو الوجود والعدم. مما يُفصح عن أنها تمتلك الحد المقبول من الثقافة العامة، واللغوية، والخبرة بطقوس الكتابة التي تمكنها من كتابة الرواية. وهذا شيء لا بد من أن يوضح.

فثمة الكثير من الأشخاص الذين يقعون تحت سحر الكتابة الروائية، فيظنون الرواية (سواليف) يستطيع أن يتقن كتابتها أي إنسان مهما كان حظه من المعرفة بهذا الفن ضئيلا قاحلا. وقبل أن تنضج لديهم ثمرة المعرفة بهذا الفن، يتعجلون النشر، وتعجلهم هذا يوقعهم في الكثير من المواقف المضحكة. فأحد الكتاب - على سبيل المثال- يذكر في موقع أن عائلة الرجل تقتصر على ابنين والأم، ثم نكتشف بعد أكثر من 145 ص أن في العائلة ابنة، وأن خاطبا تقدم لها. وآخر يذكر في موقع من الرواية أن الشقة التي يقيمون فيها ضيقة، وأهم يشعرون بذلك شعورا قاسيا، وفي موقع آخر يقول: إن بيتهم متسع وفيه غرف كثيرة. وثالث يذكر لك من المفاجآت ما لا عين ترى، ولا أذن تسمع، ظنا منه أن هذا ينطلي على قارئ. وقد تجد للشخصية في الرواية اسمين؛ فهي في موقع ما غدير، وفي موقع ثان رغيد، أو يروي عن الطفلة

ذات السنوات العشر رغبتم في كتابة مذكراتها، وأنها كانت تحلم بذلك منذ زمن طويل- منذ الصغر- مع أنها لم تبلغ بعد سنا تدعي فيه أن لديها ذكريات.

ومن يقرأ رواية (سحابة أورت) لابتسام يظهرها متمرسة في الكتابة، وذات رصيد معرفي لا يحول بينها وبين الكتابة الروائية الجادة. غير أن المؤسف، في هذه الرواية، وعلى الرغم من عشق الساردة للمكان " فالمكان هو نحن " بيت الجبل، الحديقة. والمبرة. والبحر، والمدينة، والمكتب.. وبيت أم أحمد وما شابه ذلك وشاكله من وجه، أو من بعض الوجوه، على الرغم من هذا كله، لم تذكر لنا في أي بلد تقع هذه الوقائع، وتجري تلك الأحداث. ومن المتوقع أن يعرف القارئ هذه المدينة، أو البلد، من باب الحدس، والتخمين، بيد أن هذا غير كافٍ. وأحسب أن المؤلفة تلجأ إلى هذا الذي يسمى " اللا تعيين " محاكاةً أو تأثراً ببعض الروائيين من الرواد، ومن غيرهم، ممن أضربوا صفحاً عن تحديد الأمكنة، وطوّوا كشفاً عن ذكر أسماء المدن، وتسمية الأشياء بأسمائها طمعاً في تحقيق العالمية لما يكتبون. فكان رواد الرواية يتجاهلون عامدين أسماء المدن، أو البلدان، خشية أن ترتبط رواياتهم بها، فلا تظفر بالشيوع والشهرة التي يأملون. فقد كتب أحد الروائيين روايته بعنوان شرق المتوسط دون أن يحدد فيها المدينة، أو العاصمة، التي تقع فيها الحوادث. وقيل في تفسير ذلك: إن المؤلف أعرض عن ذلك لأن ذكر اسم البلدة لا يقدم ولا يؤخر، فما رواه من وقائع جرى، ويجري، في أكثر من عاصمة، وأكثر من مدينة، وأكثر من بلد، فما فائدة التعيين؟ على أننا إذا سلّمنا بهذا لعبد الرحمن منيف، وقبلنا بالتفسير المقترح على أنه سبب وجيه، مقنع، للإضراب عن تحديد المكان، فإن سحابة أورت تختلف عما ذكر. فهي ليست سياسية، ولا علاقة لها بالسجون والتعسف، والاستلاب، الذي نجده في " شرق المتوسط " مسوغاً لاستراتيجية اللا تعيين على رأي نبيل سليمان.

ونحن نذكر هذا لأن المؤلفة تجد نفسها في مأزق، أو ما يُشبهه المأزق، فعندما تزور سارة مدينة أم إلياس، تنتقل، وفقاً للسياق، من مدينة لأخرى، وتقف بنا عند وصف المدينة التي تزورها دون أن يعرف القارئ من أين غادرت، وإلى أين جاءت، وهذه في نظر القارئ فجوة لا يتخطاها إلا بشيء من التسامح*.

* مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة تاريخ 29 آب (أغسطس) 2025

** ابتسام الحسبان دكتوراه من الجامعة الهاشمية، وماجستير من جامعة البترا، صدرت لها مجموعة قصص عن وزارة الثقافة، ط1، 2024 انظر كتابنا المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2026 ص ص 175- 181 ونشرت عددا من المقالات في الصحف وفي مجلة أفكار الشهرية.

إبراهيم العجلوني شاعراً

صدمت أوساطنا الأدبية بالرحيل المفاجئ للأديب إبراهيم العجلوني (1948- 2022) الذي ولد في سبتمبر - أيلول من العام 1948 في بلدة الصريح من أعمال محافظ إربد. ونشأ فيها ودرس اللغة العربية وآدابها في جامعة بيروت العربية التي ظفر منها بالشهادة الجامعية الأولى عام 1976 واشتغل بالتدريس بادئ الأمر، ثم في العلاقات العامة والثقافية في الجامعة الأردنية. انتقل بعدها لدائرة الثقافة والفنون التابعة لوزارة الثقافة والإعلام. وترأس تحرير مجلة أفكار الشهرية لبضع سنين، وأنشأ مع بعض الإعلاميين مجلة أسبوعية باسم (الرائد) تواصل صدورها بضع سنوات. وبعدها أنشأ مجلة فصلية باسم (المواقف) اهتمت بنشر الدراسات الثقافية، والفكرية، ذات الطابع الفلسفي والإسلامي. وعمل في الوقت نفسه باحثاً في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية. وفي مجال الصحافة تنقل من جريدة لأخرى قبل أن يستقر في الرأي. وعهد إليه المرحوم محمود الكايد بالإشراف على ملحقها الأدبي الثقافي. وإلى جانب ذلك عرف بصفته كاتب عمود شبه يومي قبيل أن تتخذ الجهات المختصة قرارها بمنعه من النشر، بسبب آرائه التي لا تطيب لبعض المسؤولين.

بدء المسيرة

والعجلوني - رحمه الله - بدأ مسيرته الثقافية شاعراً. فقد نشر أول مجموعة شعرية عن دار عويدات بيروت 1973 بعنوان " تقاسيم على الجراح ". وفي العام 1980 أصدر مع بعض الشعراء السوريين ديواناً مشتركاً بعنوان " وحينما نلتقي ". وفي 1992 أصدر ديواناً آخر بعنوان " طائر المستحيل " وفي العام 2018 جمع الدواوين المذكورة في واحدٍ نشره بعنوان " الأعمال الشعرية ". و قبل وفاته في العام 2022 صدرت مجموعته الشعرية الأخيرة، وهي بعنوان " مقامات الصحو والشهادة ". وتضمّ بعض أشعاره التي لم ترد في الأعمال المذكورة.

تقليدي وحديث

ومن يقرأ أشعار العجلوني يلاحظ أن له صوتين مختلفين، أحدهما جمهوري قوي، تغلب عليه الجزالة، وثانيها خفيض باهت تغلب عليه نزعة التجريب، والخوض فيما لا يتفق مع طباعه الذاتية، وسجاياه الأدبية. ونعني بذلك تلك القصائد التي اعتمد فيها وحدة التفعيلة بدلا من الوزن التقليدي المعروف. ففي واحدة من غُرر شعره يستعيد العجلوني الكثير الجم من الرموز المرتبطة بالفروسية العربية، والشهامة، والقوة، مستبعداً ما ينم على الحنين والبكاء والحسرة. فهو يخاطب بغداد بما يتناسب وأحوال حربها مع مجوس العصر، مذكراً بالرماح، والسيوف، والدياجير، واللبوث، التي تغير على الأعداء إغارة الأسد على الفرائس، في يوم الروع الأكبر:

دعوتُ رماح الغُربِ من كل مأسدٍ
وخضت بأقماري دياجيرها فُترا
ومنْ يجهل الجَلَى فهذي ليوثنا
ومن يستبينُ الموت يشقى به خُبرا
وما هي إلا صولةُ الحق صالها
وما هي إلا الروح والفتنة الكبرى

فالراحلُ- عليه رحمة الله - لم يستطع أن يتحرَّر من المعجم الشعري القديم وتأثيره. فألفاظ الشعراء المتقدمين تتواتر في الأبيات: مأسد، الروع، ليوث، دياجير، جُلَى، صولة الحق، وهي كلمات تطنى على قصائده الأخرى مثل: المكابد، وطريق الرجال، وآن الأوان، وجبل النار، وسيزيف والعبث، ودموع صعبة المراس.

كالمسن يشخذ ولا يقطع

في المقابل لا يجد القارئ في أشعاره الحرة - إذا جاز التعبير - ما هو قويٌّ، جزل، بمثل هذه الجزالة والقوة. وقد سُئل - رحمه الله - عن اختلاف شعره التفعيلي عن شعره الخليلي - نسبة للخليل بن أحمد - فقال إن ما أستطيعه من الشعر لا أرتضيه، وما ارتضيه من الشعر لا أستطيعه. يذكرنا ما يؤثر عنه بهذا الشأن بالأصمعي الذي قيل له: " أنت تروي الكثير من الشعر فلم لا تقوله؟ فأجاب: الذي أريده لا يواتيني، والذي يواتيني منه لا أريده. أنا كالمسنّ، أشخذ ولا أقطع ". ذكر هذه الرواية عن الأصمعي ابن عبد البرّ في إسناد له في كتابه بهجة المجالس (ج 2 ص 96).

مقام القرين

وفي مجموعته الشعرية الأخيرة يجد القارئ نماذج لافتة للنظر. ففي مقام القرين يذكرنا بما كتبه المرحوم إحسان عباس عن قصيدة لسعدي يوسف تحت موضوع القرين. فالقصيدة " لنبي يقاسمني شقتي " وهي من ديوان " الأخضر بن يوسف " صورة جيدة لحلم الشاعر في أن يكون له نظير، وهو يخوض في القصيدة صراعا مع نظيره. لهذا كانت القصيدة في رأي الناقد إحسان عباس جيدة لما فيها من التوتر بين صوت الشاعر وصوت القرين. وهو توتر يشدّ القارئ. ووجد بعض الدارسين قصيدة كقصيدة سعدي يوسف من حيث توظيف القرين، وهي قصيدة " مرثية الغبار " لشوقي بزيع. وفي "مقام القرين" يفترض العجلوني - رحمه الله- أنّ له قرينا، وأنها مختلفان، ويظهر هذا الاختلاف في الجدل بين الاثنين:

هو صاحبي وأكاد أنكره

لما بدا في عمق مرآتي

من أين جئت وأي مظلمة

أمضتْكَ في قهري وإعناقي

قيدتني مذكنتُ في قرنٍ
ومنعتني أن أجتبي ذاتي
وإذا سموتُ وشاقتني أملٌ
أطفأت في أفقي عزيماتي
الزمتني ما ليس أقبله
وبعثت في قلبي عيائاتي
بئس القرينُ وبئس ما احتملت
هذي الملامح من خطيئاتي

وأياً ما كان أمر شعره، فإن انصرافه إلى الفكر والبحوث والقراءات الفلسفية والمقالات شغله عن العناية بذلك الجانب من آثاره. فهو مشغول بالخطاب القرآني تارة، وتارة بالفكر القومي. وطورا بالثقافة، وعلاقتها بالحاضر والمستقبل، وبالديمقراطية، وأنظمة الحكم والسياسة. وطورا آخر بجدلية العلاقة مع الآخر. وهذا ما أوحى له بمادة الكتاب " نحو حوار مع الأمريكان". وشغل أيضا بالصحافة ومقالاتها التي جمع منها كتباً نشرت بعنوان الشذرات. وشغل بأعلام الأدب والفكر والشعر فنشر (كتبٌ وشخصيات) عام (2004) وشعر وشعراء (2004) وكتب القصة القصيرة وله منها (الوجوه) 1986 و(من مفكرة رجل يختصر) 2000 ومن مظاهر اهتمامه بالصحافة ما نجده في كتابه " في الإعلام ومسؤولية الكلام " أما الفلسفة، فقد صتف فيها وألف: قطوف دانية، وصفوة الاعتبار، ومسلمون وصهاينة وأمريكان(2021) وشيء من الفلسفة (2019) والوعي المتمرد (1994) ودفاعا عن العقل (1992).

الجزل المتين

على أن هذا كله لا يعطينا من النظر في شعره ومتانة نسجه وقوة نظمه. ففي الحديث عن شعره الذي هو أقل ما عني به العجلوني من آثاره، تنبغي الإشارة إلى أن بداياته ترجع إلى العام 1968 عندما بدأ بنشر قصائده المبكرة في الصحف اليومية، والمجلات الشهرية، وتأطرت هذه البدايات، وتعمقت، بصدور ديوانه الأول ببيروت 1973. وتراءى لمتابعي العجلوني أنه صرف نظره عن الشعر، وضاق صدره بالقريض، إذ لم ينشر بعد تقاسيمه على الجراح إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له. وفي العام 2009 تبين من المجلد الذي صدر عن دار ورد الأردنية بعمان أن للعجلوني دواوين أخرى، منها " حينما نلتقي " 1980 وطائر المستحيل 1993 ومن يتنبه للفروق الزمنية بين هذه الإصدارات يوقن أن الشاعر تراجع اهتمامه بالشعر تراجعاً سببه انصراف همه لشؤون أخرى في الأدب، والفكر، والفلسفة، تبدو أكثر إلحاحاً عليه من إلحاح ربّات الشعر، وملمهات القريض.

صوتان

ومع ذلك، فإن من يقرأ الأعمال الشعرية يلاحظ أن للعجلوني صوتين أشرنا لهما سابقا، أولهما جمهوري قوي تغلب عليه الجزالة، وثانيها تغلب عليه نزعة التجريب، والخوض في ما لا يتفق مع طابعه الذاتية، وسجاياه الأدبية، وأعني شعر التفعيلة، أو الشعر الحر، على رأي نازك الملائكة، ومن جاراها من أهل البصر بالأدب، والشعر والنقد. وإذا نحن أوردنا في هذا التقديم لفظ الجزالة، فليس ذلك من قبيل الاستعمال الدارج الذي اعتدناه لدى معلمي المدارس، وفي الكتب المدرسية، وإنما الجزالة - ها هنا- بالمعنى الموروث عن جمابذة النقد العربي الأصيل الذي يميز الغث من السمين، والشعر الزائف من الحقيقي الرصين.

ما الجزالة؟

الجزالة- بهذا المعنى - هي القوّة، والمتانة، وهي في الاصطلاح النقدي عند ابن سلام (237هـ) في طبقاته على ألسنة من احتجوا للنابعة الديباني، قائلين " وهو أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رَؤوق كلام، وأجزلم بيتا. وكان شعره كلامًا ليس فيه تكلف " (ص56) فالجزالة من حيث هي مصطلح ترتبط بالرونق، والرونق وصف يطلق على كل شعر بعيد عن التكلف، ناتج عن الطبع. وهذا ما يؤكد ابن طباطبا العلوي (322هـ) في عيار الشعر بقوله (ص7) إن من الأشعار أشعارًا محكمة، متقنة، إذا نُقدت، وجُعلت نثرًا، لم تُبتر الجودة في معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. " ولئن كانت الجزالة - ها هنا - في الألفاظ، فلا جرم أنها أيضا سمة توصف بها المعاني حين تناز بالعدوبة التي تضفي الجزالة في هذه الحال على الألفاظ. (عيار الشعر ص4) ولأبي الحسين إسحق بن إبراهيم بن وهب الكاتب (335هـ) في كتابه " البرهان في وجوه البيان " تحديد أوضح لدلالات الجزالة في الشعر، فالجزل من الكلم، عنده، ما ارتفع عن حد العوام، إلى أن يصير من كلام الخاصة، والعلماء، والعرب الفصحاء، والكتاب، والأدباء " (ص201) والجزالة شيءٌ يحول دون وعورة اللفظ، ودون أن يكون مبتدلا، في الوقت نفسه. ولذلك يصف الباقلائي، أبو بكر، (402هـ) في كتابه " إيجاز القرآن " لغة الذكر الحكيم بالجزالة لفظا ومعنى. (ص26-27)

ونحن نذكر هذه الملاحظ، ونلتح لهذه الملامح، لما في ذلك من ضرورة، لكون النقد الأدبي بتياراته الحديثة المتداولة، والمنتشرة انتشار النار في الهشيم، تحذف مصطلح الجزالة من قواميسها، مع أننا لا نستطيع- في كثير من الأحيان - التحدث عن الشعر العربي في أزهى عصوره، وفي أرقى نماذجه ودرره، دون أن نستعمل هذا المصطلح. ولقد سمعنا ذات يوم شيخ النقاد المحدثين الأستاذ الدكتور إحسان عباس يركز هذه الكلمة مرارا في محاضرة جاعلا منها معيارا سالفًا وسائدًا في تقويم الشعر العربي القديم، والمعاصر، متخذًا منها مدخلا لكثير من الدراسات التي تدور حول شعر المتنبي، وهو شاعر العربية الأكبر، ومبتدع جزالتها الأشهر.

جزالة الشعر

وقارئ هذه الأعمال الشعرية للعجلوني تستوقفه بلا ريب قصائد عدة منها قصيدته (سُهاد) التي نظمها في أن القدس " ساهرة " عند باب الخليل تتلقف الأخبار عن الرجال في زمن الشهادة. فإذا تجاوزنا هذه المناسبة، وإن لم تكن تقليدية تدعو للتجاوز، وجدنا أنفسنا إزاء شعر أصيل، جميل، ذي نَعْمَة مُجَلِّلة، تتواءم مع الموقف التحريضي الذي يستدعيه السياق، ويتطلبه المقام. فهو لا يفرق بين الدموع والحجارة، ولا بين البكاء والسَمَر لكثرة ما اعتاده، ولا بين التهجُّد وقرقعة السلاح من رصاص وبنادق، ولا يفرق بين الليل الأليل وبين النور الذي يغمر قباب القدس، ولا بين يأس اليأس من هذا الأحوال، وحقد الحاقد الذي لا يمل شخذ العزيمة، وإيقاظ جذوة الحماسة، باستذكار الماضي المرتبط بالقوة؛ قوة الدم:

يا لائمين على عشق به ائتلفت
جباهنا السُمُر، كُفُوا، فالهوى قَدَرُ
فآخر النهر موصولٌ بأوله
ونزفة الدم متا صَبَّها عُمُرُ

فمن ذكره عمر بن الخطاب، فاتح القدس، إلى قصيدة أخرى بعنوان "الدعاء المر" التي لا تقل تحريضا عن قصيدته سهاد. فهو هنا يتذكر خيل الله، الموريات قدحا، المثيرات به نغما، المضيئات هوى.. وهو في هذا كله لا يفتأ يكرر الألفاظ الفخمة الجرس، اللطى، النار المسعرة، التباريح، وهي كلمات نجده يكررها بجرأة في قصيدة أخرى (سلام) فإلى ذلك يذكر الجراح، والضرام، والرجام، والدجى، والأوجاع، والشقوة، في أداء يرتقي بإيقاعات القصيدة إلى مستوى التوجُّع:

فارتدَّ محمّلا أفانين الأسى
واحتدَّ يبكي والدموع سبجاً
يا أخت أوجاعي، يوحدُ بيننا
ما لا ترين، وشقوةٌ وهيامٌ

طيور الكرخ

وفي قصيدة أخرى بعنوان " عفوًا طيورَ الكرخ " يستعيد العجلوني الكثير من الإيحاءات والرموز التي ترتبط بزمن الفروسية، والشهامة، والقوة، فليس الشعر وفقا على الحنين، أو البكاء، فهو يخاطب بغداد بما يتناسب وأحوال حربها ضد الفرس، وضد مجوس العصر، مذكراً بالرماح والسيوف والدياجير والليوث التي تغير على الأعداء، وتتصدى لهم، ويذكر الموت والشهادة في يوم الرُوع الأكبر:

دعوثُ رماحِ العُربِ من كلِّ مأسد
وخضتُ بأهماري دياجيرها القُترا
ومن يجهل الجلى فهذي ليوتنا

ومن يستبين المؤت يشقى به خُبرا
وما هي إلا صؤلة الحق صالحا

وما هي إلا الروح والفتنة الكبرى

وقد يذكر العجلوني – على عادة الفحول من شعراء الماضي - الأمكنة التي ترتبط بأسماء المعارك،
والأيام، وبأسماء الأبطال والفرسان، في صورٍ تؤكد أنّ ما يصلح به حاضر هذه الأمة هو ما صلح به
أولها:

فلما بدا وجه الرصافة خِلثني

أعانق أطيف الألى شهدوا بدرا

واضحٌ جدًا أن الشاعر لا يستطيع التقلت من الشعر القديم، ولا من معجم الشعراء المتواتر في
مثل هذه القصائد: مأسد، الروح، الدياجير، الجلى، صولة الحق، والفتنة الكبرى، والألى، وشهدوا بدرا
إلخ.. فمثل هذه الكلمات تطغى على قصيدة المكابد التي يخاطب بها الشاعر حيدر محمود ردا على قصيدة
لهذا الأخير بعنوان من " أقوال الشاهد الأخير ". ولا ريب في أن هذه القصيدة بما فيها من تفاصيل
على مستوى الوزن والإيقاع والروي والجرس الموسيقي والألفاظ، وما تضره من دلالات، ومن معان
مباشرة، أو غير مباشرة، وما يتأطر فيها من استعارات وتشبيهات ومجازات، تذكرنا بالشعر الجزل المتين.
فهو إذ يخاطب الشاعر المكابد، لا يفتأ يكرر صورًا تذكرنا بالماضي المجيد:

إلام تغذ الخطو، هل أطبق الأسى

عليك وهل سُدَّت عليك المواردُ

وهل بَتَّ من ليلي على مفرق الردى

وباتت بأقصى الأرض، والحِيَّ واحدُ

وهل شمَّت في الأثغار برق قبائها

وشاقتك أفياءً وعَثَّت معاهدُ

وهل أسلمتكَ البيدُ للبيدِ دونها

وأنكرك الأهلونَ والدهرَ شاهدُ

مع ناصر الدين (2)

لا يعدو الشاعر في هذه القصيدة النادرة إعادة التصورات المتواترة في الشعر القديم في إهاب
جديد، فإطباق الأسى، وغذ الخطو، والردى، والحِيَّ، وشمَّت، وبرق قبائها، وشاقتك أفياءً إلخ.. من
المفردات الشعرية التي يتواتر حضورها في شعر الفحول من المتقدمين. وقد زاد هذا وضوحا بتكراره
لكلمتي البيد والأهلين في البيت الأخير من الشاهد. فكيفما نظر القارئ في القصيدة ألقى ظلالات،
وأشباحًا، للشعراء الكبار، الذين أغنوا الشعر العربي بالكثير الجم من الشعر الجزل الرصين. تضاف إلى
هذه القصيدة قصائد أخرى لا تقل عنها متانةً نُظْم، وقوَّة أداء، كقصيدته في رثاء الراحل محمد الحشمان،

وقصيدة " طريق الرجال " و " آن الأوان " و " جبل النار " و " سيزيف والعبث " واحدى هذه القصائد (دموع صعبة المراس) تلفتُ النظر بمطلعها الذي يذكّرنا بالمستحسن من مطلع الشعراء في قصائدهم:

تطاول هذا الليل حتى رأيتُه

سيرزُح أحقابًا ويمتدُّ سرمدًا

والقصيدة، المهداة إلى العلامة ناصر الدين الأسد (1922-2015) - رحمه الله - قصيدة تصف الأوضاع في عالمنا العربيّ وصفًا يقترب فيه الشاعر من أسلوب الخطابة المؤثرة.

كلمة أخيرة

وأيا ما يكن الأمر؛ فإنّ للأديب إبراهيم العجلوني قصائد لا تقلُّ جودة عما ذكر من شعر التفعيلة، ولا تقلُّ من حيث منزلتها الفنية عن هذه القصائد، ولكننا لم نتوقف عندها لإحساسنا الذي لا نشك في صدقه، بأن العجلوني يجد نفسه شاعرًا في قصيدة البحر أكثر مما يجدها في الشعر القائم على وحدة التفعيلة. ولعلّ هذا ما قد يفهم من عبارته الواردة في تقديمه القصير للأعمال الشعرية، وهي التي تقول: " إن ما أستطيعه من الشعر لا أرتضيه، وإن ما أرتضيه منه لا أستطيعه ".

وتشهد مؤلفات إبراهيم العجلوني المنشورة على تنوع آثاره، وتعدّد سبل أنظاره، ففي الشعر صدرت له دواوين، لا بأس في أن نعيد بها التذكير، فأولها ديوان " تقاسيم على الجراح " 1973 وأخرها هذا الذي كنا بصدد الحديث عنه وهو الأعمال الشعرية (2018) وفي الفكر له: مسلمات في ضوء التحقق 1984 و في الفلسفة والخطاب القرآني 1984 و فصول في الفكر العربي 1988 والوعي والتمرد 1994 وكتاب " في مرآة الإسلام " 1999 والكتايبون في ظل الإسلام 2004 وفي الأدب صنف وألّف: الوجوه 1986 و نحن وثقافة المستقبل 1989 وهموم أردنية 1991 وفسيفساء أردنية (شعر مترجم) 1993 وأحزان مسيحية 1995 والشذرات في جزئين 98-1999 ومن مفكرة رجل يحتضر 2000 وفي التراجم صدرت له مؤلفات، منها: شعر وشعراء 2004 وكتب وشخصيات 2004 ورجال ومناهج 2001، وله في النقد الأدبي كتاب: فصول من النقد 2008.

*مستخرج من الدستور ع 19 يونيو - حزيران 2020

1. للمزيد عن شعره انظر كتابنا فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2020 ص ص 125-131، وانظر عنه: سمير اليوسف: مرايا الحضور، عمان، 2022
2. انظر ص 297 وما بعدها من هذا الكتاب.

أحمد فارس الطراونة روائيا

على الرغم من أنّ الإرهاب قديم، ومتنوع، إلا أن الرواية العربية لم تلتفت لهذه الظاهرة إلا مؤخرًا، ومن الروايات التي أشارت لذلك رواية واسيني الأعرج " ذاكرة الماء " (1997) التي جاء فيها على لسان إحدى الشخصيات أن الإرهاب لم يدع واحدا آمنًا في بيته، أو في عمله " صار القتلة يستكثرون فينا حتى الرصاصة، بكل بساطة نذبح كالخراف أمام أولادنا. وقتلنا يرضي كل الذين يريدوننا أن نصمت. عبد الرحمن، جار أبي، ذبح قبل يومين على مرأى، ومسمع، من الناس، على بعد عشرين مترًا من مركز الأمن. سمعتُ أبي صرخته الجافة، فأطلت من النافذة، رأته- أي الإرهابي- يقبض على عنقه، وهو يدافع عن نفسه بالصحف التي كانت في يده اليمنى. صرختُ بأعلى صوتها، أغلق الناس نوافذهم، وأغمضوا أعينهم، شتمت كل سكان المدينة. وفي النهاية نزلت، وفي يدها إزازٌ أبيض، كان قد فرغ دمه، ومات. غطته بالإزار في اللحظة التي وصلت فيها الشرطة. "

وقد جاء في رواية " سيقان ملتوية " لزيب حفني (2007) أنّ عادلا، وهو أحد شخصيات الرواية، عراقي، عاش معظم سنوات عمره في المنفى، عندما عاد إلى بغداد، بعد الاحتلال الأمريكي، قضى نحبه في انفجار سيارة مفخخة. تقول الساردة: " سمعت بعد سفره لبغداد أن جسده تطاير أشلاءً نتيجة تفجير سيارة مفخخة على مقربة منه " وتضمنت رواية عواد علي " حفاقة ماركيز " (2013) إشارة لحادث إرهابي أودى بكل من هاشم، وسلمان البدر، إلى المشفى، وقُدِّر لهذا الأخير، الذي كان قد أُسر في الحرب العراقية الإيرانية، وقضى في سجون طهران نحو 23 عامًا، وعاد أخيرًا لبغداد، قُدِّر له أن يلقي مصرعه، أو كاد أن يلقي مصرعه، في انفجار سيارة مفخخة نفذها إرهابيون. وقد نبه الساردُ على لسان إحدى الشخصيات لشيء مهم، وهو أن السيارة الخمرية التي استقلها كل من هاشم، وسلمان، لم تكن هدفًا للإرهابيين، ولكن التفجير أودى بعدد غير قليل من السيارات، والأشخاص، على أساس أنّ الإرهاب عشوائي الأهداف: " خفف السائق من سرعته، فتستى لي أن أرى السيارات المصابة عن قرب، كانت ذات ألوان مختلفة، إحداها خمرية، ففزعت، وقلت لنفسي، يا لمصيبي! لا بد أن تكون هذه هي سيارة هاشم، وتحفرت للطلب من السائق ليقف عندها، لألقي نظرة عليها، لكنني أيقنت بأنه لن يفعل خوفًا من الشرطة، ففضى عابراً الجسر بينما عيناها تدمعان. "

ومن شاء استقصاء الروايات التي تشير للإرهاب إشاراتٍ متفاوتةً، إجمالاً، أو تفصيلاً، فسيجد الكثير كرواية " ربح الجنة " لتركي الحمد 2005 التي تروي أحداثًا تتصل بما جرى في نيويورك في 11 سبتمبر على أسنّة بعض المشاركين فيها من غير أن يحقق شروط الرواية فينًا، ورواية " الإرهابي " لعبدالله ثابت 2010 التي تروي حكاية جهاديّ شارك في هجوم 11 سبتمبر على برج التجارة، ثم ندم معلنا التوبة، ومن ذلك رواية " يا مريم " لسنان أنطون 2012 التي تشير للاعتداء على كنيسة النجاة ببغداد، أما رواية " رغبات ذاك الخريف " (2010) لليلى الأطرش. فهي رواية تلقي الضوء على نشوء الإرهابي من حيث هو نموذجٌ، وعلى العوامل التي تؤدي ببعض الشباب إلى اختيار هذا الطريق، دون غيره، مع أن الظروف التي تحيط بهم لا

تنفي حتمًا لهذا الاختيار، ويمثل (صخر) في رواية " سأرى بعينيك يا حبيبي " لرشاد أبو شاوور (2012) نموذج الجهادي، السلفي، الإرهابي، الذي أعد، وأنضج، على نار هادئة، مثلما يقال في القول المأثور، والمثل المشهور .

وتختلف " موسم الحوريات " لجمال ناجي عن الروايات المذكورة آنفا بتخصيص مساحة أكبر للحديث عن الإرهاب، والإرهابيين. فبينما تقتصر " رغبات ذاك الخريف " لليلى الأطرش، " وسأرى بعينيك يا حبيبي " لرشاد أبو شاوور، على نماذج قليلة، ومحدودة، أو مشكوك في حقيقة انتظامها في صفوف الجهاديين، فإننا نجد في " موسم الحوريات " عددًا من الإرهابيين المنتسبين. وعلى خلاف الروايات السابقة لم تكتفِ شهلا العجيلي في روايتها " سماء قريبة من بيتنا " (ضفاف، بيروت، ط1، 2015) بالنموذج الإرهابي من حيث هو شخصية تصاغ ملامحها على مهل، وفي رويّة سردية لافتة للنظر، مثلما لاحظنا في الروايات المذكورة. ولكنها تسلط الضوء على ما تؤول إليه الأوضاع بسبب الإرهاب، دون أن تغفل عن الإشارة لإرهاب الدولة، أو النظام، وهي في ذلك تنفرد عن سواها من الروائيتين. أما رواية " مياةً متصخرة " لحازم كمال الدين (2015) فإنها جاس الكاتب فيها هو تسليط الضوء على تفشي الإرهاب في بابل، وبغداد، وغيرها من مدن العراق بُعيد الاحتلال الأمريكي، ونجد فيها إشاراتٍ تتكرّر لأبي مصعب الزرقاوي، وغيره.

خبزٌ وشاي

واللافتُ للنظر أن من يقرأ رواية " خبزٌ وشاي " لأحمد فارس الطراونة (دار الآن، عمان، 2016) يكتشف أنها هي الأخرى تندرج، وتصنّف، في الروايات المندّدة بالإرهاب. أما العنوان (خبز وشاي) فيشتف عن جزء من رويّة الكاتب للموضوع، مسلطًا الضوء على الأسباب التي تؤدي إلى نتائج كهذه. فالعبارة تتكرر مرارًا في الحوار الذي يجري بين أحمد، وخالد، وأمّهما، كونها لا يجدان في منزلها من الطعام سوى الخبز والشاي، فطورا، وغداءً، وعشاءً، فضيق ذات اليد هو الحميم الذي يعانين، فوالدهما أبو أحمد زاول ممنا عدة آخرها حفارًا للقبور، وتبأشًا يبحث عن اللقي، والآثار القديمة على كتب من قريته الجنوبية، ليتغلب بما يبيعه منها على شطف العيش، فلا يوفر لها من متاع الحياة ما يربو على الخبز والشاي. وهذا الفقر هو أحد الأسباب التي تجعل من الشقيقتين أحمد، وخالد، محدوديّ الخيارات. ويتابعان ما يجري في محيطها من دسائس يشترك فيها عمهما أبو خليل، وأستاذ التاريخ، وجمال الذي يعرف، ويمرّف بما لا يعرف. ومثلما يقال في الأمثال المشهورة، والحكم السائرة المأثورة " مصائب قوم عند قوم فوائد " فقد كانت وفاة أبي أحمد المفاجئة مفيدة جدًا لأبي خليل، ولأستاذ التاريخ، فعندما قدم أحمد إلى عمّه مطالبًا ينصيب والده الراحل من ثمن الإبريق الأثري النبطي الذي بيع لأحد الفاسدين المتاجرين بالآثار، أجابه هذا الأخير بأنّ الإبريق قد بيع قبيل وفاة أبيه، وأنه تسلّم نصيبه من ثمنه على " داير ملهم ". وقد ارتاب أحمد في هذه الأكدوبة ريبة شديدة جعلته من تلك اللحظة يناصر عمّه أبا خليل العداء.

أما الخيارات المحدودة، فقد دفعت بالشقيقتين لتترك الدراسة، فخالد الأصغر يقرر الالتحاق بالدرك، وأما أحمد، فقد ظهر في طريقه شيخٌ يدعي التدبُّن، لقيه في أعقاب صلاة الجمعة في مسجد جعفر بن أبي طالب،

وأغراه بالصحبة التي أنس لها الشاب، وتواصلًا مرارًا، وعرض عليه الشيخ مبلغًا من المال كبيرًا مقابل إيصال مغلف إلى عنوان محمد في عمان. ولم يكن الأمر يعدو أن يكون طُعمًا تعلق الطريدة في نهايته بالصنارة. وما هي إلا أيام معدودات، حتى كان الشاب أحمد يرجو من الشيخ مساعدته للالتحاق بالمجاهدين في سورية. فيما كان شقيقه خالد يلتحق بدروة تدريبية للدرك، وفي الأثناء يتعرف على ما كان يجمله عن رجال الأمن، ومهماتهم، وعلى رأسها الاعتداء على المعارضين، والمواطنين، الذين يخرجون على الحكومة.

ويتابع أحمد طريقه إلى الزرقاء، حيث المكلف بتنظيمه، ونقله، إلى الحدود السورية. ولكنه بعد سنة تقريبًا من الانخراط مع المجاهدين في درعا، وغيرها، اكتشف أنه عُزِّر به مثلما عُزِّر بغيره، وأن المال لا الدين كان وسيلة الشيخ لإغرائه، وقد وقع على صديق من الأردنيين المجاهدين تعرض لما تعرض له هو الآخر، وتبادلًا الحديث في الأمر الذي تورَّط فيه، وأخيرًا يقرر أحمد تغيير ثيابه، وجلاقة ذقنه، وفي هذه الأجواء تداعت في ذهنه واثالت ذكريات عن عمه، الذي يزداد ثراءً، وأستاذ التاريخ الذي يزداد نفاقًا، وجمال الذي يعرف ويزداد صمًا عما يعرف، وأخيه خالد الذي ينهر بما يراه في عمان، وفي إربد، من سيارات دفع رباعي لا يخترقها الرصاص، ويتذكر أيضًا وجه أمه الممتنع فقرا، وعينيها اللتين ابيضَّتتا من كثرة البكاء، ويقرر تحت وابل الذكريات هذا العودة على جناح السرعة مستجيبًا لنصح من قال له: " إياك أن تجعل منك شهوة الانتقام بطلا، اترك هذا المكان".

وترك بالفعل ساحة الإرهاب الجهادي، عائداً إلى قريته عبر الصحراء، مفضلاً الجهاد الذي يعني لأمه، وإخوته، الاستقرار، والطمأنينة، لا الدم، ولا القذائف، ولا الأخمزة المنتفجة.

وبهذا تكون رواية أحمد الطراونة " خبز وشاي " رواية لا تكتفي بحكاية أبي وئام الكركي، وهو اللقب الذي نودي به عشية جرى تنظيمه في فصيلٍ جهاديّ، فحسب، إذ لم يكذب ينادى بهذا اللقب، حتى وقر في ذهنه أنه من المغرَّر بهم، وأنه يسير على طريق غير مستقيمة، وأن الشيخ الذي التقاه في مسجد جعفر بن أبي طالب هو الذي وسوس له، وأغراه بالمال، والكلام المعسول عن الجنة، وعن الحور العين، فالكاتب يتجاوز حكاية أبي وئام هذا، إلى اتهام الواقع الاجتماعي السائد، بالمسؤولية عن هذا الذي يتورط فيه الشبان.

تفرُّد لاف

ورواية الطراونة- علاوةً على ذلك - تنفرد عن غيرها من الروايات المذكورة آفاً باتخاذها موقفاً أبعد شأواً في تنديدها بالإرهاب الجهادي، فقد خطا فيها خطوة متقدمة يجعله هذا الإرهابي ينكص على عقبيه، نادماً على ما تورَّط فيه، مدركاً أن هذا النوع من الجهاد العبثي العشوائي القائم على القتل لا علاقة له بالدين، ولا بالوطن، وأنه شيء لا يصلح أن يواجه به الناس المشكلات التي تعترضهم في حياتهم اليومية على أكثر من مستوى. ففي القرية ثمة أبو خليل، وجمال، وأستاذ التاريخ، وغيرهم.. من الفاسدين، والشيخ صاحب الجسم البرميلى، والذفن المتهدل على صدره كالخلخلة. ولذا لا بدّ، إن كان يريد الجهاد حقاً، من العودة، ومواجهة هذه المسؤوليات التي يفرضها عليه كونه المسؤول عن أمه، وإخوته، وعن ماضي أبيه. وربّ قائل يقول: ما مدى التوفيق الذي رافق الكاتب في مساره الفني في خبز وشاي؟

من الواجب أن نشير- ها هنا - لخبرة تتجلى لدى الكاتب في رواية الوقائع معتمداً على حوافز تربط الحوادث بعضها ببعض، فتحقق للسرد- على إيجازه- ما يتطلبه من ضوابط منطقية، ومن سلاسة، وإيقاع داخلي مشوق. وقد دلت التجربة الروائية أيضاً على قدراتٍ لدى المؤلف على تمييط الشخصيات، بحيث تلائم كلّ شخصية منها الدور الذي أسند إليها. بيد أن لدى المؤلف ميلاً ظاهراً للحوار أضعاف مثله للسرد، أو الوصف، وذلك شيء مبالغ فيه جداً. فلو حاول القارئ حذف الحوار من الرواية، لما بقي منها إلا شذرات. أما التشبيهات فقد أكثر منها الكاتب كثرة تدعو للشعور بالتصنُّع. وأيا كان الأمر، فإن هذه الملاحظ لا تقلل من النضج الذي تشهد به، وتفصح عنه، رواية "خبز وشاي" وتؤكدّه.

*مستخرج من الرأي ع 11 يونيو - حزيران 2016

** من رواياته: وادي الصنفاة، وقد فازت بجائزة الدولة التشجيعية عام 2009. انظر الرأي الثقافي ع 23 - يونيو (حزيران) 2023

إدوارد عويس شاعرًا

من يقرأ أشعار إدوارد عويس (1936-2008) ما نشر منها وما لم ينشر، يكتشف أنّ هذا الشاعر الكبير لم يلق من نقاد الأدب، ودارسي الشعر، غير الظلال. أما لم لم يلق منهم الاهتمام، فلأن الراحل لم ينتسب لثلاثة من الأصفياء الخالص الذين يكتب بعضهم عن بعض، لا عن دراية بمواطن الإبداع الأصيل، والشعر الرائق الجميل، وإنما ضربًا من المجاملة التي أحالت النقد الأدبي - في بعض الأحيان - إلى ضروب من التشويه، والتضليل.

فإدوارد عويس، الذي ترك لنا أروع مجموعات شعرية مطبوعة، وقصائد كثيرة أخرى لم تطبع، منها العامي النبطي، ومنها الفصيح، منها القصائد ذات الأوزان والأعاريض والقوافي الموحدة، أو المتعددة، ومنها القصائد وحيدة التفعيلة، مثلما ترك لنا كتاباتٍ أخرى في اللغة وتعليمها، وفي العروض، وألوانه، وأشكاله، هذا الشاعر مرّت أشعاره في مراحل، أولها فيما أحسب وأظن، هي التي نجدّها في مجموعته الأولى الموسومة بعنوان "ريادة" (1977).

لقد غلب على إدوارد عويس، كأبي شاعر آخر، في بواكيره، المضمون الوجداني. فقصائده في "ريادة" تعبر تعبيراً مباشراً عن مشاعر العاشق الحزين الذي طالما أحرق الأسي في حياته مجامر العمر الزاهب، فهو يخاطب الفتاة في قصيدته "أحرقني الفستان" (1) مذكراً بأن اللقاء لا يتيسر، إذ يحول بين العاشق والمعشوق اختلاف المكان، واختلاف الزمان، لذا كل شيء يبدو مظلمًا، كئيبيًا: البحر، والعيون، والوجه الشاحب، الممتنع، الحزين، والنجوم الآفلة، والدموع، وكل ما في الكون إنما هو تعبير عن الأسي الذي يملأ محاجر المساء:

حبيبي

إذا جرى ما كان في الحُسبان

وانطفأت منارة البحار

وغامت العيون في السفينة

وارتعشت على تلال وجهك الحزين دمعان

وارتحلت عن ليلك المهزوم نجمتان (2)

فهو لا يفتأ يمزج الحبيبة بالوطن، نائرًا في القصيدة المفاتيح التي تفضي إلى هذا المعنى. وإلا فما الذي تعنيه كلمات مثل: التلال، والليل المهزوم؟ وفي قصيدة "حرائق الورود" تلح عليه مشاعر الحزن إلحاحًا شديدًا، ويبدو ذلك سمة لافتة في تجاربه المبكرة، وهذا الإلحاح لا يمنع من أن يكرر الموقف الواحد في غير قصيدة، ففي القصيدة المذكورة (3) يتراعى الحزن عبر الكلمات: منازل الحنين، غربة، فزع، هدهدة، الرحلة الحزينة، والمأتم:

مواسمي مآتي

مُشَرَّعَةٌ عَلَى
منازلِ الحنينِ
وفي وهادِ غزبي
رفيقتي
لا تُهرِعي .. لا تفرّعي
وهدهدي نهديكِ في المساءِ
ومجّدي رحلتنا الحزينة.(4)

وما من شاعر إلا ولديه حظٌّ من الاغتراب، على الرغم من أنّ أسباب هذا الاغتراب تختلف من شاعر لآخر، وتباين من قصيدة لأخرى. ولإدوارد عويس في بواكيره أسبابه الخاصة التي تجعل منه شاعر غربة وحنين، وقصيدته " أشواق الغربة" (5) خير دليل على ذلك. ففيها يعبر عن إحساس الغريب، ومعاناته، تعبيرا مباشرا في غير مؤاربة، ففيها يتقمص المتكلم - أو الشاعر - شخصية فارس يعاني الاغتراب في عالم مليء بالقيود، والحدود، التي تقلل من حرية الانتقال من مكان لآخر، لذا يجد ما في نفسه من اغتراب ممتحدا بالمدينة، أو بالمكان الذي يعيش فيه: وحده، ووحشة، وحرنا، تماما مثل فارس الأحلام في قصيدة صلاح عبد الصبور المشهورة. يقول عويس:

لو أنّي أكونه
فأمنطي
صهوة أحلامك يا معشوقتي
أحاور الأسماء في عينيك
في وهاد غزبي
تبعني أزجوة التذكار في مدينتي الحزينة
تهزني .. تبعني .. تحزني
باهة .. يا ويلتي
يا فرحتي
يا طروق الإسفلت في مدينتي الحزينة!(6)

ويستطيع الدارس لريادة إدوارد عويس أن يقول مطمئنا، لصحة ما يقال، وهو أنّ الديوان الأول "ريادة" زيادة في الغربة، والاعتراب، والحزن، والمشاعر، والإحساسات الداخلية، التي تنفذ برؤية الشاعر من قشرة المعالجة السريعة للأشياء إلى اللباب، وأنّ ما يتكرّر في قصائده من إشارات للكآبة، والتفجع، إنما هو تمثيل ظاهر لما يعمل في الداخل، ويجيش من مشاعر، وما يمور قيّاصا في جوانحه، فألفاظ من مثل: الكآبة، التفجع، تتكرّر بأسلوب لافت في قصيدة له أخرى هي "لن تعودي" على الرغم مما يبدو عليها من تشاكل مع شعر "الغزل" العربي. فالغزل فيها تكتنفه تلك المشاعر التي تتجاوز العلاقة النمطية بين العاشق والمعشوق،

لتستوعب الحبّ بمعناه العامّ الذي يُحملنا على الاعتقاد بأنّ المرأة في قصائده ترمزُ - بصورة من الصور -
للوطن المُعذّب بحراب المُستغلّين، يقول:

واستعيدي عبرَ ذاكرةِ التفجّعِ

وَحَزْرُ تَذْكَارِ العَشِيرَةِ، والأحْبَةِ

في عُهودِ السَّني

وفجّ الشوقِ، عادَ

ولنْ تعودِي

بعدَ ليلتنا المَطِيرَةِ

من سبأيا الحزبِ، وَيَحْكُ لَنْ تعودِي⁽⁷⁾

ولشدة إحساس عويس بالحزن الذي يغلف علاقته بالعالم كتب قصيدة سماها "مخطوطة الأحران" (8) وفيها تتواتر الصورُ وتلاحقُ معبرة عن أنّ حياته سلسلةٌ متصلةٌ من الفواجع، فكأنه يسيرُ على طريق تعبدها الآلام، سماها بحجة الأحران، وكأن الحزنَ في حياته نبغ دفاقٌ لا يتوقف، بل يفيضُ على الطرقات، وفي المدن الكئيبة، الحزينة، وفي القصور والأواخ، وفي الرجح، لا يسلمُ من رذاذها شيءٌ:

أيا مخطوطة الأحرانِ لو تدرين

أيّ مهاجعِ الأشواقِ أَرْحَبُ لانفعالاتكُ

فهيتا، واشبري الأعماقِ، والأبعادِ،

قلبي مَهْبطٌ للْحُزْنِ، فانتجعي

شغافِ القلبِ،

طابَ القلبُ منتجعاً لوصلِ هواكِ

يا مَخْطوطةِ الأحرانِ⁽⁹⁾

والحق أنّ بواكيره جلهما يمكن إدراجه، بلا تحفظ، في مخطوطة الأحران، فما من قصيدة له في "ريادة" إلا وفيها من الحزن شيء، ومن الغربة شيء، فهما القاسم المشترك في شعره. فهذه واحدة من قصائده عنوانها "رسالة من حبيبتي" (10) يظنُّ القارئ المتسرع من الوهلة الأولى أنها قصيدة في الغزل، لكن، ما إن يبدأ في قراءتها، حتى يدرك اختلاط الحبِّ بموضوع الحزن، والأسى، اختلاطاً يذكّرنا بأحزان الرواد من شعراء العصر. فهو يتحدث بلسان المرأة التي فقدت الأمل بعودة الحبيب، لذا تصلي، وتدعو، من أجل أن توضع النهاية لرحلة العناء، والشعور القاتل بالوحدة. وهي الوحدة التي تجعلها تحسُّ بأنّ كلّ شيء من حولها كئيّب، ومعتم، وبأنّ حزنها أكبرُ من حزن الناس أجمعين، لذا لا تفتأ تتحسّرُ على انتظارها الممّص، وخيبة ذلك الانتظار:

لا شيء غيرُ ضيعة الرجاءِ

في موائدِ الشحوبِ

يا ضيعة الرجاءِ كم أصلي

من أجل أن تجيء
يا لوعة النداء كم أصلي
وأنت لا تجيء⁽¹¹⁾

خطوة أخرى

بانتقال الشاعر عويس من "ريادة" إلى "رواء المساء" (1985) يجد المتابع نفسه أمام شاعر يولي الشأن العام منزلة أعلى من الخاص. فالنظرة العجلى لعناوين القصائد تؤكد هذا: "مخيم صبرا" و"عراز ردّ النقا" و"يا إخوة عدّوا للعشرة" و"أمّتي" و"فلسطين تسافر" و"بيروت" و"الحصار والعاشق" و"أشواق عين المريسة" إلخ.. وجلها قصائد توحى بارتباط الشاعر المتين بالقضايا العامة، التي تشغل الجمهور، وترصد الشعر السياسي، والوطني، بروافد كثيرة، ثرة، وقصائد جديرة بالقراءة. فهو في "مخيم صبرا" يتساءل عن المجازر كيف يختلط بها الدم بالفرح، وكيف تُجمّع الأشلاء البشرية لتكّدر في الشاحنات بعضُها فوق بعض، ثمّ يلتقي بها في قبر جماعي، لم يعرف التاريخ قبراً باتساعه، فهو يعدّد بألم صور الرعب الذي تمثله تلك المجزرة:

لا ندري أدمّ أم حناء

يتدفق في أعطاف الحذر

علمني صبرا

سرّ الجثث الملقاة على الطرقات

وتحت الأقباض

كيف تجتمع أجزاء الأعضاء البشرية

في أكوام

لنتقي في أكبر حفرة قتلى

في أكبر قبرٍ في التاريخ⁽¹²⁾

وهذا الموقف السياسي، بلا ريب، يذكّر الشاعر بعرار الذي تضور هو الآخر أماً على ما كان يلم بفلسطين من اعتداء، وتهويد، ولذا يخاطبه في قصيدة محكمة النسيج، بعنوان: "عرار ردّ النقا" واصفاً بألم كيف حال العرب بعده إلى أمة مستضعفة، يتناوشها الأعداء تناوش الذئب للفريسة. فهو يبته أشجاناً لا كالتي بثها في ظبيات وادي السير، أو في حانة قوار معاقراً ابنة الحان، فكل شيء غدا عكس ما كان، والقلب يتفطر أماً لذلك، وينزف دمماً، وهو يرى حقوق بلاده وأناسها تهضم دون أن يسعى أحدٌ للاعتراض، والاحتجاج، على الأقل:

إني أبثك أشجاني وبني نزق ويقطر القلب مفطورا ومطعونا

ومن حقوق لقانا أن أخبركم عن لوعة الأرض أكوأخاً ودحنونا

ومن مآسي ربوع أنت عاشة وعن مساقط من أخلوا مياديننا

أرض الكنانة والأيام دائرة راحت تصارع سمساراً ومأفونا

علتْ منابرها ضوضاءً أغرية من صنع صهيونٍ تأليفاً وتلحيناً
أما فلسطين فاعذرني إذا امتد ملاعبُ الشعر أن تلقى فلسطيناً
فالخطب أكبر من قولي ومن عسك تقنُع منْ عُذر وتعفيناً⁽¹³⁾
على أنّ هذا الشعور لا يبلغ به حدّ اليأس، فإيمانه بالشعب إيمانٌ لا يتزعزع، فهما أسودّ الليل، وطال،
وتكالبث على الأمة الغزاة، وأيا كانت المجازر التي يتعرض لها الآمنون والأبرياء لأنهم يرفضون الإذلال والخضوع،
لا لشيءٍ آخر، فإنّ فجر الحرية والعودة - عند الشاعر- لا بدّ أن يشرق، مهما طال الزمن، وعظمت التضحيات،
فالورد ينبت حيث تكون القبور، والحياة تنبت من باطن الموت:

إيه بيروت أناجي
جرحك النازف في أنحاء قلبي، وأحاذر
ذبحوا في حضنك الأطفال، بيروت ،
ولا يدرون أنّ الفجر ينهل على حدّ الخناجر
قتلوا الإشراق في سحر عيون البحر ،
بيروت
ولا يدرون أنّ الورد يفتّر
بأعطاف المقابر⁽¹⁴⁾

فالإيمان بقوة الجماهير، لدى إدوارد عويس، قناعة وليست انطباعاً عابراً كذلك الذي ينشأ لدى بعض
الشعراء تعبيراً عن رد الفعل، المباشر، أو غير المباشر، في مناسبة محددة، أو غير محددة، وهي لدى شاعرنا
قناعة راسخة، ثابتة، يُجدد التعبير عنها، ويكرّزها في شعره بصفة دائمة لافتة للنظر. وهذا ما نلاحظه بوضوح
في قصيدة "لبنان"⁽¹⁵⁾ التي يستذكر فيها كلمة الشاعر الضليل امرئ القيس بن حجر الكندي، بعد أن أدخل
عليها تعديلاً جذرياً فجعلها اليومَ أمرٌ بدلا من اليومِ خمّر، ثم راح يؤكدُ بصفة قاطعة، لا تقبل التردد، أو التحفظ
، أنّ الغزاة راحلون، وبيروت هي التي ستبقى، ويبقى لبنان:

اليوم أمرٌ يا لحزمك والأمر لها أوان
لبنانُ أنتَ لها ومثلك لا يُراعُ له جنانُ
هي حكمة التاريخ وال حِكْمُ الغوالي تُستعانُ
ما عزبَ الطغيانُ إلا حطمته يدُ الهوانِ⁽¹⁶⁾

وفي " أغنية فلسطين"⁽¹⁷⁾ يلجّح عويس إلحاحاً شديداً على موقفه الوطني، الذي لا يخلو من عنفوان
المقاتل الصّلب الذي لا يلين، ولا ينحني، حتى وإن اشتدتِ العواصفُ، فإذا اشتد سواد الليل، وطغى
العسفُ، ازدادتْ شغلة الرّفص الغاضب توهجاً، وتوقداً، وبلهيبها المضطرم يحترق الأعداء، والطغاة، وتتوقدُ
أرواح الثائرين حاسمة، ونخوة:

يا فلسطينُ إذا الليلُ دجا وطفى العسفُ وأذوى الحُلماً

خبري الليل بأننا نختسي

نُحِبَّ عَيْنَيْكَ وَنَرْقَى الْقَمَا
تَحْرِقُ الْبَغِي، وَتَذْكِي الْهَمَّ(18)

شعلة الرفض التي نحلها

فالليل، والدجى، والعسْفُ، والطغيانُ، والحلم الناوي، مفرداتٌ تقابلها على المستوى الآخر مفرداتٌ من مثل: نرتقي، القمم، الشعلة، الرفض، الهمم، الحريق الذي يلتهم البغي. ويعمق إدوارد عويس هذا الالتزام النابع من الذات، غير المفروض عليها قسراً من خارج التجربة، في أشعاره الأخرى، ومنها مجموعته غير المنشورة "سوار الأغنيات" (19) ففي هذا الديوان نجد قصائد يتغنى فيها الشاعر بوطنه الأردن، وبعان المدينة، وبعجلون، ويقدم قصائد للأطفال، وأناشيد، ونصوصاً مسرحية شعرية قصيرة. غير أن (أجراس قبل الرحيل) (20) الذي صدر يُعيد رحيه الفاجع هو الديوان الذي يذكّرنا بالجزل المتين من الشعر العربي في أزهى عصوره، ففيه من ذلك الإثث مئاة النسج، ورائق النظم، وسلاسة الإيقاع مع وفرة الجرس، واتساق القوافي. وفي الاستهلال، الذي يتخذ من القدس موضوعاً، يصرح عويس تصريحاً لا لبس فيه، ولا غموض، بأنه كفر بلغة الشعارات الجوفاء، والخطب الرنانة، التي تقيها الإذاعات، ومحطات التلفزة، ووسائل الإعلام المقروءة، كل يوم، بل في كل ساعة، وقد آن الأوان للبحث عن طريق آخر يكون فيه الشفاء تاماً، لا تحديراً بمغسول الكلام، أو خمر المواعيد:

يا أيها الحشدُ إني مرهقٌ ويدي

في النار تكوى، وقلبي دأبه التَّصَبُّ

إني أقول وللتاريخ ذاكرة

تصغي إليّ، وقولي اليوم محتسبٌ

كلّ الخطاباتِ ما أروت لنا ظمأً

ولا شفى من ضئى نفظٌ ولا ذهبٌ

إنا نريدُ دواءً يستطبُّ به

قوامه العزمُ والنيرانُ والغضبُ(21)

وفي هذه المجموعة يتجه إدوارد عويس إلى التهمك، والسخرية، مذكراً بموقف الجواهري في القصيدة المشهورة "نامي جياح الشعب نامي" مع الفارق بين الموقفين، فالجواهري يتصدى لوضع طبقي، فيما يتصدى عويس لموضوع تكرار المجازر والمذابح التي يتعرض لها الأبرياء، والأمنون في فلسطين، دون أن يحرك الآخرون ساكناً. والقصيدة التي نشير إليها هي قصيدة "مذبحة الدوايمة" (22) وفيها ينفض الشاعر يديه من هذه الأمة نفصاً، كونها أدمنت الخضوع إدماناً تاماً مثلما هي الحال في قصيدة الجواهري، حيث الجموع الفقيرة تدمن النوم والخضوع:

مذابحٌ كثيرة، عادية، ودائمة

بيروت، صبرا، دير ياسين وباقي القائمة

أخبارها كنشرة جويةٍ ملازمة

وأمتي غارقة في نفظها وحاملة(23)

وللشاعر الحقُّ كله في أن ينفض يديه من هذه الأمة التي نُحِثُّ قياداتها في عزل الجماهير عن المشاركة في الحياة السياسية، وغير السياسية. وخير مثال لذلك مصر التي كانت بمنزلة الأم للأشقاء العرب، أضحت

باتفاقية (سلام) وهي منتجاً للأعداء، وفريسة سهلة لجوقة التخس التي أتخمت من نهبا ثروة البلاد، فمصر التي عرفها عويس، في عصر الراحل عبد الناصر، ليست مصر في زمن القصيدة:

مصر الثقافة، والمروءة، والنهى
ملهى فسيح للعادة، ومرتع
بأس الخلافة، والفعال ذميمة
والأرض نهب، والخليفة يركع
لعنات صهيون يطيل ركوعه
والجوقة النحاس الصفيقة تصرع
ينعي غرب البين مصر، وما نعي
غير الشهامة في برود تصرع
يبغي علو الشأن من صلف العدى
والشعب دوماً من يذل ويخضع⁽²⁴⁾

ألا يحق لشاعر تسحق فؤاده هذه الآلام كلها أن يرغب في الرحيل، الرحيل عن هذا العالم الذي لا يجد فيه ما يقنعه بأن على هذه الأرض ما يستحق الحياة، مثلاً يقول محمود درويش. فإدوارد عويس حيثما التفت تراءث له آثار النكبات، والهزائم، وتراءث له مظاهر القمع، والكبت، والإذلال، والفقر، لا في تونس، والشام، ومصر، واليمن، والعراق حسب، وإنما في كل مكان يلتفت إليه تتجلى له هاتيك الفواجع التي تؤدي الأحشاء، وتمزق نياط القلوب:

وأجلت طرفي في بقاع عروبي
فتساوت الفيحاء والصحراء
لا تونس التفتت، ولا انخرس الضنى

لا أسعفتني في الشام غمامة
عن نيل مصر ولا شدت صنعاء
ماذا أقول وأي نوح مفتح
أو غاب عني في العراق عناء
يديم الجواخ، والنواح نداء⁽²⁵⁾

ولا يفوت القارئ، وهو ينظر في قصائد الشاعر، الالتفات إلى ما فيها من أصالة تتجلى في قدرته على اختيار المفردة الجزلة، والمعبرة، وسلاسة الإيقاع في شعره إلى الحد الذي يجعلنا نتذكر كبار الشعراء في أثناء قراءتنا لقصائده، من أمثال ابن زيدون، والبحري، وشوقي. فهو شعر يجمع بين التقاليد الأدبية الموروثة والانتساب لشعر الحدادة في غير إسراف، ولا تهور ينتعد به عن مزايا الشعر في عصوره الزاهرة. وذلك شيء ليس بالقليل، إزاء ما نقرؤه في هذه الأيام من شعر ركيك، فاسد الألفاظ، مضطرب المعاني. ولا نبتغي من هذا التقليل من شأن الآخرين، ولكن الإنصاف يدعونا - فعلاً - لقول كلمة حق تعيد هذا الشاعر، وشعره، إلى موقعه المناسب من حركة الشعر الحديث في الأردن.

والشاعر من مواليد مجلون انظر عنه معجم الشعراء لإميل يعقوب، والدستور الثقافي ع 25 إبريل (نيسان) 2006 وكتابنا الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، ط1، عمان: دار امواج للنشر والتوزيع 2011. ص ص 159-172

1. إدوارد عويس: زيادة، ط1، عمان، دون ناشر، 1977 ص 23

2. زيادة، ص 25

3. زيادة، ص 41

4. زيادة، ص 45

5. زيادة ص 49
6. زيادة ص 53
7. زيادة ص 105-106
8. زيادة ص 131
9. زيادة ص 136-137
10. زيادة ص 171
11. زيادة ص 175
12. رواء المساء، ط 1 ، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1985 ص 23
13. رواء المساء ص 38-39
14. رواء المساء ص 68-69
15. رواء المساء ص 87
16. رواء المساء ص 88
17. رواء المساء ص 47
18. رواء المساء ص 48-49
19. أهدت إلي يارا عويس ابنة الشاعر نسخة من هذا الديوان الذي ينتظر النشر فلها مني أجزل الشكر وأوفاه.
20. صدر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2009
21. أجراس قبل الرحيل، ص 11
22. أجراس قبل الرحيل، ص 45
23. أجراس قبل الرحيل، ص 45-46
24. أجراس قبل الرحيل، ص 78-79
25. أجراس قبل الرحيل، ص 23

أمجد ناصر شاعراً في مرتقى الأنفاس

تعرف قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بوحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري Poetic prose بقصرها وبما فيها من تركيز. وتختلف عن الشعر الحر Free Verse بأنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية. وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية أوضح مما يظهر في النثر مصادفةً واتفاقاً من غير غرض. وهي أغنى بالصور وأكثر عنايةً بجمالية العبارة. وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنها على الأرجح لا تتجاوز ذلك وإلا احتسبت في النثر الشعري.⁽¹⁾

وقد عمد بعض رواد حركة الحداثة في الشعر العربي إلى تنظير سوزان برنار لهذه القصيدة فاقبست أنسي الحاج وأدونيس⁽²⁾ كلاهما التعريف الذي يقوم على بيان طبيعة هذا اللون الأدبي بالإشارة إلى ما فيه من وحدة وإيجاز (تركيز) ومجانية، أي: خلوها من الغرض التعليمي أو التثقيفي الذي يمكن أن يهدف إليه النثر⁽³⁾. وهذا التعريف - في الواقع - لا يتمتع بأي تحديد منطقي للمعريف. فالقصيدة الغنائية هي الأخرى تتميز بالوحدة، والتركيز، والبعد عن أن يكون لها مقابل نثري.

وتبدو المشكلة نابعة من مغالطة المصطلح نفسه: "قصيدة النثر" فهذه التسمية التي أجمع عليها بعض الشعراء تنسب القصيدة إلى النثر وليس إلى الشعر. ونسبة الشيء إلى شيء آخر تجعله جزءاً منه، وصفاته الفنية والجمالية كصفاته. فنسبة القصيدة إلى النثر توجب أن تتوقع خصائص النثر فيها لا خصائص الشعر. والحيرة في تسمية هذا الذي هو قريب إلى الشعر وبعيد عن النثر حيرة ليست جديدة.

فقد أطلق أمين الريحاني على ما كتبه من قصائد تخلو من الأوزان والقوافي شعراً حراً قرنه بشعر والت وايمان.⁽⁴⁾ وساه ميخائيل نعيمة بالشعر المُسرح. وسمّاه رثيف خوري سجعاً نتيجة التزامه بالقوافي⁽⁵⁾. واستُخدم استخداماً مقروناً بالتحفظ تعبير الشعر المرسل Blank Verse للدلالة على هذا النوع من الشعر. واستخدمت جماعة الديوان هذا المصطلح فيما استخدمت جماعة أبولو مصطلح الشعر الحر Free Verse في وصف ما يكتبونه من شعر متمزج فيه البحور والأوزان. وذلك ما أوضحه أحمد زكي أبو شادي في غير موضع⁽⁶⁾. وقد ظهرت هذه المصطلحات جميعاً، ولم يبرز في سياق التداول الاصطلاحي تعبير "قصيدة النثر" إلا بعد ظهور مجلة شعر وتقديم سعيد عقل لديوان المجدلية، وعرضه لديوان توفيق صايغ ثلاثون قصيدة⁽⁷⁾. واختلف فيمن كتب "قصيدة النثر" أولاً. فمنهم من ينسب فضل الزيادة فيها للريحاني⁽⁸⁾. ومنهم من ينسبها إلى توفيق صايغ، ومنهم من يرى في جبرا إبراهيم جبرا رائداً لهذا النوع من الشعر⁽⁹⁾. وليس المهم من هو أول من كتب قصيدة النثر.

ولكن الأكثر أهمية هو أنّ هذه القصيدة فرضت نفسها على القارئ. فبعد أن انحسرت موجة مجلّة شعر التي برزت فيها المعايير النقدية لتيار الحدائث الذي أسهم فيه يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس وجبرا وشوقي أبو شقرا ومحمد الماغوط وآخرون، عادت هذه القصيدة لتتصدّر دائرة السؤال حول الحدائث ونقيضها، فأثير حولها جدلٌ واسع في المجلّات. وتُعنى بها الآن دور النشر. ولا تخلو منها بعض المهرجانات التي تنظّم في البلاد العربية من حين إلى آخر على الرّغم من أنّ هذه القصيدة تُقرأ ولا تُلقي⁽¹⁰⁾. ويقال إن عِراراً-مصطفى وهبي التل- كتب في سنة 1926 نصّاً بعنوان (زياء) وصفه بأنه شعر منشور. ونشره محقق عشيّات وادي اليابس⁽¹¹⁾. والمتأمل في النص يجده قريباً ممّا يعرف بقصيدة النثر من حيث الخصائص الجمالية للشكل النثري. فهو شديد العناية بالصورة. والإيقاعات الموسيقية لديه بائنة الوضوح: "في كلّ مقاس شبرٍ من ثراك مَجْرٌ أذبالٍ صبايات صافية الذبول، ومناخ عواطف ريانة الإحساس والشّعور، وما زالت أجواؤك خافتةً بحفيف أجنحة التواجد والشوق، وفضاؤك مفعم برجع أصداء وحيف القلوب العانية. فإنّ اتسامك باليباب، ووُسْمُكٍ بالفاء، سيظلّ وهماً كاسياً رداء الحقيقة. وجزافاً مترملاً وشاح الصحيح"⁽¹²⁾.

ولا يخفى أنّ لِعِرار محاولات في تجديد الشعر اصطبغت بالتخلّي عن البحر، واللجوء إلى التفعيلة في قصيدتين على الأقل من قصائده.⁽¹³⁾

أما أمجد ناصر (1955-2019) وهو موضع اهتمامنا* في هذا الموضوع، فقد استهل تجربته بقصائد من الشعر الذي عُرف في الأدبيّات المعاصرة باسم الشعر الحر، فصدرت له مجموعة "مديح لمقهي آخر" 1979 و"منذ جلعاد كان يصعد الجبل" 1981 وفي هذا الديوان مزج بين قصيدة النثر والقصيدة الغنائية التي تقوم على استخدام التفعيلة الواحدة. وتتابعت دواوينه النثرية فظهر: رعاة العزلة (1986) ووصول الغرباء (1990) وسرّ من رآك (1994). وظهرت له مجموعتان من المختارات الأولى: أثر عابر 1995م والثانية: مختارات شعرية (1999) وقبل هذا الكتاب الأخير صدرت له قصيدة نثرية مطولة بعنوان مرتقى الانفاس (1997) تقع في كتاب كامل وهي موضّع حديثنا في هذا البحث.

وسأكتفي من الحديث عن مجموعاته الشعرية التي سبقت النص الأخير "مرتقى الانفاس"، بتذكير القارئ المتتبع لأشعار أمجد ناصر المبكرة، والمتأخرة، بما كنت قد ذكرته في دراستي لأعماله (1979-1995)⁽¹⁴⁾ من حيث أنّ الشاعر المتمرس بالقصيدة الغنائية ذات الإيقاع الداخلي والخارجي الموزون أقدر من غيره على كتابة قصيدة النثر، إذ إنّ تخلي الشاعر عن الوزن يحتاج إلى بديل يعوّض النقص الذي اختلّت به القصيدة نتيجة التخلّي عن الموسيقى⁽¹⁵⁾.

والنجا الشاعر إلى بدائل منها عناصر صوتية إيقاعية مثل توازن الألفاظ، وتكرار الحروف، ومراعاة التوقّع لدى المتلقي، إما بتقديم ما يلائم هذا التوقّع، أو بتجاوزه وتقديم ما يعدّ انكساراً لأفق التوقّع، مما يُجَدِّث الدهشة التي تفاجئ القارئ:

ستضي إذاً

أيها الوطن المختوم.

بالشمع الأحمر .
والمسحّي
بين أزهار الدفلى
إلى مثواك الأخير
رايةً ممرقة
ورؤوساً منكسة .
بلا حماسة .
أو حزن
ستمشي الجنازة
وطبلٌ واحد ،
يقرع قلبي (16).

وعلاوةً على ذلك استخدم الشاعر الثنائيات الصوتية كالإيقاع الصاعد مقابل الإيقاع الهابط الذي توخّاه كلمتا (دفلى) و(مختوم) مثلاً. والتوازن في الأبنية الصّرفية المتجاوزة الذي توخّاه كلمتا "ممرقة" و"منكسة" مستغلاً ما في هذه الأبنية الصرفية من مقاطع صوتية منبورة Stress Sellable والإفادة من تجاوز مخارج الحروف الذي يتضح في كلمتي "ممرق" و"منكس" و"يقرع" و"قلب" مع ما في اختلاف موقعي الحرف نفسه من تأثير على الصدى الصوتي للملفوظ الشعري (17). يضاف إلى ذلك الإفادة من التكرار الصوتي الذي يشمل الحرف والكلمة والتركيب الجملي. وشعرية الوحدة اللفظية الدالة متبوعاً الانحراف عن المعيار المعجمي. وقد يتجاوز هذا الانحراف بُعد الدلالي إلى التركيب البنيوي الذي يخلخل النسق النحوي بتعبير ياكبسون Jakobson فيلجاً إلى بنية التقديم أو التأخير مستبعداً قواعد الاطراد والتسلسل المعروفة في النثر (18).

القصيدة والطول

وتختلف قصيدة مرتقى الانفاس عن غيرها من أشعاره، فبالنظر إلى طول القصيدة نجد الشاعر يخالف أحدَ الأشرط التي قام عليها تعريف موسوعة برنستون لقصيدة النثر. فلابدّ في هذه القصيدة من أن تكون قصيدة، وأن لا يزيد طولها في مطلق الأحوال على ثلاث أو أربع صفحات، فهي من حيث الطول تماثل القصيدة الغنائية، وإذا تجاوزت ذلك فقدت توازنها وتأثيرها وتضبح أقرب إلى النثر منها إلى الشعر (19) ونحن في مرتقى الانفاس (20) أمام قصيدة تتألف من ثلاثة فصول، كلّ فصل منها يتألف من أناشيد، أو مقاطع، أو نصوص بعضها يميزها الشاعر بعنوانات فرعية، وبعضها يميّزه بأرقام متسلسلة لاتينية تعلن عن انتقاله من جزء إلى آخر. إلى جانب البياض الذي يفصل عادة بين نص وآخر، أو فصلةً وأخرى. هذا علاوة على مقدّمة (نثرية) يستهل بها كل فصل من الفصول الثلاثة إذا جاز التعبير. وقبل المضى في تحليل هذه القصيدة للكشف عن بنيتها الشعرية في مستوياتها، النصّية المختلفة

صوتياً ودلالياً وتركيبياً، نودّ أن نُلمح إلى شيءٍ مهمّ وهو أنّ القصيدة تقوم على استخدام تقنية القناع، وهي تقنية استخدمها شعراء كثيرون لأن التحدّث من وراء القناع في العادة أبلغ تعبيراً وأقوى تأثيراً وأعزُّر تحيلاً وأوفر تصويراً. (21) واتخاذ أبي عبد الله الصغير آخر سلاطين الأندلس قناعاً للشاعر في هذه القصيدة يَضْعنا وجهها لوجه أمام حقيقة بارزة. وهي أنّ الشاعر أجد ناصر يواصل ما بدأه آخرون من حيث استدعاء النموذج الأندلسي في الشعر الحديث للتعبير عن تفاعل الحاضر بالماضي، وتذكير المعاصرين ممن يقرؤون النصّ بأنهم يعيشون حاضرهم بوصفه تاريخاً سبق إنجازَه. وقد يفسّر هذا لجوء أمير الشعراء أحمد شوقي إلى اتخاذ صقر قريش موضوعاً لقصيدة من عيون شعره. (22) وإلى الانحاء باللائمة على أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس في التفريط بها والتخلّي عنها من غيرٍ دفاع (23). ومثلما التفت شوقي إلى الأندلس التفت الجواهري والتفت المحدثون كالبياقي وسعدي يوسف وأحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس في (تحولات الصقر) و(ملوك الطوائف) ومحمد عفيفي مطر في (بوابة طليطلة) وخالد أبو خالد في قصيدة (صقر قريش) ومحمود درويش الذي استخدم شخصية أبي عبد الله الصغير في بناء شعري لجأ فيه إلى (القناع) في قصيدة (أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي) (24).

تقسيم القصيدة

وأجد ناصر في (مرتقى الانفاس) يقسم قصيدته إلى ثلاثة أقسام يبدو من عنواناتها أنّ فيها حركة وانتقالاً من الاستهلال إلى الوسط ثم الخاتمة. ففي القسم الأول توديع غرناطة. وفي الثاني مشيئة الأفل وفي الثالث تنحدر القصيدة باتجاه النهاية مرتقى الانفاس.

ولقد استهل كل قسم منها بمقدمة مقتبسة من كتابات ثرية معروفة حول سقوط غرناطة. وهذه الاقتباسات التي أحال في بعضها إلى مجنون إلزا لأراغون الشاعر الفرنسي، وفي بعضها للكاتب القصصي الأمريكي واشنطن أرفنج وكتابه قصص الحمراء (25) وأحال آخرها إلى شاتو بريان صاحب رواية (آخر بني سراج) (26) هذه المواد المقتبسة تشير في الحقيقة إلى اللحظات الأخيرة من حياة أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس. وقد يكون من المُستحسن أن نعرّف بهذا السلطان ونذكر طرفاً من سيرته وأخباره لما له من صلة متينة وقوية بهذه القصيدة، فلا يمكن للقارئ أن يقف على دلالات النص ورموزه دون معرفة بتلك السيرة.

أبو عبد الله الصغير:

والمعروف أن اسمه محمد بن علي. وكان أبوه قد تزوج من إسبانية (إيزابيل) التي اعتنقت الإسلام وعرفت باسم الثريا وأنجبت لأبيه أبناء ينافسونه على عرش غرناطة، الأمر الذي أوغر صدر أمه عائشة فخرّضته على أبيه الذي لم يدخل عليه بولاية العهد. وفي سنة 1483 انقلب على أبيه مستغلاً خروجه في الغزو واستولى بمعونة حمّيه علي العطار على "الحمراء"، ونصب نفسه أميراً للأندلس بعد أن لقي تأييداً في ريبض (البيتاين) أكبر أحياء غرناطة في ذلك الحين. ونصحت أمه أن يحقق انتصاراً على الإسبان يكتسب به محبة شعبه، فوجّه حملة إلى اليسانة Lucena فقد فيها قائد جنده علي العطار، ووقع كثير من جيشه في

الأسر. وكان هو نفسه من بين الأسرى. وخشي الإسبان إنْ هُم احتفظوا به أسيراً أن يرجع المُلْك لأبيه الذي كان حتى ذلك الحين يخوض غمار الحرب لاستعادة العرش. أو أن يتحالف الأب مع أبي الحسن الزَّغل، وفي ذلك ما فيه من خطورة، فأطلقوا سراحه بعد أن أُجبر على توقيع معاهدة يعترف فيها بطاعته للملكين فردناندو وإيزابيلا، وأن يدفع جزية سنوية كبيرة، وإطلاق سراح 400 أسير إسباني كانوا في حوزة الأندلسيين، وأن يقدم ولده الأكبر، وأبناء بعض أمرائه وقواده رهائن لضمان تنفيذ الاتفاق⁽²⁷⁾.

وهذا الاتفاق عمق الفُرقة والخلاف في صفوف الأندلسيين؛ فقد اتهم الزغل أبا عبد الله بالجبن وأنه باع غرناطة لقاء تحريره من الأسر. ثم تابعت بعد ذلك اتفاقيات الملك الصغير مع ملكي قشتالة وأراغون. ومنها اتفاقية لوشة، التي تعهد بموجبها بمحاربة عمه الزغل، وأن يكتفي بلقب (دون) ويتخلّى عن لقب المُلْك. وهذا الاتفاق أوجع الحروب الأهلية في غرناطة مما عمّل في السقوط الذي اتضحت بوادره في ضياع مالقة والمرية ووادي آش. ولم يتبق في أيدي المسلمين سوى غرناطة التي حوصرت حصاراً شديداً أُجبر أهلها، ولا سيما الأعيان، على الرضوخ في الثاني من كانون الثاني من العام 1492 وسلم أبو عبد الله بنفسه مفاتيح الحمراء للملكين الكاثوليكين. وسُمح له بالبقاء مدة في برشانة Purchena وضيق عليه الإسبان تضييقاً شديداً إلى أن غادر برشانة إلى البشرات، ثم إلى المغرب في سنة 1493 عبر ميناء عذرة Adra حيث الرّبوة التي ما تزال قائمة إلى الآن، وفيها دَرَفَ الرجل دموعه على ملكه الضائع، ولذا يسمّيها الإسبان زفرات العربي الأخيرة (El Suspiro del Moro)(28).

ونحن نذكر بهذه المعلومات عن أبي عبد الله الصغير لأنّ الشاعر استخدم غير مرة الإشارة إلى الرابية و"الزفرة الأخيرة" ولحظة الخروج، إما في نص القصيدة، وإما من خلال العبارات المقتبسة من واشنطن آرفنج أو شاتوبريان⁽²⁹⁾.

وفي الجزء الموسوم بالرابية نسمع أشخاصاً يتحدثون. والصّوت في أكثر المقاطع التي يتألف منها صوت جماعي يناسب ما ورد في الإشارات المقتبسة من لويس أراغون. فالمتنازلون الراغبون في توديع غرناطة لا يدرون كم قصّوا في تلك البلاد، وكم دارت بهم الأرض قبل أن تهبّ الريح من جهات سبّع فتدفع بهم خارج الظلال، وكأنّ ما كان لا يعدو أن يكون حلماً يراه الإنسان فيما يرى النائم. فكل ذلك الذي تكوّن ببطء في ثمانية قرون يجتفي في لحظة واحدة:

لم يعد للنخيل ما يفعله هنا.

ولا للأغاني ما تزوّد به سَفَرُ الغرباء

على دراهمنا أثرٌ من النوم

وفي أصواتنا رنةٌ تمتصّ الريح⁽³⁰⁾.

وفي لحظة الوداع لا يفتأ الصوت الجماعي يشيد بالأمير التّمس الخفيف الذي يقاوم العاصفة بساقين واهيتين من قصب. هكذا يبدو لنا الأمير المهزوم وقد رفعه أنصاره ليذرف الدمعة الأخيرة:

رفعناه قليلاً

لتكون الراية التي عَدَدْنَا إليها الخطو مبكرين
حسرتة الأخيرة
ليبكي على حجر الألى
داراً
وأتراباً
ونائماتٍ بيكورتهم
بيضاواتٍ في حدر الضعى.⁽³¹⁾

وتكبرُ في هذا الجزء صورة الأمير بانتقال الصوت الجماعي إلى الماضي، أي إلى الوقت الذي سبق لحظة التوديع. حيث الأنفاس تكاد تنقطع في الاجتماع الذي تقرر فيه الإذعان، وحيث القوة القاهرة تكسح بالأقدام بهو السفراء، وتجتاح قاعة العرش. وحيث المكان يتحول إلى رمز مزدوج المعنى، فهو إشارة إلى ذلك الماضي العريق، وإشارة إلى زوال ذلك الماضي أيضاً بصورة مجازية تشبه انطفاء شُعلة، أو آثاراً تغشاها الأمطارُ وتمحوها الريح. كذلك تكفلت الريح بالشعلة.
والأمطارُ بآثار الراحلين.⁽³²⁾

وبنسقٍ سردي ينتقل بنا الصوت الجماعي نفسه في الجزء الموسوم بميلان النهار، وهو أيضاً تعبير مجازي عن بوارد السقوط والخروج. وهنا يطغى على الصوت الجماعي صوت منفرد هو صوت أبي عبد الله الصغير الذي يدرك، مثلاً أدرك المنادون بالتسليم، ميلان النهار. فهو يلتمس ذلك الاتجاه للسقوط منذ حادثة الأختين، وهي إشارة إلى الدسائس والمؤامرات التي كانت لا تفتأ تتكررُ في قاعات الحمراء ومقاصيره:
الصَّغَانِ التي تُطْعَمُ الليل ثديها
خارت قواها
وهنَّ العظمُ
وانقَطَع المِدادُ⁽³³⁾

وفي الجزء الثاني الموسوم بعنوان " الأمير " نجد المتكلم وحده هو الذي ييوج بالأسرار الخفية عن أبي عبد الله الصغير؛ وتبوء القناع - من حيث هو نموذج يستعيره الشاعر ليقول من خلاله ما يريد- مكانه في النص، بصفته البؤرة التي تتجمع فيها خيوط العمل الأدبي وتلتقي أبعاده في محور مركزي.

أنا أبو عبد الله الصَّغِيرِ
بِكُرِّ أُمِّي
وُلِدْتُ تَحْتَ لُبْدَةِ الْأَسَدِ
رَابِيتِي حَمْرَاءَ
وَدَلِيلِي نَهَائِ مَيْمِلِ

سَلَكْتُ طَرِقاً مَشَاهَا أَشْلَافٌ حَظَرُونَ

بِهَمَّةٍ دَمٍ يَطْرُدُ دَمًا

وَوَصَلْتُ إِلَى مَا دَالَ لِلْقَادِمِينَ⁽³⁴⁾.

فهو يتجاوز التوديع إلى محاكمة ذاتية لنفسه، فمذ تسلمه راية (الحمراء) ودليله نهائاً مائل إلى أن السقوط أخذ بالظهور، والطريق التي سلكها لم تقده إلا إلى خضوع مملكته للقوة الصاعدة، ومصيره قد تهيأ من قبل أن يتسلم الملك. والاحتفاء به لم يكن إلا الرقصة التي تسبق الموت:

لَمْ أَكُنْ مَنْ نُوْدِي بِهِ،

كُنْتُ شَقِيقَ الْمَسَاءِ

اسْتَدْرَجْتُ طِفْلِي مِنْ مَتَاعِ الْقُوَّةِ

إِلَى مُعْجِزَةٍ تَتَمَرَّأَى فِي الظَّلَالِ.⁽³⁵⁾

أما شعلة الحمراء، فكانت الريح تلتف بها منتظرة اللحظة المواتية لكي تهب عليها فتخمد نارها إلى الأبد. والانتظار طويل، ومؤلم، لاسيما إذا كان السقوط أمراً مؤكداً. فما أضعب اللحظة التي تسبق الطغنة الجلاء القاتلة. وما أضعب أن يكون المرء بطلاً تراجيدياً محكوماً عليه بالموت، ومع ذلك يُطلب منه أن ينتظر انتظاراً أطول ليكون العذاب أكثر قسوة:

مَا أَطْوَلَ انْتِظَارَ الطَّغْنَةِ

لَا سَيْفِي،

وَلَا لِذَاتِي

وَلَا مَوْؤَلُو الْأَحَادِيثِ

سَيَرْدُونَ الْمَكْتُوبَ إِلَى حَبْرِهِ

وَيَرْجِعُونَ بِالنَّبَأِ إِلَى الطَّيْرِ رَمَانًا بِهِ وَتَنَاهَى.⁽³⁶⁾

ما الذي يريد الشاعر أن يقوله من خلال هذا النموذج التاريخي الذي أضفى عليه ملامح إنسان يختلف عن ذلك الذي صورته الوثائق، وكتب التاريخ، والمذكرات؟ أيريد أن يقول لنا إن أبا عبد الله الصغير ملكٌ تسلّم غرناطة وقد تقرر سقوطها من قبل، وبات الأفول أمراً حتمياً، وغروب الأندلس حقيقة واقعة لا يستطيع دفعها بما لديه من وسائل المقاومة والصمود؟ هذا ما يقوله أبو عبد الله نفسه في الجزء الموسوم بمشيئة الأفول:

اللاحقون ما التمسوا لمحتي سبباً

أولوا الحادثات ما طاب لهم

وجعلوا المعفرة جكراً على التسيان

عرفت أن ذلك حَدَثٌ غَدًا

لكنّ رسائلي لم تترك أثراً

فتمّة من دأب على تحريها

ومضى الوقت لكسب وداد الغزاة.(37).

فالصورة التي رسمت له هي صورة المستسلم الذي اشترى حريته بأوطان الآباء والأجداد، وأنه نموذج للخائن الجبان الذي يوقع بنفسه وشيئة الإذعان في وقت كان فيه الآخرون مازالوا يرفعون السلاح. أمّا هو فيرى أنّ استسلام الأندلس شيء قرّرتة الأقدار وفرضته الظروف. وقد شاءت أن تختاره هو ليسلم بيده مفاتيح الوطن، وليظفر من بعد بلعنة التاريخ:

ويبد من سلمتا السيف والمفتاح
أمسكت نايًا، ورحت تجرح أشباحا
تتكأ في العاس(38).

فلو لم يثم هو بتسليم المفاتيح لكان الذي سلمها شخصاً آخر. وعلى ما يبدو من مصيره التراجيدي هذا فقد تبرأ منه، ومن نفسه، وتمتّى لو أنه كان نسيًا منسيا. تبرأ على الراية من حسرته الأخيرة، من يوم مولده، من مهاراته في القتال بين الأقران، مؤكداً أن حياته لم تكن إلا قسمة عادلة بين السّم والترياق:

على رايية الحسرة
تبرأت من التجم الذي لمولدي
ومن مهارتي بين الأقران
وسط العابرين بأكتاف كبيرة(39).

وفي المقاطع الأخيرة من مرتقى الانفاس يكاد بيوح بهوائية العرش الذي آل إليه. وأنّ ملكه لم يكن في الواقع غير سراب. بل هو نفسه كان كالريشة في مهب الأعاصير. لم يفعل شيئاً يستحق عليه الثواب أو العقاب. لقد صاغت الأقدار كينونته ومصيره.

أخف من أمل على جبل القنوط.
الريشة التي تحرّرت من ورطة الجناح
أثقل متي في كفة الريح،
فيا لتفسي،
أمارّة بالألم
ويا لفتي عطشان على حافة التبع،
ويا ليدي
ادعتا وصلأ
وعادتا خاويتين(40).

وهذا الاستدعاء الغني لشخصية أبي عبد الله الصغير يشبه توظيف محمود درويش له في قصيدة أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي. فهو يدين نفسه ويتبرأ من خطأ أجبر على ارتكابه ولم تكن له يد في

نهاية السقوط. فلو لم يقبل هو نفسه معاهدة الصلح فسيقبلها آخرون. وقبوله للتسليم كان على مَصْضٍ، وهو لذلك يستحق لعنة التاريخ ويستحق العقاب الذي أنزله به الآخرون.

مثلاً قلتُ للأصدقاء القدامى

ولا حبَّ يشفَع لي

قَبِلْتُ معاهدة الصُّلح، لم يَبْقَ لي حاضِرٌ

كَيَّ أمَرَ غداً قُربَ أمسي،

سَتَرَفُ قشِئاً تاجها فوق مئذنة الله

أسمع حَشْحَشَةً للمفاتيح في باب

تاريخنا الذهبي،

وداعاً لتاريخنا

هل أنا من سيغلق باب السماء الأخير

أنا زُفْرَةُ العربيِّ الأخيرة.⁽⁴¹⁾

وقد يجيء الاختلاف من كون محمود درويش في استخدامه للقناع يريد أن يعبر عن الحاضر الذي انتهى بقضية فلسطين إلى اتفاق أوسلو (1993) عاقدا نوعاً من التشبيه الدائري بين اتفاق الاستسلام الذي وقعه الصغير واتفاق الإذعان الأخير:

إنَّ هذا السلامَ سيتركنا حِفْئَةً من عُبار

فلماذا تطيلُ التفاوضَ يامَلِكُ الاختِضار.⁽⁴²⁾

وهذا ما لم يتضح أثره في قصيدة أمجد ناصر "مرتقى الانفاس". وقد يشجعنا هذا لعقد موازنة بين استخدام المنظور الشعري في تشكيل القناع الواحد بصورٍ شتى تُخدم أفكاراً عدّة. ولكن هذا لا ينفي الإيماءات المشتركة التي يتلقاها القارئ من القصيدتين. ففي مرتقى الانفاس يبدو لنا الصغير المظلوم المتبرئ من نفسه مرآة تتراءى فيها صُورُ المهزومين الحالمين بهواء العروش:

متوجَّح بحفَّتِي

عُرْشي على الهَوَاءِ

مسنوداً مجرقة الأنفاس.⁽⁴³⁾

وتبعاً لذلك فإن استخدام أمجد ناصر ومحمود درويش للقناع ذاته، والنموذج التاريخي نفسه، من منظورين مختلفين، قاد إلى صورتين متباينتين وإن تجلّت فيهما ملامح مشتركة تشهد على الصلة القائمة بين التجريبتين المتزامنتين.⁽⁴⁴⁾

ومتجاوزاً الشروط الضيقة التي وضعت لقصيدة النثر يُركّب أمجد ناصر قصيدة مرتقى الانفاس من عناصر عدة. في أولها تعدد الأصوات، واعتماد الصوت الجماعي، والمنولوج الداخلي Internal

Monologue الذي يجعل من النموذج التاريخي أبي عبد الله الصغير شاعراً ضمناً في النص يوح من خلاله المتكلم بما يريد قوله الشاعر بأسلوب غير مباشر.

ويصاحب ذلك تعدد النقلات في القصيدة من التوديع إلى الأقول فمرتقى الانفاس في بناء تصاعدي يُشبه بناء الكاتب للقصة، وحبكها لأحداثها حبكاً ينتهي إلى خاتمة متوقعة، أو غير متوقعة. وهذا النمو الهزلي للنص يخالف فيه الشاعر بناء القصيدة النثرية القصيرة التي تتألف عادة من وميض عاطفي أو وجداني يجري تسليط انتباه القارئ إليه في حركة سريعة لا تمتد كثيراً بين الاستهلال والانتها. وذلك قد يُشعرنا بتركيز القصيدة النثرية الغنائية أكثر مما تشعرونا به قصيدة مرتقى الانفاس. ولكن هذه الأخيرة تشعرونا بالانتقال من البناء الكثيف المبسط إلى البناء العميق المركب.

وتحتاج هذه البنية المركبة التي تعتمد القناع إلى بدائل اختيارية يلجأ إليها الشاعر وقد اطرحت بعض خواص الشعر الغنائي مثل القافية، والوزن العروضي، والتفعيلة الواحدة. والتصوير الكثيف فضلاً عن الرموز والمجازات والنهج الاستعاري الذي يميز لغة الشعر عن غيره. لأن مثل هذه البدائل هي التي تضمن للنص شعريته أكثر مما تكفلها له تقنية القناع التي يمكن أن تكون تقنية سردية، وأكثر مما تكفلها له البنية المركبة للقصيدة التي يمكن أن تكون في الوقت نفسه بنيةً غنائيةً وملحميةً ودراميةً.

يتوجه الشاعر في هذه القصيدة إلى بنية البيت Verse باعتباره وحدة صغرى مندجمة في وحدة أكبر يمكن أن نسميها مقطعاً Stanza والمقاطع تندمج في بنية أكبر هي القصيدة أو لنقل بكلمة أكثر شمولاً هي النص Text والأبيات تُنظَّم للقارئ الوقفات إلى جانب البياض الذي يتقاطع في الوقت نفسه مع الملفوظ الشعري المطبوع. وهذا التنظيم يقرب قصيدته من حيث المظهر الصوتي الخارجي على الأقل القصيدة الغنائية. فيحس القارئ لأول وهلة بأنه من الناحية النظرية أمام قصيدة. وأنه من حيث قراءة الملفوظ المدون يزاوِل العادة نفسها التي يزاوِلها حين يقرأ القصيدة الغنائية ذات القوافي والأوزان.

نننفس معك

وأنت دليل السدى

هواء الأسلحة يهب من ليل الغلبة

العاصفة

لا الحكمة

تروُر التوايا

وتقيم وزناً للأبراج

القوة مطمئنة لأتقالها

تمطى في الهباء الساقط

من مراصد شاخصة إلى النجوم

تشغل ما شغل من المرافق

تُحو

وتكُثب

وترثُ

الأختام⁽⁴⁵⁾

فهذا المثال يوضح لنا أنّ اللجوء إلى تفتيت القصيدة لبنيات صغرى تتفاعل في إطار بنية أكبر منها، يذكر القارئ بنية قصيدة التفعيلة التي تقوم هي الأخرى على أساس مشابه. فيجدُ القارئ في تتابع الأبيات نسقاً مشابهاً لنسق القصيدة الغنائية مفارقاً لتتابع الجُمْل في الفقرة من النثر السردى مثلاً أو المقالي. فالوقفات تتناسب طردياً مع تتابع التراكيب. ويستطيع القارئ تلمس الفرق لو أنه عمد إلى دمج الأبيات كلّها في فقرة واحدة مستعيضاً عن البياض بفواصل ترتبط بين البيت والآخر، فعندئذ يتلمس الطبيعة الاطرادية للنثر. واعتماد الشاعر على البياض والتشكيل البصري المتنوع للمقاطع أضفى عليها قراباً أكثر من الشعر الغنائي، وابتعد بها شأواً طويلاً عن النثر:

تطامن الأقواس والقُباب

إذ يستحثُّ الجمالُ أيدي الصانعين

المهارةُ

مخفورةٌ

فوقَ

كَلِّ

ذي

يَدِ

وكلّ جبل

قمةً وسفح⁽⁴⁶⁾.

والتلوين البصري الذي اعتمده الشاعر يسترعي الانتباه من حيث ما فيه من الشُمُول والتكرار، إذ يُظهر في أكثر مقاطع القصيدة بفصولها الثلاثة ويتنوع بحيث يشمل تقطيع البيت الواحد إلى شظايا متوالية أو متدرّجة أو متموجة:

هكذا

أسلم

الكمالُ

خفيضاً

وصامتاً

نفسه

لمشيئة

الأصيل. (47)

وإضافة إلى هذا التدرج في توزيع أجزاء المقطع نجد الشاعر يلجأ إلى وُضْع مقلوبٍ بحيث تأتي الأبيات ممتدة رأسيًا ولكن على يسار الصفحة لا على اليمين مثلما هي العادة. وقد يتقابل مثلُ هذا الامتداد الرأسي في صُفحتين فيتشكلُ منها توزيعُ متناظر لافئ للبصر.⁽⁴⁸⁾ ولا ريب في أنّ مثل هذه التشكيلات البصرية – من الوجهة السيميائية – ذات وظائف متعددة يلتقي فيها البعدان الصوتي والإيجائي، وتذوبُ الفروق بين فضاء النص ومستواه الدلالي.⁽⁴⁹⁾ يضاف إلى ذلك اللجوء إلى الفراغات لتشكيل تقيضاً للملفوظ، فالحمكي السردى يصاحبه المسكوت عنه، في إشارة واضحة ودالة على ثنائية الحذف والذكر. وهذا بطبيعة الحال يؤدي إلى وقفةٍ طويلة على إثر أبياتٍ متدفقة يسترسل بعدها في أبياتٍ أخرى:

والكثُرُ المرصودُ بسبعةِ أطيافٍ يتكشّف للأبعدين

.....

.....

وعلى كتف المساء الحر كان الأملُ العليلُ لمأمورك

يستعيدُ قواه.⁽⁵⁰⁾

وتجسيداً للتغم النفسي الداخلي يلجأ الشاعر إلى تقطيع الكلمات أو الجممل إلى حروف. فيحسب القارئ بأن توزيع أجزاء الجملة أو الكلمة ذو تأثير حتمي في الموسيقى الداخلية التي هي اتحاد مباشر بين الصُوت والمعنى، أي أنّ تقطيع الأصوات يحاكي محاكاةً مباشرةً تقطع الأنفاس:

لَيْسَ السَّيْفُ

وَلَا حَجْرُ الْمَاسِ

بَلْ

الْأَنْفَاسُ

بَلْ

مَا

هُوَ

أَذْهَى

اسْتَرْقَى مِنْ عُلُوِّ يَقْظَتِي.⁽⁵¹⁾

وترايطُ الصوت والإجاء في هذه القصيدة غيرُ كافٍ للتفريق بين نسيجها اللغوي والنسيج المألوف للنثر العادي المغاير للقصيدة. ونستطيع هنا أن نحيل القارئ لما قيل حول البدائل الشعرية التي يعتمدها أجد ناصر في أعماله الأخرى⁽⁵²⁾. فهو في بنياته اللغوية كثير التعويل على العلاقات الدلالية الجديدة التي يعقدها بين الألفاظ. فالعراء في أحد المقاطع ممغنط، والروح تتصنم في الهبوب الكبير. وينتصب فجأة- في مثل هذه

الصورة اثنا عشر أسداً في إشارة إلى قاعة السباع في قصر الحمراء، والقنوط هو المظهر الكامن والجهات والأعشاب والغزاة والطعنات كل ذلك يتفاعل في صورة أساسها ائتلاف ألفاظ لا تألف:

يا للعرء الممغنط!

الروح تتصم في الهوب الكبير، وتضاهي

اثني

عشر

أسداً

في

تمام القنوط،

ويا للجهات التي ترسل إليك أبطالها الخائرين.

ليتشبثوا بالغروب

أرخبيلات سرطان

أعشاب تهلكة

كأن الغزاة ابتدروا حياتك

بطعنات لا تشفى.⁽⁵³⁾

والنظرة السريعة في الشاهد السابق تثبت للقارئ أن اعتماد الشاعر على شعريّة اللفظة وإيمائها الناتج عن اقترانها بألفاظ أخرى واضح بل لافت للنظر، لاسيما إذا وازن بين عدد الألفاظ التي استخدمت بدلالتها الأصلية والأخرى التي انخرقت بمعناها عن المعيار المعجمي. وفي مقطع آخر يتألف من أبيات خمسة نجده يستعمل: التراب الصابر، أمير الانتظار، طعنة الأملاس، أسير الزعب (كان يطلق على أبي عبد الله اسم الزعبي) و"ذو الزفرة التي ذهبت مثلاً" (54) وثمة مقطع كامل في مشيئة الأفل يتألف من كلمتين اثنتين:

طينين

يعرش.⁽⁵⁵⁾

فهذا المقطع-مثلاً هو واضح- يستخدم اللفظة لتكون صورة قد تبدو لأول نظرة معزولة عن السياق ولكنها إذا أُحيلت إلى الكلام السابق لوحظ أنها صورة لفظية تتفاعل فيها أصوات وأمكنة تعبر عن الصخب والصخب الذي يتفجر داخل المتكلم وهو الذي يقول من قبل:

الهواء فائر

والمصائر

تفوض أمرها

لمشيئة الأفل.⁽⁵⁶⁾

التشخيص

وبما أن هذه القصيدة المركبة تنتفع في بنيتها من المتواليات السردية، والبوح الداخلي الذي يضع المتكلم في بؤرة النص، فإن في مستواها التركيبي أو النحوي ما يشي بالاطراد قليلاً. وهو اطراد نجده في المقطع الواحد لكننا إذا فارقناه إلى مقطع آخر نجد اطراداً من نوع آخر، متفاعلاً في سياق ثانٍ. وهذا واضح في الجزء الأخير من النص وهو "مشيئة الأفل". ولا سيما عندما يلجأ الشاعر إلى أسلوب التشخيص Characterization القائم على استعمال ضمير المخاطب Second Person والاطراد-مثلاً نعرف- شيء واضح في النثر العادي-غير الشعري- الذي يلجأ إلى التسلسل في عرض الفكرة والتفصيل في توضيح المعنى. وقصيدة النثر تنأى بنفسها عن الاطراد بهذا المفهوم ولكن بما أن الشاعر هنا لجأ إلى القصيدة الطويلة المركبة فقد استوعب فيها أشكالاً وضروباً من التعبير الغنائي والنثري. ففي المقطع الثالث من مشيئة الأفل مثلاً نجده يصور مشهداً تطرد وتتسلسل فيه أجزاءه، ولكنه يستمد شعرته من تشكيلاته اللفظية ومن تركيباته القائمة على التقطيع واستبعاد الروابط النحوية:

سيّد هذا الغروب النشوري،
 رأيتُ في النجمة التي كَلأت خطاك
 طيفك يكدّخ في الغناء:
 يحقّف الدّم في صالة الشقيقتين
 ينظّف مقابض الأبواب
 يمّسح الغبار عن المدائح المطمئنة على الجدران
 يشمّس الملاءات
 يعجز سرير ليلة العذراء
 يهتّي المائدة
 ويتواصى بخطى تنتزه تياهه على مزمّر الذاكرة.⁽⁵⁷⁾

فالقارئ البصير بلغة الشعر، الذي يفرق بينها وبين لغة القصة، يتنبه إلى ما في هذا المقطع من تركيبات شعرية: الغروب النشوري، النجمة كَلأت، طيف يكدّخ، المدائح المطمئنة على الجدران، خطى تنتزه، مزمّر الذاكرة. ويتنبه كذلك إلى الاسترسال في سرد المشهد مستبعداً حروف العطف، مُكرراً الصيغ الفعلية في أوائل الأبيات: يحقّف، ينظّف، يمّسح، يشمّس، يعجز، يهتّي، يتواصى. بينما ينشأ الترابط بين هذه الشظايا من السياق الزمني الذي يستوعب هذا المقطع السردية، ويشدّ بعضه إلى بعض، ومثل هذا في القصيدة كثير.

وخلاصة القول: أن قصيدة "مرتقى الانفاس" على الرّغم من أنها قصيدة طويلة تفارق في طولها هذا شرطاً من الشروط التي تتصف بها قصيدة النثر، إلا أن بناءها القائم على تجزئة النص لمراحل أو نصوص جزئية متساندة، والانتظام في حبكة درامية تنتقل فيها صورة القناع من حركة إلى حركة أخرى تصاعديّة باتجاه الخاتمة. واعتماد "بنية القناع" القائمة على استدعاء نموذج تاريخي أضفى عليه الشاعر لونا جديدا من

التعبير، يميّزه عن توظيفه في الأدب السّردي كالمخطوط القرمزي⁽⁵⁸⁾ مثلاً، أو الشعري في أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، فضلاً عن تكثيف البدائل الصّوتية والبصريّة والدلالية المتمثلة في تركيب الألفاظ والجمل تركيباً يقترح نوعاً جديداً من الائتلاف اللفظي، والتراسل الدلالي، فضلاً عن حلّحلة التركيب النثري القائم على الاطراد التقليديّ، كلّ ذلك، وغيره مما يمنعنا عن الخوض فيه الرغبة في الإيجاز والاختصار، يؤكد شعريّة النصّ، ويجعل القول بضرورة التركيز والتكثيف والتقصير في قصيدة النثر قولاً غير ذي معنى، ولا يلزم منه أن نستبعد القصائد النثرية المطوّلة من هذا الشعر.

- (1) رشيد مجايوي: قصيدة النثر ومغالطات التعريف، علامات، م8، ح32، أيار 1999، ص56.
- (2) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر ع14 سنة 1960، ص81.
- (3) أسّي الحاج، مقدمة ديوانه "الن" ط3، دار الجديد، لبنان، 1994، ص18.
- (4) عبد الحميد زراقات، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، 1991، ص231.
- (5) رثيف خوري الدراسة الأدبية، دار المكشوف، ط4، بيروت، 1969، ص112 و 113.
- (6) شموئيل موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، دار النشر العربي، ط2، ص140-141.
- (7) سعيد عقل، المجديّة، المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1960، ص7-22.
- (8) بول شاؤول مقدمة في قصيدة النثر العربية، فصول، م15، ع3، خريف 1996، ص153.
- (9) عز الدين المناصرة، قصيدة النثر، منشورات بيت الشعر، رام الله، ط1، 1998، ص
- (10) انظر: إبراهيم خليل، قصيدة النثر في الأردن، المجلة الثقافية، العدد 42، تشرين الثاني، 1997، ص156.
- (11) على هامش العشيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص ص261-263 نقلاً عن عرار شاعر الأردن للبدوي الملمّم، ص ص322-324 وانظر زياد الزعبي، محقق (عشيات وادي اليباس) دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982، ص145.
- (12) على هامش العشيات، ص261.
- (13) عرار، عشيات وادي اليباس، تحقيق زياد الزعبي، ص 465 وانظر أيضاً ص464-473.
- (14) المجلة الثقافية، مرجع سابق، ص ص149-158.
- (15) المرجع السابق، ص153.
- (16) أمجد ناصر، أثر عابر، دار شرقيات، القاهرة، 1995، ص51.
- (17) المجلة الثقافية، مرجع سابق، ص154.
- (18) السابق نفسه، ص155.
- (19) محمد ديب، الجنس الأدبي بين المهوبة الفردية والرافد الغربي، علامات في النقد، م3، ج12، حزيران (يونيو) 1994، ص147. وانظر رشيد مجايوي، المرجع السابق، ص56.
- (20) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1997.
- (21) للمزيد حول استخدام القناع في الشعر الحديث، انظر علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص103-127. وانظر أيضاً: أقنعة الشعر المعاصر لجابر عصفور، مجلة فصول، العدد 4، 1981، ص123، وانظر فاضل ثامر، القناع الدرامي والشعر، الأفلام، بغداد، ع 11/10 سنة 1981 ص74. وانظر

The Artistic Problems in Abd Al – Bayati's poetry, A comparative Critical Study,
Doctorate thesis, Univ. of Exeter, October, 1983, (Unpublished).

- (22) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، مج 1، ج 2، ص 171.
- (23) السابق، مجلد 1، ج 1، ص 51.
- (24) لمزيد من البحث في هذا الموضوع انظر: الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش لكاتب هذا البحث، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، آذار (مارس) 1998 عدد خاص بأعمال المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية ص 51-73.
- (25) ترجم هذا الكتاب إلى العربية غير واحد. إبراهيم الأبياري وصدرت الطبعة الأولى منه عام 1957 ثم أعيدت ترجمته ونُشر في حلب على يدي عبد الكريم ناصيف وهاني نصر، مركز الإنماء الحضاري، 1996.
- (26) ترجم هذه القصة إلى العربية أمير البيان شكيب أرسلان وطبعت في مصر سنة 1897 ثم أعيدت طباعتها سنة 1924. وقد أحال الشاعر إلى طبعة أخرى من ترجمة هنري زغيب.
- (27) محمد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطبعة دار الشعب، عمان، 1977 ص 27-32.
- (28) المرجع السابق، ص 62.
- (29) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص 61 وقبل ذلك ص 9.
- (30) المصدر السابق، ص 15
- (31) المصدر السابق، ص 17
- (32) المصدر السابق، ص 29
- (33) المصدر السابق، ص 39
- (34) المصدر السابق، ص 45
- (35) المصدر السابق، ص 46
- (36) المصدر السابق، ص 58
- (37) المصدر السابق، ص 63
- (38) المصدر السابق، ص 81
- (39) المصدر السابق، ص 89
- (40) المصدر السابق، ص 97
- (41) محمود درويش، أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي، دار الجديد، بيروت، ط 1، 1992، ص 15-16 وانظر إبراهيم خليل، الرموز الإسبانية، ص 64.
- (42) المصدر السابق، ص 19-20 والملاحظ أن الشاعر أضاف تعديلاً للنص في إحدى طبعات الديوان فأصبح البيت الأول من الشاهد: "إن هذا الرحيل سياتركنا حفنة من غبار "بدلاً من "إن هذا السلام"، أنظر مجلة البيادر ع 11-12 سنة 1993 ص 19-20 وانظر إشارة أحمد دحبور في المرجع نفسه ص 11. وانظر طبعة الديوان، دار الأسوار، عكا، 1993، ص 17-18 وقارن بما ورد في ظواهر سلبية في شعر محمود درويش، الدار الوطنية، نابلس، فلسطين، (1996) ص 10-11.
- (43) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص 98.
- (44) المعروف أن قصيدة درويش كتبت عام 1991. وظهرت منشورة في سنة 1992. وقد أشار أمجد ناصر في مرتقى الانفاس إلى زمن كتابة قصيدته الذي يمتد بين العام 1990 و 1995 وإلى نشر أجزاء منها قبل ظهورها في كتاب في ملحق النهار وفراديس وإسراف ويزوى ومشارف. وأنه كتب هذه القصيدة إثر زيارته إلى غرناطة، (وقصر الحمراء) و(البيازين) سنة 1991.
- (45) أمجد ناصر، مرتقى الانفاس، ص 22.
- (46) المصدر السابق، ص 26.

- (47) المصدر السابق، ص 27 وانظر ص 18.
- (48) انظر على سبيل المثال ص 86 و 87 وانظر ص 24 و 25 وانظر ص 18 و 19 حيثُ المُرَّج بين التدرج والامتداد الرأسي في صفحتين متقابلتين.
- (49) للمزيد حوّل صلة التشكيل البصري بالمعنى انظر: سامح رواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، مجلة مؤتة للدراسات، جامعة مؤتة، ع 1، مج 1، (1997) ص 501 وانظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول، مج 15، ع 2، صيف 1996، وانظر أيضاً: محمد المأكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط 1 (1991)، ص 176.
- (50) -أحمد ناصر، المصدر السابق، ص 91.
- (51) -المصدر السابق، ص 86.
- (52) -ينظر إبراهيم خليل، أحمد ناصر، وقصيدة النثر، مجلة نزوى، عُمان، ع 17 (يناير)، 1999، ص 231.
- (53) -أحمد ناصر، المصدر السابق، ص 68.
- (54) -المصدر السابق، ص 70.
- (55) -المصدر السابق، ص 73.
- (56) -المصدر السابق، ص 72.
- (57) -المصدر السابق، ص 76.
- (58) -أنطونيو غالو، المخطوط القرمزي، ترجمة: رفعت عطفة، دمشق، 1998، وانظر ما كتبناه حول هذه الرواية في : الرأي الثقافي، صحيفة الرأي، عمان، العدد السابق، بتاريخ 1999/4/16، وراجع ما كتبناه عنها في الفصل السادس من هذا الكتاب.
- ** شاعر وروائي وصحفي اردني عرف بهذا مع أن اسمه الحقيقي يحيى النيمري النعيمات. عمل طويلاً في صفوف المقاومة الفلسطينية، وصدرت له روايات منها حيث لا تسقط الأمطار ودواوين عدة وسير ذاتية منها خبط اجنحة في سماءات بعيدة، وبيروت صغيرة بحجم راحة اليد، وانظر عنه المكان في شعر أحمد ناصر لعاصم الحنبطي.

باسم الزعي روائيا

استأثر موضوع الإرهاب، والجهاديين، باهتمام الروائيين في العقدين الأخيرين مثلما استأثر باهتمام باسم الزعي* (الرمثا:1957) في روايته أنا يوسف يا أبي. فمن أقدم الروايات التي سلطت الضوء على هذا الموضوع المؤلم رواية "سيقان ملتوية" لزيب حفي 2007 ورواية "ذاكرة الماء" للجزائري واسيني الأعرج (2008) و"رغبات ذاك الحريف" لليلى الأطرش 2010 ورواية "الإرهابي" للروائي عبد الله ثابت 2010 ورواية "سأرى بعينك يا حبيبي" لرشاد أبو شاوور 2012. و"ساء قرية من بيتنا" للروائية السورية شهلا العجيلي(2015) و"مياه متصخرة" لحازم كمال الدين 2015 ورواية "موسم الحوريات" لجمال ناجي 2015 ورواية "خبز وشاي" لأحمد فارس الطراونة 2016 ورواية "ذاكرة الظل" للتونسية فتيحة بن فرج 2017 و"البحار" لهاشم غرايبة 2017 و"فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي 2018.⁽¹⁾

تبائن الروى

وقد تباينت في هذه الروايات مواقف الكتاب، ورؤاهم، لهذا الوباء الذي لا ريب في أن أصابع الصهيونية العالمية، وليس الإسرائيلية فحسب، هي التي تواصلت من وراء الستائر تحريك هذه المنظمات التي تدعي الإسلام، وتعلن حربها على المسلمين قبل غيرهم، مثلما جاء في بعض ما يجري من حوار بين يوسف عون واسمه الحقيقي محمد عون، قبل أن يتحول من شاب غير جهادي مشغول بإقناذ والده عون مما آل إليه من بأس، وإحباط، نتيجة استبعاده من عمله، وإحاطته إلى الضمان في وقت مبكر، لكونه يأبى السكوت، والصمت، على ما يراه من فساد ينخر المؤسسة الإدارية، والمالية، في بلاده الأردن، فيقرر الرحيل ومغادرة الوطن إلى موسكو، التي نجح في نهاية الأمر بالعثور فيها على عمل مع صديقه الروسي فاديم، وهو صديق كان قد تعرف عليه في رستوف، تلك التي قضى فيها ستا من السنوات أثناء الدراسة، فربطت بينها عرى الصداقة المتينة. سواء في المرحلة المعروفة بزمان الاتحاد السوفياتي، أو بعد نشوء روسيا الاتحادية التي تسيطر عليها المافيات في رأي الصديق القديم المتجدد فاديم، فهو لا يفتأ ينتقدها، وينتقد بقسوة النظام الرأسمالي، فكأنه بهذا يؤكد أنه آخر الشيوعيين(انظر ص 126-127).

استعادة الماضي

والمؤلف الزعي يعود من حين لآخر بقارئة القهقري إلى الماضي، فيروي من البداية كيف حضر عون - والد محمد وريمة - شابا غاربا إلى روسيا للدراسة، وكيف تعرف على الحسناء الروسية غالينا، وكيف تحولت المعرفة في وقت قصير إلى حب لا يخلو من لهو، ومن عبث، ثم إلى زواج بقسمة شرعية. ويتصل بهذا الموضوع المسترجع، على سبيل التذكير الذي ورد في الرواية بلسان الراوي، لا بلسان عون نفسه، موضوع

1. انظر ص 21 وما بعدها من هذا الكتاب .

عودة الأسرة: عون، والطفلين والزوجة الروسية، التي لم يرض عنها لا الأب، ولا الأم، ولا الأهلون.. وما جرى من تغيير في حياته الشخصية وحياتها، وما طرأ أيضاً من تغيير في حياة الصبيّين، فريمة زوجت، وسافرت مع زوجها يحيى لإحدى دول الخليج؛ قطر، ومحمد يتابع الدراسة. وفي الأثناء يفقد عون عمله الذي يعتاش منه، فتنصحه غالينا بمغادرة الأردن إلى روسيا. ولهذا تبدأ الحكاية الروائية من اللحظات التي تنتظر فيها هي ومحمد كلاهما عوناً في قاعة انتظار المغادرين، بيد أنه يتأخر لقضاء واجبات عدة منها وداع الأحبة، وقد طال بسبب المفاجأة التي لقيها في منزل عائشة، أي: مقابلة جميلة التي كانت قد اقترحت خطيبته له وزوجه قبل أن يغادر إلى روسيا، وقبل أن يتعرف على غالينا. وأخيراً التحق عون بهما وكانوا جميعاً في الطائرة، ولم يلتقوا إلا عند توزيع العصائر، والأطعمة.

موت بطيء

في روسيا لاحظ محمد بن عون على أبيه أنه يأس، ويشعر بالوحدة، والعزوف عن غالينا فهما يعيشان تحت سقف واحد وفي شقة واحدة وكأنهما منفصلان. ووالده لا يعمل، ولا يتصل بأحد، ولا يستخدم النت، ولا يرى نشرة أخبار واحدة، وهو الذي كان لا يفتر يتابع نشرات الأخبار في جل القنوات، وقلما ينظر في الهاتف.. وفوق هذا كله لا ينفك يتناول الفودكا. فهو باختصار كالذي يموت موتاً بطيئاً. وقد صرح بهذا في الحديث مع الابن غير مرة. وبدأ ابنه يشك في أن غالينا- أمه- تخون أباه، وأن لها علاقة بأحد الروس، وأنها بعد أن افتتحت متجرًا للألبسة، والزينة النسائية، اتخذته شريكاً في رأس المال للتغطية عن علاقتها به. وقد سلطت غالينا على محمد واحدة من الوظائف (إيرينا) لغائبتين؛ الأولى هي إفساده، والثانية معرفة أقصى ما يمكن عن نشاطه الرقابي عليها، وعلى عشيقها فولوديا، فهي رقابة تخشى أن تسبب لهما مشكلات مع عون.

اختفاء الابن

وبعد أن تحسنت أحوال عون في عمله الجديد مع فاديم، وبعد أن كشفت إيرينا عن حقيقتها لمحمد في اللقاء الذي عرضت عليه استخدام الواقي الذكري، اختفى الشاب فجأة مما أصاب والده بالرعب (انظر ص 132-133). فهُرِعَ للاتصال بفاديم لعله يعرف عن طريق اللاب المشفر استخراج ما يفضي لتحديد مكانه. اكتشف هذا الحاذق بالأمن السبيري أن محمداً كان على اتصال بواحد تركي، أو سوري مقيم في تركيا (حمزة) في اسطنبول وأن المنشورات المتكررة على موقعها تشير لاتفاق بينها على انضمام محمد للجهاديين في سوريا، وأن هذه هي رغبته من سنين (انظر، ص 114 وص 132 وص 139). وفي الفصول التالية جميعها ينسى الراوي، أو يتناسى بكلمة أدق، موضوع عون وغالينا وإيرينا وسحر وفاديم والفودكا وفولوديا، وينصب التركيز في ما تبقى من مروييات الكاتب على مجريات وقعت في غازي عنتاب، وفي أم الجوز، وفي جرابلس، وفي الرقة، وفي غيرها من أمكنة في سوريا. لكن القشة التي قصمت ظهر البعير - مثلما يقولون - هي الغارة التي أودت بحياة عدد غير قليل من الجهاديين، في مقدمتهم محسن النوري الذي ينادونه باسم (أبو عكرمة) على عادة الجهاديين في استخدام أسماء حركية مستعارة احترازا. وكان هذا المحسن أميراً على ثلاث من القرى الواقعة في محيط الرقة، وتحت إمرته ثلاثة عشر عنصراً من عناصر التنظيم الجهادي، وهم خليط من المصري أي

عمرو، والتونسي همام، وبعض الأجانب، والسوريين(ص167) وله مساعد ينادونه بكنية مستعارة هي (أبو بكر).

تحولات بجوافز

وهذا حافزٌ جديد يوقظ في الراوي العلم الرغبة الشديدة في متابعة المجريات، فقد كان أبو عكرمة هذا قد تزوج من (مُهرَة) التي لم يتجاوز عمرها التاسعة عشرة. وعلى ذمة الراوي البصير بالنساء، تعد هذه الفتاة نموذجاً للمرأة التي تستحق الزواج جلالاً، وقوة شخصية، وتربيةً أخلاقيةً. ووَصَفَ الراوي لخطبتها من أيما مشهدٍ ساخراً يوحى بغلاظة أبي عكرمة الذي شوهد وهو يقتل رجلاً مسناً أصمَّ يبحث عن طعامه في حاويات القمامة، فقد صمَّم على أخذ الفتاة عنوة لو أن الأب الولي لم يوافق بإذعان(انظر ص 169). وهذا موقف يتكرر تقريباً في معظم الروايات التي عرضت لموضوع الإرهاب. فالجهاديون ينظرون للزوجة، لا على أنها إنسان، بل غنيمية حرب، وهذه الغنيمية لا يتكبدھا الأعداء مثلاً يُفترض، وإنما الأهل، والأنصار، ممن يدعي الجهاديون أنهم يدافعون عنهم، وعن مصالحهم، وعمَّا تبقى لسيهم من دين.

إلى جرابلس

بعد مقتل الرجل (أبو عكرمة) وجد محمد الذي- يعرف في هذا الوسط باسم يوسف عون - نفسه مضطراً للعناية بمهرة أرملة الشهيد، ولا سيما بعد الغارة التي تعرضت لها قرية أم الجوز، وأودت بعشرة على الأقل من أهل مُهرَة. ولم يجد الاثنان، مهرة ومحمد، بدا من الذهاب إلى جرابلس(انظر ص 206-2014). وساعدهما على الوصول سائق شاحنة كان هو الآخر في طريقه إليها بزوجته، وأطفاله، وأمتعته، وأثاثه، لمكان يوصف بمكان اللجوء. بعد مساومة مع المهرين تمكن الاثنان من الوصول إلى اسطمبول، ووجد كل منهما عملاً، وابتدأت حياتهما من جديد بصفة زوجين على سنة الله ورسوله، لكنَّ الزوج في القسمة انتحل صفة الزوج السابق وهويته. وبهذا بدأت المتاعب التي لا تنتهي، والألم الذي يقاسي منه كل منهما يزداد يوماً بعد يوم.

إيقاع سريع

في الصفحات الثلاثين الأخيرة تتلاحق المجريات بسرعة، وتتراكم بطريقة مغايرة لإيقاع الرواية البطيء المغرق في التفاصيل الضرورية، وغير الضرورية، فكأنَّ المؤلف أراد أن ينتهي من الرواية بعد أن أبعثه المتواليات السردية المطولة في نحو 215 ص.

فقد اكتشفت ريمة التي تعيش مع زوجها يحيى، وابنتها ذات السنوات الثلاث في الدوحة، عن طريق الكوابيس، أن والدها عون في وضع صحي خَطِر(ص222). وبدأت تتصل على رقم الهاتف تارة وعلى المسنجر تارة. وتتصل على رقم أخيها محمد، ولكنها لم تتلق ردوداً مما يزيد في قلقها، وضاعف من خوفها، واخذت تهاتف عمها صالح، وفي النهاية استطاعت التواصل، وتحقق لها بعض الاطمئنان، لا كله، إلا أن محمد لم تستطع أن تعرف شيئاً عنه، لا كثيراً ولا قليلاً. وفي سرعة تبين أن للمخفي موقعا على (الفييس بوك) لكن باسم يوسف، وفيه منشورات تؤكد أنه هو محمد لكنه يوسف أيضاً. فقد اضطر ليعيش في اسطمبول بهوية يوسف الذي تزوج امرأة محسن النوري الذي قتل في الغارة المذكورة على أم الجوز. وبطريقة لا تخلو من تعقيد بدأ الأب

يخاطب ابنه بآيات قرآنية عن يوسف والجبّ، وعن الصلة بينه وبين يعقوب (ص 229). وفي المشهد الأخير كتب محمد على صفحته مخاطباً أباه عوناً (أنا يوسف يا أبي). فهذه إشارة لعلاقة المرويّات بالعنوان سبقتها إشارةً أخرى من ريمة التي تعبر فيها عن إعجابها بصوت مارسيل خليفة وهو يتغنى بقصيدة درويش "أنا يوسف يا أبي" (ص 224).

اختلاف

يُلاحظ أنّ هذه الرواية تختلف عن سائر الروايات التي ذُكرت في مستهل هذه القراءة من حيث رؤية الكاتب لموضوع الإرهاب، فالكاتب لم يتوقف عند جزئية فيه، مثلما هي الحال لدى كل من العجيلي في سماء قريبة من بيننا 2015، أو حيدر حيدر⁽¹⁾ في روايته مفقود (2011)، أو جمال ناجي في موسم الحوريات 2015، ولكنه يهدف بنا إلى فضاء الأحداث بقوة، فلا يغزب عن ذهنه شيء من التفاصيل التي لا يتنبه إليها إلا من كانت لديه المعرفة بمجوات معينة، ووقائع جرت على الأرض، وفي متابعة تفصيلية دقيقة. وهذا شيء يُحمد للرواية. ولكن المؤلف استخدم طريقة في السرد هين فيها الراوي العليم على (المحكي) هينة مطلقة، فهو يتحدث عن عون، أو عن غالينا، التي توفاهها الله في قصفٍ مفاجئ بدونتسيك، أو عن محمد، أو ريمة، أو إيرينا، أو فاديم، بنفسه، ونادراً ما يسمح لهؤلاء بالحديث عن ذكرياتهم، وعمّا قاموا به من أفعال بأنفسهم، أو يتيح لهم أن يعبروا عن رؤاهم، وافكارهم، بأفعالهم، مما يُعرف فنياً بالتشخيص عن طريق الأفعال، مما طبع الرواية بالطابع التقليدي، أو شبه التقليدي.

هينة الراوي

فعلى سبيل المثال: حكاية تعزف عون على غالينا، فملتوقع أن ترد على هينة تداعيات يتذكرها لا عن طريق محكيّات الراوي. وهذا اقتباس يوضح لنا طريقة المؤلف في اعتماد الراوي العليم في التذكير بما تمر بها الشخصية الروائية (ص 156) "أما عون، فراح يستعيد شريط حياته.. ها هو ذا يفقد كل شيء. هل كان قدره أن يتزوج من تلك الفتاة الروسية دون أن يربط بينها أي رابط غير الرغبة؟ ثم تنجب له طفلين لم يمنحاهما الحب الكافي إلخ..) فالأولى بالكاتب، والأجدر، أن يستغني عن قوله "فراح يستعيد.. موحياً بأن هذا الذي يتذكره يتذكره فعلاً في تلك اللحظة التي يمر بها.

وهذا أيضاً يمكن أن يُنوع في تفسيره لما وقع، وأدى إلى فصله من العمل، بدلا من أن يقول الراوي بعض ما يقوله عن هذا الإجراء. وشيء آخر يطبع الرواية بالطابع التقليدي، فقد تخللتها فقرات طويلة يتحدث فيها الراوي عن الحروب، وعن الفساد، وعن التناقض الذي نعاني منه بين المذاهب والتيارات، فلو أنه اتخذ من طريقة فاديم على سبيل المثال في انتقاده للوضع الروسي الآن، لكان أكثر صدقا، وأجدر من الخطب في إقناع القارئ بمصداقية وجهة النظر. ففي الفقرة الآتية على سبيل المثال يتساءل محمد: "هو يعرف أنه جاء إلى سوريا

1. انظر مقالنا عن رواية مفقود في القدس العربي 1 يناير - كانون الثاني 2020

ليس يهدف القتال مع أحد دون آخر، لكنه جاء هرباً من أسرته التي كانت تتفكك أمام عينيه.. ربما كان يرى أن حياته انتهت ولم تعد لها قيمة. لذلك جاء هنا ليجعل لها قيمة " (ص 183) فابتداءً الكاتب للفقرة بالضمير هو يُعرف منه عزو الكلام للراوي بدلا من أن يكون التساؤل لمحمد أو (يوسف) نفسه. وهذا يُضعف ما يقترب به المؤلف من تقنية التداعي، أو المونولوج الداخلي.

خاتمة الرواية

وقد ابتدع الكاتب في روايته خاتمة، وأضافها بهذا العنوان، كالخاتمة التي تضاف للكاتب، أو البحث، أو الأطاريح الجامعية. والذي نعرفه أن الخاتمة أو النهاية في الروايات تستخلص، وتُتَبَّن، من سيرورة الحوادث، ولا تكتب منفصلة. فهذا يعد من وجهة نظر الكثير من الدارسين تدخلا في استجابة القارئ، وكأق المؤلف يقول للقارئ: لا تتعب نفسك، فهذا هو ما أردت أن أقوله في هذه الحكاية، ومما يذكر أن رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم، كغيرها من رواياته، لا ينهيها الكاتب بنهاية ما، بل يترك للقراء أن يتخيلوا تلك النهاية.

ولا تفوتنا الإشارة لما يشعر به بعض القراء من عدم التناسب بين موضوع الرواية، وهو الإرهاب، والعدول عن الإرهاب، وحكاية يوسف بن يعقوب. فقد يرؤن فيه ضرباً من الافتعال، عدا عن أن قصيدة درويش (أنا يوسف يا أي) تقوم على فكرة بعيدة جداً عما هو مطروح في الرواية، وهي فكرة لا تحتاج منا لتوضيح ما هو واضح، وحكاية إخوة يوسف تردّد توظيفها في عشرات القصائد لمحمد القيسي، ومريد البرغوثي، وخالد أبو خالد، وصلاح عبد الصبور، وآخرين لا متسع لاستقصائهم، وذكر عناوين قصائدهم، وجلها ترمز مباشرة لتأمر الأشقاء على الشقيق، وخذلانهم له، وأين الرواية من هذا؟

فصول وعناوين

علاوة على هذا كله تخيّر المؤلف لفصول الرواية عناوين ملائمة، وأخرى غير ملائمة، فأحدها - مثلا - بعنوان موت عون(ص86) والحال أن الفصل لا علاقة له بالموت، وإنما بإدمانه على احتساء الفودكا كفلاح روسي(موجيك) مدمن. وعنوان آخر " قنبلة موقوتة" وفيه يسخر من الحفل الذي أقامته غالينا، بيد أن لهذه السخرية أثرها العكسي. فالرواية عن الإرهاب، والحروب، وقد يظن القارئ - مثلا ظننتُ - أن في الأمر قنبلة حقيقية.

وأحدها بعنوان " فكرة الزواج " وهو عنوان يدعو القارئ للذهاب بعيداً، كأن يتوقع حديث المؤلف عن الزواج وأهميته في استمرار النوع البشري، وموقعه في الشرائع والقوانين، ومدونة الأحوال الشخصية. هذا مع أن العناوين كلها لم تكن ضرورية قطعاً، ولو استبدلها بأرقام متسلسلة مثلا لما فقدت الرواية شيئاً من منطها السردي، وتتابع الحوادث فيها، وهو تتابع خطي موافق لدورة عقارب الساعة، لا غير، فضلا عن أن الفصول قصيرة جداً، وكان من الخير للكاتب دمج الكثير منها بعضها ببعض.

وقد أضع الكاتب فرصة ذهبية كانت بين يديه، وهي تسليط الضوء على العلاقة السردية بين الأنا والآخر، إلا أن التبئير Focalization انصبّ على شخصية محمد، أو يوسف بن عون، وأجواء الرقة، وأم

الجوز، وجرابلس، والمعابر، وحمزة، وأبي عكرمة، ومهرة، إلخ.. مما دفع بموضوع الآخر إلى الظل، فبدا ثانويا لا يمكن اتخاذه موضوعا لدراسة الآخر مع كثرة الإشارات لتأثير المكان الروسي، والثقافة الروسية، على الشخص.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 3 تشرين الأول (أكتوبر) 2025. والكاتب مثلما ذكر من مواليد الرمثا عام 1957 وهو قاص ومترجم عن اللغة الروسية. فقد ترجم رقصة العاج وهي قصص من أفريقيا. وسحر الشرق وهي قصص، وترجم قصصا في مجموعة بعنوان ذات مساء. وترجم كتباً أخرى سياسية وفكرية، وله : الشمس تشرق غربا (قصص) وأنا ملي التي تحترق قصص 2009 وتقاسيم المدن المتعبة قصص 2007 ودم الكاتب قصص 2003 ورواية الفصول الأربعة (قصص) انظر عنها كتابنا: المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2026 ص 81-88

بديعة النعيمي رواية

في دير ياسين

بعد روايتها " فراشات شرافتها الموت " 2017، و " مزاد علني " 2018، صدرت للكاتبة الأردنية رواية ثالثة بعنوان " عندما تزهو البنادق ⁽¹⁾ " وهي رواية تذكركنا بالزمن الذي مضى. فمن خلال الذاكرة المعطوية التي تحتل مساحات كبيرة في مونولوجات زينب الساردة، والبطلة الوحيدة فيها، تعود بنا إلى بدايات الهم الفلسطيني بدءًا من وعد بلفور 1917 مرورًا بتعيين الصهيوني هربرت صموئيل مندوبا ساميا للبريطانيين على فلسطين 1920، فمواقفة الكونغرس الأميركي على تنفيذ وعد بلفور 1922 فتورة البراق 1929 فتورة 1936 التي استمرت ست سنوات انتهت بالإضراب الطويل الذي استمر ستة أشهر، وعُلق بتدخل من القادة العرب الذين خدعوا الفلسطينيين في تموز- يوليو 1937 وأقنعوهم بتعليق الإضراب. مرورًا بتجدد الثورة في العام 1939 وظهور القائد عبد القادر الحسيني بصفته زعيمًا للفلسطينيين.. وانتهاءً بوقوع الأرض الفلسطينية تحت الاحتلال..

دير ياسين

وفي الأثناء تتذكر زينب بمزيد من التفاصيل الحوادث التي ألمت بقرية دير ياسين، وهي قرية تقع على مسافة قصيرة من القدس- فقد قامت سرديات الذاكرة في الرواية على تبئير (المجزرة) التي نفذتها عصابات شتيرن والأرغن بدعم من عصابة الهاجاناه بقيادة بن غوريون. وهذه الحوادث تتدرج شيئًا فشيئًا مشيرة إلى النزاعات اليومية التي تتكرر بين مستوطني جفعات شأؤول القريبة من دير ياسين وأهالي البلدة، وعلى وفق ما ذكرته الحوليات، وكتب المؤرخين، فقد وقَّع مستوطنو جفعات شأؤول وثيقة عدم اعتداء مع الأهالي، إلا أن اليهود، مثلما يؤكد أهالي البلدة، وفي مقدمتهم أبو سالم، الذي استشهد في المجزرة، وسالم، ومحمود، وأكرم، وأيوب، والمختار، وآخرون.. لا يؤمن جانبهم، كونهم لا يفون بعهد، ولا يراعون ذمة، كعادتهم المعروفة المألوفة منذ عشرات القرون. فقد أغاروا على القرية في ليلة 9 نيسان- إبريل من العام 1948 على حين غرة، ومن غير سبب مباشر، أو غير مباشر، إلا من سبب واحد هو حرصهم على نشر الرعب في صفوف المدتيين كي يمحلوهم على مغادرة قراهم إلى أي منفى. ولم تستطع بنادق المدافعين عن القرية الصمود طويلا، لأسباب لم تعد مجهولة، وإن كانت الساردة لا تفتأ تذكر بها، فهي تشير لنفاد الذخيرة، وإلى قَدَم أسلحة المقاتلين، فهي بنادقٌ تعود لزمن الحرب الكونية الأولى، وفعاليتها شبه معدومة، إذا قيست بفاعلية الأسلحة الجديدة التي تتلقاها العصابات الإرهابية الصهيونية، وفي مقدمة ذلك الرشاشات الأوتوماتيكية، ومدافع الهاون.

وعلى لسان الساردة التي تكاد ذاكرتها، لهول ما تكس فيهما من مآس، تفقد ملامح الماضي، وذكراه، تروي الفظائع التي ارتكبت لناحي - ابن عمها من امرأته اليهودية غير المتصهينة- وتحاوره بعصبية، فكيف لها

أن تنسى من بقروا بطون الحوامل، واستخرجوا الأجنة من الأرحام، وتراهنوا على بعضهم إن كان ذكراً أم أنثى، وحين خسر أحدهم الرهان أفرغ في الجنين ذخيرة رشاشه، وهو الذي لم يكن في حاجة لهاتيك الطلقات ليومت، فهو ميّت على أي حال.

مندلبوم

والفضائع التي تُروى في الفقرات الأخيرة من الرواية تقترن بيوميات المجزرة، ساعة تلو الأخرى، 9 نيسان و10 نيسان و 11 نيسان (1948) وبين الجريمة والجريمة تبرُّزُ مريم، وتبرز زينب، ويبرز ناجي، الذي يحاول أن يخفف آثار الصدمة النفسية، والجسدية، التي ألجأت زينب للمستشفيات، والمصحات العقلية، مُددا ليست بالقصيرة. وعندما تستأنف سيرتها الأولى بصفحتها امرأة سويّة، لا تعافي الجنون، ولا الانفصام، ولا من فقدان الذاكرة، تقرر التواصل مع عمّها بكّر، وهو الوحيد الذي بقي من آل أسعد على قيد الحياة. ولم يغادر إلى عين كارم كغيره، واختفى. وأخيراً، يتوصل ناجي بطريقة الخاصة لمعرفة مكانه، فهو في الناصرة. وكانت زينب قد رأته في المنام يحمل قنديلا عظيما يضيء بنوره نور الشمس. وفي الصباح جاءها ناجي في المصح ليخبرها بالاستعداد لمقابلة عمّها وأسرته، وهكذا تغادر المستشفى بعد أن أقامت فيه عشرة أعوام ظنت نفسها فيها حيوانا حبيسا في قفص، كنتك الحيوانات التي تجسُّس في حدائق الحيوان. وفي صبيحة العيد تجد نفسها مع ناجي يبخلقان بالقادمين أمام إحدى البوابات التي تطلّ على القدس الجديدة عبر السور التاريخي، وكانت العادة قبل عام 1967 أن يلتقي الفلسطينيون بذويهم عبر هذه البوابة التي تعرف باسم بوابة مندلبوم في الأعياد، وذلك بترتيبات من الصليب الأحمر الدولي .

تناوب المشاهد

ولأنّ هذه الرواية هي الثالثة للكاتبة بديعة النعيمي، فإننا نجد فيها الكثير من الدلالات على الخبرة الجيدة في كتابة الرواية، وأنها ليست فجّة، بدليل اتباعها (تكنيكا) سرديا غير شائع، ولا متداول تداولاً كثيرا في ما ينشر من روايات، فهي تقسم الرواية لأقسام في الأول والثاني والثالث منها تعتمد تناوب المشاهد: فمشهد ترصد فيه الحاضر الذي تعانیه الساردة زينب، وتحاول أن تتذكر فيه ما جرى، وتشير لتعامل الأطباء مع مريضة تنتابها حالات من الجنون، ونوبات من التوتّر، تحتاج فيها لحقنة تجعلها تستسلم فوراً لنوم عميق. يلي هذا المشهد مشهد آخر تعود بنا المؤلفة فيه إلى الحوادث، والمجريات، التي شهدتها دير ياسين بصفحتها فضاء المحكي الروائي، ولهذا يجد القارئ نفسه أمام سيناريو يتنقل به من حاضر لماضٍ بالتناوب، وكأنه يشاهد فيلما وثائقيا، فكلما انتهى الشهود من الإدلاء بأقوالهم، ينقلنا الفيلم إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث التي جرى تسجيلها سابقا على شريط الذاكرة. وبهذا (التكنيك) تزوج النعيمي زمنيا بين التسلسل وعدمه. فلو أحبّ القارئ أن يقرأ المشاهد التي تعتمر فيها زينب ذكريتها المعطوبة فسوف يظل في الحاضر، وإذا فعل العكس بقراءة المشاهد الأخرى، فإنه يجد نفسه في بؤرة الواقع التاريخي بعد نيف و70 عامًا مرّت على مجزرة دير ياسين.

تعدد الأساليب

على أنّ المؤلفة في القسم الأخير أفلعت عن هذا، وتركت لزمن الوقائع التاريخية أن يهيم على السرد، وأن يهيم على الحوار، وأن يهيم على الوصف القليل الذي يتخلل الفصول القصيرة في لغة تراوح بين الدارجة التي نجدتها في ما يتبادله الأشخاص من أبناء الحاج أسعد، وأحفاده، والمختار، وغيره، من رجالات القرية، ونساءها، من أقوال وملفوظات، واللغة التي يتمثل فيها وعي السارد العليم تارةً، والساردة المشاركة زينب تارةً أخرى، فالمؤلفة تراعي في هذا تعدد أساليب الحوار بتعدد المشاركين فيه.

تعثر وجفوة

ولا تخلو هذه التجربة من بعض التعثر، فقد وجدنا في هذه الرواية القصيرة التي تقوم على حدث واحد هو الجزرة، بعض الاضطراب في نسج الحكاية، ومن ذلك أن الكاتبة أجمت في عدد من الصفحات مشهداً زار فيه صاحب (صندوق العجب) قرية دير ياسين، ولو حذف هذا المشهد من الحكاية لما ترك حذفه ثغرة في النص. وهذا يعني أن كل ما جاء عنه من باب التزيّد، والفضول. كذلك فوجئنا، ونحن نقرأ عن الجدّ، وهو يحاول إقناع زينب بقبول الزواج من ابن الجيران محمود، بأنها تعيش قصة حبّ (عذرية) مع رجل آخر (نعم) شاهدته يوماً على شاطئ البحر. فقبل أن تجيب بالموافقة، أو الرفض، تستسلم لتداعيات توغل في البعيد، هامسةً لنفسها " وماذا أفعل بقلبي الذي ما زال يترخ هناك على المقعد المقابل للميناء؟ هل أستطيع أن أنساه وأنسى ذلك المرفأ الذي شهد نظراتنا الأولى .. حبّنا الأول.. شعفنا الأول .. هل أنسى وعدّه الذي قطعته لي.. وأنه لن يكون إلا لي. " وهذا الأمر لم يُذكر سابقاً، لا من باب التصريح، ولا التلميح، مما ترك جفوة في نسج المؤلفة لحكاية الرواية. علاوة على هذا جاء مؤثّ الجد مفاجئاً للقارئ، إذ تخلو الوقائع من أيّ إشارة تهديدية تحفزنا لتوقع مثل هذه النهاية. فالسؤال عن وفاة الجد يفترق للجواب. نعم، يحدث أن يتوفى الله الأشخاص فجأة في الواقع الحياتي، ولكنّ هذا غير مقبول في الرواية، لأن قوانين الفن الروائي تختلف عن قوانين الحياة. فكاتبت الرواية يستطيع، بما لديه من دراية بفنّه، أن يجعل من هذه الوفاة المفاجئة شيئاً متوقّعا، أو شبيهاً بما هو متوقّع.

التاريخي والروائي

تضأف إلى هذه الإشارات إشارة أخرى لمبالغة المؤلفة في تتبع وقائع الجزرة بالساعة واليوم واللييلة، فقد وجدت نفسها تذكر ما جرى ساعة بساعة بدافع الرغبة في الدقة، ولكنّ هذه الرغبة في الدقة، مع تقديرنا لها، وإعجابنا بها، أحالت هذا الجزء من الرواية إلى ما يشبه الفيلم التسجيلي الذي يطغى التوثيق فيه على المتخيّل السردية، فتبدو الرواية كمن يُععن في التاريخي على حساب الروائي. وهذه الملاحظة لا تعدو التنبيه على بعض النواقص. وهي إشارات لا تقلل من قيمة الرواية، ولا من مواهب الكاتبة، وقدراتها على الإبداع.

*مستخرج من القدس العربي، ع 28 كانون الأول - ديسمبر 2020

1. بدبعة النعيمي، عندما تره البنادق، فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2020 وبعد إعداد هذا الفصل للنشر صدرت لها رواية رابعة بعنوان حنظلة.

*بعد إعداد هذا الفصل للنشر بأشهر ظهرت رواية جديدة بعنوان (يس) لأحمد أبو سليم (2021) رام الله، الاتحاد العام للأدباء والكتاب الفلسطينيين، تضمنت إشاراتٍ توشك أن تتهم المؤلف بإعادة كتابة رواية بديعة النعيمي مرة ثانية في شيء من التحوير، والتغيير، على أساس أن مجزرة دير ياسين مضى عليها نيف وسبعون عاما فما الذي يدفع به للكتابة عنها إلا إذا كان لذلك علاقة برواية عندما تزهر البنادق؟ وكادت المؤلفة النعيمي تهمة بالسطو.

بهاء غرابية روائياً

أن تكذب الرواية، وأن تنشرها عن دار نشر راقية، ومعروفة بإصداراتها المتميزة، شيء، وأن يرضى القراء عما تنشره شيء آخر. وقد لا يهجمك الرضا بمقدار اهتمامك برؤية ما كتبت منشورا بورق رائع، وغلاف أنيق، ملون، ولكن.. في المحصلة النهائية للكاتب أن يتوقع، أو لا يتوقع، ما يقال في ما ينشره، رضي بذلك أم لم يرض. وساءان (الأهلية، 2016) هي الرواية السابعة للكاتب، لا الأولى، ولا الثانية. ولو كانت الأولى لحظي من القارئ ببعض المجاملات، فعذره- عننذ - عذر من يخطو أولى خطواته المتعثرة شأنه في هذا شأن الذين يخوضون صعوبات البدايات. والحال أنه مع الرواية السادسة أو السابعة يتوقع القراء أن يكون قد أمّ بأساسيات الصنعة الروائية، وتجاوز عثرات (القرزومة) بالتعبير العربي القديم الذي أكل عليه الدهر وشرب. فرواية ساءان، إن صح أن توصف بهذا الوصف، مثلما جاء على رأس الغلاف، فوق اسم المؤلف، تروي حكاية زوجين هما غسان، وهند، الرجل قدّمه الكاتب بصفته ثرياً صاحب مؤسسات تدّر عليه دخلا وفيراً، وكبيراً. ولذا لا يحسب للإفناق أي حساب. ويستخدم في ذهابه، وإيابه، وجولاته، سيارته المرسيدس (الكومبروسر) التي فات المؤلف أن يذكر سنة صنعها، على أساس أن " الموديل " له دلالاته في هذا المقام، فإذا لم يُذكر قد يذهب الظنّ بالقارئ مذهباً آخر، لا يرتضيه الوصف، ولا يقبل به تحليل الشخص.

طفل غير طبيعي

أما هند، فقد ذكر عنها أنها سيدة غير منجّاب، تأخّر حملها، وانتظر الزوجان سنوات، وأخيراً رزقا مولوداً ذكراً سمياًه (هاشماً) وقد فرحا بميلاده فرحاً كبيراً، على الرغم من آلام الولادة الشديدة التي تفنن الكاتب في وصفها، وتصويرها، سواءً أكان ذلك في البيت، أم في السيارة، أم في غرفة التوليد بالمستشفى. بيد أن الأمور لا تسير على خير ما يرام، فما كل ما يتمنى المرء يدركه، إذ تجري رياح غسان، وهند، بغير ما يشتهيان. كبر الطفل، وبلغ الثالثة من عمره، وما عليه من الإمارات، والعلامات، لا يبشّر بخير، بل ينمّ على أنه طفل غير طبيعي، يعاني من اختلال غامض، وقد يكون هذا الاختلال له علاقة بالدماغ، أو بالأعصاب، أو بأي شيء آخر. فنظراته غريبة، وتأخّره في النطق زمناً طويلاً شيء مقلق، وتصرفاته لا تنمّ عن أنه سويّ. حدّرت إحدى الصديقات (هنداً) من اللامبالاة بالموضوع، وحثّتها على عرض الطفل على أطباء متمرّسين قبل أن تقع الفاس في الراس.

لكرنّ (غسانا) بأبي ذلك بشدة، فهو لا يريد لابنه الأول، والوحيد، أن تُحدّش صورته النقية بمثل هذه الفكرة. ويصرّ إصراراً شديداً على أن وحيدة طبيعي تماماً، وأنّ ما يقال عن اعتلاله ترّهات. ولكنه - في نهاية المطاف - ونظراً لتفاهم الأمر، ينصاع لرغبات زوجته، على الرغم من التوترات الشديدة التي بلغت حدّاً غير معقول بينها حين أهوى بيده في صفة قوية على وجهها اضطرّ للاعتذار عنها لاحقاً، وبكلّ طيبة.

من طيب لآخر

تستمرُّ حكاية هاشم، والزوجين، وفقا للإيقاع الرتيب الآتي: من طيب إلى آخر، والآخر يصف لها طبيعياً ثالثاً. ومن مركز يهتم بالمعاقين إلى آخر، والآخر يصف لها مركزاً ثالثاً، وهكذا.. ومع استمرار الحكايات السردية بهذه الطريقة الرتيبة، المملّة، يلجأ المؤلف لكسر هذه الرتابة بذكره الشيخ زكي، الذي وُصف لها، ووصفت طريقة علاجه بالقرآن، وبالشعوذة. وعرضاً هاشماً عليه، فأعادها كرتة أخرى لما كانا قد دأبا عليه من زياراتٍ متكررة للأطباء تارة، ولمراكز العناية، والتربية الخاصّة، تاراًبٍ أُخر. كما استنزف منها تقوداً كثيرة جداً، فبغضهم - على سبيل المثال - يتقاضى 500 دينار، أي: ما يعادل 700 دولار عن الجلسة الواحدة التي لا تزيد عن 60 دقيقة بلا فائدة.

حكاية بلا نهاية

صفوة الحديث أنّ حكاية غسان وهند وهشام هذه، وهي حكاية ليست روائية أساساً، بدأت بهذه الصورة، وانتهت بما بدأت به. أي دون أن تسفر عن شيء ذي قيمة، أو عن خاتمة دراماتيكية يمهد لها الكاتب تمهيداً فتبدو نهايةً معقولةً، ومقبولةً، ومتوقعةً من لذن القارئ. ويبدو أنّ المؤلف يفتقر أساساً لتصورٍ معيّن حول حكاية هاشم هذه، ولعلّه اقتبسها من أحد الملفات الطبيّة التي تنطوي عليها مراكز التربية الخاصة التي تُعنى بالمعاقين عقلياً، أو بمن يعانون من التوحد. وبما أنّ الحكاية لم تصل لنهاية سعيدة، أو تعيسة، فإنّ قصته في الرواية بقيت هي الأخرى حكاية بلا نهاية، وإن حاول التغطية على ذلك بعقده فصلاً بعنوان "لا بدّ من خاتمة" ولو أنه لم يُصَف هذه الخاتمة، لكنّ أكثر سداداً، وأبعد عن الخطأ، لأنه لم يزد على أن أوضح للقارئ ما خفي عليه من فنّ الصنعة الروائية، وأنّ الخاتمة ينبغي لها أن تكون ممّا يترتب على المُجرّيات، لا أن تُفرض على الحكمة بطريقة قسريّة فجّة، لا تُصدّق، ولا تُتوقع.

بناء مفكك

في المقابل، ممّة وقائع أخرى لا صلة لها بحكاية غسان، وهاشم، والسيدة هند. وهي فصولٌ تقع بين فصول الحكاية، وتروي لقاءاتٍ بين ساردٍ يتردّد على مركز علاجيّ، وآخرين، لا تحمل شخصياتهم أيّ مُستوى، ولا دورٌ لها في تلك الحكاية، نغني حكاية هاشم، ووالديه، وجدته، وعمّتيه؛ عبير وغدير. ويستطيع القارئ المهتم بحكاية الطفل هاشم أن يقرأ الفصول الخاصة بها، متجاوزاً الفصول الأخرى التي تقع في المركز العلاجي. بمعنى أنّ القارئ يقرأ فصلاً ثم يتجاوز الذي يليه، وقد يتجاوز فصلين ليعود إلى حكاية هاشم وغسان. وعلى القارئ أن يقرأ الأسطر الأولى ليتبيّن أين هو، ثم يقرّر إن كان سينتقل للفصل التالي، أم يظل حتى يُنهي الفصل الذي قرأ أوّله، فالفصول تتوالى بهذه الآلية المُفسدة لنسيج الحكاية، المُجمّدة لتفكيك البناء الفني.

على أنّ الفصول التي تجري في المركز العلاجيّ خليطٌ من الحوار، والوصف، والسرد الذي يتخذ اشكالا متباينة، لا تنسجم قطعاً مع حكاية الطفل الذي يُعاني من متلازمة أسبرجر (صعوبة التفاعل مع المحيط الاجتماعي) فهو في الفصل الرابع، مثلاً، يبدأ بعبارة "المسرح يصعدُ قادماً من أعماق الجحيم" يليها وصف لأعضاء الجوقة. ثم أبيات غير منضبطة الوزن، ولا الإيقاع، يردّدونها، وكأنّ الكاتب عدل عن كتابة الرواية إلى

شيء من مسرح الفرجة، على الرغم مما بين النوعين من تباعد وتباين. وفي الفصل الخامس نجد أنفسنا في مسرح يتضمّن راويًا وجمهورًا. وفي الذي يليه يعود بنا إلى الفرح الذي عمّ أسرة غسان بولادة هاشم. بعد ذلك، وفي الفصل السابع، يعود بنا إلى المركز العلاجي المتكرر، الذي يضمّ ما بين 50 و60 نزيلا، وجلّ ما في هذا الفصل من حواراتٍ تدور بين الشخصوس، لا علاقة لها، ولا صلة، بحكاية الطفل المُعاق. ثم يعود في الفصل الذي يتبعه لأسرة غسان، وشقيقتيه عبير وغدير، وأغاني الراحلة فائزة أحمد (ست الحبايب يا حبيبة) و " يا ربّ خليلك يا أمي " وفي التاسع يعود للمركز العلاجي، ولنعم، وأبو عبده " وحسين، والسكن الداخلي. إلخ.. وحتى في هذا المشهد، بين الأين والأين ثمة جوقة تُشدُّ بصوتٍ عالٍ: " حضر. حضر. حضر.. الغائب " **كلمة أخيرة**

صفوة القول أنّ هذا النوع من الكتابة مُمكن أن يقتصر على حكاية غسان، وهند، والطفل هاشم، مع ما فيها من ملفاتٍ طبيّة، دون هذا الخليط من فصول تجري هنا، وأخرى تجري هناك. أما عن كتابة المؤلف السردية فهي توغل في التفاصيل حدّا يُغرق المشهد بالرتابة، ويشعر القارئ بالملل، وهي تفاصيل لا وظيفة لها فيها، إلا زيادة حجم الرواية، يقول ذاكرا مغادرة الأسرة للمستشفى بُعيد الولادة: " بدأ يجمع حاجياتهم تأهبًا للمغادرة.. تحاملت هند على أوجاعها. تعكّرت على كتف زوجها. ركبوا المُصعد. هبطوا للباب الرئيسي. فتح الباب الخلفي لهند، وهاشم. جلست أمه في المقعد الأمامي. ساهمة.. شاردة الذهن. وضع الحاجيات في الصندوق. أدار المُحرّك، وسط محاولات الشمس الكانونية المبادعة بين قضبان الشتاء الصلبة⁽¹⁾.

وكان حريًا بالكاتب أن يعبر عن مغادرة المستشفى بعبارة واحدة، فهذه التفاصيل لا قيمة لها من حيث الفنّ. وما زاد الطين بلّة أنّ الكاتب يمهّد لكل فصل من الفصول الـ 47 بعبارة لا علاقة لها، ولا صلة، بالفحوى. وقد اكتشفنا في الفصيلة التي سماها " لا بدّ من خاتمة " أنّ (عبيرًا) شقيقة غسان، وعمّة الطفل هاشم، أصبحت كاتبة روائية، هكذا.. وبقدرة قادر، وفازت روايتها " أحلام التوحّدي " - في إشارة للطفل - بجائزة أفضل كاتب عربي. واكتشفنا، بقدرة قادر أيضًا، أن هشامًا الذي أعيا الأطباء، والمراكز العلاجية، لا يعاني من إعاقة عقلية، ولا عصبية، ولا من توحّد، وإنما يعاني من ملازمة أسبرجر، ومن قدرات عقلية عالية - فائض ذكاء - وأنه تعرّض لصدمات متتالية بسبب العلاجات الخاطئة. ومثل هذه الإشارات، في نهاية الكتاب، تقع على القارئ وقوع الصدمة، لأنه - ببساطة - لا يجد في المُجريات ما يوحي، ولو من بعيد، بهذه النهايات. يُذكر أن للمؤلف عددًا من المحاولات هي " حين يلتقيان " و " دنيا " و " قطار باريس " و " الوراثة " و " الأولمبوس " و " إبادة " وعلى ذلك تصبح سماءان هي إحدى سبع روايات للمؤلف.

* مستخرج من القدس العربي، ع 3 شباط - فبراير 2021
1. بهاء الغرايبة، سماءان، ط1، عمان، الدار الأهلية، 2016 ص 29

تيسير سبول في ذكراه الثامنة بعد الأربعين

الذكرى الثامنة والأربعون لرحيل الشاعر الكاتب تيسير سبول مناسبة تجدد الأسئلة الخاصة بهذا المبدع الذي فقدناه شابا في الرابعة والثلاثين (1939-1973) فما الذي دفع به لينهي حياته بنفسه؟ وما هي القيمة الأدبية لشعره في إطار الشعر العربي، وما القيمة الفنية لروايته أنت منذ اليوم في الإطار العام للرواية العربية؟

دوافع وغموض

فبالنسبة للسؤال عن دوافع انتحاره تجدر الإشارة لما تعرض له من صدمات نتيجة خيبة الأمل التي أدت لانهبان أحلامه الكبيرة، فعندما ترك الجامعة الأمريكية ببيروت، وغادر إلى دمشق كانت آماله الكبيرة بظهور دولة عربية موحدة وقوية تستطع هزيمة الاستعمار الغربي واقتلاع الكيان الصهيوني من فلسطين العزيرة هي الدافع، وكانت دمشق قد دخلت في وحدة مع القاهرة في ما أصبح معروفا باسم الجمهورية العربية المتحدة، فقد ظن لأول وهلة أن الأمل بالوحدة العربية قاب قوسين أو أدنى، فدفعه حسه القومي لاختيار البعث حزبا ينتظم فيه، إلا أن الانفصال الذي حدث في أيلول 1961 بانقلاب عسكري مزق الوحدة، وأحبط الآمال الكبيرة، وتكشفت الشعارات القومية الرنانة عما كانت تخفيه من زيف. ولهذا عاد إلى عمان خاوي الوفاض، ليعاني معاناة شديدة في البحث عن عمل، وليبتعد عن الحزب الذي فقد إيمانه بشعاراته، وإيديولوجيته، وفي ذروة هذا الأسى اندلعت حرب 1967 لتجيبته بصدمة أخرى موحجة، وليكتشف أن أمته العربية، التي كان يتطلع لنهوضها، وانبعثها، مثلما ينبعث طائر الفينيق من رماده، لا تعدو كونها حشيتة قش يتدرب عليها هواة الملائكة منذ هولوكو حتى الجنرال الأخير. و ما فتئ أن تلقى صدمة أخرى، وهي حرب تشرين 1973 التي تبين أنها لم تكن حربا بالمعنى الذي يُراد لها أن تكون، بل كانت مكيدة، لا هدف لها، ولا غاية، سوى استئثاف التفاوض.

يضاف إلى هذا كله القلق الوجودي الذي يمرّ به، والحزن، والشعور بالاعتراب عن محيطه الاجتماعي، فهو، إن صحّ الزعم بأنّ (عربي) في روايته أنت منذ اليوم هو تيسير نفسه، أو فيه قدر غير قليل من شخصيته، فإنّ تيسيرا- المؤلف- في هذه الحال لم يكن على وئام مع من يحيطون به، لا مع الأب، ولا مع الإخوة، ولا حتى مع الأصدقاء، ولا مع المجتمع. وشاعرٌ رقيق الحاشية، مرهف الإحساس، يتعرض لجل هذا التراكم الخبيث من الفجائع، وفقدان الأمل، على المستوى العام، فضلا عن الخاص، كيف يستطيع أن يحيا، وكيف لا يفكر بالانتحار؟

وقد تساءل بعضهم: كيف جاء انتحاره المفاجئ ليصدم أعباءة تلك الصدمة، وشعره الذي قرؤوه، وروايته أنت منذ اليوم، ألا يتضمّنان ما يوحي بئذُ مبكرة لهذه النهاية التي وقعت على مسامعهم وقوع

الصواعق؟ هذا ما حاول بعض الدارسين التنقيب عنه في شعره، ونثره، وراحوا يلتقطون ما فيه من تعبيرات عن الموت، وعن ضيقه، وتبرمه بالحياة، وتدمره، مما يشعر به من ألم بسبب الأوضاع العامة، أو الذاتية، وهي إشاراتٌ اتخذ منها الدارسون لشعره دليلاً على رغبته المبكرة بالانتحار، لكن التمهيص ينبغي ذلك، لأنَّ الشعراء من عاداتهم أن يربطوا بين الحياة والموت في أشعارهم، ومع ذلك لا ينتحِرُ منهم إلا القليلُ النادرُ، من أمثال عبد الباسط الصوفي، وأحمد العاصي، و فحري أبو السعود، وإسماعيل أدهم، و خليل حاوي. ففدوى طوقان - مثلاً - تكثُر في أشعارها المبكرة من ذكر الموت، فتخاطبه قائلة:

آه يا .. موتُ ترى

هل أنت قاسٍ أم حنون

أبشوشُ أنت أم جهمُّ

وفي أم حؤون..

والشابي يقول في قصيدة له:

قد سئمتُ الحياةَ يا قلبي الذَّا وي، فهيا نجربُ الموتَ هيتا

ومع ذلك لا فدوى، ولا الشابي، انتحرا، ولا السياب الذي أعيأه انتظارُ الموت، وأضناه. وقد عُثِر على قصيدة هي الأخيرة في شعر تيسير، يؤكد فيها أنه يغادر هذه الحياة معترفاً، بل مؤكداً، أنه عاش غريباً، وموت غريباً:

أنا يا صديقي أسيّرُ مع الوهم ، أدري

أبمِّ شطُر النهاية

نبياً غريب الملامح، أمضي

إلى غير غاية.

سأسقطُ يماً جوفي الظلامُ

نبياً قتيلاً ، وما فاهُ بعدُ بآية

وفيها يؤكد أنَّ طريقه تختلف عن طُرُق الآخرين .

أما روايته، فقد عني بدراستها كثيرون. وأشار غير قليل منهم لما بين عربي بطل الرواية، والمؤلف من تشابه، حتى قيل- في غير موارد - أن روايته سيرة ذاتية بقناع روائي. تؤكد ذلك قرائن تتوافر فيه ؛ كالعودة من دمشق، والانتساب لحزب البعث، ثم الابتعاد عنه، وإشارات المتكررة للأب، والأخ العسكري، والعائلة، والمدينة التي سماها هجير، وهي الزرقاء، وإشاراته للأُم، هي الأخرى، فيها ما ينم عن أن عربي ليس بعيداً عن المؤلف، فهما وجهان لشخص واحد. وقد حاول عربي المصدوم مما جرى في حرب عام 1967 والمحبط من فساد القيادات السياسية التي ترفع شعارات زائفة لا رصيد لها في الواقع، أن ينتحِر بسبب اليأس الذي يشعر به، والحنية المرة التي تعتريه، وتهزه هزاً عنيفاً، وبعد أن أفرغ علبة الأسبرين في الكأس، وأذابها ليتجرعها، سمع المؤذن يقول الله أكبر .. فتراجع في ومضة لنقل: إنها ومضة إيمانية جاءته

على حين غرة، فتذكر أن الانتحار جريمة في حق الذات، فعدل عن ذلك، لكنه بكل تأكيد ظلّ يتعذب، فقد وردت في الرواية كوايس تؤكد أنه، مع عدوله عن الانتحار، ظلّ على يقين من أنه ميت لا حي. فالجثمان الذي ذكره في ص 115 وما بعدها علق عليه قائلاً: "إنه أنا.. بعد الموت*".

ولا تفتأ الأسئلة تتجدد عن القيمة الأدبية لفنّه الشعري، والروائي، وهل يصدّق عليه ما يصدّق على المتحوّلين الذين همجروا الشعر للرواية، أو أولئك الذين خلطوا فنّ الرواية بفن السيرة، دون أن يفرقوا بين النوعين الأدبيين؟

الاعتراب بحساسية جديدة

الواقع أنّ "أحزانه الصحراوية" لا تخلو مما يضع الشاعر على قدم المساواة مع كبار الشعراء في ستينات القرن الماضي؛ فاللغة يتوافر فيها المجاز، وتكثر الاستعارة، فهو في بعض شعره يشخص إحساسه بالاعتراب من خلال المواكب، والدروب، يقول:

يُدركي المساء

إذ تخرج الأحزان في

مواكبٍ .. مواكبٍ

نخيليةٍ شاحبةٍ

هشيمة المناكب

تحاصر الدروب

وتعرف الغريب

لتستقي من عينه بقية الرواء.

والقصيدة لديه بنية تحتلّ فيها الوُفّة المقطعية، والسلسلة الوزنية، والقافية، والرويّ، وتكرار الصوائت، والتلوين اللفظي، المجازي منه، والاستعاري، والرمزيّ منه، والمباشر، منزلة لا تقلّ علواً عن منزلة الألوان في الرسم، والزخام في النحت، والأنغام في الموسيقى⁽¹⁾. وفي شعره تتناسل الصور، وتتراكم، وتتوافر الرموز وتتواتر. ففي قصيدة "ما لم يقلّ عن شهرزاد" يكتشف القارئ أن الشاعر سبول جعل من شهريار رمزاً دالاً على الطاغية العربيّ في عصرنا، ومن شهرزاد رمزاً يدلّ على هذه الأمة التي ابتليت منذ آماذ بعيدة بالطغاة:

شهرزادي

خدعة ضللت الآذان عمرا

ورست في خاطر التاريخ دهرا

إن عفا من بعد ألف شهريار

فسنبقى

في بلادي

دعوة تحيا على وعد انتصار
كلما دقّ على الأفق شتاء
نتسلى بحكاياك الشجيّة
ونغي لانتصار
لم يكن يوماً ، ولا يُرجى انتصار
تحت عيني شهريار

الاهتمام بروايته

ومثلاً آثار شعره الاهتمام بما فيه من أصالة، ومن تجديد، أثارَت روايته الوحيدة اهتماماً أكبر، وحظيت بدراساتٍ أكثر، وأوفر. ففي مقدمة من تناولوها إلياس خوري (1974) في كتابه البحث عن أفق، وشكري الماضي في انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية (1978) وعصام محفوظ في الرواية العربية الشاهدة (2000) ومن كتب عنها نقداً إبراهيم السعافين، وسليمان الأزري، وفايز محمود، وخالد الكركي، ونزيه أبو نضال، وغالب هلسا، وعبدالله رضوان، وأحمد المصلح، ومنى محيلان، وعوني الفاعوري، ومحمد العطيّات، ومحمد سمحان، وسامح الرواشدة.. وعبدالله إبراهيم، وآخرون.. لا مزية في أنهم كثيرون. وتعدّدت الآراء في هذه الرواية تعدداً كبيراً، واختلفت اختلافاً شديداً، فمن قائل: إنها سيرة ذاتية، لا رواية، إلى قائل: إنها قصة، كالتى تسمى لدى الغربيين novelette ومنهم من يعدها رواية حدثية، وأنها أول رواية عربية تلجأ إلى توظيف تيار الوعي توظيفا سبق إليه غسان كنفاني في " ما تبقى لكم 1966". وزاد على هذا خليل الشيخ، فوصف بطل الرواية (عربي) بالنموذج اللامنتهي الذي طغى، وهيمن، على البطل في الأدب الأوروبي. وتوّه عبد الله إبراهيم (1999) لما في الرواية من سرِّ مزدوج، إذ يروي الوقائع بضمير المتكلم تارةً، وبضمير الغائب تارةً أخرى، أي أنه يراوح بين ساردٍ مشارك وساردٍ عليم. والنوع الأول يغلبُ على ما له صلة بعالم البطل الداخلي، والثاني يغلبُ على ما لا صلة له بعالمه الداخلي. والذي لا ريب فيه، ولا شك، أن " أنت منذ اليوم " يصدق عليها وصفُ أحمد مجذوبة، فهي في نظره من روايات ما بعد الحداثة. التي تتّصف بالزمن المتشظي، المتكسر، الذي لا ينحو فيه السارد المنحى الخطي التسلسلي، وتتصف بالحبكة المفككة، واختلاط الراوي المشارك بالراوي العليم الموضوعي. وضمير المتكلم بضمير الغائب. إلى جانب كثرة الفجوات التي تتطلب من القارئ القيام بملاءم الفراغات ليبلغ تفاعله بما يقرأ الدرجة القصوى. علاوة على ما سبق، يغلبُ على رواية ما بعد الحداثة ما يسميه علماء السرديات المرواحة في الزمن إلى جانب اتباعه طريقة جديدة في تقديم الشخصيات بحيث يكتفي بذكر أنصاف النعوت تاركاً للقارئ أن يتوصّل للكلمة بنفسه.

وهذه الأساسيات، التي تقوم عليها رواية ما بعد الحداثة، تقوم عليها رواية سبول المذكورة أيضاً. فالتداعيات الحرة تملأ فضاء النص، وتحقق للكثير من هذه التقنيات السردية حضورها المتألق، الذي بدوره يجعل من تصنيفها في رواية ما بعد الحداثة تصنيفاً معقولاً، ومقبولاً. أما عن إشكالية التحول من

الشعر للرواية فإن تيسيراً نجح في التخلص من الشاعر الذي كان. ومن يقرأ الرواية يلاحظ أن السرد والحوار والوصف- أي مادة الرواية - لا حضورَ فيها للشعر من حيث هو لغة داخل اللغة. فالبساطة، والألفة، التي تكاد تختلط فيها لغة الكتابة بلغة الحديث اليومي، أظهر، وأبين، من أن تخفى.

تجاوز الشاعر شعره

ومما يكُن الأمر، فإن تيسيراً شاعرٌ في الأساس، لا ناثر، إلا أنه عند كتابته هذه الرواية تخلى عن الشاعر، وصاغ وقائعها باللغة التي تصلح لكتابة الرواية، لا تلك التي تصلح لكتابة القصيدة. إذ الملحوظ أن الذين تحولوا من الشعر لكتابة الرواية ظلوا يحافظون على صلاتهم باللغة الشعرية، مما أفسد الرواية التي يكتبون. وشاع ذلك شيوعاً ملحوظاً، وطفى التخبط على الرواية، فالقارئ لا يستطيع التفريق بين الشعر فيها والسرد، وبدأناً قرأ تعبيراً جديداً عن هذا الهذر، وهو الرواية- القصيدة. وهذا يتنافى مع المبدأ الذي رسمه رواد هذا الفن منذ زمن غير قصير. فالرواية لا تكتب إلا باللغة التي يتكلم بها الناس في حياتهم اليومية، أي تلك التي يُطلق عليها تعبير common speech أي اللغة التي يتكلم بها القارئ العادي بتعبير فرجينيا وولف Woolf. بيد أن الرواية بصفة عامة تعاني- على مستوى الجوهر - من اختلاطها بالسيرة الذاتية، فمن كان على دراية بحياة المؤلف، وأخباره، لا يستطيع إلا أن يتخيل (عربي) فيها صورة أخرى من تيسير الذي كان.

وإذا تذكرنا أن هذه الرواية كتبت، أو نشرت، في العام 1968، قبل أن تبلغ الرواية الأردنية سنّ الرشد، انضح لنا كم كانت خسارتنا كبيرة برحيله في 14 تشرين الثاني من العام 1973.

كلمة أخيرة

ويذكر أن الشاعر الروائي ولد في الطفيلة 1939 وعاش ردحاً من عمره في الزرقاء ثم في عمان. ودرس في كلية الحسين حتى عام 1957 والتحق بالجامعة الأميركية ببيروت، غير أنه غادرها إلى دمشق، وكانت تجربته بدمشق غنية، ومفيدة، إذ انخرط في حزب البعث، وصدّم عندما أطاح الانقلاب العسكري السوري بالوحدة مع مصر في سبتمبر- أيلول 1961. تزوج عام 1963 من الدكتورة مي اليتيم، وتنقل في وظائف متعددة. منها موظف في دائرة ضريبة الدخل، وموظف في مكتبة الجامعة الأردنية، وغادر إلى المنامة ليعمل هناك في إحدى المصالح، بيد أنه لم يُطلّ المقام في البحرين، فغادرها للعمل في أحد المصارف بجدّة. وفي عام 1965 عمل في إذاعة عمان بعقد سنوي، ثم صوّف عام 1969 وذاع صيته بسبب البرنامج الذي دأب على إعداده، وتقديمه بصوته، وهو برنامج " من أدبنا الجديد ". وفي العام 1966 صدرت مجموعته الشعرية الوحيدة " أحزان صحراوية " في بيروت. وفي 1968 صدرت روايته الوحيدة ببيروت، وهي الرواية الفائزة بجائزة النهار تلك السنة *.

* الإحالة لجامع الأعمال الكاملة من جمع سليمان الأزري وتقديمه، بيروت، دار ابن رشد، 1981 للمزيد عن شعره انظر: إبراهيم خليل، موسيقى الألفاظ ودلالاتها في شعر تيسير سبول، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، مج 30، ع 3، تشرين الأول

(أكتوبر) 2003 ص ص 523-547 وتيسير سبول من الشعر إلى الرواية، بيروت، 2005 وانظر عنه: الشاعر القليل
لسليمان الأزعي، دمشق، اتحاد الكتاب العربي 1975

جمال أبو حمدان في ذكراه

ليس الهدف من هذه الشهادة التي نتناول فيها محمود الأديب الراحل جمال أبو حمدان (1944-2015) روائياً، وقاصاً، وكاتباً مسرحياً، تسليط الأضواء على المتحدث، أو على الكتاب الذي صدر له عن بعض أعمال الراحل في العام المنصرم، وإنما هي شهادة تعبر تعبيراً مبسطاً- فيما نظن - عن الوفاء العميق لقامة أديبة سامقة، قدمت للمكتبة العربية وللأدب العربي بفنونه المتعددة أعمالاً ليست كغيرها مما يتكدر في المكتبات، وإنما هي أعمالٌ تمتاز على سواها بالكثير من المزايا التي تضعها على قدم المساواة مع الأعمال الإبداعية الخالدة.

فالراحل لم يكن صديقاً مقرباً لي، وحميماً، وكلّ ما كان بيننا من علاقات لا تختلف عن العلاقة الأدبية بين كاتب وقارئ يهتم بما يقرأ، وبمن يقرأ له ويتابعه من حين لآخر. في العام 1973 التقيت جمال أبو حمدان على نحو غير متوقع في إحدى المقاهي بعمان (السنترال) رفقة عدد من الكتاب. وفي حينه كان محرراً ثقافياً في جريدة الرأي، وكنت قد نشرت فيها مقالا عن مجموعة قصصية صدرت عن دائرة الثقافة والفنون بعنوان "ألوان من القصة الأردنية" فأخبرني أن المرحوم حسني فريز رد على مقالتي القصيرة بمقال طويل يحتاج نشره لصفحة كاملة من صفحات الرأي.

وقال لي: إنه سينشر رد المرحوم حسني فريز، ولكنه سيرد عليه بنفسه لأن مقالة فريز تعج بالكثير من الإهانات العشوائية لجيل من كتاب القصة القصيرة ينعتهم بالجيل، وبالافتقار للمواهب. منذ ذلك الحين نشأت بيننا علاقة لا يمكن أن نعدّها صداقة بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه، مع ذلك، كان دائم العناية بما أكتبه من مقالات، وينشرها فوراً بلا تأخير، إلا في الحالات التي يتعذر عليه العثور على صورة مناسبة، أو غلافًا لكتاب، أو صوراً للوحات إذا كان المقال عن أحد المعارض، أو صوراً لمشاهد مسرحية إذا كان عن إحدى المسرحيات التي تعرض في حينه في أحد المسارح.

وتجددت علاقتنا بعد أن أصبح عضواً في الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين (1974) وقد زرته مع المرحوم خليل السواحري في مكتب الخطوط الجوية الملكية (عالية) في الدوار الثالث ليوقع على طلب التأسيس، بيد أنه ظلّ على الدوام بعيداً، أو شبه بعيد عن الرابطة، إلا أن ذلك لم يمنعه في العام 1976/75 من الانضمام لتكامل انتخابي يسعى للترشح، والفوز، بمقاعد الهيئة الإدارية مقابل تكامل آخر يريد التجديد للمرحوم الشاعر عبد الرحيم عمر، وفريقه.

وظلت اللقاءات التي تجمعنا إما أن تتم على غير توقع، أو في مكان عام نحضر ندوة فيه فنلتقي، وقد نغتنم الفرصة لبضع دقائق فننتحدث. في سنة 1975 نشرتُ مقالة عن القصة القصيرة في مجلة الموقف الأدبي بناء على طلب من القاص زكريا تامر، والمقالة التي نُشرت بعنوان القصة القصيرة في الأردن بين جيلين، تطرّقت فيها لمجموعته أحزان كثيرة وثلاثة غزلان. وقد ساءء الربط بين هذه المجموعة ومجموعة أخرى للكاتب

السوري المذكور عنوانها "ربيع في الرماد". فقد كنتُ قد أشرت إلى تجانس المهجين في المجموعتين، فقال لي يومئذ حرفيًا: إن زكريا تامر لا يشغله في قصصه شيء عدا الجنس، والجوع، وأما أنا فيشغلني فيما أكتبه من قصص شيء آخر، إنه إعادة النظر في التاريخ العربي، ففي ضوء رؤيتي الخاصة أجده تاريخًا مليئًا بالأكاذيب، والخزعبلات، التي يجب أن يسלט عليها الضوء. وهذه الملاحظة لم تكن كافية لإقناعي باختلاف الكاتبين، فهي تتصل بمحتوى الخطاب القصصي، لا بفنيته.

لقاؤنا الأخير

فيما بعد كتبْتُ الكثير عن مسرحيات جمال، وأقاصيصه، وعن جهوده الأخرى في المجالات وفي الصحف. وفي العام 1997 كلفْتُ وجمال أبو حمدان وفخري قعوار في اختيار الفائز أو الفائزين بجائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة، وانضم إلينا الكاتب الناقد المرحوم عبد الله أبو هيف من سورية، واضطررنا للاجتماع في مكتب الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب القاص فخري قعوار. وآخر لقاء جمع بيننا على غير موعد تم في مكتب صديقه القاص الروائي الياس فركوح عام 2003، وكان قد حضر لمناظرة التجارب المطبعية لأحد كتبه، وينسحب على لقائنا هذا قول المتنبي الشاعر:

بأي من وددته، واغتربنا
فافترقنا حولاً، فلما التقينا
وقضى الله بعد ذاك اجتماعاً
كانَ تسليهُه عليّ وداعاً

وذلك أنني لم أره بعد ذلك.

وتنامى إليّ أنه غادر البلاد إلى أميركا حيث يقيم بعض أبنائه، وسمعت أيضاً أنه بعد مغادرته بوقت غير طويل أصيب بالسرطان الذي لم يممه طويلاً، وفارق الحياة وهو في أوج عطائه. مرَّ خبر وفاته في وسائل الإعلام مروراً عابراً، شأنه شأن الأدباء الحقيقيين غير الرسميين كمنى السعودي وعمر أبو سالم وغيرها. فلو أنه كان ينتمي لقبيلة من القبائل، أو عشيرة كبيرة، أو حزب من الأحزاب، لما قوبل رحيله بما قوبل به من صمتٍ، ولا مبالاة، إذ لم ينظم للتعريف به أو تأيينه سوى ندوة خجولة في منتدى كبار الرواد، ثم ران الصمت الثقيل على رحيله مرة أخرى، إلا ما كان من دار فضاءات التي اختارت أن يكون موسمها الثقافي للعام 2017 باسم دورة جمال أبو حمدان، وهي لذلك تستحق منا جزيل الشكر على هذه المبادرة. مع ذلك يعرف الكثيرون، من القراء المتابعين، ما له من إرثٍ عظيم في القصة، وفي المسرح، وفي الدراما المتلفزة، وفي الرواية، وقصص الأطفال، وما سوى ذلك من الفنون الإبداعية، وهو في ذلك كله لم يستند لوسيط، لا من وسيلة إعلامية مقروءة، أو منظورة، ولا من مركز في وظيفة رسمية تجعله قريباً من السلطة المتصلة بالشأن الثقافي، ويصدق عليه التعبير العربي القديم، فقد كانوا يقولون عن الرجل الذي يصنع مجده بنفسه من غير وسيط، ولا مساندة، عصامي، وهو عصاميٌّ بهذا المعنى، وبغيره من معانٍ. ولا ننكر ما قيل عن بعض الدعم الذي لقيه من الخطوط الملكية الأردنية في أثناء عمله فيها.

مشروع إبداعي

ففي العام 1970 نشر أولى مجموعاته القصصية " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ". وفي تلك المجموعة شقَّ طريقه نحو استخدام مرجعيات ثقافية دينية، وأسطورية، في نسيج القصة القصيرة، ومما يؤسف له أن يكتب أحد الأكاديميين بحثًا للنشر في مجلة علمية محكمة – فيما يزعمون- يدعي فيه أن مفلح العدوان هو أول من استخدم المرجعيات الأسطورية في القصة القصيرة، مع العلم أنّ ثمة عشرين عامًا ونيقًا سبق بها أبو حمدان بمجموعته تلك ما كتبه عدوان في مجموعته " الرحي " 1994. على أن لجمال مذهبًا في كتابة القصة القصيرة سرعان ما قلّده فيه كثيرون، وحاكوه. وليس هذا بالجمال الذي يسمح بتعداد أسماءهم، وذكر عناوين قصصهم، التي يتجلى فيها ذلك التقليد، وتلك المحاكاة. إنما الذي ينبغي التنويه إليه، والتنبيه عليه، أن الراحل واصل هذا العطاء دون كلل، أو ملل، حتى وفاته.

ولم تكن القصة القصيرة مجاله الإبداعي الوحيد، على الرغم من أنه الفنّ الذي برز فيه، ومنه تحول لفنون أخرى، وإنما القصة أحد مجالاته المتعددة. وربّ سائل يسأل: ألم يكن من الأولى به أن يتخير نوعا أدبيا واحدًا يتفرغ له، ويتخذ، تخصصًا دقيقًا، بدلًا من أن يشتت جهوده بين القصة، والرواية، والمسرحية، وقصص الأطفال، والدراما المتلفزة؟

جوابا عن هذا لا بد من التذكير بأن الراحل كان لديه مشروع إبداعي، ثقافي، فكري، ولم يكن يتسلّى بالكتابة تسليية كغيره، أو يزاولها بغية الشهرة، أو التكبُّب، أو التقرب من ذوي القرار من وزراء وسلاطين، ولهذا فهو في سعيه الموصول لغربة التاريخ، وتسليط الضوء على وعينا الزائف بماضينا الدائر الذي كثيرا ما نتبجّح به، ونتشدّدق، يبذل جهده، وقصارى ما يستطيعه، باستخدام الأدوات الجديرة بتحقيق هذه الرؤية، القيمة بالتعبير عن هذا، بصرف النظر عما تقوله نظرية التجنيس، وذلك يذكّرنا بأسماء كبيرة تنحو هذا المنحى كجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس، ويوسف الخال، ورشاد رشدي، ولويس عوض، ممن لم تكن الكتابة عندهم سُلْمًا للتسلق. ومشروع كهذا يتطلب استخدام الأشكال الأدبية المتاحة لتبليغ الرسائل الفكرية المنشودة، فالיום تعدّ القصة أفضل هذه الأشكال، وغدًا قد تكون المسرحية أولى من القصة، ثم الرواية، وهكذا... بشرط أن يتقن الكاتب آليات النسق الإبداعي، لا أن يتقن الفن من غير دراية به، ولا إتقان، فتعدّد الأشكال الأدبية لدى جمال أبو حمدان لا يعدو أن يكون تنوعًا في الظاهر، وتعدّدًا من حيث الأدوات والوسائط، في حين أن جوهره واحد.

وهذا واضح في روايته الموت الجميل، أو قطف الزهرة البرية، اللتين تكشفان عما لدى هذا الكاتب من رؤية خاصة، ومفهوم ذاتي لما تنبغي أن تكون عليه الرواية، متجاوزا بذلك المفاهيم التقليدية الجامدة. فهو لا يكتبها شعرا كغيره ممن افسدوا الرواية، ولا مثلًا تكتب القصة القصيرة، ولا مثلًا تكتب السيرة الذاتية، أو تراجم الأشخاص، فقد دلف إلى عالم الرواية بروؤية مركبة تضي على الحكاية، وعلى الزمن فيها، قالبا شكليا جديدا سمّته تداخل الزمان بالمكان، والمسرد بالوصف، والراوي بالشخص.

فالراوي متعدّد الوجوه يمثل في روايته تقنية جديدة، فهو الشاهد وهو الراوي المسرح، وهو المفسر، والراوي العجائبي الذي ينبعث من قبره ليوصل رواية ما بقي من الحكاية. وهو لا يكتب الرواية بلغة متأنقة كذلك التي تعاني من التعسف المجازي، والترف الأسلوبي، الذي يصل إلى حد البذخ، على الرغم من تأقته اللافت في القصص القصيرة، وفي مقدماته الشعرية لبعض القصص، فنحن نقرأ روايته لنجدها تجمعان بين لغة الراوي المتأنق، المتألق، والراوي السليط، والراوي العامي، الذي يخاطب الآخر بالدارجة في أداء يغلب عليه الوصف الشائع في نقد الرواية، وهو الخطاب السردي المتعدد الأصوات (البليفوني). والمسرح عند جمال أبو حمدان كالقصة، والرواية، في أنه يتسق مع مشروعه الفكري الإبداعي، فمن يقرأ نصوصه، إذا تخطته المشاهدة (الفرجة) يعثر فيها على ما هو منسجم تماما مع خطابه الأقصوي، والروائي.

فإذا عدنا لروايتيه، وجدنا في " الموت الجميل " عملا استثنائيا، جمع فيه بين العجائبي، والواقعي، جمعا تهيمن عليه فكرة العلاقة غير الطبيعية بين المدينة والقرية، والعلاقة غير الطبيعية بين المرأة الطارئة على القرية، والقرويين، ونظرتهم الخاصة لمن يفد إليهم من المدينة القريبة. وهو عمل - بلا ريب - تتداخل فيه الشخصوس، وطرائق السرد، فيجمع فيه بين الراوي المشارك، والراوي العليم، بين الراوي الحفيد والراوي الجد، بين الراوي الميت والراوي الذي ينبعث من قبره، في إشارة لاستمرارية الواقع.. ويخلط أيضا بين الأمكنة المهجورة، والأمكنة العامرة بالصخب، والصحيح. يخلط أيضا بين حياة تؤذن بالأفول، وموت آجل، لا يأتي في الوقت المناسب، في نسيج لغوي سردي لا تخطئ العين ما فيه من رونق الشعر، وما فيه، أيضا، من مقارنة تداولية للسارد، والمسرود، وقد غلبت هذه الأجواء على روايته الثانية " قطف الزهرة البرية ".

مرجعيات ثقافية

وفي القصة القصيرة مؤثر آخر، على وحدة ذلك التوجه، فهو إلى جانب القوة الشعرية في سرده الأقصوي، يعتمد على مرجعيات ثقافية، منها: الأسطورة، ومنها استدعاء النموذج التاريخي شبه الأسطوري، مثل: سبارتاكوس، وأبي ذر العفاري، وقيس بن الملوح، وسندباد، والملك المنذر ابن ماء السماء، وغيره. وهو في ذلك رائد تأثر به كثيرون مثلما قيل، لما تتمتع به قصصه القصيرة في " أحزان كثيرة وثلاثة غزلان "، و " مكان أمام البحر " و " أمس الغد "، وغيرها.. من مذاق قصصي مختلف يلفت النظر لما يتمتع به الكاتب الراحل من خيال رمزي يسعفه كثيرا على بناء القصة بناء لا تعوزه الدهشة.

وفي المسرح مؤثر آخر لهذا التوجه، إذ تستأثر باهتمامه فكرة متكررة في معظم مسرحياته، ولا سيما " حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف "، و " ليلة دفن الممثلة جيم "، و مسرحية " رؤية أخيرة "، و " زمن سنديلا "، و " علبه بسكويت من أجل ماري أنطوانيت " و " صندوق الدنيا "، وغيرها.. أغني إعادة النظر في التراث، والتاريخ، عربيا كان، أم غير عربي، فهو لا يكتبني بمحاكاة الأسطورة، أو استدعاء النموذج، وإظهاره على خشبة المسرح بالصورة المعروفة، المتداولة عنه، وإنما يشوه هذا النموذج في الغالب، ويدخل على تلك الصورة تعديلات لا تبتغي من صورة النموذج الأصيل إلا القليل.

فستدريلا تظهر في مسرحيته عجوزًا شمطاء، عزباء، لا تستطيع أن تخلص قدمها من فردة الحذاء، وكذا الأمير، وماري أنطوانيت تظهر في مسرحيته في مظهر الشحاذ الذي يتشهى الحصول على علبة بشكويث صغيرة. وزرقاء اليامة، تظهر في " رؤية أخيرة " بمظهر المعشوقة التي تحتلي بعاشق هو التبع المائي، فتلاقي الموت خنقاً على أيدي اثنين من طسم وجديس، بسبب شبهة، لا أكثر. وسندباد، الذي نعرفه في ألف ليلة وليلة، بصورة الرحالة المغامر، الوديع، الرقيق، يتجلى في مظهر السلطان المتجبر، المتعطر، الذي يجرد سيفه على أول من يبعوه. وفي كل هذه المسرحيات يحاول أبو حمدان أن يسقط التاريخ القديم على الحاضر المأزوم، والمتأزم، وقد نجح في هذا نجاحاً دفع بالرقابة- في بعض الأحيان- لمنع عروض مسرحياته لأسباب سياسية. ولن نفوت هذه الفرصة دون التمثيل على أدائه الروائي بموقف من رواية " الموت الجميل " وما فيها من تقلبات الزمان والمكان.

الموت الجميل

إذا تجاوزنا عبارة الإهداء، في مستهل رواية الموت الجميل، التي تضعنا وجهاً لوجه أمام حقيقة أساسية، وهي أن الرواية رواية مكان، في المقام الأول، فإن العبارة الأولى في الشذرة الموسومة بعنوان (سراج) تضعنا ثانية أمام تلك الحقيقة التي لا تتناهى مع وحدة الزمان، والمكان. يقول الراوي (الحفيد) استقبلتني لحظة دخولي موجة غامرة من عقب العراقة، ورائحة تختثر الزمن.

فالمكان لا يذكر لنا اسمه إلا بتعبيرات عامة، مثل: آتي إلى المكان.. الدرب بين القرية والبرية.. أحادي المكان. يتناهى المكان في غموضه. أترك المكان وراء وعبي.. فهو لا يفتأ يرسم في أفق النص تضاريس القرية بهذه الطريقة التي لا تذكر للأمكنة أسماءً محددة. فالدرب التي تصلها بالقرى الأخرى، وبالبرية من حولها، تغدو في رؤاه البصرية لهاثاً متلوياً بين نقطتين " تظل الدرب وحدها تلهث ممتدة بين القرية والقرية.. " وما هي إلا لحظات يمضي بها القارئ حتى تستحيل الدرب، من حيث هي مكان، إلى رحلة في الماضي: " لم تكن درياً. سواها تتابع عبور أقدام الناس، والدواب، عبر زمن بطيء الإيقاع. "

والمكان يضم في أرجائه القنديل، والشجرة، والبوابة، والبئر، ولكل ركن من هذه الأركان المكانية حكايته في أزمنة الراوي. فالبئر حفرتها يد الإنس في زمن سحيق. والبوابة تعود به إلى زمن شيدت فيه الدار الكبيرة، وأنجزت في طقوس تنتهي بأضحية (ذبيحة) ووليمة لا تبقي من الذبيحة إلا عظماً كثيراً، ولحماً قليلاً. والمقبرة هي الأخرى مكان آخر، والقبر الذي دفن فيه الغريب- صريع البئر- قبر غريب هو الآخر. والغريب الذي طرأ على القرية ليس غريباً في الواقع، وهذا ما تقوله سيرته المدونة في أوراق يعثر عليها الراوي محبباً بين حجرين بعيدين عن حافة البئر.

ومن اللافت للنظر أن هذه الفسيفساء من الممكنة، لا تعدو أن تكون رموزاً تلتخص محتوى الحكاية، ومفاتيح تقودنا بسلاسة في منعرجات الخطاب السردي. فهو لا يذكر المدينة إلا بعد متواليات تظهر فيها الكثير من التفاصيل عن القرية، والدار المهجورة، وعن موت صاحب الأوراق، وعن قبره. وتمتد القرية بظلالها على أركان الحكاية بما فيها من زمان، ومن مكان. ويجري التنقل باطراد بين فضاء

القرية، ومكان خاص فيها هو الذي يسميه الراوي الدار المهجورة. فهي مكانٌ مغلّف بالأسرار، وأكثر هذه الأسرار غموضاً أنها شيدت قديماً على الخط الوهمي الفاصل بين الحياة والموت: "كنت أقف متسانلاً أمام هذا البيت دون أن يفصح لي عن أسراره، لماذا هذه الحجارة السود؟ هل كانت سوداً لأن كل حجارة القرية كذلك، أم لأنّ قلوب أهلها قلوبٌ بيض؟"

ومثل هذه الأمكنة تستفز الراوي، الذي يحاول التعرف على ما تخفيه زواياها الخالية من أسرار. وفي محكيته عما تخفيه الدار المهجورة ما يأخذ بأنفاسنا: "بعد برهة أخذت أعماقي ترتعش، وأصابتني قشعريرة مباغتة، لم أدر لحظتها إن كانت نابعة من هواجسي تجاه عالم مجهول وجدنتي أمامه، أم من اختلاط الرؤى التي راحت تنداح أمام عيني مما شهدته عبر الزجاج، دون أن أقدر على تبين الحقيقي فيه من المتخيّل... وفي "الموت الجميل" لكلّ مكان حكاية، وليس ثمة من هو أدقُّ روايةً لهاتيك الحكايات من الجدّ. على أنه بدلاً من أن يروي لحفيده حكاية تلك الدار المهجورة، تحشّج صوته، وتهدّج، ثم راح ينتحب بصوت مخنوق."

وإذاً، ثمة مأساة وراء هذه الدار المهجورة. ومأساة أخرى وراء ذلك القنديل الذي هجره الضوء، ولم يعد مضيئاً مثلما كانت عليه الحال في الماضي. فالزمن، ها هنا، يتكسّر على حافة المكان. والحياة تتناثر بأبديد على إيقاع الجنائز المتكررة في مدوّنة الغريب التي تشبه لحن الرجوع الأخير. يقول المخطوط الذي تلقفه الراوي الحفيد، وراح يتصفح تحت ضوء السراج الواني: "أبي أقعده المرض.. كان يطلب الموت ويتشّهأه.. أخي باغته الموت على مفرق من مفارق الحياة. واختطفه إليه. أمي كانت تنوسد شقيقتي الصغرى على صدرها، وتنقل إليها لبانة الحياة من ثديها، حين زارها الموت زيارة هادئة، رقيقة. اختطف الأمّ أولاً، ثم - ولربما طلبت الأم ابنتها من وراء القبر - فجاءها الموت بعد أيام."

تنتهي هذه المدونة بأسئلة عن حقيقة الحياة والموت. ولأول مرة يذكر الكاتب على لسان الراوي صاحب الأوراق: المدينة، دون أن يطلق عليها اسماً كعادته. جاء ذلك في سياق التخلي عن المكان الرائق. فبعد أن مات من مات، غادر صاحب الأوراق القرية إلى المدينة، لدراسة الحقوق، فالمدينة تضجّ بالحياة، والصخب، مثلما توهم الغريب. لكن، أي حياة تلك التي تضج بها المدينة؟ أي حياته هو أم حياة الآخر؟ ينتهي في هذه الوريقة التي يقرؤها الراوي الحفيد بتساؤل غامض، وهو: أين تنتهي حياة الآخر، وأين تبدأ حياة الذات؟

فُدر لطلاب الحقوق أن يموتَ غريباً في بئر القرية، ذلك البئر الذي حفره الإنس في زمن عميق. لا أحد يتعرف عليه بادئ ذي بدء. وعلى إيقاع الجنائز، والدفن، يستأنف الراوي رسم التضاريس: الحقول، البساتين، والحواكير المليئة بأشجار اللوز، التي يتوهج زهرها في الربيع. والجد الذي يستذكر الماضي مستنداً إلى عكازه الذي هو صلة الوصل بين الموت الآجل، والحياة الآفلة. يستذكر الماضي جامعاً بين رائحة اللوز الطري، ورائحة الدخان المتصاعد من المواقد. وحديث اللوز، والدخان، ينبعث من بؤرة الحكاية التي تقوم على أساس مهم، وهو أن القرية صندوق حكايات. ومن ذلك حكاية الفتاة التي استهواها المكان الحُرْب،

في الدار المهجورة، فالتجأت إليه، وقد رآها الراوي (الحفيد) بعينها البنفسجيتين المبللتين بالندى. تلك الحكاية تضيف إلى أسرار القرية المغلقة بالكتمان الكثيف سرًا غامضًا جديدًا: "انبتقت في المكان الغريب، واختفت منه، ولكنها لم تختف من وعيي أبداً".

تسميات مثيرة

يكشف القارئ أن بين هذه الإشارة، وما يعقبها من متواليات، علاقةً ما، لأن صاحب المخطوط، وهو الشخص الذي يتسلم مهمة السارد، لاحقًا، سيتعلق بفتاة في المدينة لا تعرف إلا باسم ذات العينين البنفسجيتين، أو فتاة النيون. وهي تسمية لها علاقة بالمكان، فقد رآها للمرة الأولى فيما نطن تحت أضواء النيون المنعكسة في عينيها المبتلتين ببقايا دموع. وفي هذه الجزئية من الحكاية يتجلى التماس بين المدينة، التي تضح بالحياة، والصخب، والقرية الهادئة، النائمة بوداعة تحت طبقات من الزمن المتخثر برائحة الماضي العريق: "عينان بنفسجيتان تومضان تحت النيون. فلا يقدر بضوئه الباهر على أن يطغى على وميضيهما. فهل سأموت قبل أن أعرف ما الذي أوقفها تلك الليلة تحت ضوء النيون.. على قارعة طريق ذي اتجاه واحد يُفضي إلى الحياة والموت معًا. لماذا انجذبْتُ إليها، وأنا مذ قدمت إلى المدينة أكره أضواء النيون .."

تنتهي الشذرة السادسة والعشرون بهذا التساؤل، مهددةً لسلسلة من الوقفات المكانية في متخيل الكاتب السردي.

ففي شذرة أخرى، نجد - أي الراوي صاحب الأوراق - يقول عن المدينة: "ليلُ المدينة يتحول إلى جدار صلب، شاق، وأملس، وأنا متروك عند أسفله. فيما كنت أتحول إلى أنبوبٍ ضيقٍ لمديد الرغبة الحارة". ويصفُ سكان المدينة وصفًا لا يخلو من معنى: "كأنهم مجموعة أسماك موزعون في أحواض متقابلة، كل منهم يجهد في ألا يرفع رأسه فوق ماء الحوض الصغير". وفي المدينة لا يهتم إن كانت للأشخاص أسماء، أم لم تكن. فما فائدة الاسم إذا لم يكن للمرء فيها عالمه الخاص؟ والشيء الوحيد، الذي ينعم به طالب الحقوق، في المدينة، هو العتمة، وطيف الفتاة الموسومة بفتاة النيون. ومع اندماج الراوي الحفيد بصاحب الأوراق، ومذكراته، تنتسج الحدود التي تباعد بين عالم المدينة، من حيث هي مكانٌ روائي، والقرية، فإذا كان كاتب الأوراق يسير في دروبه كالأعمى على غير هدى، فإن الراوي الحفيد ينتقل في فضائه هو من باب لباب، ومن موت سابق يتذكره، إلى موت لاحقٍ يفاجأ به، كموت وطفا النعمان، التي لم تكن تشكو مرضًا، ولم تكن كبيرة في السن حتى تنتظر الوفاة. وفي الشذرة الخامسة والثلاثين يقترب الراوي - مرة ثانية - من المدينة بما تثيره في النفس من حذر، ومن رهبة، فقد كتب صاحب الأوراق عن هذا يقول: "سكنت في غرفة لا بأس بها تبعد مسافة عن الجامعة. صاحبة النزل امرأة". ويمضي "أنا هنا في هذه المدينة من أجل الدراسة، لكن هذا الحائط يُضايقني" يتبيأ لصاحب الأوراق أن المدينة تتجسد في ذلك الحائط، فهو مائلٌ، وغير ثابت في مكانه، ويوشك أن ينقُص. وتعرض عليه صاحبة النزل غرفة أخرى، فيرد: إنه يشعر بنفسه مثل جسم جرى قذفه بسرعة منتظمة، ولما يصلُ بعدُ إلى قراره، فهو ما يزال يتهاوى.

والشيء المضيء الوحيد في فضاء المدينة المعتم هو تلك الفتاة، التي رآها تحت أضواء النيون، وقد شاءت الأقدار أن يراها مرة أخرى على هامش جنازة كانت تمر في الشارع المحاذي للزُّل، ولنلاحظ - ها هنا - ربط الراوي - صاحب الأوراق - بين الجنازة، ومرور الفتاة، ورؤيته لها مستندة إلى حائط المقبرة العتيق .. " فبريق الأمل لا يومض إلا وهو على صلة بالموت، والمقبرة.

الدار المهجورة

ثمة تلميح لعلاقة بين هذه الفتاة بالفتاة التي ظهرت فجأة في الدار المهجورة، وطاردها أهل القرية مطاردة الذئاب المسعورة قبل أن يسلموها للشرطة، ومثل هذا الربط يجعل من تجاور المكائين؛ المدينة والدار المهجورة، إشارة غير مباشرة ترمز للشعور العميق بخواء المدينة، وما توحى به من بوارٍ يحرم المرء فيها من الشعور بالدفء، وبالعلاقات الحميمة المعتادة. فهي مكان طارد يخلو من الألفة. ومقابل هذا الإحساس بالتقزز من المدينة نجد الراوي متلهفًا لساع ما يتعلق بالدار المهجورة، التي تفصلها عن المدينة أزمنة، ودروب. فهو لا يميل الحديث عن وضع الدار، وعن بيوت العناكب، وعن الغبار المتراكم في هدوء على عتبات النوافذ العارية، ولا يميل الحديث عن البندقية التي هي شاهد على ماضٍ مجيد في مقاومة الفرنسيين. ولا يميل الحديث عن السرير، الذي لم يعد ثمة من ينام فيه. وهو السرير الذي سيتكرر الكلام عليه عندما يتزوج طالب الحقوق من فتاة النيون، ويأتي بها للقرية. تلك المرأة كانت قد عافت المدينة، وتافت للحياة في القرية، حيث القناديل التي تضاء بالزيت بدلا من أضواء النيون.. وحيث الدفء الذي يتيح لها الخلاص مما في المدينة من صقيع: " سترى أن البرودة ليست برودة السرير، ولا برودتي، ولكنها برودة المدينة . " وحتى الدار المهجورة التي يسقمى الحديث عنها يتطرق إليها طالب الحقوق. فعلى الرغم من أنها مهجورة، إلا أنه يجد فيها من الارتياح النفسي ما لا يجده في مدينة تعجّ بالضجيج، والصخب. وعندما تجد الفتاة نفسها أمام خيارين؛ إما البقاء في القرية بالرغم من نفور الناس منها، ومعاملتهم لها بصفتها غريبة، وطارئة، أو العودة إلى المدينة، تختار بلا تردد البقاء في القرية: " لا. سنبقى في القرية. هذه قرينتك. وأنا أحببتها. وستصير بعد زمن قريني ... "

كلاهما يحاول التخلص من ثقل المدينة على الروح: هي تريد التخلص من ماضيها، بما يمثله من برودة، وخواء عاطفي، وهو يحاول النجاة من مدينة تبدو له كحائط مائل يريد أن ينهار عليه، ويلحقه بأفراد أسرته ممن فقدهم: الأب والأخ والأم والأخت، واحدًا تلو الآخر، لتصبح الدار العامرة بالحياة- مثلما يقول الجد - دارًا مهجورة.

فالأمكنة، في هذه الرواية، إذا تخطينا ثنائية القرية والمدينة، تغرق في التفاصيل الدقيقة التي تكنه علاقة الإنسان بالمكان، دون أن تتعد عن علاقته بالزمن. فالحبّ الذي ربط بين صاحب الأوراق - طالب الحقوق - وابنة القرية؛ وطفًا النعمان، جرى في ظلال شجرة اللوز التي تزهر في الربيع. ومغادرة البلدة كانت بهدف التخلص من تبعات تلك العلاقة التي انتهت بقطع الثمرة تحت شجرة اللوز المزهرة. وعند تذكره بذلك، يفقد إحساسه بالزمن. بل يفقد إحساسه بتحويلات الليل والنهار، ولا يعي إلا شيئًا واحدًا هو

اختلاط الدوي بكلمات وطفًا، دويٌّ يشبه دويَّ رصاصة كنتك التي تنطلق من البندقية الممددة على السرير في الدار المهجورة. والموقف الغامض، الذي يحيط بطالب الحقوق، سرعان ما ينجلي عندما يخاطبه الجُدُّ قائلاً: " انت تعرف القرى. والمدن تختلف. لم يقدر أهل القرية، وأنت الوحيد الباقي من سلالة أكبر الدور فيها، أن يروك تترك ابنتهم وطفًا .. النقبة . العفيفة. وتذهب بقصد الدراسة. ثم تعود بزوجة .. " و " المدينة كبيرة. وتستتر. وأما القرية فصغيرة تكشفُ "

ولا ينفكُّ الراوي الحفيد يتردد إلى الدار المهجورة متأملاً ما فيها من بيوت العناكب. والغبار المترام.. وينفذ بصره إلى السرير والبندقية التي تمثل تاريخاً مجيداً مضى. والكتب المبعثرة على الأرض. كتب تعود به إلى زمن الشيخ محيي الدين بن عربي .. وعبر الكتب وقراءتها يطردُ السرد فيما يشبه السيناريو، مشهداً تلو آخر. طالب الحقوق، فتاة النيون، وطفًا التي استرجعها المؤلف من العالم الآخر. مشاهد تمهد لأخرى يختلط فيها المكان بالزمن القلْب: القبر، والبئر، والدم، والذبيحة، والبوابة وشجرة الزيتون، والقنديل، والدرب، والسراج، مشاهد سبق لنا أن وقفنا إزاءها في توطئة المؤلف لحوادث هذه الحكاية الغريبة، الغامضة، العجيبة، التي لا تكفي بمحاكاة الواقع، بل تتجاوزه في الحدود التي يسمح بها الخيال العجائبي، مما يضفي على فضاء النص بعداً دائرياً، فما بدأت به الحكاية تنتهي به، وإن كان ثمة ما يدعو لتوقع دورة جديدة تتيح للراوي الرجوع بنا إلى البوابة، والدار المهجورة، والدرب التي تصل القرية بالمدينة، وتصلها بغيرها من القرى، وربما يكون في ذلك جزءاً آخر من الرواية.

تلك هي الأجواء الغرائبية في الموت الجميل فماذا عن أمس الغد ذات العنوان المثير لعدد من الأسئلة، والعبات الأكثر إثارة. في الفقر التالية لهذا الحديث عن الموت الجميل تتأمل ما جاء عنده عن أمس الغد.

أمس الغد

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(1970) التي تشير لظهور التيار التجريبي في القصة بصفة عامة والأردنية على وجه الخصوص. وقد نشر بعدها: مقعد أمام البحر 1993 ونصوص البتراء 1994 ومملكة النمل 1998 والبحث عن زيزياء 1999، وزمن البراءة 2002، وأخيراً أمس الغد 2010 أما مجموعاته السابقة فقد حظيت ببعض الدراسات والمقالات التي نشرت في صحف أو في مجلات أو في فصلٍ من كتب تتحدث عن القصة القصيرة. بيد أن الأخيرة " أمس الغد " لم تحظ بدراسة تذكر في ما أظن وأعلم عدا دراسة أحمد الخطيب " آفاق التحديث في قصص جمال أبو حمدان القصيرة ** " [عمان، ع 169 تشرين 2 وكانون 1 س 2009 ص ص 64- 67] وقد اخترت الحديث عنها- ها هنا- تجنباً لتكرير ما كنت قد كتبت ونشرته عن مجموعاته الأخرى. ولأن في هذه المجموعة بقصصها الأربع عشرة بعض المزايا التي لا يجدها القارئ في مجموعاته تلك.

فمن الملاحظات التي تجبه القارئ لأول نظرة هذا العنوان الغريب " أمس الغد " فهو عنوان ينطوي على تناقض صارخ إذ يربط ربطاً غير منطقي بين أمس والغد متخطياً اليوم- أو الحاضر- جاعلاً من

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

شذرات من الشعر

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 سهاها 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 محمل، كما لو أنه موكل بتقلب الفصول، فإذا لاح له الرؤيا في غفلة منه، أو على غير انتباه، ولو في الحلم، طار النوم من عينيه، ورحل عن جفنيه، مستعيدا في ذلك الأرق ما مضى من أيام العمر الجميل، والصبأ الآيل للمشيخ، فهو لا يعرف النوم إلا بعد أن يهب واقفا متجها نحو الأوراق والقلم ليخط ما يخط، ويكتب ما يكتب، حتى الفجر، دون أن يعرف النوم سبيلا إلى أحفانه، إلا بعد أن يطفئ نار الإبداع تلك التي لا تنطفئ إلا بجبر الكتابة:

ثم ينسل بعيدا

متناه في رؤاه

دون أن يبدي أساه

بعد أن يلقي السلام

مطبقا أحفانه الوسنى

على حلم أخير

وينام

ويستهلُّ قصة (الخلخال) بقصيدة يدعي الراوي أنها من شعر سالومي، وأنها كانت تخفيها تحت الوسادة عن أمها التي وبختها لكتابة الشعر، فهي ينبغي أن تهتم 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 أفرح، وأتراح، لا تنتهي إلا عندما يدثرها الموت بجلايب 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 أتم رسم الباب، ثم عبره إلى الجهة الأخرى، واختفى:

أبعد الفرشاة عنه واستدار

هائماً في وهم رؤياه وسار

عبر الباب القصي

واختفى الرسام في لوحته

خلف الجدار

وفي (الكف) يجد القارئ أبياتا من شعر حسان بن ثابت، وأخرى من شعر عدي بن الرقاع العالمي، وهي أشعارٌ تلقي الضوء على جانب من حكاية يزيد بن عبد الملك، وجاريتته حبابة التي غصت بحبة عنب، فاختنقت، وماتت، وتخلّى بعدها عن الملك بأكيًا على قبرها حتى لقي حتفه معبرا عن قسوة الحب الأبدي. وأيا ما يكن الأمر، فإن هذه الأشعار لا توحى بتراسل الأجناس من شعر، وقصة، وخبر تاريخي، وأسطوري، في كتابات جمال أبو حمدان حسب، وإنما تفصح عن ذائقة أدبية، وفنية، تقرب في نثرها من الشعر، وفي شعرها من النثر. وهي ذائقة معدنها الإحساس الرهيف، والتواصل العميق بالتراث.

عناوين مُلغزة

ومن الملاحظات الأخرى التي يتوقف لديها قارئ الكتاب من النظرة الأولى أنّ عناوين جل القصص من كلمة واحدة: الدرج، العطش، الخلل، أرواح، الخاتم، الشجرة، الحجر، القلعة، الباب، الملح، الكف، الأم، البرج، الصهيل. وهي عنوانات لا توحى بمحتوى القصة، ولا بإطار الحكاية، ولا بأي ظلال تختص بها أو بعلاقة المتخيّل فيها بالواقع. فمن يقرأ العنوان لا يستطيع أن يتوقّع ما ترويه من وقائع، ولا ما تومئ له من أبحاث، أو معنى. وهو مع ذلك عنوان مشوق، إذ يستفز القارئ استفزازا لا يستقيم مع تلك الآراء التي نقرأها هنا، وهناك، زاعمة أن للعنوان سيمياء تشي بمضمون النص، فمن هو الذي يستطيع أن يتوقع فحوى القصة من قراءته لعنوان الدرج، أو العطش، أو الحجر، أو الباب، أو الملح.

وهذه ملاحظ تشجع القارئ على النظر في القصص بعيدا عن ما هو متداول من أقاويل عن سيمياء العنوان، أو العتبات، أو التناص. 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- وتتناسل الأسئلة في ذهن الراوي قبل أن يبصر في نهاية الدرج بابًا، يعبره، فإذا هو أمام امرأة تكلمه قائلة " هيت لك " ويستبين في ضوء المكان الشاحب شبح زليخة التي تخبره أنها بانتظاره منذ أربعة آلاف سنة، لكنه - على أي حال- ليس بيوسف الصديق. وعلى نحو مبالغ، وكعادة الكاتب في إدارة العلاقات بين الشخصوص، يخاطبه شخص آخر على كذب من المشهد، قائلا: فتى فخ، هذه ليست زليخة امرأة العزيز. وليس ثمة امرأة. هو اجس فتى غزّ. إنها تتراءى لك، وخيالك هو الذي يجسدها أمامك، والكلام الذي دار بينكما ليس أكثر من وساوس. ذلك أنّ عزيز مصر، وزوجته زليخة، لم يأتيا إلى عمان، إنما الذي جاءها هو عزيز روما، وهو الذي أنشأ هذا الدرج، وليس فرعون. ويظل الفتى الغريب يلوبّ من درج فرعون إلى درج آخر يربط رأس المدينة بالقلب، ويصل الحياة بالحياة، في بيوت متراكمة يتكئ بعضها على بعض.. تشهد ولادات متكررة وعسيرة، وتفوح منها روائح موت مبكر وموتٍ آخر غير مبكر. ويسمع تهامس عشاق، وتهديدات الأحمات وهن يهددن أطفالهن الذين يستعصي على أجفانهم النعاس. ويمضى في حركته الدائبة هذه إلى أن يقذف به أحد الأدراج (العمانية) إلى منزله على مرتفع في جبل عمان. وفي منزله ذاك تذكر الدرجات الثلاث التي كان يلهو بصعودها وهبوطها صغيرا مستحوذا على إعجاب أبيه وأمه، فيحاول أن يكرر ما كان يفعله وهو الطفل ذو همة، فلا يستطيع، "

اتجهت إلى الدرجات الثلاث، وحاولت أن أصعدھا، فلم أقو. إذ زابلتني همتي بفعل تقدّم العمر " (ص 29) وتلك كانت الخطوة الأولى من الراوي تجاه الرحيل. ففي تلك الأثناء أحس بيد أبيه المتوفى تمتد إليه وتمسح جبينه برفق، ثم بيد أمه المتوفاة أيضا تمسك برأسه وتميل به إلى صدرها برقة وحنو، فأمال رأسه على كتف أمه لتستغرقه السكينة. " ويواصل " ما زلت حتى هذا الوقت .. ولا أدري إذا كنت مستكينا لإغفاء الحياة، أم لصحوة الموت.. " (ص 30)

محطات متباعدة

يخلط المؤلف بين رؤيته هو للعالم وبين ما تمده به ثقافته التاريخية والدينية من رموز استطاع أن يجمع بينها في تركيب منسجم على الرغم من أنها تمثل في أصولها محطات متباعدة، فهو يذكرنا بمشكلة امرأة العزيز وبالنساء اللاتي قطعن أيديهن وبالفرعون وبالأدراج التي شيدها أو شيدها بعضها الرومان عندما كانت عمان فيلادلفيا. ويذكرنا بالمدينة عندما كانت صغيرة؛ درج واحد، وبنابيع صافية لا تتعكر، وخبز طازج لا يجف. ثم الرحيل المفاجئ للأبوين، والدار التي تقع على كنف من جبل عمان، والدرجات الثلاث التي هدّت قواه. والوجه المتعقلن الذي لا ينجرف وراء الأوهام والخيالات رادعا غلبة الهواجس على الفتى الفجّ الغريب. ولا ريب أن هذا الفتى الغريب الذي يسلط المؤلف الضوء على دوره ومسعاها لفكفكة أحاجي الحياة، وألغاز العالم، أقتنعنا بأن الحياة ليست طعاما وشرابا حسب، بل هي تطلع، وتجارب، وبحث عن أفق، وإلا فهي حياة رتيبة مملّة كعقوبة سيزيف الذي يرفع الصخرة ويظل يعيد رفعها إلى الأبد. ولكن هذا المتطلع بعد أن بلغ ما بلغ، وظن أن ما يسعى إليه قاب قوسين أو أدنى، فجع بأن ما حسبه ماء ما هو إلا سراب. فحتى الحقائق التي انطلق منها؛ الدرج، والخبز، والماء العذب، لم تعد موجودة، والشيء الوحيد الذي يتجلى في نهاية المطاف هو الاستكانة لتلك اللحظة الغامضة المتأرجحة بين الحياة والموت.

كلّ ما يحيط بنا إذاً في نظر الكاتب لا يعدو أن يكون موضوعا لإعادة النظر، وتصحيح الرؤيا. فالحكاية الشعبية التي تعاورها الرواة عن مقبرة مصادر عيشة يعيد المؤلف كتابتها برؤية جديدة. ولئن كان الفتى الغريب في قصة الدرج مولعا بصعود الأدراج وهبوطها، فإنه في قصة العطش مولع بالتجول في المقابر، ومراقبة الشواهد (جمع شاهدة) التي تحمل أسماء الموتى، وتوارخ وفياتهم، ودفنهم، في تلك المقبرة " مقبرة مصادر عيشة " عيشة التي يقع نظره عليها وهي تجلس على حافة قبر فارغ في ركن منزو، تنصحه بين إغفاء الحياة ويقظة الموت أن يحفر قبره بيده سلفا إذ الحياة ما هي إلا سفرة قصيرة في هذا الاتجاه، فلم لا يختصر الوقت، ويمهئ نفسه للانتقال من فضاء الشمس إلى عممة القبر؟ وما هي إلا ساعات حتى يكون القبر جاهزا. ثم تتراءى له مرارا. يسعى خلفها كالمضبوع إلى أن تدخل دارا وتدعوه للإقامة معها في تلك الدار طالما أن المقبرة لم تعد المكان المناسب للانتظار بعد أن أصبحت محاطة بالأسوار، والبوابات الحديدية الكبيرة المغلقة بأقفال نحاسية وعليها حراس 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 دائمة يكتنفها الغموض؟ أكان عليها أن تتخيل حبيبها الذي انتظرتة وطال بها الانتظار حتى أفعدها اليأس من

محيئه؟ وعندما يُست افتترض أنه مات، وحفرت قبرا بيديها، وظلت تجلس بجواره ساكنة واجمة لا تعول ولا تبكي؟

والشخص في العطش أشباح تظهر، وتختفي، متى أراد الفتى الغريب، والوقائع تتعاقب على غير انتظام يجسده تسلسل افتراضي. ولهذا يتقاطع ظهور (عيشة) مع ظهور ذلك الشخص الذي لم يذكر لنا اسمه في القصة مرارا. وأما الفتى الغريب المولع بدخول المقابر، والتجوال فيها منذ صغره، فلا يقدر على التفريق بين ما إذا كان حيا أم أنه ميت: " طال انتظاري دون جدوى، فكيف للخييط الواهي الرفيع الممتد بين الحياة والموت أن يحتمل اليقين؟ " (ص51)

خلخال سالومي

ويغلبُ هذا الإحساس بانعدام اليقين على الفتى الغريب في قصة الخلخال، وحكايته الغريبة عن الراقصة الأسطورية سالومي، التي طلبت منها أمها الرقص أمام عشيقها هيرودوس فاشتربت أن يقدم لها رأس يوحنا المعمدان على طبق من الفضة، فكان لها ما اشترطت. وتقول حكاية الفتى الغريب الذي يعشق التجوال بين المقابر والحرائب 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 تشترب 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 يد لها في مقتل المعمدان، وهي على العكس من ذلك، كانت، وما تزال تهم به جبا، وقد قالت الشعر متغذلة به وأخفته تحت الوسادة. وأنها طالما عرضت نفسها وجسدها عليه لكنه كان يعرض عنها مشمئزا مما جعل عناده هذا سببا في مصرعه على يدي هيرودوس. ثمة شعور بالحاجة إلى التكفير عن ذنب لم تقترفه، فقطرات دمه التي ما تزال على الخلخال من ألفي سنة، تأبى أن تزول على الرغم من أنها لم تترك وسيلة إلا استعملتها لإزالة تلك التهمة، فينصحه 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 تتوي فيه. لكن الغريب ما إن ينتهي من حفر القبر حتى يكتشف اختفاء الجثة لا شيء في المكان إلا الخلخال يلمع تحت الشمس. فيحاول أن يأخذه تذكارا من سالومي، لكنه لا يستطيع حمله، لا بيد واحدة ولا بالاثنتين، ولا بقواه وعزمه مجتمعين، وتحيل لو أن عددا من الرجال حاولوا رفعه عن الأرض لما استطاعوا مع أنه مجرد خلخال لا أكثر.

فسالومي التي كتب عنها الكثير لا تمثل في آداب الشعوب إلا راقصة خليعة اشتربت قتل يوحنا انتقامًا، بيد أن الكاتب أبا حمدان أعاد كتابة هذه الحكاية، جاعلا منها شخصية أخرى تختلف بعض الاختلاف عن سالومي التي نجدتها عند أوسكار وايلد، أو غيره، فهي - ها هنا - تفيضُ عنوبة، ورقة،

وتحب يوحنا، وتدوب ندما على فعلتها الشريرة، وتحاول التكفير، وتسعى للتخلص من آثار الجريمة، وعندما تنجح تختفي، في مشهد احتفالي يعبر عنه الغريب بلسان غريب " بين قبر خال من الموت، وموتٍ بلا قبر. "

الفتى الغريب

ولا بد أن يلحظ الدارس لهذه القصص الثلاث، ولغيرها في " أمس الغد " شيئاً مشتركاً فيها على السواء، وهو وحدة الراوي (الفتى الغريب) وانتهاءً 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 ساقبيه للحاق بعيشة، فحسه المتهالك يخذله، ويظل مطروحاً 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، وشهزاد، وسالومي، وهيروديا، وهيرودوس، وغيرها لا يعد ظهورها من قبيل التوظيف، وهو المصطلح الذي اعتاد النقاد والدارسون استعماله في وصف هذه الشخص. فيقولون توظيف التراث، توظيف النماذج. واستدعاء الشخصيات.. إلخ... فالتوظيف لا يعدو الإشارة في النص لهذه الشخصية أو تلك، ولكن الكاتب الراحل جمال أبو حمدان لا يكتفي بهذا، بل يعيد كتابة الشخصية كتابة جديدة فتعدو في النص شخصية أخرى فيها بعض ما في تلك الشخصية. فما جاء في القصص عن عمرو بن العاص أو أبي موسى الأشعري مختلف قطعاً عما عرف عن هذين النموذجين، لهذا لا مندوحة لنا عن الاعتراف بأن لجمال أبو حمدان نهجا خاصا في بناء القصة القصيرة يقوم على الالتكاء على حكاية، أو شخصية ما، فيعيد كتابتها كتابة جديدة، ويضفي عليها إطارا سرديا جديدا، ومناخا قصصيا جديدا، يمثل مجبئته طرأ جديداً لتلك الحكاية.

*المزيد : انظر كتابنا جمال أبو حمدان قريب من الناكرة بعيد عن النسيان، عمان: دار ورد الأردنية ، ط1، 2017. ومن أشهر أعماله المنشورة: «الخروج الثاني- دراسة (1968) أحزان كثيرة وثلاثة غزلان - قصص (1970) قصائد حب من العالم - مختارات (1972) النهر (قصص أطفال) 1973 حكاية شهزاد الأخيرة (مسرحية) 1982 ليلة دفن الممثلة جيم- مسرحية (1993) نصوص البترا (قصص) 1994 الموت الجميل (رواية) 1998 مملكة النمل (قصص) 1998 البحث عن زيزياء (قصص) 2000 زمان آخر (5 نصوص مسرحية) 2002 زمن البراءة (قصص أطفال) 2002 قطف الزهرة البرية (رواية) 2002 وموت الرجل الميت (قصص) 2005 صندوق الدنيا (4 مسرحيات) 2005 أمس الغد (قصص) 2010 مكاور (يقظة سالومي) 2017 ومن أعماله التلفزيونية: «الطريق إلى كابول، ذي قار، الحجاج، امرؤ القيس، زمان الوصل، شهزاد، ومسلسل: مالك بن الربيع وانظر القدس العربي، ع 1 أيار (مايو) 2017 .

جمال القيسي روائيا

بعد أعماله القصصية، والروائية؛ ليل أبيض 2002 وكلام خطير 2005 وشرفة أرملة 2007 والخيوط الأسود 2011 صدرت للقاص الروائي جمال القيسي رواية جديدة بعنوان قسم البنفسج (الآن- ناشرون 2019) لتؤكد رسوخ قدمه في ميدان الكتابة السردية بصفة عامة، والروائية على نحو خاص. ولعل أول ما يشد انتباه القارئ في " قسم البنفسج " إفادة الكاتب فيها من تقنيات سردية عدة في مقدمتها تعدد الأصوات. فنحن أمام مجموعة من الأشخاص، أو الشخصوس، كل منهم يدلي بروايته لهذا الجزء، أو ذاك، من متواليات الحكاية. ففي البداية يتصدر (فارس) المنظور السردى، راويًا المشهد الافتتاحي لمقتل أبيه (فهد) في حادث مروري، وتسليط الضوء على ما يتمخض عنه من أحزان عبّر عنها في مشهد سردي آخر للعزاء، والعمّ فضيل، فضلا عن تصرفات العمّ اللئيم (سند).

تقنية التواتر

وهذا المشهد يعاد سرده فيما يشبه التواتر مرة أخرى (ص144) عندما يدلي الدكتور ميشيل بروايته للحادث. مؤكداً أن ابنه المراهق (17 عاما) آدم هو المسئول عن ذلك الحادث، الذي ذهب ضحيته ضابط كبير في سلاح الجو الملكي. يروي ذلك لفارس، وهو لا يعلم أن هذا المروي عليه أو له هو الطفل الذي تأثر لمرآه وسط المعزين في سرادق العزاء، وما يزال يتذكر كيف كان يستقبل المعزين بوجهه الكئيب المهشّم الملامح، لقد تمنى حينذاك لو يستطيع أن يقنحم السرادق، ويضم الطفل لصدرة، والاعتذار له عما ارتكبه ابنه آدم.(ص146)

عودة فارس

يضاف إلى هذين الصوتين صوتُ مريم الأم، لتعود إدارة المنظور السردى مرة أخرى لفارس، الذي يقوم برواية ما جرى بعد مقتل أبيه في ذلك الحادث، وتقدمه في العمر، وتفوقه في امتحان الثانوية العامة، والتحاقه بكلية الشريعة في الجامعة الأردنية، واقترابه من الأحزاب، وظهور علامات التوجّه الديني عنده، ثم مشاركته في مظاهرات، واضطرابات، عشّب مجزرة عين قارة(ص26)، واعتقاله (ص33)، وحرمانه من متابعة الدراسة، وتحويله إلى جامعة اليرموك. يروي ذلك بغير قليل من التفاصيل، ليعود مرة أخرى إلى مريم، فتروي هي الأخرى بعض هذه الوقائع.. وفي الأثناء تظهر شخصية جديدة هي شخصية (أمل) ابنة العم فضيل(ص52) التي توفي والدها بعد زمن قصير من وفاة شقيقه فهد، أما ظهور هذه الفتاة، فيربط بتحويلات جديدة في مرويّات القيسي، إذ يجري التركيز على علاقة الشابين العاطفية، وعلى غدوّها ورواحهما معًا للجامعة (ص57)، وهي علاقة تنتهي بالزواج، وعندما تتوقف (أمل) عن رواية الحريات، يستأنف فارس مرة أخرى سرده للحوادث، ولا سيما تلك المتعلقة بوفاة الأمّ مريم.

حدث مفصل

تمثل وفاة الأم (ص105) حدثًا مفصليًا حادًا في هذه الرواية، فشخصية فارس تغيرت تغيرًا كبيرًا بعد الوفاة. وقد تجلّى هذا التغيير في الأحوال النفسية المضطربة التي عبرت عنها الكوايسس. كان قد اعترم خوض الانتخابات النيابية (2007) بصفته مرشحًا مستقلًا مدعومًا من جماعة الإخوان (ص87) إلا أن وفاة الأم المفاجئة في ذروة المعارك الانتخابية أدخلته في وضع حرج، مما حدا به لمراجعة الطبيب النفسي، مستجيبًا لإلحاح زوجته (ص115). وأصبح بين عشية وضحاها نزيلًا في " قسم البنفسج " في مشفى الرشيد، وهو القسم الذي تستقبل فيه حالات مَرَضِيَّة معينة منها: الإدمان، واضطراب المزاج ثنائي القطب، والاكئاب. غير أن القارئ يكتشف في الفصل الخامس والأخير أن الأمر لم يقتصر على ذلك، إذ يتبيّن أن عمه (سَدَد) المرشح المنافس في الانتخابات، الممتع بتأييد العشيرة، قام بما يشبه عملية اختطاف استهدف فيها (فارسا) للزجّ به في مستشفى الأمراض النفسية، مدعيًا أنه غادر إلى أميركا للعلاج، وأنه صرف النظر عن (سُلَافَة) الانتخابات. وعرض على زوجته أمل تأشيرتٍ، وأوراقًا، تنبث سفره، وانطلت هذه الأكاذيب على عموم الأشخاص الذين لهم علاقة بفارس، وظنّوا فعلا أنه في أميركا، لا سيما بعد أن جرى التأكد من بيانات شركة الطيران، التي لا تنفي، في سجلات الحاسوب الخاصة بها، مغادرته للتراب الوطني، وأن بعض الأشخاص ينتظرون وصوله إلى مطار جون كندي مثلما تؤكد الاتصالات الهاتفية (ص233).

على أن (فارس) كان قد وجد نفسه في مستشفى الفحيص للأمراض النفسية، والعقلية، وأخبره ميشيل أنه نزيل هذا المستشفى من 20 يومًا، وهو، بالطبع، لا يدري عما جرى له فيها، ومن الذي أحضره (ص153). وقد اتضح له السيناريو الذي قام عمه سَدَد بتأليفه، وتمثيله، ومن ذلك الإعلان عن انسحابه لصالح عمه الذي لقي مصرعه في أثناء الاحتفال المبكر، وقبل إعلان النتائج النهائية، بفوزه المتوقع، على كئيبٍ من المكتب الانتخابي لمنافسه المستقل زعل الهيادي.

حكاية أخرى

ولا ينبغي أن تفوتنا الإشارة لجزءٍ غير يسير، ولا هيّن، من مَرُوبات القيسي في " قسم البنفسج " وهو جزء يرويهِ الطبيب النفسي ميشيل (ص163) الذي تحوّل من اختصاصي في الطب النفسي إلى نزيل في مستشفى الأمراض النفسية في الفحيص، وهو- ها هنا - يروي على مسامع فارس حكايته، بادئًا بحكاية ابنه آدم، ثم زوجته المتوفاة ماري، ولقائه بمرضة صارخة الجمال (نهاد) وهيامه بها وتقدمه لها خاطبًا على الرغم من أنها مسلمة، وهو مسيحي. راويًا كيف جرى عقد قرانه عرفيًا دون الرجوع إلى محكمة شرعية (ص168). وتتواصل اعترافاته لتنتهي بارتكابه جريمة بشعة، إذ قتل زوجته الحائنة متجنّبًا العواقب الوخيمة بادعائه أنه يعاني من مَرَضٍ نفسي، وهو اضطراب المزاج ثنائي القطب، ممهدًا لذلك بتعاطي بعض الأدوية، والقيام بتصرفات متعمّدة للإيجاء بأنّه شخصٌ غير طبيعي، ومصائبٍ بحالات تجعل منه فردًا غير مسؤول عن أفعاله، وقد تطلّب ذلك منه تخطيطًا دقيقًا لا ينقصه الاطلاع على قوانين

العقوبات، وسجلات المحاكم الجنائية، والتقارير الطبية الشرعية، والأدلة المخبرية، وتقارير الشرطة التابعة لدوائر البحث الجنائي(ص178) وما قيل، أو يقال، أو يُتوقع قوله، في جريمة كهذه، وهو يأمل ألا يوضع في السجن المؤبد، وألا يحكم عليه بالإعدام، وأن يُكتفى، في هذه الحال، بوضعه في مصحح للأمراض العقلية، والنفسية، مع المدمنين، والمعاقين.

إلى ذلك، فاجأ المؤلف القارئ بنهاية غير مُقفلة، ولا محدّدة، إذ اكتشف فارس، بعد هروبه من المستشفى في عملية مدبرة (بطن الحوت) (ص205) أن أمل زوجته أنجبت في غيابه طفلين؛ ذكرًا سمته باسم أبيه (فهد) وأنثى سمّتها باسم أمه (مريم) في إشارة رمزية لاستمرارية الحياة، والتحرُّر من الماضي، مع التطلُّع لما هو أسنى وأبهى.

خلفية تاريخية

وهذه الحكاية تتضمّن أساليب سردية متعدّدة، فضلًا عن تعدد الأصوات، الذي نبهنا عليه، وأشرنا إليه، لجأ الكاتب إلى التبئير، الذي يقوم على وضع شخصية فارس في بؤرة الحوادث المروية، والوقائع الحكيمية، فلا يكاد يقرأ القارئ شيئًا من هاتيك المتتاليات إلا ويكتشف حضوره فيه. والتواتر تقنية أخرى تعتمد رواية الحدث غير مرة، على الرغم من أنه لا يحدث إلا مرة واحدة، ومن ذلك مقتل فهد الذي رواه لنا في مستهل الرواية، ثم عاد ورواه ثانية بمزيد من التفاصيل، وفي رؤية مغايرة، على لسان سارد آخر هو ميشيل. كذلك كرر روايته لما قام به العمّ (سنّد) والدور الذي لعبه في الإفراج عنه عندما كان معتقلًا في سواقة (ص41) وفي المرة الثانية رواه من وجهة نظر أخرى غير الأولى. وكرر مرارًا الحديث عن رحيل الأم، وما تركته في نفسه من أحزان لا تخلو من تذكير بقّد الأب. إضافة إلى هذا كله، أحاط الحكاية بخلفية تاريخية تساعد القارئ على إدراك مفاصل المُنّ الحكائي، وفقًا لتسلسله الافتراضي؛ فقد ذكر لنا:

1. زيارته وهو في الخامسة من عمره للضفة الغربية، وللسجن الذي يعتقل فيه خاله (1987).
2. مجزرة عين قارة 1990 التي كانت سببًا في اندلاع مظاهرة اعتقل في نهايتها، وابتعد عن حزب التحرير.
3. اجتياح العراق للكويت في 2 آب- أغسطس من العام 1990
4. اندلاع الحرب الخليجية المعروفة بعاصفة الصحراء 1991
5. اندلاع حرب الثلاثين دولة ضد العراق 2003 ووقوع بغداد في نيسان- إبريل تحت الاحتلال الأنجلو- أميركي.
6. وقوع التفجيرات الإرهابية في ثلاثة من فنادق عمان في كانون الثاني من العام 2005
7. أجواء الانتخابات البرلمانية في الأردن في العام 2007 وهو العام الذي توفيت فيه الأم مريم، وُضع فيه فارس في المشفى، ورُزق بالطفلين فهد، ومريم، وانتهت فيه الحكاية الممتدة من العام 1970 حتى 2007.

وهذه الوقائع، بطبيعة الحال، تقتربُ لدى الراوي بذكر اليوم والشهر والسنة، ولو أنّ الرواية لا تحتاج لمثل هذه الدقّة في التاريخ. وهي بظهورها، من حين لآخر، تعيد القارئ، في كل مرة، للربط بين المتواليات المحكية، والمجريات التاريخية، مما يضع الرواية غير التاريخية على قدم المساواة مع الروايات التي تُصنّف هذا التصنيف، وتوصف هذا التوصيف. علاوةً على هذا كله، تبرز في هذه الرواية ظاهرة اللغة المشتركة للشخص، فالأمّ مريم، وكذلك العمّ فضيل، والعمّ سنّد، وشخصية أبي وديع، وامرأته، وغيرهم.. ينطقون بلغة قريبة من الدارجة، إنّ لم تكن من الدارجة، بلكنة بدوية، أو بلكنة غير بدوية، وهذا، في الواقع، يقربنا من الحقيقة الفنية الكامنة في خلفية هذه الرواية، ومع ذلك تتخلّل السرد حواراتٌ بلهجة المثقف الذي يربأ بلسانه عن اللغو بالعاميّة، وهذا واضحٌ في حواراته مع الشيخ زكريا، والطبيب ميشيل، وآخرين ممن يتكلمون في الرواية، ويتحدثون، في الطب النفسي تارة، وفي الشرع تارة، وفي تفسير القرآن تارة أخرى. ولم يخلُ النسيج السردى من أشعار، وأغانٍ، ثبتت المؤلف في الحواشي أسماء المطربين، والمطربات، الذين يؤدونها، وفي ذلك ما فيه من التزيّد الذي لم يكن ضروريًا، شأنه في هذا شأن الهوامش التي تُعرّف القارئ ببعض الأمكنة، أو المؤسّسات، من حين لآخر.

حكايتان لا واحدة

صفوة القول أنّ في الرواية حكايتين، هما: حكاية فارس، وما آلت إليه أوضاعه بعد الاحتجاز في مشفى الأمراض النفسية، وحكاية ميشيل، الطبيب النفسي الذي تحوّل من طبيب إلى مريض يعاني من اضطراب المزاج ثنائي القطب، ولو أنّ هذه المعاناة زائفة اتخذها دريئة للنجاة من العقوبات التي تترتّب على جريمته بقتل زوجته نهاد. فكأنّ الرواية تقول: بعضنا يعاني من الجنون بسبب الظروف الكابوسية التي تحيط بنا، وبعضنا، ممن لا يعانون الجنون، يتخذونه ذريعة للإفلات من هذا الجنون.

*مستخرج من الدستور ع 22 كانون الثاني - يناير 2019

** من مواليد عمان 1970 كاتب قصصي وروائي من إصداراته ليل أبيض 2002(قصص) وكلام خطير (قصص) 2005 وشرفة أرملة 2007 قصص. ومن الروايات الخطب الأسود 2011 وقسم البنفسج 2018 وله نصوص: أحوال القلب 2000، و لا رايات بيض 2018 انظر عنه الدستور الثقافي ع 23 أكتوبر (تشرين الأول) 2025

حسام الرشيد روائيا

بعد أعماله القصصية: رأس كليب، ووليمة الجاحظ، و ذبابة على أنف هولوكو، وجنازة المومياء⁽¹⁾. ورواياته: الملائكة لا تمشي على الأرض، و طريد الرحم، و التيمة السوداء، وديوانه: القمر في الدورق، ومقالاته الساخرة: الصعاليك الجدد، صدرت للأديب حسام الرشيد رواية أخرى بعنوان طريف، ومثير للاشتباه، وهو البكاء بين يدي عزرائيل (الأهلية، 2022).

غموض

وهذه الرواية تبدو من النظرة الأولى سيرة ذاتية للسارد فيها، وهو البطل، الذي لا يعرف اسمه، ويظل أمره غامضاً مع أننا نعرف أباه، صاحب مكتب الاستدعاءات (عرض حال) ونعرف بعض أصدقائه، ومنهم: العم منسي وجاسر ورياض والعراقي مناحي مدرب الكاراتيه، إلا أننا لا نتف على اسم له مثل الآخرين. ونعرف شخصاً آخرين باسماءهم كسائر الخلق. منهم نادية، ورهف، وماجد، وتوفيق زهران - مدير تحرير أخبار الوطن، ومجاهد يوسف الذي يعتزم خوض الانتخابات النيابية ليصبح عضواً في البرلمان. وأسامة الذي يقود طاقم المدققين في الجريدة. وحمدة المتعلقة تعلقاً شديداً بشرات الأخبار منذ غادرت فلسطين عام 1948 فتنصت لها من مذيع ترانزستور صغير تخفيه تحت الحدة عندما تنتهي من سماع آخر نشرة. والمحامي كميل الذي توقع السارد أن يجد لديه حلاً لمعضلته فيتدرب على المحاماة، ويغدو عضواً في نقابة المحامين، وهي الخطوة الأولى نحو مستقبل يتمكن فيه من المرافعة أمام المحاكم في القضايا الجزائية. لكنه تبين بعد وقت قصير أن حكماً صدرَ ضد كميل هذا يقضي بمنعه من ممارسة المحاماة.

شخص

والشخص في هذه الرواية في الغالب، والأعم، والشخصيات ثابتة، بمعنى أنها تولد مكتملة، ولا يطرأ عليها أيّ تغيير يفصح عن اختلاف في الدور الذي تقوم بأدائه من حيث هي شخصية روائية. فالمنسي يمارس أعمالاً عدة، فهو حارس آثار تارة، وتارة حارس متنزه، ويكثر من تصفح الجرائد، القديمة منها والجديدة. وهو الذي يحاول من حين لآخر مساعدة السارد الذي درس الحقوق، وبجوزته شهادة بكالوريوس، في العثور على عمل، لكن افتقاره للخبرة يحول بينه وبين الوظيفة. ويتطلع لأي عمل حتى لو كان هذا العمل مدققاً للبروفات المطبعية في جريدة أخبار الوطن، مع أنه لا هو صحفي، ولا ما يحزنون. ومعرفته بالعربية نحواً وصرفاً لا تتجاوز معرفة أيّ خريج من خريجي كلية الحقوق.

وليس ثمة تغييرٌ في موقف الأب. والكلمة التي تتكرر على لسانه دائماً بعد أن يخفق السارد في العثور على وظيفة: مع ذلك فلنحاول. وهذا التكرار في المواقف نجده لدى نادية، وعند صفوان في بناية جوهرة القدس في العبدلي، وعند الشيخ صهيب. كذلك يتكرر الشيء نفسه من حمدة. التي تعبر عن دورها في الحوادث عبارة " رجعت حليلة لعادتها القديمة ". وثمة واحدة باسم (قتيبة) وهي شقيقة نادية، أمينة المكتبة.

كان والدها قد سهاها بهذا تخليدًا لذكرى عمها قتيبة الذي استشهد في معارك باب الواد، بين يافا والقدس، ودفن في حُرْش عمواس. ووالدها بعثي، من جماعة صلاح جديد، معجب بالقومية من حيث هي مبدأً، وفكّر، ساد في ستينات القرن الماضي. وأما جاسرٌ، ورياض، وغيرها من الأسماء، فهي أسماءٌ تعبرُ أفق هذه الحكاية عبورًا لا يترك إلا القليل التّرر من الأثر.

الشخصية الواحدة

ولهذا لا نستطيع أن نعدّ هذه الشخصيات شخصياتٍ روائيةٍ كذلك التي نعرفها في الرواية. باستثناء السارد الذي يروي الوقائع مستخدمًا ضمير المتكلم. فالقارئ - مثلاً - بعد قراءته لرواية " اللص والكلاب " لنجيب محفوظ لا يمكن أن ينسى شخصية سعيد مهران، أو رؤوف علوان، أو نبوية، وعليش، أو الجنيدي شيخ الزاوية. ومن يقرأ رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف يصعب عليه أن ينسى شخصية رجب، أو أئيسة. أما إذا قرأ من الروايات العالمية " مدام بوفاريه " لفلوبير، أو أنا كارنينا لتولستوي، فلن يكون بمقدوره نسيان بطلتيتها لاتساع الدور الذي قامت به، ولاتساع إطار التحليل النفسي لكل منهما عن طريق الحوادث تارة، وعن طريق القيام بالأفعال تارة أخرى. ولهذا نستطيع القول بثقة تامة: إن رواية حسام الرشيد هذه هي رواية الشخصية الواحدة. وهي - ها هنا - شخصية السارد الذي لا نعرف له اسمًا، ولم تحدّد له هوية، فكأنها سيرة رجل مجهول فضيته المؤرقة هي البحث عن عمل بلا فائدة.

وقد توالى المحكيّات عن هذه المشكلة، فهو في الطريق إلى العقبة تارة، وفي عمان في الشميساني تارة، وفي العبدلي تارة أخرى، وبين الآثار الرومانية في جرش تاراتٍ أخرى. وهذا كله من أجل أن يصف لنا معاناة البطل الذي ينسحب عليه قول الشاعر وطريقك يا وادي " مسدودٌ. مسدودٌ. مسدودٌ ". ولكنه، مع ذلك، لم يفكر بالانتحار، ولا بالذهاب للعقبة كي ينتحر هناك فيكون ماء البحر قبره بدلًا من الأرض، على مذهب الوراق في روايةٍ وُسمت بهذا المعنى.

أجواء جديدة

هذا التكرار للمحاولات يُتوقّع منه أن يُسفر عن إيقاع بطيء في السرد، وعن مرويات تشعر القارئ بالسأم، والرتابة، وتضطره لتخطي صفحاتٍ غير مقروءة تلهفًا لمعرفة النتيجة التي يتوقعها صاحب الشأن، ويتوق القارئ لمعرفة ما إذا كانت توقّعاته مطابقة لتوقعات السارد أم لا. بيد أنّ حسامًا تجنّب بجنكة، ودراية فنية، هذا التكرار المضجر، الممل، بإضافته على المحاولات أجواءً جديدةً، مغيرةً، فيها ما يجتذب القارئ، ويراعي تطلعه لتغيير ما يطراً على النسق.

علاوةً على هذا، تنته المؤلف لما يضيفه اختلاف الأمكنة من تشويق، فهو في جرش تارة، وتارة في العقبة، وطورًا في الشميساني، وطورًا في العبدلي، مع تغيير المواقع. فهو في مكتبة عامة حينًا، وحينًا آخر في مديرية الموائ، وفي أحايين في مبنى " أخبار الوطن " أو مؤسسة أخرى كمكتب المحامي إلخ. وهذه الأمكنة بما يصاحبها من وصفٍ موجز، أو مُفصل، يُضفي على محاولاته ذات الطابع شبه المتكرر ضربًا من التنوع الذي يجنب القارئ الشعور القاتل بالتكرار، والمملّ من الانتظار.

الحوار ومستوياته

وقد أفاد المؤلف - بلا ريب - من خبراته السابقة في الكتابة القصصية، والروائية، المترجمة، واستقر في ذهنه أن الحوار شيء لا بد منه في الكتابة السردية؛ حوار بين الشخص، وحوار يجري بين السارد ونفسه فيما يشبه المناجاة، أو تيار الشعور، أو المونولوج. وهو حوارٌ يمنح المرويات السردية الطابع الدرامي الذي ينتقل بالقارئ من مشهد لآخر، ومن موقف مشحون لآخر غير مشحون. ومن حوار بالعامية، إلى آخر بالفصحى. ومن لغة يستخدمها السياسيون، والصحفيون، ومديرو الحملات الانتخابية، والمحامون، وموظفو المكتبات العامة، ودوائر السياحة والآثار، إلى لغةٍ يستعملها عامة الناس كمنسي، ومناحي، وحمدة. فالإلى لغةٍ أخرى يستخدمها الكاتب، والشعراء، والروائيون.. وهذا كله لم يخلُ في بعض المواقف من سخرية لاذعةٍ تسهم في إقصاء الملل عن القارئ، وتُضفي على المحكيات السردية بعض الفكاهة، والدعابة، وخفة الروح.

تقنية التلخيص

ومع أننا نكتفي بهذه الإشارات لما يُؤخذ على نسيجه السردية، وهو كثيرٌ، غير قليل، فلنا أن ننوه لقيامه من حين لآخر بتلخيص ما تقدم من وقائع، وهذا مثال يُذكر القارئ بالمجريات " نسيث كل شيء. الشيخ صهيب وعصاه. قتيبة الغاتنة التي جرعتني الشهد حنظلا. مسرحية العقبة محكمة الفصول. وحراسة الخرائب بين لصوص الدفائن " ص 139. فهذا الملخص، الذي يرد في منتصف الرواية تقريبا، يسهم في مساعدة القارئ على استذكار الحوادث، واستعادتها، في تغذية راجعة، مع إثارة الشعور بالترقب لمعرفة الآتي الذي يعقب ما ذكر على سبيل التلخيص، ولطالما أثنى نقاد الرواية على الكاتب الذي لا يفوته مثل هذا الملخص.

اللغة والبيان

مع هذا، قلما يتحقق المؤلف من دقة كتابته، وسلامة أدائه، فعلى سبيل المثال يقول في وصفه لمكتب الأب إن فيه طاولة كروية الشكل، وأنا أجزم بأنه لو قضى عمره بحثا عن طاولة كروية فلن يجدها. وكان ينبغي له أن يقول دائرية لا كروية. وثمة تشبيه غريب، يقول: شاعره الأبيض الملقى على ظهره شكّل لي لوحة تجريدية شبيهة بإحدى لوحات بيكاسو أمريكا روي ليخارتين " فنحن - على سبيل المثال - لا نعرف هذا الفنان، ولم نر لوحة من لوحاته، فكيف سيتضح لنا معناه، وتتوصل لمرماه؟ والتشبيه في الأصل يؤتى به لتوضيح ما هو غير واضح، فإذا كان المشبه به نفسه غير واضح، فكيف يُوضّح. لذا يضطر القارئ لتجاوز هذا التشبيه بصفته لغوا بلا معنى.

وفي موقع آخر أشار حسام الرشيد للإسكندر المقدوني، زاعما أنه روماني، وأنه ترك في جرش سبعة صناديق مملوءة بالذهب (ص 33). والخطأ ها هنا هو في ادعائه رومانية الإسكندر مع أنه يوناني، ومقدونيا التي ينسب لها جزءٌ من اليونان، لا من إيطاليا، ولا من مملكة روما. ويقول السارد عن نفسه: إنه تاه مثل عوليس في أعماق البحار، وربما لم يطلع القارئ على الأوديسة، فكيف سيفهم هذا؟ وهذا شيء

يقع فيه كبار الكتاب، كما لو أنه أصبح عادة. وفي موقع يستعمل للدلالة على شدة البرد كلمة (قارص) وهذا خطأ شائع، وإنما هي بالسین قارس. ووقع مرارا في خطأ بكتابة قلم ماركة (البك) بالأحرف pic وهذا غير صحيح، وإنما هو Bic. وفي قول السارد: بدأ بالنداء على (أساءنا) خطأ إذ ينبغي أن تكون (أسائنا) وثمة تشبيه مثير للضحك، وما أكثر هذا في الرواية! يقول عن أحدهم " هز رأسه الذي يشبه رأس قطّ عجوز " والواقع أننا لا خبرة لنا في التفريق بين رأس القط العجوز والفتي. وكان الحرّي بالمؤلف أن يشرح في الهامش كيف يفرق القارئ بين الرأسين. أما عن قوله في وضع مَر به السارد " قفز إلى ذهني ساعتئذ ما حدث مع بطل رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم " فمثل هذه الإشارة - على صغرها - تثير الكثير من الاعتراض، فالقارئ العادي لا يُفترض فيه أن يقرأ كل الروايات التي قرأها المؤلف وهذا يوجي بتدخل المؤلف مباشرة في محكي الشخص..

هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما حدث مع بطل رواية اللجنة ليس شيئا واحداً، وقد حدث له أشياء، فأَيّ تلك الأشياء هو الذي قفز إلى ذهن السارد؟ والملاحظ أن كثيراً من الروائيين يقعون في هذا المنزلق، وسبب هذا انهم يتسلون بالكتابة لأنفسهم، لا للآخرين. وقد أشرت لبعضهم في كتاب " مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة". ويقول السارد عن قريه [نجم] المقيم في العقبة ما يأتي: " وانفتحت قريحته كما انفتحت قريحة شكسبير في سونيتاته " فهذا كلام غريب، إذ يحتوي حكماً متسرعا على قريحة شكسبير، وأنها في السونيت أقوى منها في المسرحية. و إذا كان [نجم] على هذه القدرة من البديهة التي تضارع بديهة شكسبير، فأين هي آثاره؟

ويقول ص 99 سأعرض عن منسي، ومحاولاته التي صغرت خدي للراخ، والغادي. وهذا الاستعمال لكلمة (صغرت) غير صحيح؛ فالمتعجرف، المتكبر، هو الذي يصغر خده: (ولا تصغر خدك للناس) أي لا تتكبر، ولا تترفع عنهم. مع أن السارد أراد بهذا إذلال نفسه، وإهانتها، بتوسله لمن يستحق، ومن لا يستحق. وقد اشتق المؤلف اسم تفضيل (أخوى) وهو اشتقاق غير جائز، لأن اسم التفضيل لا يشتق إلا من الفعل الثلاثي التام، غير الناقص، المثبت غير المنفي، المتصرف غير الجامد، القابل للتفاوت، وليس الوصف منه على وزن (أفعل) الذي مؤنثه (فعلاء). والخواء كالفناء شيء لا تفاوت فيه، ولا تفاضل. فلا يقال: فلان أفنى من فلان، مثلاً يقال فلان أطول من فلان. والحديث عن بورخيس ص 111 من باب النظار، فليس بورخيس وحده من عمل في مكتبة، فالرغبة في إظهار الاطلاع قد تأتي بتيجة عكسية، وهي ارتداء الكاتب عباءة ليست على مقاسه. وهذا ما وقع، ويقع فيه مؤلفو روايات يظنون أنهم كلما أسرفوا في ذكر أسماء الأدباء، والشعراء، ومؤلفاتهم، يحققون حظوةً، وتميزاً، لدى القارئ، إلا أن النتيجة هي العكس تماماً، فالقارئ لا يطمئن للكاتب الذي يدعي ما ليس فيه.

الآن في العراء

أما روايته الأخيرة " الآن في العراء " (بيروت: 2023) فيؤكد الكاتب الذي أصدر عددًا من الكتب، ما تتصف به شخصيات روايته من واقعية تبلغ حد التماهي بالحقائق التي تتنافى مع الصّدف. فالزعم بأن هذه

الشخص من صنع الخيال، وأن أي تشابه بينها وبين أي شخصيات حقيقية إنما هو مصادفة محض، لا أكثر، زعم لا يراد منه إلا ضده. أي أن هذه الشخصيات شخصيات حقيقية، لا أقل من ذلك، وإن كانت الأسماء: نصر، وأمل، ونجيب، وبهجت، وسليم، وميادة، وناسي، وساء، وأئيس، ووعد، وأم وعد، وأم نصر، وأبوه، والعم عقاب، ما هي إلا أسماء فنية، يختارها الكاتب في العادة من قبيل التمويه، وإضفاء ما يحتاج إليه الخطاب الروائي من تخيل يُخفي في إهابه حزفية الواقع.

ففي الفصل الأول ينسب المؤلف للسارد(نصر) مزاعم متكررة عن رغبته للحوح في كتابة رواية، إلا أن المحاولات المتكررة تتعثر للأسف. ويحاول أن يشحذ ذاكرته مستعينا بدفتر مذكراته الذي اعتاد أن يخفيه في حقيته برتقالية اللون تحت السرير⁽¹⁾. واستعان - أيضاً- ببعض الكتب التي يتحدث فيها مؤلفوها عن فن كتابة الرواية.

ولم تسعفه روايات عبد السلام العجيلي، ولا أيام طه حسين(ص15) في المضي شوطاً جديداً في الرواية، فكأنه أصيب بمرض التوقف عن الكتابة على الرغم من أنه في العقد الخامس من عمره(ص17) ويتردد إلى مقهى السنترال في وسط المدينة(عمان) (ص19) ومن شرفتها المطللة على الشارع الموار بحركة السابلة، يحاول تجديد القدرة على الكتابة السردية بلا فائدة.

إلياس فريد

ويأتي التشجيع من حيث لا يتوقع، أو يحتسب، فجاره في العمل إلياس فريد - الذي يذكرنا بالراحل إلياس فركوح - وهو روائي، وصاحب دار نشر، يصفها السارد بالمرموقة⁽⁴⁾، يعرض عليه قراءة مخطوط روايته التي لم تنشر بعد. ويرجوه أن يقترح عليه نهاية مناسبة لها، فالنهاية هي الشيء الوحيد المتعثر لديه، فكلمها وضع نهاية، وجدها غير ملائمة للسياق. وعلى الرغم من أن السارد (نصراً) لا يرى في هذا الكاتب غير الغرور، والظلل الثقيل الذي لا تحتمله النفس، تقبل العرض، وتشجع بعد زيارته لدار النشر، وتعرفه على كهرمان، منسقة النصوص، وما وقع نظره عليه من صور عُلفت على الجدران. في إحداها يظهر إلياس مع الراحل غالب هلسا، ووراءهما المصري إدوار الخراط. وصورة أخرى يظهر فيها إلياس في بيروت مع كاتب بدوي لعاه- مثلما يستشّف من السياق - أمجد ناصر، بدليل ذكره عنوان كتابه

" بيروت بحجم راحة اليد (ص 20)". وقرأ السارد المخطوط، واقترح للرواية عددا من النهايات. إلا أن المفاجأة، التي كان لها وقع الصدمة، هي ما عرض لإلياس من نوبة قلبية حادة أجريت له بعدها عملية قلب مفتوح، توفي على إثرها. وشارك الراوي في التشجيع، والقداس الذي أقيم عن روحه في كنيسة يسوع الملك في مصدر عيشة.

بُعِدَ انتشار فيروس كورونا غادر السارد إلى العقبة، وفي شقة صغيرة هناك عكف على كتابة الرواية، ولم يتركها إلا بعد أن اكتملت، وخطّ في الصفحة الأخيرة كلمة " النهاية " التي تذكره، مثلما تذكرنا، بتلك الكلمة التي تظهر عادةً في نهايات الأفلام المصرية بالأبيض والأسود والأبيض.

استعادة الماضي

في الفصل الثاني، الذي يبدو مستقلاً عما سبق، تبدأ الرواية بتصريح مباشر من السارد يعلن فيه، من الكلمة الأولى، أنه يؤدي دورًا مزدوجًا؛ فهو السارد، وهو صاحب الدور الرئيسي في الحوادث التي تقوم عليها الحكمة. يقول: "مئ مرتين"، ويضيف: "أفقت على رنين المنبه".. وتبدأ بهذه الكلمات استعادة ماضيه منذ السنة الثالثة في كلية الحقوق بالجامعة الأردنية بعمان (ص44). وبهذا يكون قد عاد بنا نيقًا وعشرين عامًا للوراء.

فالحوادث ربما وقعت بداياتها في العام 1990 لأن في الرواية إشاراتٍ لاجتياح الكويت، وحرب عاصفة الصحراء، وضرب الحصار على العراق(ص45). وفي هذا السياق يذكر وفاة الوالدة بتشعُّع الكبد (ص48). مشيرًا في الموقع نفسه لشقيقته أمل التي أمتهت الدراسة في جامعة اليرموك (تخصّص صحافة). أما سليم، فهو صديقه الذي يكثر من الحديث في السياسة. وقد عُني في هذا الفصل، الذي هو - عملياً - الفصل الأول، لا الثاني، لأن الأول في رأينا لا علاقة له بالرواية، ويمكن حذفه من الكتاب دون أن يترك حذفه أدنى خلل في النص، عُني بحافز من الحوافز التي تُعدُّ بتحوّلاتٍ، فقد ذكر أنّ أمل انخرطت في البكاء(ص60) ويتوقع القارئ ذكر الأسباب التي من أجلها انخرطت في البكاء، لكن هذا لم يذكر إلا بعد حوافز أخرى ذكرت لاحقاً. وفي مواقع متباعدة. مما يسلب الضوء على شيء من اضطراب الحكمة، وتسلسل الوقائع.. ففي ص 67 يذكر ثانية أنه يغادر غرفة (أمل) وفي رأسه عاصفة من التساؤلات، يبدّ أنه لا يُفصح عنها.

حوافز بلا تحولات

وبالرغم من هذه الحوافز، التي لم تُسفر عن تحولات، نجد الراوي يذكر لنا شخصيتين: سليم، ونجيب، صارفاً النظر عن إشكالية الرسالة التي تحمل طابعا بريديا من تونس " حاولت نسيان أمر الرسالة(ص68) لم أسأل أمل عنها.

وعُني بأمر الثلاثة الذين عادوا لمقهى الآداب. فالسارد مشغول في الحديث عن المسيرة ضد الحرب على العراق، والخلاف بين نجيب، وبهجت، من جهة، وسليم، ونصر، من جهة أخرى، وهو الخلاف الذي انقلب صداقة بعد عداوة. وظهور شخصية نسائية (نانسي) التي شُغف بها سليم، ويسميا جيتان، وهي الكلمة التي تعني بالإسبانية غجرية أو غجري. هذا قبل أن يتخير المؤلف للفصل الثالث عنوانا صادماً، وهو رسول إلى الجحيم. عنوانا لا يتضح ما فيه من معنى إلا بعد نيف و40 صفحة " يا لعبث الأقدار! كنت أظن أنني رسول الهوى، فإذا بي رسوله إلى الجحيم، بحميم العشق الذي ما زلنا نخرق بنيرانه." (1) وفي ص 107 يذكر السارد حافزاً جديداً، وهو وُرَيْقَة يدفع بها نجيب لنصر بطريقة دراماتيكية تتم عن خطورة، دون أن يذكر، أو يلمح لشيءٍ مما في تلك الوريقة (أخذت الورقة وأخفيتُها في جُورِي).

ومع أنّ الفصل اللاحق الذي يحمل الرقم 4 بعنوان [سيدة المطر والسراب] فصلٌ يوحي بامتداده للشعر العربي القديم، الذي يستهل الشاعر فيه القصيدة بذكر سيدة المطر(سقا الله قبراً بالمدينة غيئهُ)

و(سقا الله قبراً ضمَّ أعظمَ ماجدٍ) و(ألا أم عمرو) التي يقال هي سيدة المطر في العبادات الجاهلية المعروفة في القدم، إلا أن هذه الإيحاءات لا تأثير لها فيه. فهو يقتصر على لقاء بين ميادة، وأساء، من جهة، وبهجت من جهة أخرى، في حين يكتفي السارد بمراقبة هذا اللقاء من بعيد، وفي خُفيّة عن الأظار.

وفي الفصل شيءٌ من الوصف الذي يعم على شغف السارد نصر بأساء (ص113). ثم يعود لذكر الورقة التي قدّمها نجيب لنصر دون أن يومئ لمحتواها(ص116) وتعبيراً عن خطورتها يقول السارد لنفسه: "لو أخفيت الورقة عن أمل، وعثرث عليها، فلن ترحمني من التوبيخ". (ص117)

وهذا يحفز القارئ لتخطي بعض المواقف، والمتتاليات المحكية، بحثاً عما يمكن أن يشير لمحتوى الوريقة التي تتصف بهذه الدرجة من الخطورة. وسيعثر بالطبع على ذلك(ص148-149). وقد اختلط أمر هذا الحافز بآخر عن خطيب أمل، واسمه (وَعْد). وفي استرجاع قصير عنه يخبرنا الراوي بموقف أم نصر، وموقف أم وَعْد، من الخطبة. وتردّد وعد الذي درس الهندسة، ويعمل في شركة أميركية عابرة للقارات تنفذ مشروعا بصفافس تارة، وبسوسة، تارة أخرى. ولذا يُضطر لتأخير زواجه من شقيقة السارد الذي يختلف مع أبيه، فهو ينصح بالصبر، والانتظار، فيما يسبّب هذا التأجيل الذي تغلب عليه المماطلة تؤثر الأب، وضيقه بهذا الخطيب، وبأخويه، وبعائلته التي تدبّ بين أفرادها الخلافات على قطعة من العقار، أو الأرض(ص124). ويظن أن في حكاية أمل ووعد رمزاً يومئ السارد فيه لتخاذل المقاومة التي آثرت النعيم بتونس، وتشاغلت عن القضية، غير أن الرمز يفتقر لقرائن تؤكد مثل هذا التفسير.

السلك الدبلوماسي

وفي هذه الرواية ملامح صراعات إيديولوجية تنكشف من سعي سليم لاجتذاب نانسي، والاقتران بها مستقبلاً، في حين أنها لا تبادلها الشعور بالحبّ، ولا حتى بالصدقة، على الرغم من تكرار المحاولات. ويفسر هذا العزوف منها بالفوارق الطبقيّة، فهي ابنة رجل رأسمالي، أو بورجوازي، وهو من أسرة مهمّشة، فوالده نشأ عتلاً في سوق السكر. ولا يخفي ما يتّصف به من نزعة وصولية، وانتهازية. إذ هو يأمل أن يصل لمركز وظيفي مرموق عن طريق والدها، ونفوذه الاجتماعي "أبوها سيساعدني بحكم صلاته القوية للالتحاق بالسلك الدبلوماسي(ص131)".

يتضح هذا في الفصل الموسوم بالخامس. فبالإشارة لوالد نانسي، ودفاع نجيب عن الشيوعيين، ودعوته للحزب التقدمي الماركسي مقابل آخر لا يؤمن بذلك، يحتدّ الجدل، وترتفع شدة الحجاج فتنتهي بتصريح "الشيوعيّة هي الحل!".

في البداية يُصغي نصر لهذا مرغماً، بيد أنه يوافق على اللقاء بالرفيق أنيس لاحقاً، مبدياً بعض المرونة إزاء طلب الانتساب للحزب. ومع أنه نسي الطلب، مثلما نسيه نجيب، إلا أنّ الموضوع يظل قيد البحث. وها هنا يتضح أن الورقة التي ظلّ يشير إليها، دون تصريح بمحتواها، هي الطلب "حين أعطاني نجيب الورقة أخفيها بين الكتب تحت سريري". (ص162) في المقابل يكرر سليم المغرم بنانسي أنه من المعجبين

بميكافيللي؛ فالغاية لديه تبرّر الوسيلة. وهذه نقطة الخلاف بينه وبين كلّي من بهجت ونصر، ذلك لأنه يطمح لتغيير واقعه الطبقي، فوالده مثلما ذكر من الطبقة المسحوقة.

مراقبة ومسيرة

فوجيء نصر بتحذير من سليم، فقد أخبره بملاحظة اثنين من الأشخاص، يراقبانه، ويرصدان حركاته، وقد تبعاه إلى الباص الذي يغادر فيه الجامعة إلى منزلهم في الأشرفية، ويتعمدان الجلوس خلفه. وها هنا يكتشف السارد أن المخاطر أصبحت تحدّث به، وعليه أن يكون يقظا حتى لا يقع في الفخ. وفي الفصل الذي وسمه بالفصل السادس يرثى والده على الهاتف ليقول المتحدث على الطرف الآخر "ابنك مطلوب للتحقيق" (ص173). وعندما قيل هذا لنصر تذكر على الفور الورقة التي أعطها له نجيب. ومن هذه اللحظة يجد نصر نفسه متردداً بين نجيب، وأنيس، وتحذير سليم. (ص182) وفي المقابل ثمة زميل لها هو بهجت الذي يعيش مع ذويه في جبل النصر. وقد اتجه اتجاها مختلفا أقرب إلى الإسلاميين من أي اتجاه آخر.

وفيا هو بين الخوف والاطمئنان، فاجأه نجيب بسيارة الفولكس عند بيتهم في الأشرفية، وبعد مناورة، واتصالات، اصطحبه معه إلى شقة في جبل الحسين حيث الرفيق أنيس. وفي هذا اللقاء بدا وكأن نصرًا اقتنع بوجود انتظامه في هذا الحزب، والمشاركة في مسيرة على الرغم مما سمعه عن الختبار الذي قضى سنوات في سجن الجفر. وفي الأول من أيلول - سبتمبر- انطلقت تلك المسيرة ضد الحرب. وضد حصار العراق. وأما المفاجأة، فكانت مجيء والد نصر الذي شارك في حرب عام 1967 ليشارك كغيره في المسيرة. (ص227)

السرود والتواتر

ما يجذب انتباه القارئ في هذه الرواية كثرة التواتر فيها، والتواتر frequency على رأي جانيت Gennet هو أن يذكر الشيء الذي يحدث مرة واحدة في الحكاية مرارا. فالورقة التي قدمها نجيب لنصر ذكرت مرارا مما يرسخ تأثيرها في الحوادث، ويلقي عليها ضوءًا لا يلقى عليه الكاتب على أشياء أخرى. كذلك رسالة (وعد) الذي يتردد في العودة للزواج من أمل، وتداول الخيارات المختلفة في هذا الأمر، ذكرت مرارا. و انكباب أمل على التطريز، والمشاركة في معرض للمطرزات تشرف عليه أم وعد، وبخضه نصر، تكرر ذكره مرارا. عدا عن هذا ثمة صورة تجمع والد السارد مع عدد من الجنود الذين قاتلوا في حرب حزيران سنة 1967 جرت الإشارة إليها كثيرا، وقد تبين أنّ المصور الذي التقطها مصورٌ إسرائيلي، أو يهودي، بدليل قوله ساخرا أتمنى لكم .. شالوم. تضاف إلى هذا إشارة السارد المتكررة لصورة عبد الناصر، وما علق بذكرته من صور أخرى له، فقد كان والده ناصريا إلا أنّ أحلامه الكبيرة بالعودة انهارت، واكتشف - لاحقا - أنّ عبد الناصر، كغيره من القادة الكبار، أو الذين توهم جيل الستينات أنهم كبار، هو المسؤول عن تلك النكسة - النكسة. وأوضح العلامات التي تتم على ذلك الكرسي المتحرك اللصيق بالأب الذي أقنع عن قراءة

الصحف، والاستماع لنشرات الأخبار، لا سيما بعد أن انتهت عاصفة الصحراء بما انتهت به حرب حزيران 67.

علاقات حطّرة

وفي الرواية (الآن في العراء) ثمة علاقات بين الشخصوس تقوم على القطيعة، لا على الوفاق. فكلّ من سليم ونصر يحلم بعلاقة غرامية مع واحدة من طالبات الجامعة؛ سليم يريد علاقة بنانسي، و نصر يريد علاقة بسساء. الأول يكتب لها بعد تردّد متكرر رسالة غرامية يقذف بها إليها من نافذة سيارتها. والآخر - نصر - يكتب لسساء قصيدة غزلية يقدمها لها منتظرًا أن تقع في غرامه بُعيد قراءتها. ولكنّ الاثنين يخفقان إخفاقًا لا يخلو من فجيرة. وقد يكون في هذا ما يرمز له المؤلف بخيبة الجيل، عدا عن أنّ (وعدًا) الذي توقعته منه أمل كأبيها أن يكون كاسمه وُعدًا بالحب، والاستقرار العائلي، تبين لاحقًا أنه كأخويه: كاذبٌ، ولا يود الزواج بها، مفضلًا علاقات العمل على الاستقرار العاطفي، والعائلي. وهذا ما يؤلم الأب الذي انتظر اثنين من إخوة (وعد) للتباحث في الموضوع، وتبين أنها كاذبان. فعائلة (وعد) لا تلتزم بوعد، ولا تفني بأيّ عهد. وثمة إشارات كثيرة لإشكالات تعبر عن خيبة السارد، وخبية شقيقته أمل، وخبية أبيه الذي خسر ساقه في الحرب، وخبية سليم الذي يود الالتحاق بالسلك الدبلوماسي.

فضاء النص

في الرواية تركيزٌ لافتٌ على المكان، ولا سيما على فضاء الجامعة الأردنية. فالساردُ من خريجي كلية الحقوق، ومعظم الشخصوس من الطلاب. وتوازي ذلك إشاراتٌ لبعض الأساتذة. ولبعض الأماكن، مثل برج الساعة، والمكتبة العامة، وكافتيريا الآداب، وكافتيريا الحقوق، ومقهى كلية الاقتصاد، والمبنى المطلّ على الشريعة، والساحة التي تقابل موقع مكتب البريد، والمسطح الأخضر. ولا تخلو الفصول، بصفة عامّة، من وصفٍ دقيق لتنتقل الشخصوس عبر الأمكنة المتجاورة في الجامعة، بما في ذلك حركة الحفلات من.. وإلى البوابة الرئيسية. كأنّ المؤلف أراد بهذه الرواية الفوز بجائزة أفضل رواية عن الجامعة الأردنية، لكنّه - للأسف - لم ينل هذه الجائزة لأنها باختصار غير موجودة.

يُضاف إلى هذا الفضاء الخارجيّ في عمان، فبدءًا من مقهى السنترال، وشارع فيصل، وكشك الثقافة (حسن أبو علي) والمصدر، والأشرفية، وجبل التاج، والمدرج الروماني، ووادي الحدادة، وجبل الحسين، وما يتخلّل هذه الأمكنة من تفاصيل، ترسم صورة شبة دقيقة لعمان في تسعينات القرن الماضي. فهو - مثلاً - لا يشير إلا نادرًا لأم الساق، أو خلدة، أو دابوق، أو غيرها من الضواحي، فالقصة القديمة هي التي تستأثر بانتباه الراوي فحسب، وإن فاته أن يذكر مطعم هاشم، أو حلويات حبيبة.

كلمة أخيرة

صفوة القول هي أن الرواية "الآن في العراء" تمثل تطورًا ملحوظًا في المقارنة بروايته " البكاء بين يدي عزرائيل "؛ فالشخصيات في هذه الرواية ليست أكثر عددًا فحسب، بل هي شخصياتٌ يتأنى المؤلف

في نحت ملامحها، وتسليط الضوء على ما يدور في عوالمها الداخلية، مُسبغًا على كل شخصية من التصرفات، والأفعال، ما يسمح بتصنيفها ضمن التوجهات الإيديولوجية التي عُنت بها الحكاية. علاوةً على أنه يبدي أناةً في تكرير الحوافز، وإن كان قد أضعاف الفرص للانتفاع منها في تنسيق المتواليات السرديّة، مما بدّد التشويق كثيرًا، واستوقف القارئ مرارًا، واضطره لطرح التساؤلات.

ولا تخلو الرواية من شطحاتٍ يغالي فيها منشئًا رفاقًا غزلية في نانسي تارة، وساء تارة أخرى. وهو ما ينظر إليه روائيًا بصفته استطرادا.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 10 أيار (مايو) 2024 والرشيّد من مواليد عمان 1970 ويقم في جرش. ولديه ماجستير في الحقوق. وهو مدع عام في ضريبة الدخل. له من الشعر " قمر في دورق ". ومن الروايات التمجية السوداء، والبكاء بين يدي عزرائيل، والآن في العراء. ومن القصص مجموعات: رأس كليب، ووليمة الجاحظ، وذباية على أنف هولوكو، وجنازة المومياء، وله مسرحيات ثلاث. انظر عنه في كتابنا المشهد ولامحه في القصة الأردنيّة القصيرة، مرجع سابق ص ص 127-131 وانظر ص 63 من كتابنا السرد ومظاهره، مرجع سابق، وانظر الدستور الثقافي ع 4 نيسان 2008 وع 12 نيسان 2020 و 10 كانون الثاني 2021 وع 27 يوليو - تموز 2024 والرأي ع 30 يناير- كانون الثاني 2020 و 17 كانون الأول 2022 .

حنان بيروتى قاصة

في السنوات الأخيرة تكرر مصرع الكثير من المهاجرين الشرعيين، وغير الشرعيين، بوساطة القوارب عبر البحر من الجنوب إلى الشمال، بحثا عن المكان الآمن، أو عن الرزق المتاح بعد معاناة قاسية في بلاد كل ما فيها قاحلٌ، ماحلٌ، علاوة على ما فيها من تعسف، وبطش، وتشبيح. وفي المجموعة القصصية الأخيرة لحنان بيروتى الموسومة بعنوان (ليت للبحر لسانا يحكي*) قصة تذكرنا بالكثير الجم من هذه الوقائع، التي ظلت لأيام موضوعا مثيرا تتناقله وكالات الأنباء، والقنوات الفضائية، فضلا عن شبكات المعلومات، والمواقع الإلكترونية. فالقصة التي اتخذت منها المؤلفة عنوانا للمجموعة توحى بهذه الظلال المأساوية مباشرة عندما تذكر على لسان الراوي (السارد) «قاربا متخما بالأجساد المتراسة حتى ليشبه علبه سردين. وهو - أي الراوي- ومن معه، ينظرون بعيون محدقة نحو المجهول» (ص 13)

ومع أن السارد مضطربٌ بسبب ما هو فيه من ظروف حرجة، إلا أنه يجد وقتا للتذكر. يتذكر الجدة، ويتذكر الأب، الذي اجتاز البحر كغيره، منتقلا من عالمنا إلى عالم الآخرين، هاربا من الفقر المدقع، والإفلاس الطاعني، متجنبا-كالكثيرين- الأحلام والكوابيس، ولكنه لم يعد، وظل مصيره متأرجحا بين المفقود، والغريق الذي ابتلعه البحر بعد أن انقلب القارب به، وبمن معه من المهاجرين. ويشير السارد إلى اختلاف الأخبار؛ فمنهم من يقول إنه نجا، والبعض يذكر أن البحر لفظ جثته بعد أيام من الغرق، وظلت مدة على الشاطئ تتناوشها جارحات الفلا. والجدة تحاول التخفيف من آلام السارد، وكذلك العمّة ماتيا، على الرغم من أنه ورث اليتيم، والفقر، وهو يتذكر هذا بعد عشرين عاما من ولادته. يتذكر أيضا الأم التي عانت طوال تلك السنين من غياب الزوج، ومن الفقر. وهو مع ذلك لم يفقد الأمل، فقد سأل الجدة إن كانت تتوقع أن يجد أباه لو أنه اجتاز البحر إلى الشاطئ الآخر، وهل يمكنه أن يعرف مصيره.

يقع هذا السؤال على مسمعي الجدة وقوع الصواعق. فإذا حاول السفر بوساطة القوارب مهاجرا غير شرعي، فإن هذا يعد في نظرها نذير كارثة لا تحتمل، ككارثة الأب حين غادر بالطريقة ذاتها قبل عشرين سنة. ولم يعد: «لا.. يا وليدي لا. ما تقتلني مرتين.» (ص 17) كذلك الأم التي تعاني الوحدة لا تريد لابنها أن يغادر كأييه، عبر البحر، فقلب الأم دليلها، وهي توشك أن ترى بعينيها نهاية المأساة التي تنتظر السارد، ولهذا تصكّ صدرها بقبضتي يديها مرتين، رافضة سفر الابن. ولكن السارد للأسف لا يصغي، لا لجذته، ولا لأمه، وهو الآن - في أثناء روايته للحدث- مع كثير ممن ضاق بهم المركب، وترنخ، ولفظ البحر بعض جثث الغرقى على رمال الشاطئ، والسارد يتقبأ ماءً مالحا وسط خفقان القلب، وتسلك الموت بطيئا إلى داخل النفس.

العوامل

وفي هذه القصة، على مستوى العوامل، أربع شخصيات؛ السارد الذي يرغب في الهجرة، وهو يروي ما وقع له وجرى في القارب. والجدة التي ضعف بصرها من كثرة البكاء على ابنها الذي غادر ولم يعد، ولا تعرف شيئاً من أخباره التي انقطعت منذ عشرين عامًا ونيف. والزوجة التي تحيا هي الأخرى على ذكرى الزوج الذي هاجر عبر البحر، ولا يُعرف إن كان حيًّا يرزق أم تناوشته جوارح السماء، ووحوش الفلا، كغيره ممن لفظ جثثهم البحر؟ فلكل منهم مآسيه مع البحر، ولكل منهم الشعور ذاته، وهو أن البحر يفترس المهاجرين الذين يغادرون ديارهم بحثًا عن النجاة من الفقر فلا يُنجون. وها هو الابن يغادر هو الآخر على الرغم من أن الجدة تحاول نبيه عن السفر، وعلى الرغم من أن الأم تصكّ صدرها بقبضتي يديها الاثنتين محذرة من النهاية المفجعة المتوقّعة، إلا أن الابن يغادر خارقًا بذلك ما هو طبيعي، أي الإصغاء لصح الشخصيتين الآخرين؛ الأم، والجدة، فضلًا عن العمة ماتيا، والمواقف المتباينة للشخوص أشاعت ضربًا من الحوار، وأتاحت للبطل الانفراد بالرأي، فهو يغادر على الرغم من ذلك كله. ويلاقي بسبب ذلك المصير الذي حُذر منه، وهو المصير نفسه الذي لقيه الأب. وقد عبرت الكاتبة عن هذا تعبيرًا مباشرًا لا مواربة فيه، يقول السارد «أحاول أن أفتح عيني. ترشقي الشمس بشعاع يلسع عيني. أحس به يسلم جلدني المتمزج بملوحة البحر. سكاكين ترخني. يا رب. أحاول القيام بحركة تدل على أنني حي. جسدي يُجرُّ على الرمل. دواژ قاتل. أتقياً ماءً مالخا. قلبي يخفق. أواجه موتا يتسلل ببطء.» (ص18)

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

الزمن

وفي القصة حكاية قصيرة تتضمّن ثلاثة أبعاد في الزمن؛ الماضي الذي مرت عليه عشرون عامًا، والمتواليات السردية التي تستدعي هذا الماضي: سفر الأب مهاجرا إلى بلد أوروبي - مثلا- عبر البحر وما ترتب على ذلك من غيابه، واقطاع أخباره، واختلاف الروايات عن مصيره، وعن عمله عتالا بأجور زهيدة. وعن البحر الذي لفظه على الضفة الأخرى، وفي مكان قصي، وهذا أحد الاحتمالات. والبعد الثاني، وهو ما قبل مغادرة الراوي (الابن) وهو يحاور جدته تارة، وأمه تارة أخرى، وهما تنهيهانه عن

السفر، وعن المغادرة. فلا الجدة تتقبل فكرة الهجرة، أو أن تقتل مرة أخرى، ولا الأم ترضي لابنها مصيرًا كصغير أبيه، لا سيما وهي تسمع ما يروى من قصص المهريين، ووعودهم الزائفة، وبروقها الخلب. وما تسمعه أيضا عن المهاجرين الذين يبيعون أنفسهم للسوق السوداء بلا ضمانات تحميم، وهم بلا أسماء، وبلا هويات، وبلا ظهور يستندون إليها، فيكون المهاجر بالنسبة لأولئك الأوروبيين ورقة نقدية يتداولها أرباب العمل لا أكثر. ولا تريد أيضًا أن يتكرر الانتظار الذي انتظرتة على مدى السنوات العديدة التي مرت منذ غادر أبوه، ولا تريد في الوقت نفسه الجلوس أمام البحر تناجيه، وتسأله، عن عودة الغائبين. (ص15).

وأما البعد الثالث، والأخير، فهو الزمن الذي نصغي فيه لصوت الراوي - زمن الكتابة-، وهو يروي لنا ما يقع؛ كاستعادة صوت الجدة، واستعادة ما تقوله الأم عن رحلة الموت، وما ورثه من يتم، وفقير. واستعادة ما تقوله ماتيا زوجة العم، وهي تروي له ما عاتته الأم من آلام، وما ذرفته من دموع. ولا يفوته ما قالت له الأم عن الغربة، وعن السفر، وعن القلب الذي لا تخيب توقعاته. وأخيرًا ما يقوله عن الحال التي هو فيها، والموت البطيء الذي يتسلل إليه.

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

حلم

تنتهي القصة السابقة بما يفصح عن هاجس غرائبي يلتقي الضوء على استراتيجية السرد لدى الكاتبة البيروتية. وفي قصة (حلم) تقوم آليات الكتابة على الحافز الغرائبي. فالسجينة التي تضيق ذرعا بالزنزانة، التي تشبه قفصًا من تلك الأقفاص التي تحشر فيها العصافير، وتحبس، لتحذ من قدرتها على التحليق والطيران، تتوق هي الأخرى للتحرر من القفص، لكن من غير أن تحطم القضبان، إنما عن طريق الأحلام والرؤى المنامية. وهكذا دبت فيها الشجاعة، والجرأة، لتطلب من السجنان السماح لها بالتحليق على أجنحة الحلم، وهذا بدوره يسمح لها كغيرها من عباد الله ما دامت ترضى بالشروط. فلا ينبغي لها أن ترى إلا حلما واحدا، وألا تعود لهذا إلا بعد أسبوع. أما الوسيلة التي تفتح لها باب الأحلام على مصراعيه فهي كبسولة كئلك التي تباع في الصيدليات. وهذا ما كان. فبعد تناولها الكبسولة فارت السجينة القفص لترى نفسها في عالم آخر يتصدره درج يقودها إلى شرفات ومن بعدها شرفات. ولا ريب في أن تسلق الدرج، وصعوده، يشعرانها بالسعادة؛ كونها قد تحررت تماما من قضبان القفص عبر هذا الحلم، لكن الأمر لا يستمر طويلا فسرعان ما تعود مرة أخرى لعقمة السجن، والانزواء وراء القضبان. تتقلب هذه السجينة بين حلم كأنه كابوس، وكابوس كأنه حلم، قبل أن تجد نفسها في مقبرة. وهناك تتخبر قبرًا، وتمدد فيه إلى جانب جثة

امرأة مضى على دفنها زمن طويل، وتتظاهر بالموت فيما يقوم السجان بأداء دور مماتل، فكأنه هو الآخر يتوق للتحرر من السجن، وهنا يتساوى السجين والسجان؛ فالكل ينتظر دوره ليغرق في الأحلام، والكوابيس.

ولا جدال في أنّ هذه القصة تقوم على حبكة مغايرة للقصة السابقة « ليت للبحر لسانا يحكي ». إلا أن في القصتين شيئاً مشتركاً، فالسارد في القصة المذكورة محبط يبحث عن الحل في الهجرة، والسجينة في هذه القصة محبطة تبحث عن الحل في الأحلام، رغم أنها أضغاث. وقد ثبت بالدليل المحسوس، والبرهان الملموس، أن ما ظناه حلاً ما هو إلا شيء وهمي، فكلاهما توصل لنتائج عكسية؛ الأول نرى جشته على الرمال تتناوشها الجوارح، والثانية تتظاهر بالموت، وتدفن نفسها في قبر وهي حية. وهذا الإحباط لا يقتصر على المهاجر، ولا على السجينة، بل يتسع ليشمل السجان الذي يتوق هو الآخر للحلم نازعا الكسولة عن جبين السجينة ليرى ما يمكن أن يحققه من تحرر عن طريق الأحلام فيكتشف أنه واحد من كثيرين ينتظرون أدوارهم على باب الحلم، ليستمتعوا بالرؤى المنامية، طالما أنهم يضيقون ذرعا بحياتهم اليومية التي لا تختلف قطعاً عن الحياة في السجن، والاحتجاز وراء القضبان.

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

أحلام مؤجلة

وتعود بنا البيروتي لحكاية الرغبات المحبطة مرة أخرى في قصة يتم عنوانها على هذا، فهي بعنوان « أحلام مؤجلة » إذ تكفر الساردة بالحب، لأن تجربتها فيه كانت مريرة. فهو في رأيها مصيبة كبيرة، وخدعة أكبر. فأن يعيش الإنسان لحظات حب قصيرة، وعابرة، معناه أن يدفع ثمنها باهظاً طوال عمره. (ص58) ذلك لأن هذه الساردة التي أنهكها تصحيح أوراق الامتحان تقوم بزيارة صديقة لها، وكتب عليها أن تتأخر قليلاً، والزواج بسلامته يريد مغادرة البيت، والأبناء « جنونه » (ص56) يقول مخاطباً الحبيبة - الزوجة - كفاك كلاماً فارغاً وثرثرة. تنقلب الأماني المعسولة إذا من أحلام سعيدة إلى أخرى مؤجلة، وإن كان الأدق إلى كوابيس، فالوعد بالألا تلازم البيت، وأن تذهب حيث تشاء، وأنى تشاء، وأن تملأ الدنيا فرحاً، كل ذلك يتبخر تماماً نتيجة الألفة، والانهك في الحياة اليومية. تلك التي تترك آثاراً في الروح، وفي الجسد: « دموعي تنساب هذه المرة على وجنتي، وأسارع لمسحها بظاهر كفي المخشوشنة من كثرة الأعمال البيتية.. » و « تدرين؟ التقيتكَ قبل سنوات. بالكاد عرفتك الآن. كنت مشعة جلالاً، ما الذي غيرك؟ تغيرت كثيراً؟! » و « وترد » الحياة تغيرنا كثيراً. ظروف « (58-59) فما تعهد به العاشق قبلاً تحول لديه عندما صار زوجاً، وأباً مسؤولاً عن عائلة، لأحلام بائسة، وفارغة، ومؤجلة. والجنة الموعودة تتحول إلى ما يشبه صحراء قاحلة، منسية، إلا من مشاعر متقدة تنعي - بحزن - تلك الرغبات، والآمال، التي أحبطتها الظروف، وسلطة الزوج الطاغية. وهذه الرغبات تتكرر في قصص أخرى، فالإحباط هو سيد الموقف لدى حنان البيروتي.

يذكر أن للكاتبة نحو 12 مجموعة منها: الإشارة دائماً حمراء 1993 ولعينيك تأوي عصافير روجي 1996 و فئات 1999 وتفاصيل صغيرة 2007 وفرح مشروخ 2007 وليل آخر 2012 ولمن أهدي أزاهير العيد 2013 وبين بكاءين 2015 وأحلام متأخرة. ولها رواية واحدة، وشاركت في اثنين من الكتب المشتركة، وفازت بعدد من الجوائز*.* .

*مستخرج من الدستور الثقافي ، ع الجمعة 28 مايو (أيار) 2021
** هي حنان نجيب بيروتي ولدت في الزرقاء ولديها بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية. لها نحو 12 عملاً منها: الإشارة دائماً حمراء 2003، وبين بكاءين 2015، ولعينيك تأوي عصافير روجي 1996، وليل آخر 2012، وتفاصيل صغيرة 2007، وفئات 1999، وفرح مشروخ 2007، ولأنك حبري وبوحي، وذكري الغريب، ولمن أهدي أزاهير العيد 2013، وليت للبحر لسانا يحكي 2018. نالت عدداً من الجوائز. انظر عنها كتابنا السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 ص ص 131-139 وانظر الدستور الثقافي ع الجمعة 28 أيار (مايو) 2021 .

خالد سامح روائيا

قاصًا

بعد أعماله القصصية " نافذة هروب " 2008 و " نهايات مقترحة " 2011 و يبقى سرًا 2016 وبين سطور المدينة (2017) وروايته الهامش (2020) تصدر للقاص الروائي الإعلامي خالد سامح رواية جديدة بعنوان بازار الفريسة (بيروت 2023) ليحتل بها وبتلك التي سبقتها مقعدا في الصفوة الأولى من الروائيين الأردنيين . فمن يقرأ الرواية يجد نفسه مدفوعا للكتابة عنها إن كان ممن ابتلوا بالكتابة عن الرواية بصفة عامة أو لم يكن. وذلك لأن الرواية، من حيث هي فن أدبي ذو مرتكزات وقواعد فنية رسخها المتفوقون من كتابها منذ أجيال عديدة أصبحت في أيامنا هذه، ونظرا لجاذبية السرد الذي يجيده، أو لا يجيده، من هب ودب، أصبحت عمل من لا عمل له على رأي الكاتب السوري المخضرم نبيل سليمان. ولهذا تغدو الكتابة عن الرواية إذا كانت جيدة ضريبة لا مفر من أدائها لدى المتابعين، لسبب بسيط، وهو الحد من فُدرة الهراء السردي المنتشر على خلط الحابل بالنابل، وتزييف الروايات تزييفا أخطر على القراء من تزييف النقود على المتعاملين بها لدى شركات الصرافة. لا سيما وأن في الأفق مؤسسات ما فتئت تغالي في تشويه الرواية العربية كذلك التي تمنح جائزة بوكر لروايات في قمة الضعف والهزال، ولا تقل عنها تلك التي تحمل اسم كتارا، ومحسن قطان، وباسم سليمان، والحبل على الغارب. ورواية خالد سامح المجالي من الروايات التي تشجع الدارس على تناولها، والكتابة عنها، وسط هذا البحر الطامي من الروايات التافهة التي تتكدس في المكتبات.

يمثل موضوع رشيد مرعي العمود الفقري لرواية بازار الفريسة، ذلك أنه توفي بعد إجراء عملية قسطرة في أحد المشافي بعمان بمدة قصيرة. وحكايته مع مجلة سلاحي، ومجلة الجبهة، والرفاق سامي وعبود وكمال وخليل رفاع وغيرهم حكاية معروفة تروى لنا زوجته هالة جبران تارة، وتارة رفيقه في المجلتيين سامي.

أول الحب

ففي اثناء الحرب الأهلية اللبنانية وانخراط المقاومة الفلسطينية فيها إلى جانب فريق دون آخر، تعرفت هالة جبران مصادفة على المناضل المزعوم رشيد مرعي، وسبب المعرفة رغبتها في أن تكون كاتبة مسرحية لامعة، ووجدت لدى مجلة الجبهة كل التشجيع من سامي تارة، وتارة من رشيد(ص25)، الذي وقع في حبها من النظرة الأولى. في ذلك اللقاء الذي يعد لقاء عبّرا تُمادى في التغزل بها حد الاعتقاد بأنه وقع أكثر منه كاتبا أو إعلاميا أو مناضلا(ص102). ولأن لديها ميولا متحررة جدا، ولا تقيم وزنا للعادات ولا للتقاليد ولا للأخلاق، ولا للمذهب الطائفي، قابلت تحرشه بالاستجابة. بعيد ذلك تُمادى في علاقته بها حد التقدم لخطبتها فوافقت على الفور بالرغم من معارضة والديها اللذين لا يؤمنان بالزواج المختلط(ص107)

وعلى الرغم من أن لها الكثير من الذكريات في بيروت، إلا أن الحكاية تبدأ من وفاة رشيد مرعي قبل بدء الحكاية بعام. وتقتصر على المدة التي استهلتها بقدمهما إلى عمان. فقد جاء واستقرا أول الأمر في منزل بماركا انتقلا منه إلى جبل التاج، ثم إلى الأشرفية، فإلى بيت آخر في جبل عمان قريب من الدوار لأول(ص57) ثم استقر بهما المقام في بيت امتلاكه في حي أم أذينة الذي يصفه الراوي بالحلي الراقي، فالسكنى فيه تقتصر على الأثرياء ممن ينطبق عليهم الوصف "بورجوازيون" أو "أرستقراطيون" من الذين لا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون.

شائعات

بعيد وفاته تناقلت مواقع التواصل الاجتماعي سيرة المتوفى رشيد مرعي بالغمز واللمز. وتكرر الحديث عن فساده، وعلاقاته المشبوهة في منشورات بعضها لرفاق سابقين، وبعضها لمن تصفهم هالة بالغيورين. تشعر عندئذ بالضيق، ويتراءى لها أن ما يقال، وينشر، عن زوجها، إما أنه صحيح، فتكون قد خُدعت به طوال هذه العشرة، وإما أنه غير صحيح، ولا غاية له، ولا هدف، سوى تشويه سمعته من حيث هو مناضل فلسطيني فارق الحياة، فوجدوا في وفاته، وغيابه، فرصة للنيل منه ميتا إذ لم يقدرُوا على النيل منه وهو حي. لذا تتحرى الحقيقة كي لا تظل فريسة الخداع.

وعلى نحو طبيعيّ تتذكر رفاق رشيد الذين قدموا مع القادمين إلى عمان من بيروت. منهم الرفيق سامي الذي انتهت به الأحوال لإدارة دكان لبيع الكتب (وراق) وسط البلد في زمن أطاح فيه الإنترنت بقيمة الكتاب الورقي. وجدته في أحوال تثير الحزن والشجن. عندما سألتها عما يشاع عن رشيد، صمت قليلا، ولم يكذب الأخبار تكذيبا مطلقا. أوماً إلى شكوك تساوره حول الغنى المفاجئ الذي انصب على رشيد، والثراء الفاحش، فجأة، وانتقل به من طبقة (الطفاري) إلى طبقة أصحاب الملايين(ص67). وهذه الثروة لا تهبط على مناضلين في مثل موقعه بلا أسباب، وبلا مصادر، ومن حق الآخرين لا سيما القريبون منه أن يسألوه: من أين لك هذا؟

وفاء ودينا

حاولت التحري أكثر عن طريق وفاء ذات العباء المسرحي، والشخصية المتحررة، وناديا صاحبة الموقع الإلكتروني والتجربة الأدبية التي توقفت عن كتابة أي جديد. مع هاتين الصديقتين راحت تجرب حظها في التحري دون أن تبلغ غايتها من اليقين، ولا حتى شبه اليقين.

تساؤلات

وذات يوم، وهي تفكر فيما آلت إليه بها الحال، تلقت مكالمة من سيدة تدعي أنها محامية، وأنها ابنة جلال الذي عمل مع رشيد منذ عام 1996 في مؤسسته (مركز جسور للدراسات السياسية) في الشميساني. تذكرت هذا الاسم وتذكرت أنه كان بمنزلة الذراع الأيمن لزوجها الراحل، ولكن العلاقة بينها ساءت في المدة الأخيرة، وأعفاه من هذا المنصب بطريقة تخلو من اللياقة. ولا تعرف شيئا عن الأسباب التي أدت لذلك، مع أن رشيدا اعتاد أن يشيد به، ويعتمد عليه. طلبت تلك المحامية من هالة لقاءً مباشراً،

وتمنت هالة جبران قائلة: اللهم اجعله خيرا! ولكن من أين سيأتي الخير، وهذه محامية تفتش بدقة عن الأدلة التي تدين الزوج، وتؤكد الشائعات.

فبعد مدة من انضمام والد سارة لمركز جسور الحوار، وتسلمه مهمات كبيرة تتعلق بشؤون التواصل، وترتيب الفعاليات والمنتقيات التي ينظمها المركز، بدأ جلال هذا يلاحظ أن لرشيد علاقات قوية تربطه ببعض السفارات الأجنبية، والمؤسسات ذات الاهتمام بالتحول الديمقراطي، وبحقوق الإنسان، وتمويل هذه الجهات للمركز بمبالغ مالية كبيرة ليتمكن من مواصلة النشاط في الشرق الأوسط دعماً لفكرة التعايش ومحاربة العنف(ص179).

تلك الملاحظ أثار لديه الكثير من التساؤلات الحائرة.

وسرعان ما تنبه رشيد لشكوك جلال، وأن لديه تساؤلاتٍ تساوره. فقرر الاستغناء عنه، وإعفاءه من المنصب.(ص 180) فقد كان رشيد متورطاً بعلاقات تعاون مستمرة مع جهات إسرائيلية، ومع الـ C.I.A. وقدم لها ما تريدان من الدراسات والبيانات التي تختص بالربيع العربي، والتظاهر في عمان، وما يصدر من بلاغات، وبيانات عن الإخوان المسلمين، وعن الأحزاب السياسية؛ اليسار منها واليمين والوسط. وما للفصائل الفلسطينية من نشاط مقاوم في الضفة الغربية، وغزة. وتقديم معلومات دقيقة عن معارضون اتفاق أوسلو 1993 والرافضين لسلطة محمود عباس.

خليل رفاع وعبود

إذن لم تكن ملاحظ الرفيق سامي عن صفقة الأسلحة التي باعها رزق عبود للسوريين بألفي دولار عام 1978 حكاية كاذبة(ص70). ولا ما قيل عن خليل رفاع من أنه على تواصل مع دوائر مخبرات عربية وأجنبية مقابل مبالغ كبيرة أنشأ بها مجلة، واسهم مع عملاء آخرين باغتيال صحفيين، واختطاف آخرين(ص69) بالافتراء. وبعيد اتفاق أوسلو المشؤوم ظهر هذا إلى جانب ياسر عرفات، وشغل مناصب كبيرة، وأنشأ لحسابه الخاص استثمارات ضخمة في رام الله كان المرحوم رشيد شريكا في بعضها على الرغم من ادعائه المتكرر المعلن أنه من معارضي أوسلو.(ص69)

هذه الأخبار التي سمعت بها هالة جبران، أو اطلعت عليها، لم تكن كافية. فقد جاءت سارة بملق ضخم، ودفعت به إليها دفعا قائلة هذا هو ملف زوجك المناضل الشريف.

مهام فذرة

يحتوي الملف على وثائق، ومراسلات تلقاها رشيد في مناسبات وأوقات متباعدة تظهر تقديمه المعلومات المطلوبة عن أملاك اليهود الذين هاجروا من مصر ولبنان وسورية والعراق للصالح مؤسسة في لندن باسم (متحدون للدفاع عن حقوق الأقليات في العالم) (ص 63 و89) وبيانات تهتم بموضوع دعم مؤسسات المجتمع المدني، والتحول الديمقراطي في الأردن (ص180). ووثائق توضح المشروعات التي جرى تنفيذها في رام الله بالتعاون مع مراكز بحث ومؤسسات ذات أجندات سياسية تروج للحلول السلمية من وجهة النظر الإسرائيلية. وفي الملف عدد غير قليل من الرسائل المتبادلة مع ضباط الـ C. I.A. وملحقين

بالسفارة الأميركية بعمان، وبيانات عن بعض الناشطين الذين يصنفون بالخطرين من نواب، وأئمة مساجد، وطلبة جامعات (ص181).

نماذج متكررة

تشير حكاية رشيد مرعي بعض الأسئلة، فهل في منازلي المقاومة الفلسطينية نموذج كهذا؟ الجواب عن هذا السؤال واضح، ولا يحتاج لطويل جدال، ولا للإقناع. فرشاد أبو شاور منذ نشر روايته البكاء على صدر الحبيب (1974) سلط الضوء على نماذج شبيهة برشيد مرعي، وخليل رفاع، ورزق عبود، وسامي، والرفيق كمال، ومن لف لفهم. مريد البرغوثي في كتابه رأيت رام الله (1996) أشار لعدد غير قليل من الفاسدين بالوراثة، أو محدثي الفساد. ووفي روايتها " الخيمة البيضاء 2016 " سلطت ليانة بدر الضوء على مظاهر الفساد في إدارة رام الله، مؤكدة أن بعض من عادوا للضفة من تونس، وكانوا لا يملكون في جيوبهم شروى تقيير، أصبحو من ذوي الملايين. وأوضح فيصل حوراني في سيرته (حنين) 2004 أن أحد المسؤولين الفاسدين عرض عليه أن يكون " سحيجا " وله ما يشاء من الفيلات، والسيارات الفارهة، والأرصدة في البنوك، عدا الهيلوكبتر فلا يستطيعون توفيرها، لا له، ولا لغيره.

وتبعاً لهذا لا يستبعد وجود شخص كهذا يمتطي صهوة القضية الفلسطينية، فيسيء إليها وإلى فلسطين. وبما أن الروائي - مثلما يقال - يصور الواقع، فليس مما يُحظر عليه أن يهتم بتصوير الشخص الذي يتصف بالسلب، أو الخائن، أو المنتفع، فهو شيء واقعي، وموجود، ولا أحد يستطيع إنكاره. فالتحريات التي تقوم بها هالة جبران من ناحية، وسارة من ناحية أخرى، كشفت لنا عن حقيقة محترفي النضال ممن انتهت بهم المرحلة إلى هذا المصير البائس والمشين. و ربّ قائل يقول: لا تسلم أي حركة ثورية في العالم من بعض مرضى النفوس، إلا أن الكاتب الروائي، كالشاعر والقاص والمسرحي، لا ينبغي له أن يعنى بهؤلاء المتساقطين، وإنما يفضل أن يتجه لتصوير شخصيات أخرى تتصف بنظافة اليد، ونقاء السيرة. وردا على هذا نقول: إن المؤلف - بصفة عامة - لا يعبر في روايته عن آرائه فحسب، بل يعبر عن آرائه وآراء الآخرين من خلال الشخصيات التي هي شخصيات مستقلة، لها آراؤها، وللمؤلف آراؤه. وقد يلتقيان في بعض الروايات، ويختلفان في أخرى. وبصفة أساسية تعد رواية خالد المجالي رواية تعتمد رؤية (إصلاحية) إذا جاز التعبير، فهو ينتقد المسيرة في سعي للتصحيح، وفي حرص حريص على نقاء المقاومة، ونقاء الثورة. أي أن روايته هذه تقول بشجاعة ما لا يقال.

فنية الرواية

وهو في جل الأحوال معنيّ أولاً، وأخيراً، بعمله الروائي؛ شكلاً وحقوى. وهذه الوظيفة تنبع، وتنبجس، من الالتقان الافتراضي للجانب الأدبي من الرواية، وليس من كون هذا النموذج فاسداً أو غير فاسد، فهذه الفكرة عن فساد من عدمه تركها لهالة جبران، ولابنيه عامر وهشام، ولصديقتهم وفاء ودينا، وللرفاق سامي وكمال وللقارئ أيضاً. فماذا عن الفن في بازار الفريسة؟

ردا على هذا نقول قد يتسخ في وعي القارئ العادي، غير المتخصص، أنها رواية شديدة التشويق. وقد ردد غير واحد من نقاد الرواية وألح على أن الحكاية هي العمود الفقري للرواية. وأن جودة الحكاية تتوقف على مدى ما تثيره من تشويق لدى القارئ العادي لا المتخصص الذي لديه خبرة بأساسيات الرواية، وما تقوم عليه من ركائز الفن. ومن هذا الباب تشبه رواية خالد سامح الرواية البوليسية، فهذا النوع يشد القارئ شداً، ويجعل منه قارئاً متلهفاً لمعرفة نتائج البحث، والتحري عن أسرار الجريمة من حيث الدوافع، والتنفيذ، وإدانة المجرم أو المجرمين. وفي "بازار الفريسة" شبهً بالرواية البوليسية من حيث أن هالة جبران تحاول التوصل إلحاح لمعرفة الحقيقة عما يقال عن زوجها الذي مات ودفن، ودفنت معه أسرارها. وبذلك ضمن الكاتب لحكاية روايته هذه قدرتها على شد القارئ. وهو معيار تفتقر إليه الكثير من الروايات التي يتاجر بها الناشرون في أيامنا هذه.

على أن الرواية البوليسية ذات التشويق اللافت يهيم عليها الاهتمام بالحدث act والوقائع المتتالية، وتهمل بسبب ذلك الشخصيات characters والزمن time والمكان space والحوار بنوعه dialogue والمناجاة monologue وتخلو خلواً شبه تام من البعد الدرامي. وهي الأقرب إلى السرد التاريخي الباهت من حيث الفن، إلا في شيء واحد تتفوق عليه، ألا وهو التشويق، والإحساس بالترقب. بيد أن رواية الجالي، وإن بدا عليها الشبه بالرواية البوليسية، إلا أنه يعني فيها عناية خاصة بالشخص.

هالة جبران

فالقارئ بلا ريب تستوقفه شخصية هالة ببعدها النسوي والثقافي والأخلاقي والاجتماعي. ويعجب من علاقتها بالأصدقاء من الجنسين: سامي، كمال، سمير، ضرغام، دينا، ووفاء، وغيرهم ممن ذكروا، حتى الأوغندية جاميا. ومن خلال علاقتها هؤلاء توحى بما جبلت عليه وفطرت من انفتاح وانبساط وبعد لافٍ عن الانطواء، حتى في علاقتها بابنها هشام والآخر عامر، فثمة ما تفتقر به عن غيرها من الأمهات. ولا تختلف عن هذا لا في تعاملها مع والديها، ولا مع شقيقها ميشيل الذي ما فتئ يسخر ممن يريدون تحيير فلسطين (ص110). وعندما نقرأ ما يرويه الراوي عن تكريمها في مؤسسة عبد الحميد شومان نجد أن لديها تواضعاً قلماً نجد لدى امرأة اقترنت بواحد كرشيد مرعي. تضاف إلى هذا كله علاقتها بالفن، التشكيلي منه والمسرحي، وزيارتها لمكتبة سامي، وليبيت المسنين في الزرقاء لترى الرفيق كمال الذي أعياه الزهايمر. وهذا- إذا أخذت التفاصيل بالحسبان - تبين لنا منه أنها شخصية سردية مدروسة من جوانبها كافة، نامية، متطورة، تعلق بذاكرة القارئ، وهذا شيء لا نجد في الرواية البوليسية حيث الشخصيات لا تعدو كونها أسماءً تؤدي وظائف فحسب.

وثمة شخصيات أخرى تضيق هذه الرقعة عن البحث في ملاحظتها التي عني بها الكاتب. وقد جمع المؤلف بين هذه المزية لروايته ومزية أخرى تتصل بالمكان.

الفضاء الروائي

المؤلف أدار متواليات هذه الرواية في فضاء سردي متسع، ومتنوع، فإلى جانب بيروت والجزائر وتونس وعدن (ص82) احتلت أمكنة شتى من عمان موضع البؤرة في الوصف المكاني. وهذا أشرنا إليه، ونبينا عليه، سابقا. على أنه في مقارنته لبيروت من زاوية العلاقة بين هالة والمكان، ثمة مقارنات بينها قبل الحرب الأهلية وبعدها. فالوصف لما قبل الأهلية يجنبا ببيروت، والذي يتصل بما بعده بصرف النظر، فهي على رأي هالة مدينة بلا روح، واسم تاريخي لا غير. وتلي هذه البؤرة المكانية واحدة أخرى هي [جونية] التي توقف الكاتب بنا فيها عند الحديث عن عودة هالة لزيارة بيروت بعد رحيل رشيد مرعي. ولقاءها بميشيل وابنيه روجيه وميرنا، والتقاطهم صورًا. ففي هذا الجزء من الرواية رحلة ترفيهية لهالة، وترفيهية للقارئ، فهي تضيف لونا من الامتاع على السرد الذي غلب عليه شيء من غموض الهدف.

في هذا السياق تتذكر الرفيق كمال الذي نخره داء الزهايمر، فأرادت زيارته لعل لديه بعض ما يجلو الحقيقة عن رشيد، وقيل لها إنه في دار المسنين بالزرقاء التي لم تزرها إلا مرة واحدة برفقة المتوفى، ولم تشعر حيالها بالارتياح، لهذا أرادت أن تأخذ من تؤانسها في هذه الزيارة (ص164-165) وبالها من زيارة! فقد ذكرتها بالهجمة الشرسة التي تعرض لها الرفيق من شلة مخمورين ينتسبون لإحدى المليشيات الجينية، فظنوه من لهجته فلسطينيا. وقال له زعيمهم وهو يصوب المسدس نحوه ما دام معك جنسية أردنية شو مجيئك ع لبنان يا أخو... روح انقبر في بلدك يا ... ثم طلب ممن معه أن يضربوه (ص168). فزيارتها لدار المسنين أحييت في نفسها ذكريات مؤلمة، ولم تظفر بما كانت تتمناه من الرفيق الذي بصعوبة تذكرها، وتذكر من تكون. وهذا الشعور يتلاءم مع ضيقها أصلا بالقدوم، وزادها ضيقا الازدحام المروري الذي وجدت نفسها فيه، والجو الخانق، الدبق، الذي أحاط بها، فبصعوبة استطاعت الإفلات من الفخ.

سرد متقطع : مراوحة في الزمن

يُفترض في هذه الحكاية أنها بدأت في العام 1978 إلا أن الكاتب لم يتقيد على مستوى الماخرجات بهذا، فقد تصرفا فنيا بطريقة السرد. فذكر بعيد وفاة رشيد بعام وقائع جرت قبل نيف وأربعين عامًا. وراوح في الزمن، فتارة هو في الوقت الذي تواصل فيه هالة البحث، وطورًا هو في بيروت، أو في أسفار تنقل فيها رشيد في عواصم شتى. وهو في الزرقاء يفتح قوسين يروي ما بينها حوادث وقعت قبل عشرات السنين، أو وهو في جونية يعود بنا عن طريق الذاكرة لأيام سبقت بسنين، وما أسرع ما ينتقل بين حدث وقع في بيروت قبل الحرب الأهلية وآخر يقع في زمن التحري عن حقيقة رشيد. أي في زمن كتابة الحكاية. ويذكر لنا سارة جلال لنعود بذكرها إلى العام الذي لقي فيه جلال رشيدًا، وعمل لديه في مركز جسور الحوار للدراسات إلخ. أحلام، وكوايس، ترويا البطلة بعضها من شهر العسل، وبعضها بعد الوفاة. وهذه المراوحة في الزمن تضيفي - بلا ريب - على الحكاية، وعلى الحوادث، بعض الغموض، وتشخذ الإحساس بالترقب لدى القارئ، وتمنح السرد بعدًا جماليًا لا نجده في السرد الخطي الريب.

الحوار

ولا ضير في أن نشير للحوار في هذه الرواية، وهو يحتل مساحة كبيرة، ومثلما عودنا في روايته الهامش يسعى لتشكيل الحوار متناسباً مع أقدار الشخصوس، ومستوياتهم ومواقفهم. فسمير ضرغام يقول شلون عيني مذكراً بأنه عراقي، وهالة تقول عنهن مذكرة بأنها لبنانية، ورشيد وكال وسامي يتحدثون بلهجة تبين أنهم فلسطينيون أو أردنيون. ووفاء تتلفظ بكلمات يتضح منها أنها منفلتة لا تخشى الاتهام ببذاءة اللسان. وهذا كله يمثل مزيجاً من المستويات التي تضي على حوارها ما يوهم بمحاكاة الواقع. وهي صفة يحرص الكاتب عليها- عادة- لإقناع القارئ بحقيقة ما يرويه، وصدقه، على الرغم من أنه من صنع الخيال.

ويبقى سرا

هذا بالنسبة للرواية أما القصة القصيرة، فيغلب على قصص خالد سامح القصيرة، والقصيرة جداً، إفراطها في تسليط الضوء على ما في الواقع من تزيف، وما فيه من مظاهر براقة إذا امتحنها الخبير في الحياة أكتشف كم فيها من الإدعاء، والكذب، والنفاق الرخيص. ففي إحدى قصص مجموعته " ويبقى سرا " (دار فضاءات، 2016) الموسومة بالعنوان " أصابع الظلمة " يذكر الراوي أن إعلامياً عربياً كبيراً يجري حواراً مباشراً على الشاشة الصغيرة مع نجمة تلفزيونية أو سينمائية- لا فرق- كبيرة تدعي - على الرغم من أنها تقارب الستين عمراً، بأنها ما تزال جميلة، وخبابة، وجذابة، ومغرية (حلوة) وأن هذا الجمال الباذخ، وتلك الجاذبية التي تبهج الرجال، مصدرهما هو ثقافتها الكبيرة بالنفس.

ودون أن يوجه إليها الإعلامي أي سؤال عن عمليات التجميل التي قيل: إنها أجرتها لدى أهر الجراحين المتخصصين بإجراء مثل تلك العمليات في باريس، سارعت لنفي ما تعده شائعات، فهي لا تحتاج لمثل هاتيك العمليات، التي غالباً ما يجري الحديث عنها كلما ذهبت، أو عادت، من باريس. وبما أن الإنسان، حتى لو كان ممثلاً يمتن الخداع- يستطيع أن يخدع الآخرين لبعض الوقت، إلا أنه لا يستطيع أن يخدع نفسه، لا كل الوقت، ولا بعضه، فقد أدخل الراوي - وهو هنا من النوع الذي يعرف في علم السرديات باسم الراوي العلم- تعديلاً في متن الحكاية. فعندما انفردت النجمة الكبيرة بنفسها في غرفة النوم، أمام المرآة، وعندما أطفئت الأنوار، لم تستطع أن تصدق ما ادعته بادئ الأمر بقولها:

- معهم حق، ما زلت حلوة

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

أن يقنع الذات بحقيقة ما هو زائف. وواقع الأمر أن هذه القصة (أصابع الظلمة) وإن كانت تتصل بسيدة، نجمة تلفزيونية، أو سينمائية، أو مغنية، تظهر فخورة بنفسها على الشاشة، إلا أنها - أي القصة - يمكن أن ترمي بمغزاها لمظاهر أخرى زائفة في واقعنا اليومي.

إدمان التزييف

فهذه الفكرة، إدمان التزييف، نجدها تتكرر في قصة أخرى، اختار لها المؤلف - خالد سامح- عنوانا مطولا " مرآة باب.. وسنوات عجاف ".

فقد اكتشفت الساردة، وهي التي تروي الحكاية من داخلها، لكونها تتعلق بها هي، لا غيرها، أنها أمضت سنين طويلة من عمرها تسمع من الأم الأوامر، والنواهي، بعضها تلؤ بعض : لا تركي بسكليت أخيك. هذه المنطقة تجبّ لمسها عندما تستحمين. الجز الضيق لقليلات الأدب.. إلخ.. تكتشف الساردة أنها تمضي أيامها مثل قطة عمياء، ووحيدة. (ص55) فهذه الأوامر، وتلك النواهي، تتمخّص في نهاية الحكاية، وخاتمة المطاف، عن خيبة مرة تعبّر عنها الساردة، فقد تبدّدت سنوات العمر وهي تنتظر الخطاب، بلا فائدة. " ذهبوا. كلهم.. ذهبوا من هنا قبل أن أتركهم يذيقوني طعم جسدي. ولو للحظة واحدة " (ص56). فالأوامر، والنواهي، التي تظن الأم أنها كفيّلة بحماية الفتاة، أوامر، ونواهي، زائفة في رأي الساردة، ونتأجها عكسية. فهي لم تحم الفتاة، بدليل أنها، وقد التزمت بها، فقدت الأمل، وفتاتها القطار - قطار العرائس- ولم تعد تحلم حتى بالحب العفيف النظيف، فلقد كان نصيبها من ذلك كله أن حظيت بلقب " عانس ".

خاتم ذهبي

وحيثما ينظر القاص خالد سامح، يقع بصره على مظاهر التزييف، فهي لا تقتصر على تجميل التبيح، أو التنفير من الحب، واستبعاد الانفتاح على الآخر، أو إحلال الفتاة في منزلة أدنى من الفتى، وكأنما كُتِبَ عليها أن تظل أسيرة تلك التربية التقليدية، المتحجّرة، والبطركية الأبوية الظالمة. فقد وقف بنا إزاء مثال آخر، ونموذج ساطع من نماذج الزيف. ففي قصة " خاتم ذهبي " (ص62) وفي حوار مباشر على الشاشة الصغيرة لإحدى الفضائيات حول المؤامرة الإمبريالية لتجويع الشعوب، والاستنزاف النيوليبرالي الكومبرادوري، يجد القارئ نفسه أمام نموذج مفتعل ليساري (فوجي) ممن يكثرن جدا هذه الأيام، يتشدّقون بشعاراتٍ تبهر المشاهدين، أو بكلمة أدق، كانت تبهر المشاهدين، ذلك لأنه بتلك الشعارات (كالمقاومة، والمناعة) يستنفد ما في القواميس، والموسوعات، من بلاغة، ومن فذلكات كلامية، ومع ذلك، فهو لا يستطيع أن يخدع المشاهدين كلهم، كلّ الوقت. ذلك أن النفاق الذي يتصف به هذا اليساري، تفنّده شواهد الحال، وإن ادّعتْ خلاف ذلك شواهد المقال، فأحد أصابع يديه يزدان بخاتم ذهبي كبير بفضّ من الماس الثمين، ومثل هذا الخاتم المكلف يكذب ما يدعيه من إشفاق على الفقراء المستغلّين، وتضامن مع البائسين، والمسحوقين، من عامة الشعب، وأبناء الناس.

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

* خالد سامح، ويبقى سرا (قصص) منشورات فضاءات، عمان، ط1، 2016 والفصلة مستخرجة من القدس العربي ع 3 أيار (مايو) 2016. وللكاتب رواية أخرى بعنوان الهامش، ومجموعة قصص بعنوان نافذة هروب. انظر عنه المدن، ع الجمعة 22 كانون الأول 2023 والدستور الأردنية ع الجمعة 16 نوفمبر – تشرين الثاني 2023 وانظر كتابنا: مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، عمان: دار الخليج، 2021، ص ص 145-154

رمزي الغزوي قاصًا

قد لا يكون لتلك القرية موقعها الجغرافي، الحقيقي، وإن كانت تشغل مؤضعًا كبيرًا في المتخيل السردى لرمزي الغزوي، اسمها زهرية، وفيها تجري أجواء هذه القصص التي يقترب عددها من الخمسين، لأن بعضها قصص قصيرة جدًا، وقد لا تتجاوز القصة منها الصفحة الواحدة، وبعضها لا ينتسب لها النوع الذي يُعرف في الأدب الغربي باسم «أقصوصة» short short story أو بكلمة أخرى (سكنش) أي: أنه مشروع قصة، لا قصة، بالمعنى الدقيق. صحيح أنّ القارئ يحتاج لقراءة نحو ثلاثٍ وعشرين قصة من المجموعة (زهريّة) (دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019) قبل أن يصل تلك القصة التي تروي لنا ما كان من شأن القرية التي أطلق عليها عامة الناس، من زوار لها، ومقيمين فيها، اسم «زهريّة» وهي القصة التي بعنوان (مكبُّ الزيت) التي تروي على لسان السارد، وهو طفل يتذكر، ما يمكن أن يكون قد سمعه من الكبار في البلدة، عن مغادرة التجار ببضاعتهم من زيت القرية، ليكتشف الأهالي بُعيد ذلك أنّ جردًا كبيرًا كان قد نفق في البئر الصخري الذي يحتفظون فيه بما يفيض عن حاجتهم من زيت الزيتون. ولذا سارعوا لاهتين، راكضين، وراء التجار، وصاحوا بهم عند إدراكهم لهم: أن كبوا الزيت.. كبوا الزيت.. ولم يستجب التجار، بطبيعة الحال، إلا بعد أن سمعوا تفاصيل الحكاية، وأعيدت إليهم تقودهم التي دفعوها ثمنًا للزيت. وسُمي المكان بهذا الاسم الذي اختاره الكاتب عنوانًا للقصة (مكبُّ الزيت) وفي العام التالي اكتشف التجار زهورًا جديدة نبتت في مكبِّ الزيت، لم يروا مثلها من قبل، فأطلقوا على تلك الزهور اسمًا يذكرهم بحكاية المكبِّ، وهو «زهرة الزيت» الاسم الذي حُرّف لاحقًا (زهريّة) وأصبحت تُعرف به تلك البلدة التي تحيط بها كروم الزيتون إحاطة السوار بالمعصم.

ومن يقرأ القصص، يُلاحظ- دون حاجة إلى التأمل، أو التأويل - أنها جميعًا تقع في هذه البلدة المتخيّلة، التي لا بد أن الكاتب الغزوي يرمز بها لإحدى القرى، فالمكانُّ الريفي هو الإطار الذي تجري فيه معظم القصص، دون تحديد، أو تعيين.

فالراوي، وهو أحد أطفال القرية، لا يفتأ يعود بذاكرته إلى الورا، أي إلى طفولته المبكرة، وشقاوته المتعترّة، فيأخذ صفرًا في الحساب، أو يتسلّق دالية أم محمود، ويقطف حصرًا منها دون إذن، أو يختلس النظر من ثقب الأبواب، أو يسطو على البيض، أو يلوّث بالطين وجه بنت الحيران.. فلا تجد الأم بدءًا، ولا مناصًا، من تأديبه، فتتخذ من الاستحمام بالرغوة والصابون شكلًا لهذا العقاب البدنيّ، ترافقه «زخات

متفرقة من الصفعات الرنانة على عُرْبِهِ الزَّلِقُ» (ص 10) فالاستحمام يغدو في هذه الأجواء- إذن - عقابًا لا تزول كدماته، وآثاره، إلا في الاستحمام التالي.

وهذا الطفلُ، الذي يتكرر توظيفه في القصص، لا يفتأ يعود بذكريته إلى الماضي عندما كان يحاكي جدّه في ممارسة طقوس العبادة، ومنها الصلاة (ص 11) أو عندما كان يرغب في قطف الورد من حديقة الحيتاطة، وهو لما يَمُّ الخامسة من عمره، فيتلقى منها صفة مدوية، وهي لا تأبه لجناحه المهيض، ولا لسقوطه المربع، ولا لبكائه الفظيع. (ص 13) ومع ذلك لا يني بتذكر شجرة التوت التي كبرت، وكبر معها، وكبرت معها أحلامه (ص 14). ويغالي الغزوي في استعادة ذكريات هذا الطفل، الذي يؤدي في الوقت نفسه دورَ الراوي، فيجري حوارًا بينه وبين الشيخ صاحب الدكان الوحيدة في البلدة، ويحاكي في ما يكتبه من هذا الحوار لثغة الطفل التي تجعل الشين ثاءً:

- أنا بدّي طبشة البياع ياثيخ (ص 15)

وتلك لثغة قلماً تشيع بين الأطفال شيوخ اللثغة بالراء أو السين، وهي لثغة لا يعاني منها الناطقون بالعربية، صغاراً وكباراً، مما يفصح عن أنّ هذا الطفل - السارد- ليس طفلاً نمطيًا، بل يتمتع بخصوصية ما قد تشير بخفاء لشخصية الكاتب المؤلف. وقد تكررت الإشارة لمعانة هذا الطفل - السارد- من اللثغة، فأبوه يلقنه أبياتاً غزلية عن القهوة المحبوبة التي تجلى في الفناجين، وشاعَ ذكْرُها في الصين، ومع ذلك يستغرب لأنه في الأعراس، والمناسبات، التي رافق فيها أباه، دأبَ صتابو القهوة على تجاوزه، وتبدو هذه الإشارة فرصة مواتية لتداعيات الراوي عن الذكريات المتصلة بالقهوة، فتكثُرُ كثرًا كحبات المسبحة، يتذكر جده، والمحامسة، والجمر المتقدم الملتهب، والإيقاع الذي يصدر عن جده وهو يدق القهوة، ويطحنها بمدقّة المهباش، في إصرار لافت على استعادة أجواء القرية، ورجالاتها، الذين يفخرون بما لديهم من (شوارب) تقف عليها الصُقور (ص 17).

ومن أجواء القهوة إلى صلاة الاستسقاء، حكاية تعود بنا أيضا إلى طفولة هذا الراوي، وذكرياته عن الحياة الشعبية في البلدة المتخيّلة زهريت. فهو يتذكر موسماً تأخر فيه المطر، حتى كادت تنقطع أخباره، ومن العادات التي يتذكرها الراوي إدارة الرحي بلا حبوب، وتعليق أدوات الحراثة على الجدران بالمقلوب، وترديد الأغاني الشجّية التي تدعو الله، وتدعو أم الغيث، لاجتلاب المطر بتلك الأدعية غيثا دائما، مدرارًا، يروي الزروع، ما كان منها في الغرب أو في الشرق (ص 20)، وارتداء الثياب مقلوبة أيضًا، بيد أنّ مثل هذه العادات، التي كان يُظن أنها تأتي بالمطر، لا تكفي، إذ إن أحد رجالات البلدة (جنّون) صاح بالحشد الذي يصلي صلاة الاستسقاء، قائلاً:

- يا أهل زهريت، قبل أن تقلبوا ثيابكم، اقلبوا قلوبكم (ص 21).

وكأنّ في هذه الصيحة احتجاجًا على المظهر الخارجي الذي اعتادوا عليه، وهو قلب الملابس، في حين أن ما في ضمائرهم، ونفوسهم، الكثير من النفاق، والمعاصي، وهو ما لم يتركوه. فما فائدة التغيير في

المظهر إذا كانت العلة باقية وراسخة في الجوهر؟ ولهذا يمضي صاحب هذه الصيحة (جَتُون) وهو اسم لا يخلو من دلالة على رأي الناس فيه، دون أن يصلي مع المصلين، لقناعته بأنهم لا يَسْتَحْفُونَ أَنْ يُمَطَّرُوا.

خرافات الريف

ولهذا السارد - الطفل- هوسٌ بحياة الريفيتين، وما لها من طابع شعبي، وما تتصف به من بساطة، لا تحول -قطعاً- دون أن يؤمنوا إيماناً شديداً ببعض الخرافات، والخزعبلات، كالاتقاد بأنّ الثاليل تظهر في الأيدي التي تشير إلى النجوم عند عدها. وهذا الطفل - السارد- لم تظهر في يديه الثاليل، وإنما ظهرت على يد أخيه الذي لم يكن شغوفاً بتعداد النجوم، والإشارة إليها بيده. والعلاج، مثلما يرى بعض هؤلاء البسطاء، اصطياح حرباء، ثم دفنها في مفترق طرق، أو تعليق رأس بصل في غرفة المؤونة حتى يجف، ويسقط، فتسقط معه الثاليل، وثمة طريقة أخرى، وهي إخفاء باذنجانة ريانة بين فروع شجرة تين، بشرط أن تقع الشجرة وحيدة على قارعة طريق. وبعد يأس من جلّ هذه الطرق اقترح الراوي على أخيه المصاب بالثاليل التحرش بالنجوم، وتعدادها، مع الإشارة إليها بيديه، وألا يبالي بما قيل، ويقال، فما كان من الثالولة إلا أن سقطت عن يده كبرعم ميت (ص15).

والمغزى المستفاد من هذه القصة واضح، وهو بطلان العلاج بالشعوذة، والوسائل الغريبة، المضحكة، التي لا أساس لها. كذلك نفي ما يظنه بعض الناس من أن التحرش بالنجوم، وتعدادها في أثناء النوم على السطوح صيفاً، يؤدي لبروز الثاليل في الأيدي. فهذا كله من المعتقدات الخرافية، والأباطيل التي وجدت لها أذانا مصغية لدى بعض البسطاء من الفلاحين. فالخطاب السردى - ها هنا - علاوة على أنه نبش في الذاكرة- ذاكرة السارد، وذاكرة المكان- خطاب لا يخلو من نقد ساخر، لاذع، لبعض الممارسات الشعبية، وهو نقد يدعو لتحرير العقل الريفي من تلك الخزعبلات، ويفك أسرته من هاتيك الخرافات.

كثير الغلبة

ويبدو لنا هذا السارد سارداً يصدق عليه وصف العامة له (بكثير الغلبة). فقد دأب على محاكاة الكبار في صغره، وظن أنه باختلاسه سيجارة من علبه أبيه، وتدخينها، يُدرجه في عداد الكبار، مُصدقا للقول (حلاوة الشب سيجارته) ولكنّ الأب يصفعه على ظاهر يده التي تمتد إلى ما هو ممنوع، ويلدع أصابعه بزهرة السيجارة، فيبكي ألماً. أما الجد فأراد إقناع حفيده باجتناّب التدخين بطريقة أخرى، إذ قام بلق سيجارة لحفيده، وقدمها له طالبا منه التدخين. " فحظت عيناى كحبتى فطر، وازرق خاتم فمي، وحسبت أنني لن أعود إلى مدارج الحياة " (ص27) وهرع الجد لانتزاع السيجارة من حفيده، شامتا الدخان، ومكتشفه، وزارعه، وبأثمه. ولهذا لم يجب الحفيد عن سؤال جده إن كان ينوي التدخين ثانية، أم أن هذه هي المرة الأولى والأخيرة، مكتفياً بهز رأسه علامة التردد، وانعدام اليقين.

والسؤال الذي يتبادر للأذهان هو: لم يتمتع السارد- الطفل - عن الإجابة؟ ولماذا لم يقرر في حينه الامتناع عن التدخين طالما أن شعوره بالاختناق منه، شعور من يوشك أن يفارق الحياة؟ الجواب عن هذا واضح، فلو أن الكاتب جعل السارد يقرر عدم التدخين، لكانت القصة في هذه الحال تشبه المواعظ،

ونتيجتها محسومة. ولهذا وُقِّق الكاتب الغزوي في ترك النهاية غامضة يستخلص القارئ من غموضها الماسي هذا عزمَ الفتى على عدم التدخين مرة أخرى. ونستشفُّ من القصة نوعاً آخر من المغزى، وهو أن اللجوء إلى الردع بالعنف قد يأتي بنتائج عكسية، مثلما كان أسلوب الأب قاسياً مع الصبي، فلم يردعه، ولكن الردع عن طريق الملاطفة، واتباع الإقناع، بأسلوب بعيد عن العنف، والعقاب البدني، هو الذي يعود على الراوي بالنتيجة الجيدة، المرجوة.

نارُ ناراً

فكتابة القصة لدى رمزي الغزوي لِيَسْتَبْ نَبْشاً في الماضي فحسب، وتذكراً لأيام خلث، وسنوات مصّت، من عمر السارد، وإنما هي مشروعٌ يخضع لتصميم تتضح فيه معالم، ويطرّد له نسيج، وتتضافر فيه خُيوط، في تصوّر يضعُ القارئ في بؤرة الحكاية، مستخلصاً منها النهاية التي تحتمها الدوافع، والحوافز، الموجودة. وهذا واضحٌ في قصة « نارُ ناراً..» وهي امرأةٌ من كدحوا تحت سلطة، أو سطوة، الإقطاعي المنجبر الذي يطمع في علاقة غراميةً بتلك المرأة « ذات العشرين قهراً. الزفة كجدوة بركان. البيضاء كشيء اللفت. ولها جديلتان كحشنيين سوداوين جمعتهما لحظة حب» (ص36) وهي على هذه الصفات ترفّع رأسها، وصوتها، في وجه ذلك المتغطرس، ذلك الرجل الذي ما فتئ يحاول ترويضها، إذ تستفزه بضحكةٍ، مجلججةٍ، صاخبة، وكلمة ساخرة، أثارث نحوه الرجال في البلدة، فهبّوا، وانهلوا عليه بالفؤوس، وبكل ما اقتدرت أيديهم على الوصول إليه، وهم يصيحون صيحة رجل واحد: نحن رجال يا ناراً.. رجال يا ناراً .. وهذا ما يفترّ العادة السائدة لدى رجال البلد، فعندما يغضبون يصيحون « أنا أخو.. ناراً » (ص35).. ولا تختلف هذه القصة عن سواها من حيث أنها ذكرى يرويها السارد عن جدّته « لما كنتُ طفلاً أرافق جدتي في منطقة [لستب] غربي قريتنا، كانت تطلبُ مني أن أنصت، بكامل قلبي، عليّ أظفر بضحكة ناراً، أو صرختها» (ص33) وقارئ القصة سيواصل عن طريق السارد، ومُحكّيهِ القصصي، تتبّع حكاية الضحكة، والصرخة، مع [لستب] وهو الوصف الذي يُطلقه على ذلك الطاغية المتسلط الذي قتله الرجال، وهم يصرخون: أنا أخو.. ناراً. فالمقدمة القصيرة توجّه - بتقنية سردية لافتة - وعي القارئ ليواكب في الأثناء حرص السارد على تبويب متواليات الحدث. ومثل قصة (نارُ ناراً) الكثير من القصص، وقد يطولُ بنا الأمر إذا أردنا تتبّع ما فيها من تقنياتٍ، ودلالاتٍ، وما فيها من فوائجٍ ونهايات.

*مستخرج من موقع رصين الإلكتروني ع 21 يونيو - حزيران 2019

يُذكر أن للغزوي عدداً من المجموعات القصصية، منها: غبار الحجل 2000 ومواء جلامش 2003 وموجة قحح 2005 عدا خمس مجموعات من قصص الأطفال، ودويان بعنوان « مدن عاجزة نفسياً » 2009 وبضعة مؤلفات أخرى بين مقالات، ونصوص، عن المكان. وكتاب من أدب الرحلات، بعنوان « تطريرٌ على طريق الحرير » وهو كتابٌ عمودٌ ثابتٌ في صحيفة الدستور اليومية، ونالَ غير قليل من الجوائز، منها جائزة عبد الحميد شومان لأدب الأطفال 2014 وجائزة محمد طلمية لأحسن مقالة صحفية 2012

زياد صلاح شاعرًا

يدرك القارئ من النظرة الأولى في ديوان (وبعد) للشاعر، والروائي، زياد صلاح ، أن القصائد، وعددها غير قليل، تنحو منحى القصيدة القصيرة. فباستثناء قصيدتين، أو ثلاث، شدت عن هذه القاعدة، فإن ما تبقى من نصوص تميل إلى التكثيف، وإلى العبارة الشعرية المجتزأة، المختزلة، وتنتهي في الغالب بموقف يتناقض، من حيث المدلول، مع ما تبدأ به. فهو إذ يتحدث عن السمع، وعن التواصل مع الآخرين، ومع الأشياء، عن طريق الصوت، إذا به - في لقطة سريعة غير متوقعة، ولا تخلو من مفارقة لفظية تفجأ القارئ- يناقض ما كان قد استهل به النص، يقول:

كيف لي أن أصغي
إلى رائحة الأم
وقلبي لم يعد يتذكّر
أنّ عيني
قد أصابها
الصمّم

فهو يعن في التعرّض لطبائع الأشياء تعرضا يخالف فيه نواميس الكون، ومفردات اللغة، فالإصغاء ها هنا للرائحة يتنافى مع الواقع، إذ من الطبيعي ألا يستقبلها الإنسان عن طريق التنصت، أو السمع، لأنها في الأساس من المسمومات لا من المسموعات.. ومع ذلك فإن عذر المتكلم في القصيدة لا يتأتى من أنّ السمع عنده هو المعطوب، الذي لا يتجاوب مع الأم، وإنما البصر أيضًا، فالقلب لا يتذكر أن عينيه مصابتان بالعمى السمعي، لا البصري. وهذا التركيب الذي يتصف بتراسل الحواس، تركيب- بلا شك- يخالف توقّعات القارئ، العادي، والمتخصّص، مما يبعث لديه إحساسًا عارمًا بالدهشة، وشعورًا بالمتعة في آن. وهو في نص آخر " مقدمة أخيرة " لا يفرق بين الأنا، والآخرين، ولا بين الفرد، والمجموع:

عندما حاولت أن
أخطو إلي
تعثرْتُ بي
فأيقظني
من نوم الآخرين (ص21)

فالمتكلم المندمج- فيما يظهر مع الآخرين- يتحد بهم اتحادًا يقرب من الحلول الصوفي، بدليل أنه حين يتعثر بقلبه الحزين يصحو، ويوقظه التعثر، لا من نومه، وإنما من نؤم الآخرين. وهذه أيضا مفارقة أساسها التلاعبُ باللغة، والتفتنُ في استعمال الكلمات، إذ يتوقع القارئ أن يقول: أيقظني من نومي. فعلاقة الاستلزام، والاستصحاب، في التداؤل اللساني تتحول إلى علاقة تضادٍ، وتنافرٍ. وتتضح هذه الطريقة في توتُّح العلاقات المتعكسة بين الأشياء في التنافر ما بين الحبر، والقلم. فالأول (المداد) ينكِر القلم، فيما يجهل الثاني ما يخطه بذلك الحبر. وهذا ليس غريبًا، ولا عجيبيًا، إذا كان الكلُّ يدعون رؤية كل شيء دون أن يرووه:

ما أعجب أن يُنكر المدادُ القلم

وأن يجهل الأخيرُ

ما نخطه به

وأن نرى

بأعيننا كلَّ شيء

دون أن نراه (ص35)

ففي عالم يغلبُ عليه الزيف، ونكران الحقائق، يدعي المصابون بالعمى رؤية كلِّ شيء. ويذكرنا هذا بقصيدة لزياد صلاح بعنوان النظر في اتجاهين، ففيها يعبر عن الشيء الذي يريده، وهو اتساع المعاني بنقيضة تقليم أغصان الكلمات، فالإدعاء بأن تقليم أغصان الكلمات يجعل دلالات الألفاظ وافية، وممتدة، وشاسعة، كالوقوف خلف المرأة مع الادعاء بأن الواقف خلفها يرى ذاته الكبيرة في تلك المرأة:

ها أنذا

أقلمُ الأغصانَ

في أشجار الكلمات

لكي تصيرَ

وارفة المعاني

وربما أقفُ جزافًا

خلفَ المرأة

حتى لا أراها

ولا أراني

والإلحاحُ على التناقض في التعبير شيء نجده يتكرَّرُ في قصيدة السجن. فالمرأة فيها سوداء، ومن ينظر فيها لا يرى بالطبع غير ذلك السواد، وغير صورة السجن بسواده، ولذا فإنَّ المتكلم في القصيدة لا يفرق بين وجه الشخص السجن، ووجه المرأة، فكلُّ منهما يصدَم الناظر بسواده، وأما يدا السجنين فغير سوداوين، وهما تتحاوران مع قيوده دون حوار فعلي:

وجهُهُ مرآةٌ سوداءُ
لا تُعكِّسُ إلا صورتهُ
ويداهُ ما افكنا
تحاوران في صمْتِ
قيوده (ص 91)

وحتى الأسطورة المعروفة، المشهورة، كأسطورة سيزيف، تغدو في قصائد زياد صلاح أسطورة معكوسة المعنى، فالمتكلم الذي ينوء بصخرته على ظهره، ويخطو صاعداً من أول السفح باتجاه الذروة، تهوي الصخرة عن ظهره فجأةً، وبدلاً من أن تستقر في قعر الوادي، يفاجأ بها تتدحرج من الأسفل إلى الأعلى، باتجاه الذروة :

يدُ سيزيف
امتدت من جذع خيالي
فأمسكتُ بي
ويا لدهشتي
حين نظرتُ إلى صخرتي
وهي
تندحرج
من حيثُ كنتُ واقفاً في قعر الوادي
إلى أعلى الجبل (ص 68)

فالمتوقع، والشيء الطبيعي، هو أن تندحرج الصخرة من الأعلى إلى الأسفل حتى تبلغ قعر الوادي، بدلاً من الاتجاه العكسي الذي نجده في القصيدة. ويلتفت الشاعر في واحدة من قصائده للشاعر الراحل عبد الوهاب البياتي (1926-2001) الذي أقام في عمان زمناً غير قصير، وكان كثير التردد إلى غاليري الفينيق، حيث الشباب من الشعراء يتحلّقون حوله، ويأنسون إليه، ويأنس هو الآخر بهم، وبما يسمعه منهم، وقد جاءت الصورة التي يرسمها الشاعر للبياتي بخطوط مواربة، تحمل في تشكيلاتها المتقاطعة، والمتعاكسة، طابع المفارقة اللفظية. فهو كخطاب بئس، عاد للتو من غابة، والغابة ليست غضة، ولا نضرة، إنما هي غابة على قيد من الاحتراق، وهو ناعل، مهزول، كشبح، وسأوه ملبدة بالغيوم، وبشظايا من أباريقه المهشمة، في إشارة لواحد من دواوينه (صدر عام 1955) التي تمثل علامة فارقة في مسيرته الشعرية، بل في مسيرة الشعر العربي:

وجه حَطابٍ بئس
عائدٌ للتو
من غابةٍ محترقة

جسده ناهل كزولة

وروحه سماء صغيرة

ملبدة بغيوم من حرير

وبشطايا أباريقه المهشمة (ص104)

وهذه الصورة تستدعي في الذهن صورة أخرى تنتقل بنا من حاضر الرؤيا إلى الماضي، فيعكف الشاعر على استعارة صورة البياتي رائداً، والآخرين ينثرون أصداء ما أطلقه مُبتكراً من أشعار في كل اتجاه:

كان ملكاً في غابة الشعر

قبل أن تنثرها في كل الجهات

أصداء ما أطلقه مُبتكراً

من زبير

مطارق الزمن (ص105)

فهو كفارس يخوض حرباً أثنته بغير قليل من الطعنات، والجراح، ولكن ما أصيب به من إصابات مباشرة، أو غير مباشرة، في معارك الأدب الطاحنة، وسجلات النقد، والشعراء، والمتشاعرين، لم تنل منه إلا ما تنال الريح من الطود الأشم، الشامخ:

أثنت إهاب وجهه المكابر

بجراح أعمق مما تبدو

لكنها أبداً

لن تمس منه

لحاء الضمير

في قلبه الصوفي (ص105)

ومن النصوص الجيدة التي لا تخفى فيها المفارقة، من حيث أنها أداة تعبير عما ليس مباشراً، تلك القصيدة التي وسمها بـ "أم الشهيد" ففي النص تتوالى صور مجزأة، تتفاعل بعضها ببعض، وتتكامل، في صورة أكبر: العكاز، ساق الابن، المشيعون، الدموع، الملح، وفي هذا الإطار من الأجزاء المتداخلة تبرر الزغريد منطلقة مما يجنبه صدر الأم الرؤوم، الحنون:

بيدها تتلقف

ما أسقط منها

وعكازها عظيمة

من ساق ابنها الشهيد

يشيع الناس قتلاهم

بدموع مالحة
وتشيع شئلةً
تزعث من نبت روحها
مطلقةً ما خبأته لذلك اليوم
من زغاريده (ص42)

شيء آخر لا بد من أن يلفت النظر في هذا الديوان، وهو شغف الشاعر بالأماكن، وبالأشخاص الذين يحيل الحديث عنهم لتلك الأماكن، فتبدو الصورة صورةً واحدةً، فالحديث عن الشخص كالحديث عن المكان. ومن ذلك القصيدة الموسومة بعنوان "الفتى الجرشي" فهو بدلا من أن يروي لنا حكاية ذلك الفتى، بالطرق التقليدية، راسماً له (بورتريه) بالكلمات (وهذا التعبير لنزار قباني) نجده يعتمد الأسلوب نفسه في دمج المدلولات بعضها ببعض، وتحرير الدوال من معانيها القاموسية عن طريق الصور المجتزأة التي تتفاعل بعضها مع بعضها الآخر، فتصهر في صورة كلية مركبة تمسك بالتلايب:

على يساره وعدٌ بالشتاء

وعن يمينه

ذكرى ورود

إنه يصطادُ العصافير

بيدٍ مثل

نجمةٍ صغيرة

وعينٍ تشبهُ فانوسًا سحريًا

وفمٍ كخاتم سليمان

وأذنٍ كأنها

مفتاحٍ صغير

لباب الخلود (ص56)

فالجمع بين الشتاء، والورود، والعصافير، والنجمة الصغيرة، والفانوس السحري، وخاتم سليمان، والمفتاح الذي يفضي به لهبو الخلود، هو هذا التصور العجائبي لذلك الفتى الجرشي، الذي يقف عند بوابة النصر في مدينة الألف عمود داعيًا المارة لابتياح مراهيه المستديرة. وفي قصيدة "حوران" يتجاوز الشاعر المؤلف في توظيف الألفاظ؛ فالحائط ماء، والظل مكبلاً بخيوط، والخيوط مجدولة من أشعة الشمس، والسماء أرض ترتبها من حثاء:

كسماءٍ أرضية

تراها حثاء

تدروهُ الرياح

من أدنى الجنوب

إلى أقصى الخيال

ولا ريب في أنّ القارئ يتوقع أن يقول الشاعر إلى أقصى الشمال، لذكره أدنى الجنوب، قبل ذلك، ولكنه فاجأ المتلقي - على عادته - بهذا العدول عن المتوقع لآخر أشاع في النصّ ألقاً كذلك الألق الذي يتصوّره في (منجل) متألّق تحت إبط فلاح، كأنه - أي المنجل - هلال تحيط به طيورٌ من أهانيج. ومثل هذه الاستعمالات للغة تؤكد أنّ زياداً، في هذه القصائد (وبعد) صاحب مشروع إبداعي لا تنفضه الموهبة، ولا تُعوّزُه الخبرة**.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 9 آب (أغسطس) 2018

**أزمة ، عمان، ط 1، 2010. ولزياد هذا روايتان، أولاهما بعنوان (كان) والثانية (السباحة خارج الماء) وانظر عنه الدستور 21 حزيران 2010 والدستور ع 9 آب - أغسطس 2018 الرأي الثقافي ع 20 كانون الأول- ديسمبر 2013 وانظر الجسرة ع 15 إبريل- نيسان 2021 والقدس العربي 28 مايو- ايار 2021 .

زياد محافظة روائيا

بعد رواياته يوم خذلتني الفراشات، ونزلاء العتمة، و وبالأمس كنت هناك، وأنا وأبي وأفيرام، ورواية أفرهول، وحيث يسكن الجنرال، وسيدة أيلول، ومجموعة أبي لا يجيد حراسة القصور، صدرت للكاتب زياد أحمد محافظة رواية جديدة (فضاءات- عمان 2024) بعنوان تمهيد لعزلة طويلة(ص282).

تروي هذه الرواية بأسلوب سردي سلس لا اضطراب فيه، ولا انقطاع، حكاية علاء الدين الفارس ابن إحدى القرى القريبة من عمان، توفي والده وهو في العاشرة من عمره. أما أمه فأكرهها عمه على الزواج منه ليرث حصة الراحل في الدار، والعقار. وبعد أن ضاق الفتى ذرعًا بعمه، ترك القرية متوجهًا للعاصمة، محتفظًا من باب الاحتياط والتحرُّز بشهادة الثانوية العامة لعله يستطيع أن يتابع الدراسة جامعًا بينها وبين العمل. وقد ساعده موفق المبري - أحد أقرابه من جهة الأم - في العثور على عمل لدى (سوبر ماركت) يمتلكه جندي متقاعد (أبو رائد). وذات يوم فيما كان جالسًا في المكتبة الجامعية يحضّر بعض الاختبارات مستعينا بها على كتابه تقرير أو بحث، طارت من أوراقه واحدة حطت أمام طالبة (حنان) جالسة على كُتب منه. وعندما نظرت فيها وجدتها مقالًا كانت قد كتبتة، وبعثت به لمجلة " شؤون أردنية " للمشاركة في مسابقة المقالات التي تعالج قضايا الشباب. وعندما نهضت لتغادر القاعة اقتربت منه هامسة: هل تؤمن بالصدفة؟

لم يفهم عندئذ ما الذي أرادته بهذا السؤال. وقد انتظر طويلًا قبل أن تسأله: كيف وصلت إليه تلك المقالة؟ تذكر أن هذا المقال كان الفائز بجائزة شؤون أردنية، بيد أن عايد النواف، صاحب مركز المستقبل للدراسات، المحرر المسؤول عن تلك المجلة، فضّل منح الجائزة لمقالٍ آخر، لا شيء فيه سوى الشناء على السياسة، ومَشح الجوخ، لا للوزراء فحسب، بل حتى للمستوزرين (ص138).

كان علاء هذا قد تخلى عن (أبو رائد) وعن الماركت، وعمل بوساطةٍ من قريب أمّه موفق المبري لدى عايد النواف. وتحسنت ظروفه المادية كثيرًا بسبب البدلات، والمكافآت، والراتب المتصاعد شهرًا تلو شهر. وفي موازاة ذلك بقي عامر أحد أصدقاء الدراسة، وشريكه في السكن القديم أيام قدومه المبكرة لعمان، يحثه على التعرف بالدكتور جبران، والانضمام للملتقى الثقافي الذي تتردّد إليه النخبة من طلابه المهتمين بالشأن العام.

ومن حسن حظ علاء الدين الذي أعيأه البحث عن تلك الفتاة - جلسة المكتبة- التقاؤه بها في مكتب الدكتور جبران، لا مرة واحدة، بل مرارا. فقد أصبح من المترددين إلى مكتب الدكتور جبران. ولاحقًا إلى منزله ليكتشف أن اسم الفتاة حنان، وأنها ابنة الدكتور الذي يعيش وحيدًا بعيد وفاة زوجته صغيرة السن

بالسرطان. وفي الأثناء تناسى علاء أمّ شادي، وتناسى ليو، ووالده، والسائق المتهور، وتناسى أروى. وعقدت أواصر قلبه من عايد النواف و الدكتور جبران أنشودة تشدّه لمصيرٍ مبهم.

تقيضان

فعايد النواف، والدكتور جبران، على طرفي تقيض. الأول وزير سابق، ويتطلع للعودة بحقيبة أخرى، أو برئاسة المجلس الوزاري، لذا فهو ينشيء مركزاً باسم مركز المستقبل للدراسات. وهذا المركز كغيره من المراكز التي امتلأت بها العاصمة منشئوها الحقيقيون، وممولوها، مجهولون، وهي في العلن مراكز دراسات لكنها في الحقيقة لإدارة أعمال، بل عمليات مشبوهة، الله وحده يعلم بها. فالنواف هذا ينفق على المركز الذي لا يعود عليه بدينار واحد تهوّر ومن غير حساب. وقد وجد في علاء الدين مساعداً ذكياً نادراً. ولكنه مع هذا يزدرية وكأنه من طبقة الخدم المهمشين الذي لا حول لهم، ولا قوة. سمعه مرة يقول أنا رأيي، فثار فيه ثورةً وصاح: رأيك؟ قلت رأيي؟ من قال لك إن رأيك يهمني. ثم من أنت لتعلق على ما جرى؟ أيّ مغلّ قال لك إننا نهتمّ ونبحث عن القيمة والإبداع. هنالك أشياء أكثر أهمية. أنا كلّفْتُك بمهمةٍ، وقبضت عنها مكافأةً مجزية، ماذا تريد أكثر من ذلك؟ انتهى الأمر! إياك أن تعود لأمر كهذا. أفهمتُ؟ (ص 141)

وهذه الثورة التي لا مسوغ لها، ولا تفسير، سبها أن علاء المكلف بالإشراف على مسابقة المقالات كان قد منح الفوز بالجائزة لمقال حنان، وأن النواف قرر منحها لآخر لا مزية فيه سوى النفاق، ومسح الجوخ. ومع الزمن، ومع تواتر الاختلاف إلى مكتب د. جبران، وإلى منزله، تعمّقت العلاقة بحنان. أما مركز المستقبل للدراسات، فنعرف فيه على شخص آخر من ذوي السلطان، وهو العميد غازي الذي التقاه في مكتب النواف. (ص 206) وهذا العميد هو صاحب الفضل في تعيين علاء الدين في المركز، وهزيمة الوصل بين الاثنين موفق المبري الذي يُعدُّ في نظر كثيرين شخصية غريبة يكتنفها الغموض؛ فلا أحد يعرف طبيعة عمله على وجه اليقين. وعلاقاته متشعبة، وذو صلات مشبوهة بشخصياتٍ من المستوى الرفيع.

عندما عرض علاء على موفق الرغبة في متابعة دراسته العليا في الجامعة في برنامج الماجستير سارع للقول: " شو عليه يا قرابة؟ سلافُك بسيطة. ترى الجماعة هناك حبايبنا. موضوعك في الجيبة الصغيرة. ولس تنوي خبّري. أصلاً وجودُك في الجامعة ضروري، وكويس.. بخدمننا " (ص 125)

ومما يزيد الأمر غموضاً والتباساً قوله بعد أن انتظم علاء في الدراسة " في الجامعة ثمة أنشطة غير بريئة. هناك أساتذة يخدمون أجندات مشبوهة. البلد اليوم على صفيح ساخن " (ص 127). ثم تجاوز ذلك للحديث عن د. جبران، زاعماً أنه ليبرالي، شهواني، وسكير. غارق في نزواته وملذاته وعلاقاته النسائية المنتشعبة. ويعمل مع سفارات أجنبية لتشويه سمعة بلدنا " (ص 128).

ومع هذا الذي يعرفه عن الآخرين، لم يخبره بما يعرفه عن النواف، ولم يقل له: إنه مستعد للإفراق على الوزارة من جيبه الخاص، مقابل الترتيب على الكرسي. ولم يخبره بما يتصف به من طبع دبق، وسلوك سمج، وحُلق غث. وأنه متسلقٌ تقلد قبيل سنوات حقبة وزارية لمدة قصيرة لا علاقة لها بمؤهلاته. (ص 134-

135) وأصبح بثرته الإعلامية، وثنائه على أصحاب القرار كلما فُرع الكوزُ بالجرّة، مدعاةً للسخرية، والتفكُّه. (ص 135)

في كنف النواف تمكن علاء من تحسين مستواه، فتغيرت رؤيته لعمان، وللناس، ولعلاقته بحنان. أما علاقته بالدكتور جبران، فشهدت تقلباً لأن ولاءه انقسم على اثنين؛ أحدهما معالي النواف، والثاني أستاذه الذي أصبح حميّه بعد زواجه من حنان. والاثنان على طرفي نقيض. ففيما يسعى النواف لتحسين صورة الحكومة، لا يفتأ الدكتور ينتقد الوضع العام في البلاد على مستوى الإدارة، وتفكك البناء الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، وفقدان العدل الذي هو أساس الملك. (ص 154) وهذا ما ينكره النواف بشدّة، وينكره قريبه موفق المبري (ص 171-172) الذي ألح عليه طالباً تقارير عن بعض أعضاء هيئة التدريس، ونشاطهم غير الأمني، وعلى رأس القائمة د. جبران، الذي كان قد درّس في لندن، ولا يخفى أنه يجتمع بثناء فاحش يرغم نسبه المتواضع (ص 193).

المقال الذي قَلَبَ الدنيا

لو أن الأمور سارت على هذا النحو فحسب، لهان الوضع، فقد استدعاه النواف على عجل مشيراً لمقال قَلَبَ الدنيا رأساً على عقب، نُشر في إحدى صحف المعارضة، يتهم الدولة، والقيادة، مشككا في نواياها تجاه الإصلاح السياسي، والاقتصادي. متسائلاً كيف تسمح الصحيفة بنشر مقال ببشاعة كهذه؟ والخطير في الأمر أن المقال تُرجم، ونُشر، في صحفٍ أجنبية، وتلقفته المنابر بما فيه من أقاويل تنال من سُمعة الوطن. حين تساءل علاء عن صلته بالموضوع، وعلاقته بالمقال، بادّره قائلاً: لتبريد الموضوع لا بد من أن تكتب ردّاً مُفجماً تضع النقاط فيه على الحروف، مفنداً المزاعم، والإدعاءات، بأسلوبك القويّ المتين. (ص 212). تخلى علاء عن استعداداته لامتحانات آخر الفصل، وأقام ليله يكتب، ويفتح النار على من يرفعون شعارات التحرّر الديمقراطي، معلياً في الوقت نفسه من شأن المسؤولين، ورؤاهم الفذة. (ص 216)

بعد وقت قصير نُشر الرد في الموقع الذي نُشر فيه المقال باسم عايد النواف، مع صورة له كبيرة. (ص 217) واتضح لاحقاً أن كاتب المقال الذي أحدث هذا الضجيج، هو د. جبران. وفي أول لقاء بينهما سأله بصفته أحد العاملين بمركز المستقبل للدراسات، ما إذا كانت له علاقة بهاتيك الردود، فنفى ذلك نفياً قاطعاً (ص 221) وأسّر الندامة في نفسه على هذا النفي. إذ يبدو أن جبران لم يُنظّل عليه ذلك. فقد اقترح على رواد ملتقاه الثقافي الفكري لعبة وهي تمثيل بعضهم دور صاحب المقال، وبعضهم دور صاحب الرد، أي النواف. وأشار إلى علاء نفسه ليمثل دور صاحب الرد، ووجد السارد نفسه حائراً إذ ينبغي له أن يتبنى أحد النقيضين، وأن يرد عليه في الوقت نفسه (ص 230-231).

حدث مروري أم اغتيال

فهو يؤدي دور الدكتور المتحدث بلسانه، والرد عليه (ص 234) في شعور يدفعه للمرة الأولى بالابتعاد التدريجي لا عن النواف، وحده، بل عن موفق قريبه، وعن العميد غازي (ص 216).. وفيما كانت الحيرة تحيط بكل من علاء وحنان فوجئاً باختفاء الدكتور جبران. فقد اعتادت أن تتفقّد أباه قبل أن تذهب

للنوم. وفي تلك الليلة لم تجده في البيت، وعندما حاولت الاتصال به كان الهاتف يواصل الرنين دون رد. لم يمّ الاثنان تلك الليلة. ولم يعرف أي منها كيف يبحث عنه، فلم تكن لديها أي معلومات عن مكان وجوده. وسط هواجس علاء رنّ الهاتف، فإذا بالمتصل قريبه موفق المبري - الذي كان قد أصبح من مخلفات الماضي - مكالمته المبري ساخرة، ومزججة، وفيها الكثير من التشقي غير الصريح. "بآخر الجلسة حضر حبيبك الدكتور مع صحابه. يا أخي زلّة ابن عز. كيف رضيّ بواحد ساقط مثلك؟ ما بعرف" (ص 249). أشبهه بالصفعات يترنخ تحتها علاء ولكنها لم تتضمن ما يشير لمصير الدكتور جبران. لجأ إلى العميد غازي الذي لم يقبله ببرود فحسب "شو، بتفهمش انت عشان تحكي معي بهيك موضوع؟ باشتغل عندك أنا؟ شيل هذا التفكير من راسك، وقوم اتقلع بزا. الله أعلم وين يكون سكران!" (ص 251)

ولم تطلّ الحيرة بجنان، فقد فاجأها ضابط من الأمن على هاتفها ليخبرها بالعثور على الدكتور مصابا داخل سيارته التي تعرّضت لحادث سير مروّع " (ص 254)

توفي د. جبران بعد أيام من الحادث، وبعد مدة قصيرة تبعته حنان التي أسفر التشخيص عن إصابتها بالسرطان. كانت الحادثة التي أودت بالدكتور مدبرة، وهذه هي قناعة علاء، وحنان. دفنت في حديقة المنزل على الرغم من معارضة بعض الشيوخ، ولكن السارد علاء الفارس لا حظ في ذروة الحزن أن القبر اختفى.

رواية محكمة

في البدء يوحي لنا الكاتب بقيام هذه الحكاية على ثنائية التشخيص، فإلى جانب علاء الفارس، وحنان ابنة الدكتور جبران، وعامر صديق علاء، ثمّة ثالث على التقيض يتألف من موفق المبري وعائد النواف والعميد غازي. ويمكننا أن نضيف لهؤلاء أبا رائد صاحب السوبر ماركت. أما موفق فعدا عن أنه ضلله حين دفع به للعمل عند النواف تبين أنه على علاقة بجهات تهتم بملاحقة الناشطين السياسيين، وتتهمهم بأنهم خطر على الحكومة والوطن، ويجب تتبعهم، وكتابة التقارير عنهم، كالدكتور جبران، وصحبه. والنواف الوزير السابق يحاول، وقد نجح مرارا، توظيف السارد علاء لتلميع المسؤولين، والذود عن الفاسدين. والعميد غازي الذي تبين أنه يخفي له ما لا يتوقع، فعندما لجأ إليه ليخبره بمكان وجود الدكتور، طرده شرد طردة، ووصفه بالأهبل الذي لا يدري بفعله هذا من هو؟

وهؤلاء الأشخاص كانت صلته بهم ذات فائدة بادئ الأمر، في حين أن صلته بجنان لم تكن إلا نتاج مصادفة لها علاقة بالإبداع المقالي. وانتهت بها الأمور للزواج بعد حكاية حب رومانسية. وعامر كان من أصدقائه الذين عرفهم دون أن يكتسب من معرفته به شيئا مما كسبه من النواف، أو من موفق قريبه، أو من (أبو رائد) صاحب الماركت. ود. جبران عدا عن أنه أستاذة، وأحد المؤثرين فيه، وفي ثقافته، وفكره، من خلل المناقشات التي تدور في ملتقاه، هو الآخر لم يستفد منه إلا إذا عدّدنا مصاهرتهم ضربًا من النفع. وهذه الثنائية شحنت الرواية بالتوتر المستمر الذي يجعل القارئ مشوقا وتائقا مترقبًا لمعرفة ما سيحدث.

مراوحة في الزمن

في المقابل ثمة سلاسة في السرد على الرغم من أن الكاتب راوح بين المتواليات المحكية، إذ منها ما وقع في الماضي الذي يتقدّم على زمن القصة، ومنها ما يقع في الحاضر، متزامنا مع كتابة الحكاية. فالقصة ليست بعيدة كثيرا عن زمن الخطاب، كأنّ السارد يحدثنا في الوقت الذي تقع فيه بعض الحوادث. في تنبهه لضرورة ترابط السياق، فلا ينسى أن يُضَيِّن كل واقعة من الوقائع السبب، والحافز، الذي من أجله وقعت، وبسببه حدثت. وخير دليل على هذا المصادفة، والورقة، والمعرفة التي وصلت بين علاء وحنان. جاء ذِكْرُ السبب بعد حدوث التعرف. كذلك ما ذكر عن أنه يدين لموفق ببعض الفضل، وكذا للعميد غازي، جاء ذكره بعد ذلك. فالأول شاركة السكن، وتوسط لدى (أبو رائد) ولدى (النواف) والثاني يرجع له الفضل في تعيينه في مركز المستقبل للدراسات.

مستويات اللسان

ولم تفت الكاتب قضيةٌ مهمة لا يتنبه لها الكثير من الكتاب. وهي اللغة التي تعبر عن الشخص، ومستواه، وعن الموقف. وقد وازن بين مستوى الكلام، والشخص. فهو في الاتصال الهاتفية الذي جاءه من موفق، أو الحوار المتشجج مع النواف، أو العميد غازي، لجأ للغة تناسب هؤلاء الأشخاص، وتناسبُ الموقف المتشجج، فيما كان الحوار الذي يدور بين أعضاء الملتقى في مكتب الدكتور جبران، أو في منزله، أو في حوار مع حنان، نموذجا لما يُتوقع أن تتصف به حوارات المثقفين. لهذه الأسباب - مجتمعة - نجد في رواية "تمهيد لعزلة طويلة" رواية محكمة، تتم عن تجربة، وخبرة، وموهبة متبصرة بهذا الفن.

1. للاطلاع على دراساتنا لرواياته انظر: في الرواية الأردنية الجادة، ط1، عمان: دارالخليج، 2025 ص ص 113-152 والكاتب من مواليد أكتوبر 1971 في عمان. ولديه ماجستير إدارة عامة. وروايته الأولى بعنوان بالأمس كنت هناك، وكانت قد صدرت ببيروت عن دار الفارابي 2009 تلتها الروايات المذكورة في مقدمة هذا الفصل، والأخيرة هي تمهيد لعزلة طويلة. فازت روايته نزلاء العتمة بجائزة معرض الشارقة 2015 انظر عنه: البيان ع 16 أيلول - سبتمبر 2021 والدستور الأردنية ع 17 أيلول - سبتمبر 2021 .

سالم النحاس فارس " الساحات "

وقعت عيناى مصادفة على نعي الصديق سالم النحاس (1940-2011) في الصُّحف. أقرُّه من موقعي في الرياض، فيصيني ما يصيبُ المتنبى حين يفزع بآماله للتكذيب. فأشُرُّ بالدمع حتى يكاد يشرق بي، لكأنتي لا أصدقُ أنّ أبا يعرب الذي ملأ الدنيا، وشغلَ الناس، قد فارق الحياة. غادر هذه الدنيا دون أن يتاح لي إلقاء النظرة الأخيرة، أو وداعه الوداع الأخير، أو حتى المشاركة في تشييع جثمانه إلى مثواه الأخير في التراب الذي أحب.

أما وقد صحَّ الخبر، ولم يدع صدقه لي أملاً، فقد عادت بي الذكريات عقوداً إلى الوراء، يوم التقيناه للمرة الأولى في بيت من البيوت التي سكنها مع أسرته الصغيره في عمّان، على مائدته كان الأدب، وحديثٌ عن القصة القصيرة من أمتع ما عليها من ألوان، وألذ ما فيها من أطايب، وأصناف. يتكرر ذلك اللقاء الذي يجمعنا بأدباء كان منهم (الراحل) خليل السواحري، وعدي مدانات، وراكان المجالي، ومفيد نحلة.. قبل أن تتمخَّص المحاولات لإنشاء جمعية أدبية هي التي أصبحت معروفة باسم رابطة الكتاب الأردنيين.

ومن عزّف سالم النحاس، في ذلك الحين، أيقن أن لهذا الرجل هدفاً واحداً في الحياة، هو أن تكون للأدباء الأردنيين رابطة تعبر عن الجسم المتواضع لحركة الإبداع الأدبي في حينه، وأن يمتد هذا التعبير، وينتشر، من الإطار المحلي الضيق إلى الإطار العربي القومي، ثم إلى الإطار العالمي إذا أمكن.

وقد أعطى النحاس هذه الفكرة جُلَّ وقته، وعندما ظهرت الرابطة في أخرة من شهر أيار 1974 وانتخب عضواً في الهيئة الإدارية الأولى، تجلّى حرصه على هذا الكيان الجديد، الفتي، في الكثير من مجالات العمل الذي يتعاطم، ويكبر، كلما أجزّ شيء. وقد ظل دائم البحث عن مواقع جديدة للرابطة. وأصبح في نظر الكثيرين (عرباً) لها، ومخوراً تدور حوله عجلة النشاط، فكم من مرة وصل الليل بالتهار دون أن تعرف أجفائه حلاوة النوم من أجل أن يتم ما يدفع بهذه الرابطة خطوةً جديدةً للأمام: تعديلات على النظام الداخلي، انتخابات لجان، انتخاب هيئة إدارية جديدة، مراسلات مع اتحادات أخرى، تنظيم اتفاقيات مع هذا الاتحاد، أو ذاك، التحضير لمؤتمر أو ندوة، جمع تبرعات، الإسهام في نشر مخطوطات لبعض الأعضاء من الشبان، يتولى هو، بنفسه، الإشراف على الطباعة، والتدقيق، والتنقل بسيارته (السوبارو) قبل أن تتحول إلى «أوبل» أو أيّ ماركة أخرى، ما بين المطبعة الاقتصادية تارة، ومطبعة شوقي معبدي تارة أخرى، والجمعية العلمية الملكية حيث كان.

لا يستطيع أيّ منا أن يعدد المآثر الجمّة التي تدين بها " الرابطة " لهذا الكاتب الذي كثيراً ما خذله أصدقاؤه، بمن أخذ بأيديهم، وشجعهم، وقدم لهم الكثير. كثيراً ما كان يتساءل بعض الأصدقاء من الشبان

عما يكتبه سالم النحاس، ومتى يكتب، ولم لا يهتم بكتاباتهِ تسويقاً وترويجاً إعلامياً على الأقل، مثل الكثيرين من يتنافسون على نشر صورهم في الصحف، ونشر الأخبار عما كتبوه، وعما سيكتبون، حتى بلغ الغرور بعضهم أن ينشر خبراً عما يعزّم كتابته، ونشره، مع صورة تفصح عن بعض غروره.. ويتضح فيما بعد أنه لم يكتب ما وعد به، ولم ينشر شيئاً مما آذن بنشره. أما سالم النحاس فلم يجد في الواقع الوقت الكافي لبتابع إبداعاته، ولم يشغله في يوم من الأيام أن تُكتب عنه الأخبار، هنا أو هناك، على الرغم من عمله في الصحافة في "الأخبار"، و"الأهالي"، و"جوردان تايمز" وسواها من صحف، فقد كان يولي أصدقاءه من العناية، والاهتمام، ما لا يوليه لنفسه. مع هذا، فقد كتب عدداً من النصوص التي تضعه في الطبقة الأولى من الكتاب، فروايتُه «أوراق عافر» (1968) تعد من البدايات التجريبية المهمة في الرواية الأردنية، وهي على المستوى الفني تفتقرُ برواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم» و«الكابوس» لأمين شنار.

أما مجموعته القصصية " وأنت يا مادبا " (1979) ففيها عددٌ غير قليلٍ من القصص، مثل: «دائرة الأفق» و" أشجار الصنوبر " و" الثقب" .. وما تزال تعد حتى هذه اللحظة من القصص الرائدة، إن كان على مستوى التجريب، أو على مستوى الأسلوب، الذي ينحو بلغة القصة القصيرة منحنى الشعر، في أكثر أنواعه رقةً، ورهافة حسّ، وروايته «تلك الأعوام» كرواية " الساحات " (1987) خطوتان بارزتان في مسيرة الرواية، واللافت للنظر أنّ الساحات، التي استوحى مادتها من تجربته في السجن، تنبأت بالتحوّلات التي شهدها الأردن بعيد انتفاضة الخبز، والتغيير الذي أدى إلى الإطاحة بالأحكام العرفية، وقوانين الطوارئ، بيد أنّ أحداً ممن كتبوا عنها لم يلتفت لهذه المسألة، على الرغم من أنّ الاستشراف، والتنبؤ، من الدلائل التي تؤكدُ نبوغ الكاتب، وإلى هذا يتّجه غير واحدٍ من دروس الرواية، غربيين وشرقيين، قدماء ومُعاصرين. علاوةً على أنها رواية تمثل أطيافاً من المجتمع الأردني، ونماذج تتجلى، لا من خلال الحوادث والشخص، فحسب، وإنما من خلال اللغة السردية، والنسيج الحوار، فضلاً عن التحليل، والتفسير، الذي لا يكتبني برصد الواقع المنظور، وإنما بالواقع المُضمّر الذي يكشف عن دينامية المجتمع، وحركة التاريخ. فضلاً عن هذا كله، كتب النحاس الشعر (أنت بالذات)، والمسرحية (الانتخابات)، والمقالات، وكان قد أخبرني في اتصال هاتفي بعكوفه على كتابة رواية جديدة، وأنه حظي بمنحة تفرغ من وزارة الثقافة. رحم الله سالم النحاس، فقد كان نقائياً رائعاً، ومناضلاً أميناً لمبادئه، وأفكاره، ومبدعاً بارزاً ندر شبيهه، وقلّ في هذا البلد نظيره.

*مستخرج من الرأي 2012/2/10 للمزيد انظر ما كتبناه عنه في: الرواية الأردنية في ربع قرن، ط1، عمان: دار الكرمل 1994 والكاتب ولد في مادبا ظفر بدرجة بكالوريوس في اللغة الإنجليزية من جامعة عين شمس. وهو عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين، وهيئتها الإدارية لأكثر من دورة. من آثاره المنشورة: أوراق عافر 1968 رواية. وأنت يا مادبا 1979 قصص. وتلك الأعوام رواية 1981 والانتخابات (مسرحية) ورواية الساحات 1987 وأنت بالذات (نصوص) 2001 .

سامر حيدر المجالي روائيا

تمثل رواية المهندس (دار الآن: 2023) لسامر حيدر المجالي، وهي الثانية بعد روايته المؤابي (2020) والكتاب السادس بعد "شياطين في حضرة الملكوت" 2015 و "أكرام الحب والغضب" 2019 و "المؤابي" 2020 و "شهود من أهلها" 2020 و "مع الحياة" (فلسفة) 2021 تمثل ما يعد سيرة ذاتية لبطلها، والسارد الوحيد فيها، فراس زيد فرحان. سيرة تخضع لتسلسل زمني لافت للنظر. فقد وُلد هذا السارد في العام 1979 من أب موظف، وأم تعمل أمانة مكتبة في إحدى مدارس التربية (ص 23). وفي العام 1997 نجح في الثانوية العامة (التوجيهي). وتقدم بطلب التحاق بالجامعة الأردنية، واختار الهندسة المدنية لتعلقه المبكر بالأبنية، والتصاميم المعمارية، ولهذا أثر هذا التخصص على الهندسة الكهربائية، وعلى الميكانيك (ص 31). فهو يكرر في مواقع شتى من سيرته أنه يعشق العمارة من نعومة أظفاره، وأنه فُتن بسنان المعماري التركي، ومعجب بحكايته الطريفة المشوّقة عن الدائرة (ص 33).

وفي العام 2002 تخرج من الكلية بمزاعم أنه وقع في حب نيف وأربعين فتاة (ص 11)، وتزوج من ابنة خاله (راية) ووهبه الله طفلة جميلة سهاها دنيا، وهي لديه الدنيا كلها فعلا، لا مجازا. بحث بعد التخرج عن عمل في ظروف شاعت فيها البطالة في صفوف المهندسين شيوعا لافتا للنظر. وأتيح له العمل براتبٍ محدود سنة 2004 مع المهندس حسان (ص 38) ثم المهندس سلطان (ص 41) الذي تخطى الأربعين عمرا. فيما كان هو في العشرينات حسب. وتعلمذ على يديه في مشروع ضخم متعدد الطوابق. فهو فندق يذكره بالمباني الشاهقة، والأبراج العالية، التي شاهدها في مصر المحروسة (القاهرة) حين زارها (2001) في أثناء إعداده مشروعته للتخرج (ص 42-51).

ولم يكن الدخل الذي يكسبه من هذا العمل كافيا، إذ لا يزيد عن نفقات البيت من طعام وشراب وملابس، وفواتير للكهرباء، والماء، والهاتف، وأجور المواصلات، وأقساط المدرسة إلخ... لذا ما إن أتيحت له الفرصة كي يغادر إلى دبي بعقد عملي براتب أكثر من كافٍ، حتى استغل الفرصة السانحة، واهتملها، بلا تحفُّظ، ولا تردُّد، بعد أن لقي في صفوف زملائه، وأهله، من يشجعونه (ص 67-71). كان سفره في أواخر العام 2006 وابتدأ العمل في مؤسسة للمقاولات عابرة للحدود، بل للقارات باسم " ثرى " في أول يناير (كانون الثاني) من العام 2007 وفيها تعرف على أشخاص أسهموا في دعمه بادئ ذي بدء. في مقدمتهم نجيب المالكي المدير الإداري لـ (ثرى) و نجوى مديرة مكتب المدير الإداري، وآخرون كالخروبي، والأسيوطي.

محمد العزام

لم يمض إلا قليلاً وقت حتى تبين له أن وراء هذه المؤسسة العملاقة رجلا يعرفه حق المعرفة، وهو محمد بيك عزام (ص 79-84). كان السارد قد ذكره في بدء الحكاية عندما توفي جدُّه (ص 30-31). فقد حضر العزام إلى منزل والده في الجزء المطل من جبل عمان على وسط البلد، لتقديم واجب العزاء بجدّه. وقد لازم

الأسرة طوال أيام العزاء الثلاثة. وأظهر في استقباله للمعزين ما يؤكد أنه أحد أفراد العائلة، وأنه مصاب بمصابها، مع أنه لا يتعدى كونه جازًا كغيره من الجيران. وذكر السارد، فيما رواه عنه، أنه رشح نفسه في انتخابات المجلس النيابي للعام 1993 لكن الحظ لم يحالفه. وفيما بعد تغيرت الأحوال بهذا العزام، صحيح أنه سجن مدة، بيد أن الأمور تغيرت جذريا، فهو يدير عددًا من الشركات، لا في دبي وحدها، ولكن في غيرها من دول الخليج وإماراته، وفي الأردن، ومصر. وعندما عاد فراس لعمان زائرًا التقى بمحمد بيك العزام بعد عناءٍ شديد نظرًا لجو البيروقراطي الذي أحاط نفسه به، وبمكتبه. وأخبره العزام أن نجوى، والمالكي، وغيرهما، من موظفيه، وأن عليه أن يتواصل معهما لكي يقدموا له الدعم كله. واتصل بهما هاتفياً على مسامعه، وأوصاهما عليه، وطلب منه الحرص على التعاون، فالمستقبل يفتح له الباب على مضراعيه.

مع أليساندرو الإيطالي

وبعد عامين، أو أكثر، من تلك المقابلة، غلب الطمع على السارد، ولم يعد يكفيه ما يكتسبه من (ثرى) ومد بصره إلى مشروعاتٍ التوريد لحسابه الخاص، ففي أحد المعارض تعرّف على الإيطالي أليساندرو (ص88)، وعلى من كانوا معه. وهو مندوب شركة تنتج كل ما يتصل بالتمديدات الصحية، وأنشأ علاقة تجارية به، وبزملائه الإيطاليين. وبدأ يستورد منتجات هذه الشركة، ويقوم بتوزيع ما يستورده على الراغبين، والمحتاجين، من مقاولي الإنشاءات، والأبنية الفندقية، وازدادت أرباحه، ووعدته الشركة باعتماده وكيلا خاصا حصريًا لمنتجاتها في الخليج، وبعض دويلات الشرق الأوسط. لكنّ الرياح لم تجر بما تشتهيئه السفن، فعلاوة على الشكوك التي بدأت تساور زوجته راية من علاقته بنجوى، وقرارها الغاضب بتركه وحيداً، والعودة إلى عمان (ص96)، اقتحمت العصا دواليب مساره الاقتصادي، وبدأت الأمور تسوء شيئاً فشيئاً، بل سرعان ما أصبح مثقلاً بالديون (ص144).

عندما وجد نفسه عالقاً، قرّر العودة إلى عمان، فيما يشبه التملّص المبكر من ملاحظات بنك الخليج الأوروبي، الذي سبق أن افتتح لديه اعتمادًا بمليون درهم إماراتي على أن يسدده من عائد المبيعات، وذلك ما لم يحدث. وفي وصف الكاتب للوضع الاقتصادي الطارئ يشير إلى إفلاس الكثير من الشركات، وتسريح الكثير الحجم من الموظفين، والعاملين، الذين اضطروا للعودة إلى عمان، أو دمشق، أو مصر. مما قلل فرص العمل فيها نظراً لتدفق الكثير من الكفاءات، وذوي الخبرة. في هذه الأثناء، قرّر محمد بيك العزام أن يقفز من المركب وحده، تاركاً للآخرين مصيرهم الحتمي وهو الغرق - على رأي السارد - وتخلص من 85 % من أسهمه قبل انهيار البورصة في شهر أكتوبر.

فرح بين الشواهين

في الأثناء يكتشف فراس أنه وسط هذه الحيتان ما هو إلا فرحٌ صغيرٌ سقط في غابة مظلمة كلٌّ من فيها من الشواهين. وبلغت أزمته مع البنك المذكور أوجها، فحاول الاستغاثة بمحمد عزام جار الرضا، إلا أنّ رنين هاتفه النقال ارتطم بجدارٍ من الصمت الأصمّ. يحاول دون يأس أن يرسل له برسالة استغاثة عبر تطبيق الواتس أب دونما فائدة. اختفى محمد عزام، واختفت آثاره، وتبين في هذه الغمرة أنّ نجوى هي

إحدى زوجاته، وقد كساها العزام بالذهب، والمجوهرات، والماس، على حساب الناس الغلابي (ص152). صدمه هذا الاكتشاف لأنه استبان في ضوءه - لسخرية القدر - أنه كان يعبث بحرم الرجل الذي أراد إرضاءه (ص153). وأخيراً، بعد نفاذ صبره، وجأده، جاءه الرد من نجوى، رداً تزعم فيه أنها بباريس حيث أمها وأبوها في حالة صحية تستدعي بقاءها بجانبها لمدة طويلة، ولا تعلم متى تنتهي (ص154). في هذا الوقت يغمره شعور طاع بالاكنتاب. ويهرع لأقراص النوم التي وصفها له الدكتور فاضل، وذكرها في مستهل الحكاية. (ص155) وإلى جانب الدكتور فاضل وجد من يعالجه عن طريق المواعظ والعبادة والتصوف؛ كالشيخ خالد، صاحب الخطب البليغة، والمواعظ المؤثرة. وتبادلا الزيارات، وتعرف على محتويات مكتبته المنزلية، وبدأ رحلة البحث عن راحة البال (ص157).

ولكنّ الدخول الذي بات شحيحاً اضطره للرجوع إلى دفاثره القديمة، كالناجر الذي يبحث عن مدين منسي وسط سجلاته اليومية التي مر عليها زمنٌ من غير تصفُّح، ولا تدقيق. تذكر المهندس سلطان الذي أخذ بيده منذ عام 2004 فوجده هو الآخر بلا عمل، فاستغل - أي سلطان - هذه الإجازة القسرية، وغادر إلى أميركا لزيارة ابنه؛ سعد وليث بعد أن أنميا دراستيهما، واستقرا هناك. ومع أن المهندس المذكور تلوح عليه إمارات الشيخوخة إلا أنه يشعر بالاطمئنان النفسي، والروحي " ما الذي أريده الآن أكثر من راتي التقاعدي، أنا وأم سعد؟ " (ص160) وهو بهذا يخفي، ويكتم، بكلمة أدق، ما يشعر، ويحسُّ به، من سأم، وفراغ.

هلوسات

وفي ذروة الشعور بالاكنتاب تتحول الذكريات لدى فراس إلى هلوسات، وتنتابه الكوابيس والرؤى. فكلما اقترب من مواعظ الشيخ خالد، انكفأ على نفسه، وتراءت له أشياء تحتوي على كل ما هو عجيب وغريب. فالكابوس الذي وصفه لنا في رؤية ما يراه النائم من حرب ضروس، ومعارك ضارية، وطاحنة، تتطير فيها الرؤوس، ويعلو صليل السيوف (ص162-165) أهوالاً يراها، أو يعيشها، ولا ينقُصها التوتر، فيجد نفسه مستسلماً للعبادات، متردداً بصفة مستمرة للجامع، الذي تحول في وقت قصير إلى ميدان للاختلافات الإيديولوجية، وفي الوقت ذاته يلاحظ على راية - زوجته وابنة خاله - أنها تعامله مثل طفل مريض تخشى عليه تفاقم المرض " اهتم بصحتك أولاً، فلها الأولوية " (ص168) ومثلما يقال " في أسوأ الأحوال جاءنا عزيزٌ خطايكم " انسحب عليه هذا المثل، فقد تلقى اتصالاً على رقمه الأردني من مكتب محاماة، وكله البنك الإماراتي بمتابعة قضاياه. طلبت منه المتصلة الحضور إلى مكتبهم في الرابية لتسوية المطالبات المالية التي أرسلها البنك (بنك الخليج الأوروبي) فهوت به الصدمة مرةً أخرى إلى الحضيض. نجح في إقناعهم بتأجيل التسوية إلى نهاية العام، فعلاه بالقليل الذي يكسبه يسد ما عليه من ديون، أما راية فقالت " بعد تسعة أشهر يجلبها ألف حلال " (ص170)

ريشة في مهب الريح

مرّ شهر رمضان، وما بعده، وجاء عيد الأضحى، والأمور تزداد سوءاً على سوء. زاد الطين بلة أن أمه التي كانت تتمتع بالصحة، والعافية، اكتشف الأطباء أنها تعاني من ورم حميد - غير خبيث - وفي مثل هذا العمر تحتاج إلى من يبقى إلى جانبها، وهذا ما كان ينقّص السارد الذي استمع لوصية الوالدة بعقلٍ، وقلبٍ، منفتحين، قالت له، وهي تظن أنها في الرمق الأخير: " في المرة الأولى وقعتّ الفاس في الراس من غير ما أعلم. أما الآن فأريدك أن تحذر من محمد العزام، فهذا الرجل حقودٌ جداً". وتضيف " ثمة شيء لا تعرفه، كان قد تقدم لي قبل أن أتزوج أبك، فرفضته، ورفضه جدك" (ص 180). وأما لم رفضه الجدّ فلأنه مغرور، ودائم التحرش ببنات الحي، ومدمن خمر، ومحملّ لبيته، وأولاده.

بعد أن سمع فراس هذا الكلام من أمه، اكتشف كم خُدع بهذا العزم، وأن خديعته به أبقته زمناً طويلاً كريشة في مهبّ الريح (ص 181).

على حافة الهاوية

تنتهي هذه الرواية ببطلها فراس وهو على حافة الهاوية. في حكاية صيغت بأسلوب لا يخلو من تشويق يضع القارئ في موضع المترقب لما سيحدث. وهذا هو أحد الأهداف التي يتوخاها الروائي مختلفاً بها عن المؤرّخ، وعن الكاتب الذي ينشر ما يشاء من السواليف دون أن تؤدي لتكوين روائي بالمعنى الدقيق للكلمة. فالكاتب على مستوى الزمن يراوح بين رواية الوقائع عند حدوثها، والاسترجاع، الذي يستعيد به حوادث بعد وقوعها بزمن طويل، أو غير طويل، فيما هو معروف بالمفارقة السردية. فزيارته لعيادة د. فاضل - على سبيل المثال - يروي ما يتصل بها في لحظة متزامنه مع عودته مكتئباً من دبي، ووقوفه على حافة الهاوية. في حين أن سائر ما يقع، ويجري من زواج أبيه وأمّه، وولادته عام 1979 ودراسته، وتخرجه، وزواجه من راية، وعثوره على عمل في مشروع المغترب (أبو فيصل) أو مع المهندس سلطان في الفندق متعدد الطوابق، وما تبع ذلك من العرض الذي تلقاه للمغادرة إلى دبي، فتشجيع الأهل، والزملاء من المهندسين، على المغادرة، فما مر به من ظروف في المؤسسة العملاقة (ثرى) وعلاقتها بمحمد بيك عزام إلخ.. ذلك كله وقع قبل أن تبدأ الحكاية بزيارة الطبيب النفسي، وتناوله أقراص النوم التي تشعره بالهدوء والتخلص من التوتر العصبي والنفسي، ولقائه بالشيخ خالد، ومن جراه في العبادات، والتصوف. فهذه المراوحة في الزمن أكسبته، وأكسبت روايته، شكلاً قابلاً للتأمل، ولا يخلو من طلاوة يستجيب لها النوق.

التشخيص

وعني الكاتب بالشخص، فأحد الشخصيات التي اهتم بها فضلاً عن راية، محمد بيك عزام. فقد سبر لنا غوره، وأظهر ما يخفيه من تقلب، وانتهازية، عبر تصريحاته تارة، ومقالاته المنشورة، وممارساته على مستوى الأعمال التجارية، وتجارة الأسهم. وهذا يقع في تضاعيف الحكاية متناثراً. فالقارئ يستخلص هذه الطبائع المركوزة في شخصية الرجل عبر مواقفه، وممارساته، وأفعاله، دون أن يضطرّ السارد لذكر ما يلحق به

القارئ عن هذه الشخصية. وهذا ينسحب على شخصية فارس، الذي يحتل البؤرة المركزية في الرواية، فهو إلى جانب أنه طموح، وجاد في طموحه، إلا أن المواقف أثبتت أنه متهورٌ بعض التهور. فمن يتقن الهندسة، والتصميم، وخدمة المقاولات، لا يستطيع بالضرورة أن يكون متقناً لتجارة المنتجات الصناعية، فإذا وفق في صفقة، أو اثنتين، فهذا ينبغي أن يخضع من حين لآخر للدراسة، والاستشارة. وأن لا يُلقَى بنفسه في مغامرة كنتك التي تورط فيها مع بنك الخليج الأوروبي، أو تلك التي كاد يتورط بها مع نجوى، أو محمد بيك. فهو في الرواية طموحٌ، ولكنه ليس حريصاً حرصاً كافياً، لذا وقع فيما لا ينبغي له أن يقع فيه. وثمة شخصيات لم يعطها الكاتب إلا القليل من اهتمامه. فبالمقارنة لا نرى في توقعه عند شخصية شوقي ما يوازن وقوفه عند شخصية ممدوح مثلاً، أو المهندس سلطان، كذلك الذي نجده في وقفته إزاء المهندس حسان، وهذا طبيعي في رواية تعاني من كثرة الشخوص، كثرة اضطرتته في بعض المواقف لذكر أسماء الشخوص ذكراً مفاجئاً من غير أن تكون لدى القارئ أي فكرة عن الدور الذي تضطلع به.

تلك الأمكنة

واللافث في هذه الرواية ما فيها من تعلق بيديه السارد بالأمكنة؛ فهو يركز الحديث عن عشقه للمكان سواء في الجزء الذي قضى طفولته فيه، أو في الجامعة، أو في مصر المحروسة التي زارها مرتين، بما في ذلك كفر أبو ضبة في بني سويف، أو الشارقة التي اتخذ منها مقاماً بدلاً من دبي لأسباب مادية، والمارينا، والمطاعم، والمقاهي التي تردد إليها في أكثر الأحيان. وهذه الأمكنة تضيف لمرويات السارد فراس الإطار المادي المحسوس الذي يجعل من حكايته حكاية تبدو كما لو أنها وصفت حقيقي للواقع، وإن كانت لا تخلو من التخيل السردى.

عفوية الحوار

زاد هذه الواقعية صدقاً بحواره الذي يتخلل المواقف المحكية. ومن ذلك الحوار بين المهندسين زملاء الدراسة في المقهى، والحوار الذي عصف بالسكون الرتيب الذي ساد علاقته براية (الزوجة) في موقف أغضبها بسبب علاقته الغامضة بنجوى (ص140). وكذلك الحوار الذي نقله لنا عن لقاء السارد بمحمد بيك عزام، والمهندس سلطان، فهو حوار يستخدم فيه اللغة التي يختلف بها المثقفون من الشخوص عن العامة، أمثال شوقي وامراته. علاوة على هذا نجده يعزو للشيخ خالد من الحوار ما يضي لونا خاصاً، وسمة مميزة، لهذا الرجل المتدين. ولا تنفك من أصابع السارد خيوط الحكمة، فهي كالخيوط في كرة الصوف، يلتف بعضها على بعض، فلا يسهل على الحائك فرطها إلا بصعوبة، ولهذا يشعر القارئ - مثلما ذكرنا قبلًا - بشعور من يترقب الوقائع الآتية دون إحساسٍ بالسأم، أو الاضطراب لتخطي بعض الصفحات، كالشعور الذي يداهمه في الكثير مما يُنشر، ويقراً، هذه الأيام من روايات يبدد فيها القارئ الكثير الجَم من وقته الثمين بلا متعة أو فائدة.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع1 آذار (مارس) 2024 .

والمجالي كاتب وروائي أردني وصاحب محتوى لغوي وإبداعي صدر له في مجال الرواية : المؤابي، رواية المهندس، وله في النقد كتاب الكائن الروائي (2026) ومع الحياة نظرات في صفاتها وأسرارها (2021) وشياطين في حضرة الموت. انظر عنه الرأي 1 مايو (أيار) 2017 والدستور 22 كانون الثاني يناير 2026 والعربي اللندنية 4 نوفمبر – تشرين الثاني 2025 والقدس العربي، ع 24 يوليو 2025 والدستور الأردنية ع 22 يناير – كانون الثاني 2026 .

سرحان النمرى شاعرا

ما الذي يعنيه أن تصنعى حديث اللوز، وبوح الدفلى؟
وما الذي يعنيه أن تكون فى المهجر بعيدا عن مسقط الرأس، نائيا عن الوطن، تداهمك ذكراه
ولا تستطيع أن تعود إليه كلما شئت، ومتى أحببت؟
وما الذي يعنيه أن تنتقل هنا وهناك فى العالم البعيد وملء جنبيك أشواقك إلى القرية والحى
والبيت الذي فيه ولدت وفيه نشأت وفيه عرفت الأسرة والإخوة والأحبة الذين باتوا فى منأى عنك،
ولا تفتأ تحيا على ذكرى مرت، كنت فيها بينهم، وواحد منهم، وها أنت ذا قد أصبحت تعيش غريبا
نائيا على الأشواق لا تفتأ إلا الذكريات؟
جواب واحد عن هذا كله، وهو المعاناة. المعاناة التي تفتنق شعرا مثلما تفتنق البراعم فى الغصن
الغض، والفن التضر، المونق، عن زهور براقاة الألوان، لا تلبث حتى تنعقد ثمرا.
وثمرة هذه المعاناة، وهاتيك المكابدات التي مر بها، ويمر، سرحان النمرى، هي هذه الباقاة الحلوة
من القصائد الشعرية الرقيقة الأنيقة التي تبشر بميلاد شاعر محجري نأمل أن يكون له شأن رفيع،
ومستقبل بديع، فى مقبل الأيام، وآتى الزمان. شاعر يعرف تماما من أين تؤتى التجارب، وكيف تفتنص
الصورة، التي تعبر بعمق عما تحس به الروح، وما تجيش به حشاشة الصدر، وسويداء القلب:
ليس فى جيبك إلا حفنة من ذكريات
وصهيل يشتهي طيف الوداد
وهوى يرمى حشاشاتي
ويستل من الروح بقايا أمل
يصرخ فى عري المرايا
آه يا مملكة اللوز ويا
بيتا طواه البعد
فى قلب المدى
ليت أسوارك قوس الطيف
أو حلم تطفى فى وريدي
فهذا الحنين إلى الماضي، وإلى الذكريات، وإلى العشق، الذي تتضاءل أمامه المغريات فى المهجر،
يدفع بالشاعر دفعا لاستعادة رموز الارتباط بالوطن، وأحد هذه الرموز إن لم يكن أبرزها وأحراها

بالاستحسان، عمّان المكان.. وهو ما حدا به لكتابة قصيدة يتغنى فيها بهذه المدينة الخالدة مثلما تغنى من قبل عرار، وعبد المنعم الرفاعي، وعبد الرحيم عمر، وجمال أبو حمدان، وحيدر محمود وشهلا الكيالي.. وآخرون كثيرون في قصائد كتبت بدم القلب:

عمان أنت المنى إن طاف مبتهلاً
صلى لعينيك في التبريك ما ارتبها
عمان يا طفلة جذلى منزهةً
على ضفاف الأماني ظلها انتصبا
واستجمعت من نسيم الصبح بسمتها
حتى أفاقت مع النسرین فانعذبا
نفديك يا غرة الدنيا وبهجتها
يا شمس أيامنا زفي لنا السحبا

ومع محبة الشاعر النمري لعمان، ولبلده الأردن، ولوطنه العربي، ولكل ذرة تراب في هذا الوطن، لا يفتأ يغرف شعره من معين القضية العربية الأولى التي تجعل من بعض قصائده في بعض المواقع شظايا من نار تثير في القارئ حاسة المحارب الباسل، وتؤجج لدى المتلقي يقظة المناضل المقاتل. فهو يشمخ بجبينه عاليا حتى يلامس الكواكب، ويرتقي بمزلة الشعب المكمل بالغار ارتقاءً كله جلال، وكله محابة، وكله سعي في سبيل المجد الأصيل، ولسان حاله يقول ما قاله الشاعر القديم (ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل) مجد لا يلوي على رنق، ولا على كدر، ولا يعيقه يأس، ولا يثبطه محبطٌ مكتئبٌ بأس:

سنسير في ركب الحياة جباهنا فوق النجوم

ومجدنا فوق العروش مكللا بالغار

والعز المهيب

أبدا سنمضي والشموخ طريقنا

للمجد لا نلوي على كدرٍ

لنا في صبوة الأوطان

محرقة، نصبناها لكل الظالمين

ولكل منحرف كئيب.

ولسرحان النمري مواهب في الشعر غلبت عليه، فطاف محاولا التمرس بالأساليب، والأوزان، والقوافي، وهذا التمرس يتجلى في خلو شعره من العثرات التي نجدها في نظم الكثيرين، علاوة على أنه يتصرف بالأوزان تصرفا سلسا ينم على ذائقة، ومملكة، موسيقيتين، واقتدار جلي:

اشعل فانوسك يا صوفيّ

لتدخل باب الكهف

ولتجهم خاصرقي
أو فالجم أطراف لساني
واقطع شرياني
واتركني في شطآن النهر
أفسر أحلامي
إن الرؤيا واضحة
والكابوس خيالات سوداوية

فهو ينتقل مغتبطا بين شعر حر يعتمد التفعيلة الواحدة دوّما تعثر، وشعر يستخدم فيه البحر العروضيّ، والقافية الموحدة، دوّما تعثر. وفي تنقله هذا إنّما يتم على دراية جيدة بموسيقا الشعر، وعن رهافة فائقة من حيث الإحساس بالنغم، إحساسًا قلما يتجاوز التقيد بالقوافي ذات الرنين الأثّاذ:

تذكرت أني كسير كسيح
أسير على الرمل
والأفق رحبٌ فسيح
وليس على الرمل يبقى أثر
وأنت حين تجاهر بالوجد
تبقى بعيد النظر

فالقوافي في المثال السابق، إلى جانب الوحدة الوزنية(فعولن) التي تنتظم في الأبيات انتظامًا ينبي عن تجانس إيقاعي، لافت؛ ساندت الوزن في تحقيق البنية الإيقاعية التي تحول الشعر إلى نوع من " التطريب ". علاوة على ما فيه من التعبير الفني الذي لحمته الكلمة، وسداه الصورة. وهذه الأخيرة " الصورة " لطالما توافرت في قصائده " حديث اللوز والدفلى " حتى ليكن القول بأن بعض قصائده تتكدس فيها الصور، ويتوالد بعضها من بعض:

عشقتك مثل الندى
إذا بزغ الفجر
وجاء يوزع حلوى النهار
عشقتك ريحانة في الديار
باقة زعتر
عشقتك مثل عبير البهار

فصورة الندى، والفجر، والريحان، والزعتر، والبهار، كلها صورٌ تحمل في خيوطها دلالات الارتباط بالأرض. وهذا يعني أن الشاعر النمري - إلى جانب احتفائه بالمعنى الذي يسلط الضوء على قضايا الانتماء للوطن، يحتفي بالأسلوب أيضًا، وبالتشكيل الاستعاري، والفني، الذي يتجنب فيه

المباشرة لما لتلك المباشرة من أثر سلبي ينتقص من جماليات الشعر، ويخل بعفوية السياق. ومن الصور التي تجدر الإشارة إليها، والتنبيه عليها، اتكاؤه البارح على أسطورة تموز، وقد تجلى ذلك في قصيدة " أشرعة السواقي " فقد تخيل الشاعر المتكلم في القصيدة نفسه كالإله تموز في الأساطير يزرع تحت الموت، قبل أن ينبعث مجددًا، فيمتلئ بانبعائه الكون خضرةً، وزهراً، وثمارًا، بعد أن نخره الجفاف، والقحط:

تموز يزرع في أنين الموت ينتظرُ
هل كان حبك نزوة
أم كان عشقك خمرةً
عتقتها، والخمر فيها مھجئة
الأعناب تعنصرُ

ومن يقرأ قصائد هذا الديوان " حديث اللوز والدفلى " يجد الكثير مما يستوقف الدارس، ويستثير فضول الباحث، سواء على مستوى التحليل الدلالي، أو الأسلوبي، أو التحليل البنائي، أو الإيقاعي. غير أن هذا التقديم لا يراد له أن يثقل على القارئ، أو أن يؤثر تأثيراً إيجابياً، أو غير إيجابي، على سلامة تلقيه، وتفاعله بالنصوص تفاعلاً يلبي حاجته للاستمتاع بقراءة الشعر الرصين، لذا نكتفي من هذه الملاحظاتِ بالمفتض، عبر المسهب، متمثلين في ذلك القول المأثور " يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق* ".

*مقدمتي لديوان الشاعر الموسوم بعنوان " حديث اللوز والدفلى " وقد صدر في منشورات وزارة الثقافة- عمان 2013 واستخرجت من جفرة نيوز ع 30 تشرين الأول (أكتوبر) 2013. انظر عنه: القضايا الموضوعية والفنية في شعر سرحان النمرى، رسالة ماجستير لفاتنة أحمد ذياب حمد، جامعة العلوم الإسلامية العالمية(غير منشورة) وراجع: الدستور الأردنية ع 10 تشرين الثاني - نوفمبر 2016 وموقع رصين ع 14 يوليو- تموز 2021 .
من دواوين النمرى الأخرى: المهاجر، وبقايا زمان مضى، وانتهى التطواف، و وجع الهديل، ودموع مألحة، ودلني على وجعي، وأخيراً البعيد المشتى.

سليمان الخليل روئيا

يحتاج قارئ هذه الرواية لقراءة مئة صفحة أو أكثر قبل أن يعرف السبب الذي جعل المؤلف يضع لها هذا العنوان (غرام في غوانتنامو). فالكل يعرف أن قاعدة غوانتنامو ترتبط باسم السجن الكبير الذي زج فيه بمئات من الإسلاميين بعيد أحداث 11 سبتمبر 2000 والسبب أن السجين الذي يحمل الرقم 45- وكان قد أُلقي عليه القبض في الحرب على أفغانستان - زج به في هذا المعتقل الرهيب ليقع في غرام صحفية أمريكية جاءت إلى السجن لكي تجري تحقيقاً لصالح الجريدة التي تعمل فيها "ميامي جازيت" التي تعد من أكثر الصحف دفاعاً عن حقوق الإنسان في الولايات المتحدة.

وابتداءً من الصفحة 83 يكتشف القارئ أن كريم - وهو أحد شخصيات الرواية - قد نظر إلى الصحفية ديبرا نظرة عاشق ولهان، على الرغم مما هو فيه من اعتقال، ومن تحقيق، ومن تعذيب، تفنن فيه، وفي أساليبه معتقلوه، مثلما وصفه لنا في الفصول السابقة. فعندما قُدِّمَتْ له على يدي المحقق العسكري هايكونز لم يلفته فيها شيء سوى بشرتها البيضاء، وشعرها الأشقر القصير الذي لا يكاد يغطي الرقبة، ووجهها الصبوح، وعينيها الواسعتين. ومثل هذه النظرة التي يرمُقها بها تتم عن أن قلبه يخفق بالحب، على الرغم من أن السارد، وهو هنا كريم نفسه، قد أوحى لنا من وصفه للتعذيب: تارة بالكهرباء، وطوراً بواسطة الشبّخ، والماء المثالج المتساقط برتابة على منتصف الرأس قطرة تلو الأخرى، أوحى لنا بأنّ كريماً لم يبق في صدره قلبٌ يؤدي عمله في دورته الدموية، فضلا عن أن يكون بإمكانه أن يخفق بالحب.

وبعد لقاءين استمعت فيها ديبرا لاعتراقات كريم عن طفولته، ومهنته تاجر موز، وسفره لأفغانستان، وتعرفه على تاجر آخر هو حيدر، وآخر باسم إسحق زئيفي الذي تبين فيما بعد أنه محقق خطير، بدأ كريم يشعُر بالحب يتسرب في شرايينه تسرباً ينبعث أثره في سائر الجسد فيكون مفعوله كمفعول ماء المطر في الأرض الظمأى: " دنثُ أكثر.. لامسْتُ بأناملها شعري. شعرتُ بصعقة كهربائية تتسرّب في جسدي أقوى من تلك التي صعقتني بها المحقق (هوفر). هذه هي المرة الأولى التي تلمس فيها امرأة شعري. إنها اللمسة السحرية التي كنت أبحث عنها منذ غادرت جيوتي. "

بعد ذلك تخيل كريم الصحفية ديبرا ملكة تدمر (زنوبيا) وأنه هو أحد أتباعها القادة. وقد انفلتَ لسانه بكلمة زنوبيا وهو يتحدث إليها في اللقاء الرابع، وعندما سألته من هي زنوبيا التي نطق باسمها، أخذ يتحدثها بإسهاب عنها، وعن تاريخها، وعن انتحارها بالسمّ في روما.

ما لا يتوقع

والحق أن قارئ هذه الرواية يعجب من أمر هذا المعتقل، الذي يشغل عمّا يلاقه من التعذيب، ليتذكر أحداث التاريخ القديم في تدمر، وفي غير تدمر. وقد فات المؤلف أنّ بطل روايته ليس شامياً، ولا عربي الأصل، وهو من جيبوتي، مثلما تكرر، وقد لا يعرف سكان جيبوتي شيئاً عن ماضي بلاد الشام عامة، وسورية خاصة، لكن ثقافة المؤلف هي التي تهين على الراوي. والغريب أنّ ديبرا تتجاوب مع كريم، وتغرق في حبه: "لامسثُ بأناملها يدي، شعرتُ بأنفاسها تحرق صدري لتغذي حُجيرات قلبي." وتبعاً لذلك تتطوّع ديبرا للبحث له عن محامٍ يتبنّى قضيته، والدفاع عنه: "بالمُناسبة، لقد أوكلت محامياً للدفاع عنك، إنه من أشهر المحامين في فلوريدا. لقد اقتنع بعدالة قضيتك، وأنا متأكدة من أننا سنكسب القضية." وهذا المحامي هو السيد كيرت سوليفان الذي يُوصفُ بأشهر محام في الولايات المتحدة. وعند زيارته كريماً في غوانتانامو يجبره بأنّ في الأفق صفقة لإطلاق سراحه. ووسط حيرة كريم من هذه الصفقة، وطبيعتها، ولماذا هو بالذات من تتعلق به هذه الصفقة، إذا ديبرا تصارحه قائلة: "أعترف بأنني أميل إليك، وأرغب في أن أكون معك، لقد عقدتُ اتفاقاً مبدئياً لإطلاق سراحك مقابل التوقف عن كتابة التقارير، وفي حال الإفراج عنك، سنغادرُ أنا وأنت إلى بلادك، أو إلى أيّ مكان آخر. أنا مستعدة للمغامرة.. والذهاب معك.. والسيد سوليفان هو الوسيط: أي حلقة الوصل بيني وبين الإدارة."

حبكة غير مقنعة

وإزاء هذا العُرض السخّي لم يجد كريم سبباً للتردد، فهو يطيل النظر في عيني ديبرا قائلاً: "أنا أحبتك، أنتِ قدرتي، هربتُ من قدرتي لآتي إليك في هذا المكان.. في هذا الوقت.. في هذا الظرف بالذات.. وعندما تكلمت مساعي ديبرا دَنَتْ من كريم، وطبعثُ على خده الأيمن بقبلة سرى دفؤها في جميع أنحاء جسمه الذي لم تزلْ بعدُ عنه آثار التعذيب. والسؤال الذي يطرحُ نفسه هو: كيف تستي للكاتب أن يتخيل مثل هذه الحبكة؟ وكيف لصحفية أمريكية في نحو الثلاثين من العمر أن تقع في غرام شاب معتقل في غوانتانامو ببساطة، وتعتقد صفقة تتخلى فيها عما تؤمن به، وعن مهنة تحبها، من أجل هذا الشاب الذي لم تعرفه إلا من وقت قصير جداً. ولم تتعرّف عليه بما يكفي لخلق مشاعر الحبّ تجاهه؟

وأياً ما كان الأمر، فإنّ الكاتب سليمان الخليل يستخدم في روايته هذه أسلوب الراوي المشارك، الذي يقوم بعمليتين في آن، هما: سرُّدُ الحوادث التي تتصل بالبطل، والشخصيات المختلفة، وأداء دور البطولة. ففي الصفحات الأولى يفاجئنا بقول المؤلف "سأروي لكم قصتي، نعم! أنا بنفسني سأرويها لكم. ولماذا أتركُ لغيري أن يرويها مثلما يخلو له؟"

تقديم تقليدي

ومن هذه الكلمة يستخلص القارئ أنّ الراوي هو البطل نفسه. أما كيف يقدم نفسه للقارئ فالطريقة التقليدية هي المتبعة: "اسمي كريم شمس الدين عبد الخالق، تمّ إطلاق سراحي من معتقل غوانتانامو لعدم كفاية الأدلة ضدي، أما التهمة، أو التهم التي برئتُ منها فأنا نفسي لا أعرفُ ما هي." وبالعبارة الأخيرة في

الافتباس يوضح لنا الراوي أنه يبدأ سرد الحوادث من النهاية التي انتهت إليها حكايته، مع ديرا، وعقد الصفة تحت ذريعة عدم كفاية الأدلة. ثم يقوم بسرد الحوادث من البداية متجهًا بالتسلسل نحو الخاتمة التي هي الإفراج عنه، ومغادرة غوانتنامو بصحبة الصحفية الشقراء المحبة لهذا الشاب الغريب.

قواعد اللعبة

في الأثناء يُخصّص الساردُ فصولاً لمشاهد التحقيق، ثم لمشاهد التعذيب. فالمحققون: هاييكوتز، وهوفر، وسترومان، وزيني، الذي سبق له أن عرفه في أفغانستان، واتضح أنه محقق في مكتب داسوم للعمليات الخاصة، وماكدس، الذي يدعي تمثيله لوكالة ناسا، كل هؤلاء المحققين لهم حكايات طويلة مع كريم قبل أن تظهر الشخصية النسائية الوحيدة في الرواية وهي ديرا. ولا ريب في أن الفصول الستة الأولى تمثل حركة مُسجمة، ومنسقة، مع ما هو مألوف في مثل هذه القصص التي تمثل بعض أدب السجون. وقد انتفع الكاتب بلا ريب مما كان ينشر من تقارير صحفية، وما يبدت من حلقات، ونشرات إخبارية عن غوانتنامو. مما أضفى على الرواية صفة التوثيق.

لكن الرواية بدءًا من ظهور ديرا في الفصل السابع اتجهت اتجاهًا مغايرًا، فقد تراجعت مشاهد التحقيق، وما ألحق بها من مشاهد تعذيب، باستثناء مشهد واحد حسب، وهو الذي يصف الراوي فيه كيف كان مديرو السجن يأخذون المعتقلين إلى شاطئ البحر، ويدفنونهم في الرمل حتى الصدور، ثم يلعب الجنود البيسبول لكي ترتطم الكرة، أو الأرجل، برؤوس المعتقلين الذين لا يملكون طريقة لتجنب الصدمات المتلاحقة، وغير المتوقعة. وهذا المشهد - دون ريب - يتنافى مع رقة القلب التي هبطت فجأة على الأمريكيين، ودفعت بهم دفعة للبحث عن طريقة ما لإطلاق سراح كريم من أجل أن يتابع حياة جديدة مع حبيبة القلب ديرا.

مما سبق يتضح أن الرواية نجحت نجاحًا كبيرًا في التوثيق، وهو شيء مفيد لكن المؤلف - بلا ريب - تخطى الكثير من قواعد اللعبة.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 3 تموز (يوليو) 2009 وانظر عنه : الرأي ع 1 أيار (مايو) 2006 .
**من مؤلفات الدكتور سليمان محمد الخليل المتخصص في الصيدلة: تاريخ القسطنطينية 2010 وروايات منها: غرام في غوانتنامو 2008، ورواية السمندل 2005 ورواية عودة أغامنون 2006 والجنارة لرجل (قصص) 2005 .

شفيق النوباني قاصًّا

في المجموعة القصصية الثانية لشفيق طه النوباني الموسومة بعنوان: (مقاطع من سيرة (أبو زيد) - دار العماد للنشر والتوزيع، ط1، 2016) تستوقف الدارس القصة الموسومة بعنوان " لن أحمل السلاح ". فهذه القصة تحظى بمقدمة تتضمّن عدداً من الإشارات التي تحدد سير المحكّي فيها، والمتخيل، وفي العنوان إشارة لنهاية عكسية، وفي الزقاق، والجدار الذي يحتمي به ربُّ الأسرة، وأسرته، من الرصاص الطائش، إشارة لأجواء الرعب التي تظل تشدد، وتتصاعد، طوال القصة، والسيارة - أو طوق النجاة- التي تنتظرها الأسرة لتتحول بهم من مواطنين إلى لاجئين، إشارة هي الأخرى لما سيتمخّص عنه مثنى الحكاية من نتائج عكسية؛ لأن النجاة لم تكن لهذه العائلة، كغيرها من عائلات الحي، الذي تحوّل إلى كومة كبيرة من الأنقاض.

فالسيد علي، وهو ربُّ أسرة تتألف من زوجة (عبلة) وعدد من الأولاد، أكبرهم حسن، يحاولون مغادرة منزلهم مرورًا بالزقاق، منتظرين سائقًا بسيارة يججو كي يقلّهم من البلدة إلى أخرى أكثر أمناً، وفي الأثناء، يُعاني السيد علي من أن الأبناء خائفون، يكاد يقضي عليهم الرعب، لولا بارقة أملٍ بالنجاة، ولكنّ البحث عن مأوى أكثر أمناً ليس باليسير، فهم لا يعرفون متى، ومن أين تندفع باتجاههم طلائع الرصاص، ولا يعرفون من أيّ جهة يتلّون مثل هذا التهديد بالموت، ويعانون أيضاً من قلق الانتظار، فصاحب السيارة البيجو، التي تتعلق بها آمالهم بالحياة، يتأخّر، وفي تأخّره ما يسمح للظنون أن تتجاذب مشاعر هؤلاء الأشخاص الخائفين على أرواحهم، فهل نكتّ بوَعده، أم أنه هو الآخر تعرّض لعيار نارٍ طائش، فأرداه قتيلاً، وفارق بذلك الحياة؟

في حمّة هذه المخاوف يشعر الأب بانزياح صحرة سيزيف عن صدره بقدم السيارة. وبعد أن حشر السائق أفراد الأسرة جميعاً داخلها، توجه إلى الأب طالباً ما تبقى من الأجرة. تلك الأجرة التي دُفعت مقدّمًا عن طريق الوسيط(فتحي) لكنّ السائق يصرُّ على تقاضي مبلغ إضافي لا يقلُّ عن نصف المبلغ المدفوع، وإلا لن يُتابع. في إشارة من الراوي إلى ما يُعرف بتجارة البشر، وتهريبهم من موضع لآخر، مثلما يجري تهريب الممنوعات، ونظرًا لتشبُّث السيد(علي) بالحياة له، وللأسرة، وخشية أن يتركهم السائق ليلاقوا مصيرهم، وحفتهم، على أيدي القنلة، بادر لاستخراج النقود من أحد جيوبه، دافعًا بها للسائق الذي دسّها هو الآخر في جيبه دون أن يعدّها كما العادة، قائلاً:

- الذي منك بركة

في الأثناء، ينشيء الكاتب مشهداً آخر يتذكر فيه السيد علي ما كان من أمره مع (نسرين) التي لاحت في ذهنه تلك اللحظة الحرجة، فعادت به الذكرى إلى الماضي في غير الأوان المناسب. فهو أبعد ما يكون عن المواقف الرومانسية في ظرف كهذا الطرف. فقبحا يوحى القمر المتألق بالذكريات، لمن هم خليو البال، ذكره سائق "البيجو" بموقفه من حمل السلاح، ذلك الموقف الذي كثره في اجتماع الحي - الذي كان حياً قبل أن يتحول على ألقاض - مؤكداً أنه لا يرغب في إعلان الحرب على أبناء الوطن. وقد ذكره أيضاً بما رُمي به من أنهم نتيجة موقفه هذا، فقبل له: " أنت لا تتحدث عن أبناء الوطن، بل عن أعدائه. هؤلاء قتلوا أبناءنا. وشردوا عائلاتنا. هتكوا أعراضنا. أما إذا كنت جاسوساً لهم فتلك قضية أخرى" (ص7)

يذكره السائق بهذا، ويذكره باجتماعاتٍ أخرى في الحي " أيام كان لنا حي " (ص9) ويذكره - علاوةً على ذلك - بما هو خفي " سمعتُ أنك مطلوب " ويجيب: إنه كغيره من الناس، فالكل مطلوبون. ولا بد من الإسراع للوصول إلى المكان الذي يجد فيه الأمان، والطمأنينة له، وللأسرة، بيد أن السائق يعدل عن الطريق المعروف لآخر، ويرaug مثلما يرaug الآخرون: " إن لم تكن في صفِّ أحدٍ، فأنت خائن " وعلى نحو مفاجئ تظهر أمام السيارة البيجو جثة امرأة ملقاة على قارعة الطريق، كانت قد تلقت أعبراً نارية في ظهرها، وهي تولى الأدبار، وتحاول النجاة، فحزرت صريعة قبل ساعتين على الأكثر، فجراحها ما تزال تنزف دماً حاراً.

يحاول عليّ تفحص الجثة، ويقترح، على الرغم من أن الطرف لا يسمح بالتريث، دفن الشهيدة، ولكن أي دقيقة تأخير يمكن أن يكون فيها حتفهم، فالخطر الجسيم يحيط بهم إحاطة السوار بالمعصم، يقول الابن حسن " الموقف صعب يا أي.. لا نستطيع أن نفعل شيئاً للجثة.. " ويقول الأب: لا بد أن نفعل شيئاً. والسائق يهدده بالتخلي عن الصفقة، بعد أن تسلم الثمن كاملاً غير منقوص، إن هو تريث لدفن المرأة. فالصدمة كبيرة، لقد كانت جثة نسرين التي أعادت علياً عشرين عاماً إلى الوراء، عندما قالت له في آخر لقاء ضمها:

- اخطبني. ألا تحبني؟

قال لها

- لا أستطيع، أريد إكمال دراستي . أنت تعلمين كم أحبك.

وأخيراً ينصاع السيد علي لإلحاح السائق، والزوجة عبلة، والأولاد، ويتابعون السير، بيد أن مفاجأة أخرى كانت بانتظار الراحلين بحثاً عن الأمان، فقد بوغتوا بمجموعة مسلحة بانتظارهم، وفي هذا الموقف تتجلى المفارقة التي أوما إليها الكاتب في مستهل القصة، وهي مفارقة تُضفي شيئاً من الغموض على الحكاية، فقد التفت السائق إلى السيد علي، قائلاً: هل تحمل السلاح؟ ودون أن يجيب عن السؤال، تلقت إلى حيث الجثة، وفي عينيه المزيد من النظر الحائر.

تبدو لنا القصة تطويرًا للإشارات(العُتَبَات) الواردة في التقديم، فالسائقُ، بسؤاله هذا، يبدو على صلة بالمجموعة المسلحة، التي اعترضتُ السيارة، والمجموعة المسلحة يبدو أنها كانت بانتظار السيارة، لإلقاء القبض على عليّ، وعلى من معه من الأشخاص، وإذا لم تنجح في تحقيق هذا الهدف، تلجأ لتصفيتهم مثلما تجري تصفية الكثير من العائلات. ويبدو صمّ السيد عليّ تعبيرًا عن الصدمة التي تفوق كلَّ توقُّع ممكن. فهل كان تغيير الطريق بآخر مؤامرةً من السائق؟ وهل في مقتل المرأة (نسرین) وعدم القيام بدفن الجثة - وهو أقلُّ ما يمكن فعله في مثل هذه الحال - تعبيرٌ عن أنّ الحرب تجرد الإنسان من إنسانيته، وتمنعه من التفكير بالآخرين، على أساس المبدأ (أنا. أنا. ومن بعدي فليكن الطوفان) جل هذه الاحتمالات يمكن أن توحي بها هذه القصة القصيرة التي جرّدها المؤلف - النوباني - من دلالات الزمان، والمكان.

صحيح أن القصة لا تخلو من بعض الإشارات التي تتم على أنّ الوقائع المروية تجري في زماننا هذا. وأن الحي الذي أشير إليه، والقرية، والمدينة، وهي جميعًا بلا أسماء، قد تكون في سورية، أو في العراق، أو اليمن. ولعل ما يرمي إليه النوباني، بعدم تحديده لأسماء الأماكن، هو جعل الحكاية حكايةً تُسجَب على أكثر من إنسان، في أكثر من مكان، وفي أكثر من زمان، من أزمنة عالمنا العربي المتشظي، وأمكنته، فالقلاقل، والفتن، يتناسل بعضها من بعض، وأخبار المذاحج، والمجازر، تتوالى مثل حلقاتٍ من مسلسل تلفزيوني طويلٍ يُذكرنا بمسلسل بيتون بليس *Peyton Place.

لقد وظّف النوباني في قصته هذه عددًا من الأشخاص، لكنّ اللافت للنظر منهم هو السائق، الذي يذكر القارئ بسائق الصهرج في رائعة غسان كنفاني (رجال في الشمس). ففي تأخره عن القدوم للزقاق لأخذ الأسرة ما يثير الريبة، واقتضاؤه مبلغًا إضافيًا من الأجرة التي تلقاها مقدمًا من الوسيط يثير الريبة فيه أكثر من ذي قبل. والعدول بالسيارة عن الطريق المعروف لآخر أقرب، وأكثر أمنا، بادّعائه، يثير الريبة أكثر مما يثيرها الأوامر السابقان. علاوة على ما ذكر، فإنّ ظهور المجموعة من المسلحين، أو الكمين، والتفاته لعلج، وقوله: هل تحمل السلاح، دليل آخر على أن السائق غير بريء مما رُتب، ودُبر، لهذه الأسرة، وقد لا يكون بريئًا مما جرى للمرأة (نسرین) التي أوى التريث قليلا لدفعها عملا بالواجب، وهو أضعف الإيمان، ذاهبًا إلى أبعد من ذلك، إذ يهدد بالتخلي عن الصفقة بعد أن تقاضى الأجر مضاعفًا إنهم تربيثوا لإنفاذ ذلك الواجب.

من هنا يلاحظ الدارس أنّ لشفيق النوباني خبرةً في نسج الحكاية التي تقوم على أساس التكثيف، وتوجيه الانتباه للخلاصة، أو الخاتمة. ومثلما تقدّمت الإشارة، توحي مقدمات القصة بهذه النهاية، وجلّ ما أخضع له المتخيّل المروي فيها من مجريات، ومن تفصيلات، إنما كان في سبيل التوصل لهذه النتيجة، بحيث تبدو غير مفتعلة، ولا مفروضة على الحكاية قسرًا.

وتبدو هواجس النوباني في قصته " الفجر الأخير " متقاربة مع تلك التي عرفنا بعضها في القصة الأولى " لن أحمل السلاح ". فالبطل فيها- إذا جازت تسميته بطلا، ولو من باب التسامح- يحاول التغلّب على عزلته في زناتته الخائفة بأحد السجون، والتسلق على سريره بعد أن اتخذ منه ما يشبه السلم لبلوغ

النافذة، إلا أنّ السرير انزلق به، واضعاً حدّاً لآماله برؤية العالم الخارجي المقابل للسجن، يحدث ذلك في اللحظة التي يُقبل فيها أحد حراس السجن ليلبغه بانتباه مدّة محكوميته، وأنه آن الأوان ليهيء نفسه لتذوق " طعم " الحرية من جديد. بيد أن الحارس حين يراه، وهو على تلك الحال، يقول مستغرباً:

– تحاول الهروب في آخر يومٍ من محكوميتك؟ أليست هذه بلاهة؟

وهذه البلاهة تتمّ في الحقيقة عن أنّ رغبة السجين في كسر طوق العزلة أقوى بكثير من قدرته على الإحساس بالزمن. فشعوره بمرور الوقت، أياماً أو شهوراً أو سنواتٍ، توقّف، حتى إنه لا يكاد يذكر أنّ محكوميته قد أذنت بالانتهاء، وأن إطلاق سراحه قاب قوسين أو أدنى مما يظنّ، ويحسب.

تشيرُ القصة بهذا إلى أوضاع يغلب عليها القمع، وتعاني فيها الشخصوس معاناة الشخصوس في قصة " لن أحمل السلاح ". ففي القصة الأولى، وجد البطل نفسه نادماً لأنه لم يحمل السلاح، بعد أن أتضح الخياران: سواء حمل السلاح، أم لم يحملهُ- فالنتيجة واحدة، وهنا يفكر بالانطلاق، سواء اقتربت مدة حكمه على الانتهاء، أم لم تقترب. على أن الكاتب النوباني يؤثر في قصة أخرى من قصص المجموعة، وهي قصة " مقاطع من سيرة (أبو زيد) " التراخي إزاء الحرص على توجيه الأضواء على ما يعانية الشخصوس من السُّلطة. فنجدّه يسلط الضوء على نموذج هو أقرب ما يكون إلى الممارسات التي تؤدي إلى صناعة البطل، بالمفهوم المتداول عن الأبطال الشعبيين، وإن لم يكن بهذا النموذج سيبرئ السلطة مما أذناها في القصة الأخرى. وذلك لأن البطل(أبو زيد) - في الحقيقة - لا يعدو كونه واحداً ممن يوصفون بالشبيحة، أو البلطجية. فزيد الذي تغلب في بداية القصة على عددٍ غير قليل من أتباعه في مشاجرة غير متكافئة مع غانم، مُنح لقباً لا يخلو من التشجيع، وهو لقب (أبو زيد) تشديداً له بأبي زيد الهلالي، بطل التغريبة - السيرة الشعبية المعروفة- وتبدو هذه المشاجرة غير كافية، والانتصار الذي حقّقه غير كافٍ، لذا لا بد من مشاجرة ملحمة أخرى بطلاها هذه المرة زيد نفسه، وسلطان ذو البنطل الأحمر، والقميص الزهري، وتسريحة الشعر التي تشبه عُرف الديك. وصاحب السيرة التي لا تخلو من أخبار عن عدوانية تنضح بها شفتاه المنتفختان، وأنفه المدبّب الذي يذكر زيداً بمنقار الصقر. وقد ظفر زيد بسلطان، ولقنه درساً قاسياً من نتائج أن (سلطان) هذا لم يعد يتعرض لزيد بسوء، أو بخير. وسرعان ما انتقل من المدرسة إلى أخرى، ليواصل زيدُ فخره بانتصاره على ذلك الفتى. ولهذا يغدو، بين عشية وضحاها، زعيماً يتحلّق حوله الأتباع من أبناء جيله، فعرفت (الحلّة) بذلك ثلة من الشجعان الذين يرهبهم الجميع.

غير أنّ أبا زيد، بدخوله الجامعة، يُصرّ، إصراراً كبيراً، على التخصص في الصحافة والإعلام، لا الهندسة التي يفضلها أبوه على أيّ تخصص آخر. وفي الأثناء، يستحوذ هذا الإعلامي على إعجاب رئيس الجامعة الذي يقرّر تعيينه مديعاً في إذاعتها الـ FM. وفي البرنامج الذي يُعده، ويداع بصوته، يوظف زيدُ قدراته على التحريض، وبث الحماسة، حتى أصبح اسمه يتردد على ألسنة المارة، وهم يهتفون بالأغاني التي تمجّده، وتمجّد قدرته على اختراع الأخبار الكاذبة، والشعارات الحماسية الرنانة. قامت الحرب، وتغلّب الأعداء على الجيش الذي اكتفى بالانسحاب إلى خط الدفاع الأخير، فيما كان أبو زيد، كعادته، يواصل

بثَّ شعاراته الجوفاء عن انتصاراتٍ وهميةٍ مزعومة. الأمر الذي دفع بالجمهير للتظاهر ضده: " شوهد كثيرٌ من الناس يضرّبون المذيع، تعبيراً عن نقيمتهم على (أبو زيد) سبّوه، شتموه، لكنهم - أخيراً - افتقدوه. فقد نُقل إلى وظيفةٍ إدارية، وتسلم البرنامج التبعوي موظف آخر، هو حمزة العرب. حمزة العرب سمي بهذا لأنه في صغره استطاع أن يتغلب على عصابةٍ من خصومه في معركةٍ ملحميةٍ كنتك التي تغلب فيها أبو زيد على غانم وعلى سلطان".

ومن البين، الواضح، أن القارئ لا يحتاج إلى طويل تأمل كي يكتشف أنّ القصة تتضمن حكاية رمزية تشير للمراسم التي تؤدي لاختراع الأبطال الوهميين، والزائفين، الذين شوّهوا، ويشوهون، تاريخ هذه الأمة، وحاضرها، ويلحقون بها أقبح الهزائم، والانكسارات، فيما هم لا يملّون الحديث، والتبجح بالانتصارات. فالفتوة، والعصا، التي يبيدها أبو زيد، من خلال المكرفون الإذاعي، تذكرنا بما كان من شأنه مع غانم، وسلطان، وما تسبّبته شعاراته الجوفاء من تضليل العامة، فهو أحد المسؤولين عما تؤول إليه حال هذه الأمة من أوضاع تزج العدو قبل الصديق. ومع ذلك، لا يفتأ الناس يجدون لذةً في اختراع مثل هذا النموذج، فمع أن القرار صدر بنقل (أبو زيد) من وظيفته لأخرى إدارية، استجابة لغضب الشارع، إلا أنّ شبيحاً آخر سرعاناً ما جرى استنابته، ووضعته في المكان نفسه، عملاً بالشعار القديم المأثور: "الرجل غير المناسب في المكان المناسب".

ومن يقرأ قصص شفيق النوباني، قراءة متأنيةً لا عجلية، يلاحظ أن الهمم العام هو الشاغل الوحيد لدى الكاتب، والهاجس الذي يُملي عليه كتابة القصص، وأن آخر ما يفكر فيه هو التجريب، الذي يؤدي إلى اختزال القصة، وحرمان القارئ من الإحساس بمتعة التشويق الكامن في نسيج الحكاية القصيرة، والتعرّف على الشخصيات التي تدور حولها، وعلى ما تفكّر فيه، وما يضطرب، ويصطبغ به عالمها من مشاعرٍ نفسيةٍ تارة، ومن أحاسيسٍ تُلقي الضوء على علاقتها بالزمان، والمكان الذي تقع فيه الحوادث، وتجري، تارةً أخرى، في لغةٍ تغلب عليها البساطة، ولا تغيب عنها فصاحة اللسان***.

*مستخرج من الدستور الثقافي 3 شباط (فبراير) 2017

**مسلسل تلفزيوني أجنبي عرضه التلفزيون الأردني في السبعينات والثمانينات في حلقات تجاوزت 600 حلقة.

***كاتب وناقد وباحث وأستاذ جامعي - ماجستير من اليرموك ودكتوراه من الأردنية. من مواليد 1978 في جرش. ابرز أعماله المنشورة: الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث 2004 العربون قصص قصيرة 2011 عمان في الرواية 2013 مقاطع من سيرة أبو زيد - قصص قصيرة 2015 تحولات الرؤية 2015 أساسيات الكتابة في العربية 2018 مراجعات نقدية وفلسفية 2022 المرجعية في الشعر العربي الحديث 2023 و الكتابة الأكاديمية من الإجماع إلى المنهج 2024 .

صادق عبد الحق قاصًا شاعرا

غيب الموت المحامي الأديب صادق عبد الحق (1937-2021) عن عمر ناهز الـ 88 عاما. ويبدو أن الفقيه كتب القصة القصيرة من باب الهواية لا الاحتراف، فعدد القصص القصيرة التي وجدت طريقها للنشر بين عامي 1946 و 1996 أي في ما يقارب نصف قرن في مجموعته الوحيدة الغبار وشانيل التي صدرت بدعم من وزارة الثقافة الأردنية عن دار الكندي بإربد في 110 ص من القطع المتوسط، سبع قصص.

علاوة على هذه الإشارة التي تم على فتور حماسه للقصة، وأنها لم تكن هاجسه الوحيد، تعيدنا قصته الغبار إلى حقبة مبكرة من نشأة القصة الأردنية، فالغبار، وهو العنوان الذي اختاره الكاتب الفقيه لقصته التي اتخذ منها عنوانا للمجموعة، يذكرنا بقصص كُتبت، وعالجت هذه الفكرة، وهي الإهمال والعزوف عن الترتيب، وعدم الحفاظ على نظافة كل ما يحيط بالإنسان، جديرٌ بأن يبعث في النفس الإحساس بالإحباط، فضلا عن الضيق، والسأم الذي يقتل في النفس رغبتها في الحياة.

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

من هذه الأجواء اختار الفقيه عبد الحق بطله الذي من شدة ازدياد الراوي له لم يذكر له اسماً. فكأن هذا النموذج بحكم اتبائه لهاتيك الفئة المهمشة المسحوقة لا يستحق كغيره من الناس التسمية. فما الذي يجعله جديراً بالاسم إذا كان هو نفسه يشعر شعورا طاغيا بهامشيته، وأنه غير جدير بالاهتمام، فهل سيضفي عليه الاسم ما هو مفتقر إليه من قيمة؟

لقد بلغ هذه السنة من عمره دون أن يتاح له الحصول على جواز سفر كباقي خلق الله. فهو شاب فاقد للهوية إذا ساغ التعبير. ولم يستطع أن يقيم علاقة بفتاة على الرغم من القصص الكثيرة التي تداع والمسلسلات، والأفلام التي سمعها، أو شاهدها، عن قصص الحب والغرام، ولقاءات العشاق، وعذابات المحبين.. يتذكر كوتر، أو غيرها من الشابات اللائي يتمنى لو أن إحداهن تبتسم له على الأقل ابتسامة

فاترة، أو تنظر إليه نظرة ساحرة، لا نظرة ازدراء ساحرة. نظرة تشعره بأنه إنسان كغيره من مجنون، وتروى عنهم قصص العشق، فلکم تمنى أن يكون هو بطل إحدى الحكايات ولو من باب الخيال الكاذب. وكأن هذه الحال لا تكفي، فالوضع من حوله يسبب له ضيقاً على ضيق وإحباطاً فوق إحباط. فهو يعيش في حي شعبي هامشي، وفي بيت لا تحيط به أشجار إلا من شجرة خروج عجفاء تطعم بها وبالاعتداء عليها الدواب السامة. وفي أجواء الزرقاء التي تقع على حافة الصحراء نهارات مغبرة. وكأن الغبار الذي تمتلئ به أحشاؤه في مصنع الإسمنت لا يكفي فيحتاج إلى هذا الذي يتصف به نهار الزرقاء خلاف ليلها الصافي النظيف النقي. فهذا البطل المسحوق لا يجد ما يخفف به هذه المعاناة وهذه المكابدة سوى التسلي بشيئين، هما النوم طوال يوم العطلة الأسبوعية، والمذيع الصغير الذي يقمي مثل جرو ناهج على مقربة من سريره. فهو يقبل المفتاح بحثاً عن إذاعات فيستمع لأغنية طورا وتمثيلية طورا، وفي الأطوار التي يضجر فيها من المذيع أو المذيع يقبل منتصفاً مجلة من مجلات السينما أو الكواكب التي ترتاح على صدره مفتوحة على موضوع، أو تحقيق، كان قد بدأ بقراءته ثم توقف. وهذا السأم يقود بطلنا المسكين للقيام بجولة في أرجاء البيت، واقسام الدار التي تضيق بساكنيها العشرة من أولاد وبنات ينامون جميعاً في حجرة واحدة.

من حسن الحظ أن هذا الضيق، وذاك الإحباط، يقودان لنقطة مفاجئة في حياة هذا الإنسان. إذ يوهنا الراوي العليم برؤية الضوء الساطع في آخر النفق. فعلى حين غرة، ينهض الفتى العشريني من سريره لينظف خزانة الحائط حيث الكتب تصطف على الرفوف في ما يشبه المكتبة المنزلية الصغيرة، وبعيد التنظيف والترتيب تبدو له المكتبة في غاية الأناقة. ثم يبدأ بترتيب البيت ويقطعة من القماش يمسح ما علق بالأثاث من غبار. ومسح الغبار في هذا الموقع من الحكاية لا يخلو من دلالة رمزية على التغيير. فقد ساورت الشاب الأحلام الكبيرة، التي تمثل طموحا لا جرم في أن القارئ يتنبه له تنبها يقظا، ويلتفت بلا ريب لهذا النموذج، وهو يعيد طلاء الجدران، والمنضدة، والدولاب، وخزانة الكتب. لا بل يلتفت لطموحه الذي يتجاوز الترتيب لبناء سور حول المنزل بارتفاع متر ونصف المتر من الحجر النظيف الأبيض. وما هو أبعد من هذا كله زراعة الأشجار، وغرس النباتات، في الشريط الترابي المحاذي للسور الذي ينوي تشييده. واذن، فإن صاحب (الغبار) تغير، وهو يصير بأم عينيه هذا التغيير وقد بات أمرا واقعا لا مُتخيلا، وينظر بمتعة لأحواض الغراس، والنباتات، والحضرة الشجر، ويحلم بالأثاث الأنيق يأخذ مكانه بدلا من الحصير. ويختتم رؤاه هذه، وأحلامه السعيدة، برده على صوت أبيه الذي هب لإيقاظه مبكرا كي يؤدي فريضة الفجر، قائلا: أجل يا والدي. أنا قادم! (ص56).

هذه القصة كغيرها من قصص كتبت، ونشرت، عن أناس وأشخاص هامشيين، مستسلمين للأحلام الكبيرة والرؤى، فيعيشون في الجنة لحظات مع أنهم يتقلبون في السعير. وبهذا يتضح أن صادقا يعيد كتابة ما كتب بطريقته الخاصة، ولعله أراد أن يجعل من الغبار الذي ينام به نهار الزرقاء لا ليلها رمزاً لأمر دال على غير قليل من الناس يستسلمون للأحلام طالما أنهم لا يستطيعون عمل شيء من

شأنه أن يحدث في حياتهم تغييراً كالذي يتمنون. فبطلنا - عديم الاسم- في هذه القصة، واحد من الناس الذين يعيشون في الأحلام لأنهم يستمتعون بذلك، كونهم لا يشعرون بأهمية الاستمرار على أرض الواقع. عدا عما ذكر، فإن القصة بسبب الطول الذي غلب عليها (34ص) لا تخلو من تكرار المشاهد، لا سيما تلك التي تتكلم عن هذا العشريني، ومحاولاته الدائبة ليئد أحزانه عن طريق المجلات، والراديو، والأغاني، والمسلسلات، دوفاً فائدة. ولهذا تحولت القصة من قصيرة إلى أخرى طويلة، ومثل هذا الطول، مع كثرة التكرار، يقلل من التشويق الذي هو ضرورة لا بد منها، ولا مفر، للإبقاء على تواصل القارئ، واستبعاد ما يشعر به من رتابة تؤدي إلى الملل، والسأم، وكلاهما عدو القصة، مثلما هو عدو الرواية. وما يقال عن قصصه في المجموعة المذكورة يقال عن شعره في المجموعة الموسومة بعنوان كلمات من تلك الأيام (أزمة 1997) ففي هذا الديوان (64ص) اثنتا عشرة قصيدة كتبت جميعاً خلال ما يقارب نصف قرن. أي أن صادقاً لم يكن ليأخذ شعره، ويحمله على محمل الجد. إذ لو كان ذلك كذلك لوجب أن يستمر في نظمه وكتابته ونشره، وهو الذي أظهر في بعض شعره أنه موهوب، ويستطيع أن يواصل التنبل في محراب ربة الشعر، وأنبياء القريض. ففي قصيدة له كتبها عام 1960 ما يفصح عن توافر الحد الأدنى من الخبرة، والملكة الشعرية، والقدرة على بناء النص بناءً محكمًا، بما يتخلله من تساؤلات تشف عن عالم المتكلم الداخلي، ومشاعره:

حتى الشرفة تدري
تسألني كل مساء
والريح المغترب العابر
تستوقفه عيناى ويمضي
يمضي .. يمضي .. يمضي
أسأل غاليتي عنك
كيف تراك؟ (ص 19)

وفي أخرى تعود بنا لسنة 1964 وفيها يخاطب رفيقا له ربما شاركه وجمه نظره السياسية، ولعلها كانا ينتميان لتجمع حزبي ما، ولكن هذا التجمع ما لبث حتى تفرق أفراده، وتنافر أعضاؤه، وتباعد الرفيق عن الرفيق، فازداد شوق المحب منهم لمن يحب، والأليف لمن يالف، تقول القصيدة التي اختار لها عنوانا مباشراً، وهو قوله: " مساء الخير أيها الرفيق ":

تعال يا صديقي الحبيب
يا أصدق الأحباب
يا أيها الحبيب
تعال من رفيقك استرح
فقد بدا المساء معتم الآفاق

مغضب الرياح

مدبرًا آذار بالنواح (ص 25-26)

فالفراق يتراءى للمتكلم ظلّمة دامسة تملأ الأفق، ووحدة موحشة، قاسية، وغربة تتجلى في عيني من يتوقّ لرؤية الرفيق. وتستدعي قصائد الديوان من قبيل التخيل الشاعر الراحل تيسير سبول في قصيدة كتبت عام 1962 وكانا في دمشق، يقول فيها:

وداعا . وداعا

أنا القلب المضربُ بالخسران

الذي اصطادته الحادثات الصغيرة

لقيا أقوام مثلك مسبلي الأجفان

لا يستطيعون التوقف عن السفر

ولا القفز من شرفة لأخرى

ويستطيع المتبع الوقوف عند قصيدة كتبها صادق في لاهاي سنة 1972 ليجد فيها نموذجاً للقصيدة القصيرة التي قبل فيها إنها من نتاج التجريب الشعري في ثمانينات القرن الماضي. يخاطبُ الشاعر فيها صديقة فيتنامية. وتتألف من سبعة أبيات من شعر التفعيلة الواحدة (الحر) يقول صادق عبد الحق:

يا أعواد الأرز الأبيض

يا فلا قمرًا راية نصر مجنونة

يا نصلا مسنونة

يا أبطال الفياتكونغ سلاما وتحية

يا بعض عيون الله القاهر

مرحى للنصر وللحرية

مرحى للسلم وللحرية

صحيح أن القصيدة مباشرة، لا تخلو من شعارات تحيلها إلى منشور يشبه منشورات الأحزاب، إلا أنه مع ذلك تمكن من أن يقول بأبيات قليلة ما لا يقوله الآخرون في الأطول من الخطب. وهو في الوقت نفسه يحافظ على ضوابط الشعر من وزن، ومن فواصل إيقاعية، ومن قوافٍ. ومن عبارات يتكرّر فيها استخدام النداء الدال على التوق. وها هو ذا في قصيدة أخرى يخاطب بابلو نيرودا - شاعر تشيلي الكبير - في قصيدة يتواتر فيها التفاعل اللفظي، كقوله مثلاً:

في غيبة عينيك الهاتين

تنفرط الكلمات بلا جدوى

تتحجّر إحداها فوق الأخرى

تغدو كلمات لا تعني

شيئا (ص 36)

وفي غزليّة مشوبة بجرارة الشوق، وحرقة البعاد، ولوعة الفراق، كتبت عام 1980 يجد القارئ ما يتمّ على رسوخ قدمية في تربة الشعر الحصب. فالأبيات ملأى بالمشاعر والإحساسات العميقة التي قلما يستطيع المبتدئون التعبير عنها، أو حتى الاقتراب منها:

تفدين الآن إليّ

من رحم الغيب المنسيّ

كنت تجيئين على ضوء القمر الملمهم

تنسلين إليّ

تتعانق، تلتف الأنفاس

كلقاء الطيف الشمسيّ

ويتكرر هذا البوح في قصائد أخرى من هذا النص المركب، منها المرأة الوردية، و السيدة، و السائحة، و الربيع الستون، و ليسيتا، وهو اسم سيدة قابلها الشاعر في بولونيا في إحدى رحلاته. وفي القصيدة يكثر من ذكر الأسماء الأعجمية التي لا تخلو من دلالاتٍ تتجاوز بها القصيدة الطابع المحلي:

جسدًا كهاء الثلج الأوروبي الوضاء

كرخام الألب

كلفيف الغزو البولوني الأبيض

كنداء الفيسبا الممتد إلى أقصى الدنيا

شيئا من فينوس والألب

ويبدو لمن يتأمل هذا الشواهد، وهاتيك الأمثلة، من شعره، أنّ صادقا كان من الممكن أن يكون شاعرا ذا شأن لو أنه حمل شعره على محمل الجد، وواصل الكتابة، مبدئيا من الاهتمام به، وبتجاربه فيه، ما هما جديران به من الرعاية، والعناية. وهذا يلقي بالضوء على حجم الخسارة التي مني بها الأدب في الأردن بفقده أولا، وثانيا بانصرافه، وانقطاعه عن شعره، وهجره لمحراب ربة الشعر كلّ هذه السنوات الطويلة، والأزمة الممتدة.

*مستخرج من الدستور الثقافي 24 كانون الأول (ديسمبر) 2021

** توفي الكاتب في نوفمبر - تشرين الثاني من العام 2021 وكان قد ولد في عين جنة عام 1937 درس في دمشق وفي لندن وفي لاهاي وعمل في الحمامة. أصدر بالإضافة لديوانه المذكور وقصصه غبار وشانيل كتابا بعنوان (40 عاما في وجه التيار) جمع فيه مقالاته المنشورة في الصحف.

ظاهر العدوان روائيا

وجه الزمان رواية جيدة، ويعجب المرء لكون الصحافة الأدبية لم تهتم بها الاهتمام الكافي، فباستثناء مراجعة أو اثنتين اتسمتا بالتسرع اللافت للنظر، لم نقرأ ما يمكن أن يشار إليه على أنه دراسة، أو على أنه مقالة نقدية. في حين أن أعمالا روائية أخرى أقل أهمية وجودة من هذه الرواية نجد الصحافة تقيم لها الدنيا ولا تقعد لها؛ مما يؤكد أن المسألة لا علاقة لها بالأدب، ولا بنقده، بقدر ما هي مسألة مزاجية، أو حماعات يكتب بعضها عن بعضها الآخر في شيء غير قليل من المجاملة. فإذا نُشر عمل من خارج السرب، حاصرت هذه الجماعات، وفرضت عليه التعتيم، وحشرته في زوايا الإهمال والنسيان.

والحق أن المرء لا يستطيع تجاوز ما في " وجه الزمان " من أخطاء في الطباعة، ومن هفوات في اللغة، تقع فيها الجلة من الكتاب القصصيين والروائيين، والمحررين الإعلاميين، الذين لم يقطعوا شوطا في مجالات اللغة، والعلم بالعربية، نحوها وصرفها، ولكن هذه الهفوات لا تصرف القارئ المنصف عن إدراك ما في هذا العمل الروائي من قوة، ومن قدرة على الإمساك بخيوط الأحداث، وعرضها عرضا شيقا، تطرد فيه العلل والنتائج، وتتحرك فيه الشخصيات في مجالات الحكاية حركة طبيعية وعفوية خالية من أي تلقين أو ظهور مباشر للمؤلف.

ويقال في العادة: إن الرواية هي أدب الطبقة الوسطى. ويرد لوكاش Lucas نشأتها في القرن قبل الماضي إلى صعود تلك الطبقة. وقد جاء الشكل الروائي - وفق ما جاء لدى هيجل Hegel - ليمثل الطور الثالث من أطوار الفن. وهو الفن البورجوازي الذي يعبر عن نزعة البطولة، والفردية، والقدرة على السيطرة، والامتداد، لدى الشخصية التي هي المحرك الفعال في الرواية من حيث هي عالمها الأدبي. ولكنَّ تحليل الطبقة البورجوازية أدى لاحقا إلى تحليل الرواية. ولم تكن نبوءة هيجل حول ديمومة الرواية، نهجا أبديا لدى هذه الطبقة بالنبوءة الصحيحة. فقد تغير شكل الرواية أواخر القرن الماضي (التاسع عشر) وأوائل القرن الحالي أي: العشرين، تغيرا كبيرا حتى لتبدو الروايات الجديدة منقطعة الأصل، والنسب، عن روايات الجيل الماضي.

وثمة أسباب عدة لهذا التغيير الذي يشبه الانقلاب. سواء لدى مارسيل بروست Proust، أو لورنس Lawrence، أو آلان روب جرييه Grillet، وغيرهم من كتاب الرواية الجديدة. ومع ذلك بقيت الرواية ذات النمط الكلاسيكي، وشبه الكلاسيكي، تحتفظ بوجودها، وظل الكتاب من الصنف الثاني والثالث يواصلون الكتابة بالشكل القديم ذي التفاصيل الفنية، والأحداث الكبرى، مع النمو العضوي، والحجم غير المتواضع، وغير المكثف.

قفزة في الفراغ

وفي عالمنا العربي لم تكن الرواية أكثر من تقليد غير متقن للرواية الغربية، بدءاً من سليم البستاني وحموده، مروراً بمحمد حسين هيكل، وخليل بيدس، والجاربي، وجبران، وانتهاءً بأصحاب الموجة الجديدة. فنحن في حقيقة الأمر مقلدون في التقليد والتحديث. فالذين شقوا الطريق للرواية عربياً بدأوا بتقليد بلزاك وزولا وفلوبير، وقبل أن يصلوا إلى مستوى النضج شرع آخرون يقلدون الرواية الجديدة. فيستخدمون تقنية جيمس جويس، وبروست، وفولكنر، و جوزيف كونراد، وناثالي ساروت، وجرييه. وهذه الفوضى جعلت من تطور الرواية العربية ومسارها قفزاتٍ في الفراغ، فليس ثمة مسار خطي متسق ينسلك فيه الركام الروائي العربي، وإنما ثمة محاولات في هذا الاتجاه وأخرى في ذلك، ويجاول أصحاب كل اتجاه ادعاء الحق في مركز الصدارة. فقلدوا الرواية الجديدة يرون في الروايات ذات النمط الكلاسيكي شيئاً تأفها لا يستحق أن يقرأ، في حين يرى بعض من يؤثرون الشكل التقليدي للرواية - أي المؤلف - في الأشكال الجديدة أشكالاً تغريبية، وعدمية، ومبهمة، غامضة، لا تسلي ولا تشوق، ولا ينبغي لها أن تعد في الأدب. وفي ظل هذه المعركة التي لا تنطوي إلا على مزيد من الضحايا ضاعت الحقيقة الأدبية الساطعة، وهي أنه لا أصحاب الاتجاه المحافظ في الرواية، ولا أصحاب الاتجاه المجدد: الاتجاه الحدائي، يفوزون بالخطوة المرجوة لدى القارئ العربي الذي لم يعتد حتى الآن على النظر في الرواية من حيث هي فن أدبي إبداعي أصيل شأنه في ذلك شأن الشعر وغيره من فنون الإبداع الرفيع.

وجه الزمان

ولعل في رواية طاهر العدوان " وجه الزمان " ضحية ليست هي الأولى من ضحايا هذا الصراع المفتعل بين قدماء ومحدثين، وإنما ثمة ضحايا أخرى - على صعيد الرواية الأردنية الجادة، فعلى سبيل المثال لم يكتب عن رواية وتشرق غرباً للكاتبه ليلي الأطرش إلا بضع كلمات لم تتعمق في تحليل النسق الداخلي للنص، وإنما حومت حول الموضوع السياسي للعمل الروائي، وهو شيء يمكن أن يدركه القارئ بالإشارات ولا يحتاج في ذلك لمقالات أو دراسات. ناهيك عن رواية أخرى هي أيضاً من قبيل الكتابة المألوفة التي لا تلهث وراء التقنيات الجديدة. ونعني بها رواية وقت لجمال ناجي. فلم تظفر بدراسة معمقة تستحق الذكر. وكذلك رواية الساحات لسالم النحاس، والعودة من الشمال لفؤاد القسوس، وإن كانت لا تخلو من سقطات فنية تذكرنا بمرحلة المحاولات الفجة للناعوري، وعبد الحليم عباس، وحسني فريز، وعبد الحميد الأنشاصي.

رواية أردنية حقا

وقد يكون عيب رواية طاهر العدوان أنها رواية أردنية حقيقية، جعلت من البيئة الأردنية، والواقع الأردني، أرضاً وتاريخاً وإنساناً موضوعاً أساسياً للحكاية. فلو أردنا الإجابة عن السؤال: من هم أبطال هذه الرواية، لكان الجواب إنهم الفلاحون الأردنيون من أبناء منطقة البلقاء عامة، والسلط منها على وجه خاص: البقعة، وصويلح، وهذه الظاهرة تسفر عن التعمق في فهم الواقع المحلي حتى أدق الخصوصيات.

وهي ظاهرة جديدة لا نجدها في غيرها من روايات الأردنيين، إلا إذا استثنينا بعض أعمال سالم النحاس، وعماد مدانات⁽¹⁾ (حنو البير) وبجبي الحباشنة. فالعدوان لا يرى بأسًا أو حرجًا في تسمية كل شيء باسمه. فالبقعة، وسهلها، وبيوت الشعر، والسلط، وأسَاء الأحياء، وغيرها من إشارات مكانية أو زمانية تسهم في بلورة الصورة، ورسمها بوضوح. وقد جاءت الأماكن في هذا العمل أشبه بشخوص لها حياة، ولها تطور، وهي تواجه تقلبات الطقس، وتواجه تقلبات الناس القاطنين فيها، وتواجه الحركات بين الغرب والشرق، والحوادث من حروب وما يشبه الحروب، والنكبات وما يشبه النكبات. ومن سيول جارفة وتلوج ملبدة، وبيوت تنبني، وبيوت تهدم، فهي على الدوام في حركة دائبة، وحيوية لا تخطئها العين. ثم لا نرى هذه الأماكن تتمرد في فراغ بل هي أيضا تتحرك في زمن. أو لنقل في صفحة من تاريخ هذا الجزء من الوطن العربي. بكل ما تحمله تلك الحقبة التاريخية من خصوصية: الاستعمار، وهجرة اليهود إلى فلسطين، ووعد بلفور، وصعود الطبقة المتوسطة، وشيوع الربا، وشيوع وسائل الكسب غير المشروعة، وانتهاز الفرص، وتكديس الأموال، والمتاجرة بالقضية في ظروف اتسمت بالتخلف الشديد، وعدم معرفة الخصم، وما لديه من قوة، وأسرار هذه القوة. فنحن نقرأ ما يقوله أحد الشخوص - ضيف الله- : إن العرب لا يمكن أن يهزموا بعد الذي رآه من كثرة المصلين في المسجد الأقصى. فهذا تفكير مغم في السذاجة، وينم على تخلف، وعدم دراية بموازين القوى.

وإلى جانب تمثيل الرواية للحقبة التاريخية، وما تعج به من تحديات، أسبغت على الأمكنة حياة خاصة. نجد مجتمع الرواية نفسه، وهو مجتمع ريفي، لديه مزيج خاص من حياة البدو والفلاحين. يجري تصويره بدقة ويضعنا المؤلف في الجو العائلي: عائلة فاطمة، وأولادها أحمد، وضيف الله، ومحمد، وعمها عودة، وابنه فهد، وعائلات أخرى في القرية: التاجر المرابي عليان، وعميله المتواطئ سعود، ففي هذه العلاقات تتجسد بنية العائلة في المجتمع الريفي. وهي بنية تحول بها الحوادث من حال إلى حال، ومن طور لآخر، وقامت طريقة الكاتب في تصويره هذه الأطوار على مراعات التفاصيل الصغيرة في حياة الناس اليومية، مبررًا فيها خصوصية الشخوص، فعلى سبيل المثال جاء الحوار في الرواية معبرًا تمامًا عن الطابع المميز لهجة الأردنية بالكلمات الخاصة، والأمثال الشعبية، والكنايات والمغامز المحلية، لترسم بذلك جوا لصيقا بجو المكان في فضاء المرحلة أو الحقبة المقصودة بالسرد. ولو تأملنا حوار العدوان في كثير من المواقف لوجدناه مزيجًا من العامية المحلية، والفصحى، بل نجد تركيب العبارة، وما يتخللها من توريثات أو حذف أو ألغاز أو أحاج كأنها مشبعة إشباعًا بالفولكلور المحلي.

الحياة اليومية

ومما شد أزر هذه العناصر، وزادها قوة، التفات الكاتب للحياة اليومية في القرية. ووصفها وصفا كاملا أو قريبا من الكمال قريبا شديدا. ويذهب بنا الظن للقول: إن غاية الكاتب قد تكون مشدودة إلى

1. انظر ص 195 وما بعدها من هذا الكتاب.

تصوير الحياة اليومية في القرية تصويرًا كالذي ينشده الأنثروبولوجيون المهتمون بجمع ما يتسنى لهم جمعه عن العادات والتقاليد التي يمتاز بها المجتمع عن سواه. ففي مشهد العرس، أو إعداد الطعام، أو الخبز (الشراك)، أو طريقة الخطبة، أو غيرها من وقائع الحياة اليومية، رسمت المشاهد بالأسلوب الإثنوغرافي رسماً دقيقاً في غاية الوضوح والانتقان.

والحقيقة أن وعي الكاتب التاريخي يكاد يكون هو المحور الأساسي الذي ينتظم متتاليات النص السردي في "وجه الزمان" وقد يكون هذا هو الذي شجع الكاتب على اختيار هذا العنوان للرواية. على أن هذا الوعي بالتاريخ يتوارى في بعض الأحيان لإحلال حكاية رمزية بدلا منه. كقصة المراي الذي يطعم في الاستيلاء على أراضي أولاد فاطمة، دون غيرها. ثم ينجح في تحقيق هذا الهدف. فهي تشير لاستيلاء المرايين على العقارات من الفلاحين المغلوبين على أمرهم نتيجة الفقر. وفي هذه الحكاية يرحل كل من ضيف الله، وأخيه أحمد، وأمه فاطمة، إلى مكان آخر (صويلح) على أمل أن يتمكنوا مستقبلاً من استرجاع الأرض.

صراع طبقي

تمثل هذه الحكاية في نظرنا أمراً ذا بعدين؛ أولهما يتصل بالتاريخ الاجتماعي للمنطقة، وما عرفته من صراعات طبقية، محلية، تمثلت في استملاك المرايين للأراضي، عن طريق الديون التي أغرقوا بها الفلاحين المقهورين، وترمز - من جهة أخرى - لقضية فلسطين. فكأن المؤلف يساوي بين المراي وسعود، و الانتداب البريطاني والصهيونية وعملائها. وأولاد فاطمة يرمز بهم للفلسطينيين الذين هجروا قسراً من بيوتهم وأراضيهم قسراً. ثم كانت الأرض في كفتنا الحالين موضع النزاع، والصراع، الذي يجب ألا يخمد لهيبه، ولا يخجو إواره، مثلما قال ضيف الله في نهاية الرواية.

وإذا كان الكتاب الروائيون قد جعلوا من الوثائق في بعض الأعمال مادة أساسية لرواية أدبية جيدة، فإن طاهر العدوان نجح في أجزاء من روايته هذه في تقديم هذا المعطى. فمظاهر الحياة اليومية ووثائق، ومستندات الملكية والقواشين ووثائق، وتثبيت الديون في أوراق ووثائق، ومواسم الغلال والبيادر وما كان يؤخذ من المحاصيل من باب السداد ووثائق، واستطاع أن يحول ذلك كله إلى مادة طيبة، بيد أن التوفيق جانبه في الصفحات الأخيرة حين عمد إلى وصف معركة كفار عصيون التي استشهد فيها الجندي أحمد العلي.

ففي هذا الجزء من روايته بدا وكأنه يقدم تقريراً إخبارياً في صحيفة يومية شهد مندوبها الحوادث. وكان بمقدوره أن ينتفع من كتاب سليمان الموسى الذي أشار إليه انتفاعاً غير مباشر. وأن يتناول الحدث تناولاً فنياً فيبدو كجزء من الرواية، وحوادثها، بدلا من أن يكون جزءاً مستقلاً، منفصلاً، مستلاً من كتاب آخر.

علاوة على ما ذكر، جاءت شخصيات الكاتب في الرواية نمطية؛ فهي قلما تتغير، أو يطرأ عليها ما يعد تغييراً ولو طفيفاً مع تواصل الحوادث. فأحمد وضيف الله ينطبق عليها قول فهد للأخير "تبقى كما أنت لا

رُحّت ولا جيث". وكذلك فاطمة، وعودة. وكان الأولى به أن يجعل بعض الشخصيات نامية ومتغيرة وتتطور مفاهيمها عن الحياة، وعن الناس، وعن القضايا المطروحة في الرواية، مع سيرورة المواقف المحكية. ولو فعل ذلك لكان مسار الرواية أكثر حيوية، وأكثر قوة. فمن طبع الشخصية النمطية إلا يتفاعل معها المتلقي كثيراً، ولا يتوق لفهمها نظراً لسهولة التعرف عليها، واستيعابها من الصفحات الأولى. ولعله تجنب ذكر التفاصيل المتعلقة بالشخص، إذ لم يُعَنَّ بصفاتهم لا من حيث المظهر ولا من حيث المخبر، مكتملاً بإطلاق الحوار بينهم في الجلسات الخاصة، وحوارهم مع آخرين كعليان وسعود وغيرهما، من شخصيات وافدة. وهذا، وإن كانت له مزية التعرف على الشخصيات من داخلها، إلا أنه يطيح بالكثير من الملامح المميزة لكل شخصية من الشخصيات. وقد ترتّب على هذا تداخل بعض الشخص، فلا يستطيع القارئ أن يفرق بين ضيف الله مثلاً، وأحمد، إلا بصعوبة، أو بين فالح وفهد، ولا ريب في أن الكاتب تجنب هذا حرصاً منه على مجارة الكتاب المجددين الذين يأنفون من ذكر المظهر الشخصي، أو ذكر الطباع النفسية، لأن هذه الطباع، وتلك المظاهر، كانت مما يهتم به الكتاب في الجيل الماضي.

وفي سرده نَوَّع العدوان، فلم يكن على نهج واحدٍ، أو نسق مستمرّ ثابت. بل تخلّته مواقف ولحظات يستعيد فيها حوادث أو ذكريات مضى عليها زمن غير قصير. أو تحلّم فيها الشخصية فتذكر ما تراه في نومها، أو يقصّ علينا شيئاً، ووقائع، سلفت، فيما يشبه التداعي الذي يفاجئ القارئ مثلاً يفاجئ الشخصية في لحظة نفسية ما. وهذا قد يجعل من "وجه الزمان" خطوة في وسط الطريق بين رواية ممعنة في التقليد، وأخرى ممعنة في الحديث.

* مستخرج من كتابنا الرواية في الأردن في ربع قرن من 1968 - 1993، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994 ص 66 - 73.

** سياسي وإعلامي وأديب على الرغم من دراسته الاقتصاد، ومن مؤلفاته المنشورة رواية وجه الزمان، وحائط الصفصاف، ورواية انوار، وله كتاب "ال فلسطينيون بين حريين" 1986 و المواجهة بالكتابة 2017. أعدت روايته وجه الزمان مسلسلاً من إنتاج التلفزيون الأردني، وإخراج سعود الفياض، أما السيناريو والحوار، فلمحمود الزيودي. ومن الممثلين الذين شاركوا فيه جولييت عواد وزهير النوباني وآخرون.

عثمان مشاورة روائيا

قاصًا

يتكئ عثمان مشاورة في روايته الثانية «مقهى البازلاء» (مؤسسة إبداع، القاهرة، 2016) على كاتب ضمني اتخذ منه ساردا يروي حكاية، وهو في الوقت ذاته يعتزم كتابة رواية عن عقيد متقاعد من الجيش الأردني غريب الأطوار اسمه سليم بيك. التقاه على نحو غير متوقع في مقهى يحمل اسم مقهى الجنرال، غير أن هذا المقهى الذي يديره أيضا عقيد متقاعد في الجيش هو حسان بيك يغدو في نهاية الرواية بزائنه الدائمين من المتقاعدين العسكريين جديرا بتسمية جديدة هي «مقهى البازلاء» لأن المترددين الدائمين عليه يشبهون بكنزاتهم الصوفية الضاربة للخضرة قرونا طويلة من البازلاء المتسمر على الكراسي.

ويتردد السارد الذي هو في الأساس محام اعتزل هذه المهنة استجابة لهوايته المفضلة، وهي كتابة المقالات، والتحقيقات الصحافية على أساس أن المرافعة عن الناس وقضاياهم العامة في الصحف لا تختلف عن المرافعة عن قضاياهم في المحاكمات، ويتردد في الاستجابة لمطلب سليم بيك بكتابة رواية جديدة مستخدما ما دفع به إليه من وثائق ومذكرات، ورسائل تلقاها أو أرسلها، وقصاصات من أوراق قديمة، ومنشورات، ودعايات، ومحاضر اجتماعات يمكن أن تمثل -مجتمعة - المادة الأولية الخام التي تتشكل منها حبكة لرواية جيدة، لاسيما أن سليم بيك كان يزعمه قد اطلع على رواية أخرى يقوم الصحافي بكتابتها عن عقيد آخر هو نايف بيك الصالح.

ومن النباش في الوثائق، ومن المتابعات، تتخلق في فضاء الرواية شخصية أخرى من سليم بيك، هي شخصية نايف الصالح. فالاسان نايف وسليم يطلقان على شخصية واحدة لا اثنتين.

فقد نشأ نايف في قرية أردنية تقع في إقليم الجنوب، وهي قرية مهمشة عزلاء منسية تمامًا يعيش سكانها على الرعي مثل أي قبيلة بدائية لا تعرف الحضارة. تستقبل في بعض المواسم جماعات من (التَّور) العجر، وفيهم فناة لعب (أرمندا) تعزف على آلة موسيقية (البزق) يغرم بها نايف فنهدي له آلة البزق، وتعدده بتعليمه العزف عليها لكن والده الذي لم يكن يفهم لغة الموسيقى، لم يكتف بمصادرة (البزق) وإنما ألقى به في النار ليصبح رمادًا، محطماً بذلك آمال الصبي.

وبدلا من أن يرسل به للدراسة دفع به بعد أن نجح في الثانوية بمعدل 66٪ للخدمة العسكرية كغيره من أبناء الإقليم المهمش، وارتقى في الخدمة إلى أن أصبح عقيدا، لا بل ينتظر أن يتلقى خطأ يخبرونه فيه بترقيته لرتبة عميد، لكن الرياح جرت بغير ما تشتهي سفن العقيد نايف، فقد تلقى بدلا من ذلك ظرفا مختوما كتبت عليه كلمتا سري ومكتوم، وما إن فتح المغلف حتى اكتشف أن الكتاب يتضمن بلاغا بإحالاته إلى التقاعد بعد خدمة كافية من غير ترقية.

والواقع أن العقيد لم يتلق بذلك الخطاب خبراً يقع على نفسه وقوع الصواعق فحسب، بل فجع بما هو أكثر، فقد اكتشف أن أحد ضباط الكتيبة الخامسة الذي أحسن إليه على الدوام، كان يشي به للمسؤولين، ويكتب عنه التقارير التي تنقل لهم ما كان يقال في مجلسه في البيت، وما كان يقال عن نشاطه السياسي، فكانت الترقية من نصيب ذلك المدعو خالد بيك جواد. وقد بادر العقيد لزيارته في مكتبه، ووجه له بدلاً من التهئة ما هو قادر عليه من توبيخ وتقريع، ولكن هذا التوبيخ والتقريع الذي كان من الممكن أن يفضي به للسجن، لم يفده كثيراً، ولا قليلاً.

يحاول التغلب على هذه المحنة باستشارة جاره في العمارة المعلم أمين مرزوق، ولكن جاره لم يكن أميناً في الواقع، فقد اكتشف أنه كسابقه خالد بيك يورطه ورطة تلو الأخرى دون أن يكف عن كتابة التقارير التي تسيء له لدى المسؤولين الأمنيين. فقد أقنعه مثلاً بالترشح للانتخابات البرلمانية التي جرت عام 2007 متطوعاً لقيادة حملته الانتخابية بلا مقابل، وأقنعه بزيارة البلدة التي ينحدر منها وغيرها من القرى المجاورة في الجنوب، والاتصال بالأهالي بدءاً بشقيقه سلمان الصالح، مروراً بالمختار صقر السالم، وإمام الجامع. ولكن تلك الحملات تظل موضع شك، لذا أقنعه في تورط آخر بأن يحدو حدو مرشح آخر يستخدم المال لكسب الأصوات، واختلس منه مبلغاً يربو على 50 ألف دينار لهذا الغرض. وتبين لاحقاً أنه سطا على المبلغ لحسابه، ولم يشتر إلا قليلاً من الأصوات، مما جاء بنتيجة عكسية، ورطه بعدها بالتظاهر ضد التزوير، والهناف ضد الحكومة، وأغراه أيضاً بإنشاء حزب سياسي تحت إلهام: ما الذي ينقصك؟ الخبرة موجودة، والمال متوفر، والأهلية السياسية والعزوة مميزة.

ومما فاجأه به المحقق، لاحقاً، أن كل هذه المشاريع كُتبت عنها التقارير للاستخبارات أولاً بأول، وأن الكاتب هو أمين مرزوق الذي اختفى. أما الشيخ أبو المؤمن، إمام الجامع، فقد أغراه بعد صلاة استخارة مزورة بتأليف كتاب عن العائلة المالكة، لعل وعسى أن يعيد للعقيد مجده، فإلتفت إليه القصر، وينعم عليه بلقب رئيس وزراء، أو وزير، أو سفير، على الأقل. ولكن المشروع لم يخفق فحسب، وإنما زاد من متاعب العقيد بعد أن اتهم بسرقة مقالات من الإنترنت ضمنها هذا الكتاب، فهو كتاب ممسوخ، وغير موثق، ومضطرب، تقتحم فصوله زوائد لا علاقة لها بالموضوع، أي أن الإمام لم يكن أقل خداعاً من أمين مرزوق، ولا أقل خطراً، وإخفاق مشروع الكتاب، وحفل التوقيع، الذي لم يحضره سوى خمسة أشخاص غير مهممين به، ولم يحظ إلا بجبر موجز في ذيل إحدى الصفحات الثقافية، لا يقل عن إخفاقة في الانتخابات.

أما حسان بيك - صاحب المفهى - فهو الآخر يواظب بدقة على تزويد الاستخبارات يومياً بتقارير عن النشاط الحزبي للعقيد، وعن شعاراته الرنانة، وتكراره لاسم ارستو تشي جيفارا، وعن خطبه النارية في الاجتماعات، محمّلاً أتباعه على حزّ عنق الحكومة، أو خنقها على الأقل. وأخيراً ابتلي بحارس المقبرة فارس إبراهيم، الذي أقنعه بالبحث عن الكنوز الأثرية الثمينة التي تختفي في أحشاء خربة قديمة قريبة من قريته الجنوبية. انطى عليه الأمر، ودفع للرجل نحو 10 آلاف دينار لشراء البخور الأزرق الذي سيفتح به خزائن الأسرار، ويستخرج منها التماثيل الذهبية والقلائد والجواهر التي تشهد على تاريخ الأبناط وقدماء

المصريين، وقد ذهب المبلغ هباءً منثورًا، فالسيد فارس اختفى، وكلما حاول البحث عنه باءت محاولاته بالفشل الذريع، وقد أقنعت زوجته أن السيد فارس - زوجها - نصاب، وأنه لا يأتي للبيت إلا مرة، أو اثنتين، في السنة، وأنه إذا شاء العثور عليه، فليذهب للبحث عنه في البراري مع قطع الأغنام الذي يملكه.

ويتضح أن زوجة فارس إبراهيم مخادعة هي الأخرى، فقد كان زوجها طوال الحوار مع العقيد نايف بيك محتبنا داخل المنزل، وما إن غادر العقيد بسيارة (مريم) حتى خرج من المنزل، وجلس في المكان الذي جلس فيه العقيد، وتابع احتساء الشاي، غير مبالي، لا بالعقيد، ولا بكلماته.

وتقول هذه الحكاية: إن سليم بيك، الذي ظهر ظهورا غير لائق في حياة هذا الصحافي - سارد الحكاية وكتابها الضمني - هو نفسه نايف الصالح. وأن سلمي، صديقتها، هي مريم نفسها التي أصبحت صديقة العقيد بعد وفاة زوجها في حادث سير مروع. وأن هذه السيدة قد لا تكون بريئة تمامًا من الوشاية بأسرار العقيد، فقد أخبره المحقق - لاحقًا - بمعاناتها من الزكام، وظن في البداية أن المحقق يمزح، لكنه عندما اتصل بها تبين أنها فعلاً أصيبت بالزكام، مما يعني أن أخبارها لدى المحقق أدق من أخبارها لديه. أما المقهى الذي أصبح في نهاية الرواية مقهى البازلاء بدلا من مقهى لوركا، أو مقهى الجنرال، فخيطانه هي الأخرى لها آذان، فضلا عن حسان بيك، وصبي البوفيه.

وتبعاً لهذه الشبكة من العلاقات، لا تفوت القارئ ملاحظة التداخل العجيب بين شخصيتي سليم، ونايف، فإذا كان نايف هو الدال بلغة اللسائين، فإن سليم بيك هو المدلول. ولا تفوته أيضاً ملاحظة أخرى، وهي إلحاح السارد على تأطير الدور الذي يؤديه المخبرون في المجتمع، ولا سيما في المراقبة، أو التجسس، على شريحة كبيرة من المتقاعدين العسكريين، والوشاية بهم، يقول سليم بيك مخاطبا الكاتب الضمني: «إنك ما زلت لا تصدقي، لقد وشوا بي كلهم، بلا استثناء، حتى سلمي تغيرت منذ زمن، الجميع يخافون منه - يعني المحقق - أنا أعلم ذلك. المخبرون كالفطر، سرعان ما يتكاثرون عند أول وميض لبريق المال، لم أكن أهذي، كما تهمني دائما، لقد كانت هناك، في تلك الزاوية من حقل البازلاء، قرعة»

واستكمالاً لهذا الرسم الكاريكاتيري لعقيد متقاعد، جاءت اللمسات الأخيرة في الفصل (حلم الرجوع الأخير) فالحوار الذي يجري بين العقيد، ومسؤول التوظيف في شركة الذئاب، حوار يفصح عن معاناة هذا المتقاعد الذي حاصرته أخطاؤه الشخصية، ولاحقته الخيبة، على الرغم من أن سجله العسكري سجل مشرف، سواء في مراحل التدريب، أو فيما تلاها من مراحل، لكن خطأ كبيراً ظل يلاحقه، وهو تجاوزه الحدود البحرية في العقبة مع الكيان الإسرائيلي، وتنديده مراراً بسارقي الدلافين الصغيرة.

ومن يقرأ الرواية، بتأمل، تستوقفه وفرة المشاهد الحوارية الساخرة، التي تحيلها - في بعض الأجزاء والفصول - إلى كوميديا في إهابٍ تراجمي، وهذا يُضفي عليها الطابع الجدّي، مؤكداً أنها رواية رصينة لا تنزلق إلى ما يمكن وصفه بالتهريج الرخيص، الذي يغلب على المسرح التجاري، والروايات الهزلية.

رجل الثلج

وكانت قد صدرت للكاتب مجموعة قصص بعنوان رجل الثلج فمن يتصفح القصص يكتشف بيسر ومن غير تدبر أو تعمق في التحليل أنها تقوم في الغالب والأعم على معادلة من طرفين كل منها يناقض الآخر. ففي القصة الأولى " رجل الثلج " تقع المفاجأة عندما يكتشف الشاب أن من ظنها في سريره حبيبة لا تعدو أن تكون بائعة هوى لينهار حلمه ويذوب مثلما يذوب الثلج، ويتلاشى كاشفا عما تخفيه قشرة البراءة. تقول له بائعة الهوى

" ألا يوجد غيرك في هذه البلدة. هناك ملاعين وقذرون محترمون يدفعون بطيب أضعاف ما تدفعه أنت " وتتضح النتيجة ها هنا، وتقبل، بمعرفة الأسباب، فالوحدة هي ما يعاني منه هذا الشخص " شعرت بأنني وحيداً، لا أحد يابه بي، نكرة بين أربعة جدران.

وفي قصة أخرى " حكاية مختلفة كل ليلة " نجد بطل القصة الذي يعاني من انتشار الخلايا السرطانية في جسده، وينتقل بعضها من الصدر إلى الدماغ، يكتب إلى والديه من منفاه الاختياري مُطمئناً، فهو لا يفتأ يطلب من الأم ألا تهمل نباتاتها المنزلية، وأن تواصل عنايتها بها، تلك العناية التي لا تقل عن عنايته هو بابنته (راما) التي تحب اللعب على العشب الأخضر، وفي الحدائق، والاستماع لحكاية مختلفة كل ليلة. على الرغم من أن رصيده من الحكايات قد نفذ، ولم يعد بمقدوره أن يروي لها حكاية جديدة أخرى.

تقوم القصة على نمط تراسلي، يعتمد معادلة من طرفين اثنين، متناقضين، الحياة الجديدة المفتوحة التي تمثلها النباتات المنزلية وتمثلها راما، والحكايات الجديدة التي ينبغي لها أن تروى، والموت القادم عبر الخلايا المنتشرة في أنحاء الجسد، وهذه المفارقة تذكرنا بحكاية رجل الثلج. والمعادلة التي يقبع على طرفها كل من بائعة الهوى، والرجل الوحيد الذي يشكو من أنه نكرة.

والشيء نفسه يتكرر على نحو ما في قصة " تشكيلات سحائية " .

يقبع على طرفي المعادلة هذه المرة الراوي - الذي يسرد القصة- والطلبة الذين يرسمون، ويعشقون حصة التلوين. فهو لا يكره شيئاً كراهيته لتلك الحصة، ولذا يسميها الحصة اللعينة. وعندما يطلب مدرس الفن من الأطفال أن يختار كل منهم موضوعاً يظل الراوي حائراً. فحياته رمادية لا بحر فيها يجتبه بالأزرق، ولا باقة ورود كبيرة تقرب إليه الأخضر، والأصفر، والأحمر، وفي الأثناء تتداعى في رأس الراوي أفكار سوداء عن الحياة، والأسرة، مع أبٍ سكير، يكاد لا يضحو، وفوق ذلك يدفع بأبنائه دفعا لاستعطاف المارة كي يحصلوا على بعض المردود المالي من التسول، لينفقه على مبادئه الكثيرة. في الأثناء يلفت المعلم نظر التلاميذ إلى السحاب والسماء الزرقاء وما فيها من تشكيلات سحائية تشبه الباندا تارة، وتارة تشبه القطط. ويطلب منهم أن يرسموا هاتيك التشكيلات، ولكن الراوي، الذي لم ير في حياته دب الباندا، لا في الواقع، ولا على شاشة التلفزيون، يقوم برسم أشياء أخرى. وفي نهاية الحصة يكتشف المدرس أن الراوي لم يرسم الباندا، ولا القطط المدلل الذي يعيش في أجواء فاخرة، فقد اكتفى بقلم رصاص راسماً به وجه شيطان له

قرنان طويلان، وبجانبه أفعى برأسين، وفي الخلفية خنافس مقززة، وعناكب كثيرة تنسج شبكا باتساع السماء المظلمة.

وفيما كان المدرس يتأمل اللوحة التي رسمها الراوي فوجئ الجميع بصاحب الرسم يفتر مدعورا. لقد بوغت بتلك العناكب، وهاتيك الخنافس، والشياطين، والأفاعي متعددة الرؤوس، تنقض عليه بلا هوادة. وهذا الكابوس حسم التباين بين طرفي المعادلة لصالح الرعب، والخوف. وهو شئ جديد يضاف لما سبق في قصة " رجل الثلج " وقصة الحكاية المختلفة لكل ليلة. وتمثل قصة " الصخرة الكبيرة " تنويغاً آخر على هذه المشاعر المحبطة التي تملأ حياة الشخص. فانهيار الآمال الكبيرة هو المحور الذي تدور حوله الحكاية. فالصبي ركان القوي المخيف الذي يهاجم الأطفال في أثناء عودتهم من المدارس ويعتدي عليهم اعتداء شديداً بوخشية، يرمز للقوى العمياء التي تطفئ على هذا الكون. في المقابل ثمة صبي يحاول الاستنجاد بأبيه، ترى هل يستطيع الأب أن يرد عن الأطفال خطر هذا الركان المتوحش. يطمئن الصبي لقوة أبيه بعد أن يسأله عن قدرته على رفع الصخرة الكبيرة، وبعد أن يوحي له بوجود ركان، الذي يعتدي على الأطفال، وفيما هما سائران على طريق التحدي فوجئ أبوه بدائن ما إن يفرغ من الكلام معه حتى ينهال على الأب لكماً، وصفعاً، وركلا، فما كان من الطفل الذي ظلّ البطولة متشخصة بأبيه، إلا أنه شرع يذرف الدموع باكياً، وهو يرى ذلك الشخص المتوحش مقبلاً عليها من الطريق الممتد بين أشجار الصنوبر. وما إن وقع بصره على ذلك القوي العنيد حتى ولى مُدبراً هارباً مثل أرنب صغير توشك أن تصل إليه أصابع الصيادين. إذاً، الخوف الذي يتمثل في هذا الطفل، والأمن الذي كاد أن يمثله الأب، يجسدان مبدأ التوازن في الحياة، بيد أن انهيار النموذج - الأب- عبر عن رؤية تشاؤمية، رؤية سوداء، تؤكد أننا نمر في مرحلة يطفئ عليها العنف، ويهيم عليها الرعب، وتملؤها القسوة، فاختلال المعادلة ليس في صالح الشخصية الرئيسة، وإنما هو اضطرابٌ وعنقٌ يحيط بكل شيء، ويكتنفُ جل شيء.

أما قصة " الأرنبة الصغيرة " فتشير من جديد لهذه المعادلة، عن طريق التباين بين الفتاة التي يسميها الراوي الأرنبة الصغيرة، والوعد الذي يلاحقها، ويطاردها، مثل فأر متسخ. وهذان التقيضان في حركتهما المتوازيتين، يشدان انتباه الراوي، الذي لا يُعفي نفسه هو الآخر من وُزر الملاحقة، ومغبة المطاردة. فيبدو قاسياً في رصده لحركة الرجل تارة، وفي رصده لحركة المارة والمتسوقين تارة، ويبدو تارة رقيقاً ناعماً لطيفاً يحسن الظن بالآخرين عندما يرصد اندفاع الفتاة وهي تحاول التفلت من مطاردة ذلك الوحش الكاسر. وعلى نحو مفاجئ تنكسر حدة هذه الثنائية ليتلقى الرجل صدمة قوية من شاحنة مسرعة ترسله فوراً إلى العالم الآخر، فيما تتنفس الفتاة الصعداء في الجانب الثاني من الشارع. والراوي الذي يتصور نفسه - واهماً- فارس أحلام الفتاة، يكتشف في لحظة أنها غادرت المكان، وأنه ربما يكون المطارِد الآخر بعد الرجل الذي صدمته الشاحنة، ولعلّ شخصاً ثالثاً يبدأ المطاردة الآن.

توتر

وهذه الحكاية التي يجري تصويرها بأسلوب لا يخلو من توتر، قد تكون حكاية رمزية، ونستطيع تأويلها بشيء قليل من التقريب بين ما توحى به الأرنبة الصغيرة من غاية ينشدها الإنسان، وما يلاقه هذا الإنسان من مُعاناة في سبيل تلك الغاية، ومع ذلك تتواصل المطاردة، وربما كانت الفكرة التي ترمز لها القصة هي المواجهة الدائمة بين الحياة والموت. ومن القصص التي تتكرر فيها المعادلة ذات الطرفين قصة نباتات خضراء، وهي قصة تجمع بين التقيضين، وعنصر التشويق الذي يبلغ الذروة. فأن يزرع إنسان نباتاته المنزلية في أحذية بدلا من الأصص التي تتخذ أحواضاً لتلك النباتات- في العادة - شيء غريب. ويتزايد تلهف القارئ لمعرفة حقيقة هذا الإنسان الذي يقبل على شيء كهذا كلما اطردت رواية السارد للمتواليات التي تتراكم بإيقاع منتظم، فمرة يبصره وهو يسقي هاتيك النباتات، ومرة وهو يزرع نبتة إضافية في فردة حذاء جديدة. ومرة يراه وهو يزرع نبتة في حذاء رياضي، ومرة يراقبه وهو يرتب الأحذية الأصص جنباً إلى جنب، وهو يدندن طرباً، ومرة يكشف أن الأحذية كلها تمثل فردة يني، وليس بينها جميعاً فردة يسرى.

هذا السرد المطرد يشجع الراوي على شراء نبتة أنيقة سرخسية ليقدمها هدية لجاره الذي سيسعد بها سعادة كبيرة.

وما إن يخطر له هذا الخاطر حتى يبادر إلى تنفيذه فوراً. ويستقبله جاره مثلما توقع بالهجة، متناولاً منه النبتة، فيما هو متكئ على عكازه متجهاً نحو الشرفة، ليكتشف الراوي أن جاره بساق واحدة، وعندئذ يتبدد الغموض الذي يحيط بالرجل، ونباتاته الخضراء، فقد تبين أنه اخترع هذه الطريقة وسيلة للتخلص من الفردة الزائدة - الفردة اليمنى- كلما حصل على حذاء جديد، بأن يحول تلك الفردة إصيصاً جميلاً لنبتة منزلية خضراء جديدة. ومن الناحية النفسية - على الأقل- تمثل النباتات المنزلية تعويضاً عن ذلك الجزء الذي فقدته الرجل ذو الساق المبتورة. ولو أنّ هذا التعويض لا يساوي بالفعل ما خسره ببت قدمه، والعيش بساق واحدة. والخضرة بما تعنيه من حيوية ونضارة وسقي تارة، وتسميد تارة، وتشذيب تارة أخرى، رموز تقابل فسوة الواقع الذي يتمثل بفقدان الساق والحلمان من الحيوية التي غابت بفقدان القدرة على المشي يقدمين اثنين. وهذا التصور الذي اهتدى إليه ذو الساق المبتورة تصور غريب ولكنه ليس أكثر غرابة من الموقف الذي التقطه القاص عثمان المشاورة من واقع الحياة، ودوامتها اليومية، ليجعل منه قصة قصيرة لا تنقصها الطرافة، ولا يُعوّزها الإيقان.

البحار

من القصص التي شذت عن هذا النسق قصة " البَحَّار " وهي من القصص التي لا تقوم على معادلة من طرفين كالقصص الأخرى. ولكنها لا تخلو من فجيعة يكتشفها القارئ وسط فضاء من المسرات التي تكاد تقصي عن الشخصوخ إحساسها بالفاجع. فنحن أمام طفل يبيع الأصداف على شاطئ البحر، وهذا الطفل يحلم أن يكون بحاراً، وأن يمتلك في يوم من الأيام قارباً كغيره من البحارة، وأن يصطاد سمكة كبيرة. وثمة عجوز تتسلى بأكل البطاطا المقلية على الرغم من أنّ الأسنان فقد فعاليتها منذ زمن. تشجع العجوز الفتى،

وهو يروح ويحيى، أمامها بأصدافه المنظومة في قلائد تتمّ عن ذوق. تنصحه بالمغامرة، وبالذهاب إلى البحر، وبأن يكون بحارًا. فالبحارة الذين يراهم كانوا مثلما هو عليه الآن. ثم أصبحوا أصحاب قوارب وصيادين، يعودون بأسماك كبيرة من البحر. ويختفي بائع الأصداف، وتحاول العجوز أن تعرف من بعضهم مصيره، وتنتظره طويلاً ليعود بشعره المنفوش، وأصدافه المحيطة بالعنق. لكن الأخبار تأتي بما لا يسرّ؛ فقد عثر على أطواق من الأصداف ملقاة على الشاطئ بصورة توحي فنياً بأن الطفل ربما سطا على أحد المراكب في البحر، وغادر الشاطئ كغيره من البحارة.

وإذا تنبه القارئ بعد تمام القراءة للأسباب، والنتائج، بوصفها المحرك الأساسي للحوادث في أي قصة ذات حبكة، اكتشف أن في هذه القصة شيئاً من اللامعقول، الذي تتصف به قصص كثيرة غايتها التعبير الرمزي غير الواقعي عن الفكرة. فقد يتساءل القارئ عن تلك العجوز من هي؟ وما الذي يجعلها تهتم ببائع الأصداف؟ وهل من الطبيعي أن تنصحه بنصيحة كهذه لا تخلو من مغامرة؟ وما الذي يجعلها تهتم به بعد غيابه؟ مثل هذه الإجابات لا تؤزّق القاص، الذي لا يُعنى - أساساً - بواقعية الحبكة في هذه القصة، وبمدى مطبقها لواقع الحياة اليومي، بقدر ما يعنى بدلالاتها الرمزية.

نستخلص من هذه القراءة السريعة لقصص مشاورة الأولى " رجل الثلج " عدداً من النقاط يمكن تلخيصها فيما يأتي:

1. ثمة قدر مشترك من التباين بين أطراف الصراع في القصص مما يضيف عليها طابع التوتر.
2. يطفئ على القصص الشعور بعدم اليقين تجاه حياة يملؤها الخوف، وعالم يسوده العنف.
3. ثمة اتجاه قوي لدى الكاتب للتعبير عن أفكاره بطريقة غير مباشرة، قريبة من الرمزي تارة، والباطني السريالي تارة أخرى.

*موضوع مقهى البازلاء مستخرج من القدس العربي، ع 14 تموز (يوليو) 2016

عدي مدانات قاصدا

ما من شك في أن قصص عدي مدانات (1938-2016) قصصٌ تعود بنا لزمن عُرفت فيه القصة المتأنية، التي ينسج الكاتب فيها متخيَّله الحكائي على مهلٍ، وفي تأنٍّ كبيرين، ومن يقرأ المجموعة القصصية صباح الخير أيتها الحارة (وزارة الثقافة، 1991) يلاحظ هذا. فبعيدا عن التصنيفات التقليدية بين قصة واقعية، وأخرى غير واقعية، يجد القارئ نفسه مشدودا إليها وهو يتابع عالم الشخص، وتنقلهم المتكرر في متواليات الحكاية، واحدة تلو الأخرى، فبوقفة مطولة إزاء حكاية "المستأجر" وهي القصة الأولى في الكتاب، يستخلص القارئ، أو الدارس، جملة من الحقائق عن نهج الكاتب عدي مدانات في كتابة القصة القصيرة.

ترتكز القصة المذكورة على عدد من العوامل الفاعلة في السرد، أولها: المستأجر، وهو الراوي الذي تخرج من الجامعة بعد أن درس اللغة والأدب الإنجليزي سنوات أربعاً، ليعين في وظيفة مدرس، في عمان، فيبحث كالعادة عن منزل يستأجره، فيعثر، عن طريق السمسار، على ضالته في طابق ثان من بيت اقتطع جزءً منه ليكون منجرة، على أن العثور على المنزل لا يحتل أكثر من موقف عابر في الحكاية، لأن المتتاليات السردية تنسينا فكرة البحث عن منزل، واستئجاره، بل الرحيل عنه، ومغادرته.

فقد فوجئ المعلم المستأجر بنوال، وهي السيدة التي أطال الراوي في وصفها، والثناء على جمالها الفائن، وقوامها الرشيق، وشعرها الفاحم المعقوص على هيئة ذيل الفرس، ف وقعت من قلبه موقع المعشوقة التي يتمى أن يقيم معها علاقة غرامية. لا سيما وأنه اكتشف بعد أيام أنها زوجة نادر (النجار) ابن صاحبة المنزل، الذي هو أقرب إلى الحمقى منه إلى العقلاء. بيد أن معرفته بأنها متزوجة - لا عزباء- يمثل عاملاً سلبياً وعائقاً يفقد بسببه الأمل بتحقيق ما يتمناه. ومع ذلك لا يمل الاقتراب من نوال بطرائق شتى؛ إحضار بعض الحلويات (كنافة) والنزول في ضيافة الأسرة، والحديث عن الأدب، وعن القصص، وعن الجماليات.. وإعارة الكتب، التي يروي بعضها قصصاً عن الحب. وتلقي القهوة، والشاي. والتلصص عليها وهي تقوم بنشر الغسيل على السطح، حيث الغرفة المأجورة.

بيد أن هذا السياق للحكاية يتعثر أيضاً، إذ يكتشف أن نوال هذه تتمتع عليه تمنعا شديدا، فقد أراد مراراً أن يمس يديها، أو كتفيها، ولكنها كانت تصده، وفي إحدى هاتيك المحاولات قالت له مؤنبة:

- أرجو ألا تعود للملاستي، لا تنس أنني امرأة متزوجة!

على أن هذا المستأجر- الذي يؤدي في القصة دورين في وقت واحد، هما: دور الراوي المتكلم، ودور البطل، لا يقتنع بهذا الرد، مستخفاً بالزوج، الذي هو ابنُ صاحبة البيت، ويؤكد لها أنها لا ينبغي أن تخلص لزوج كهذا، وأنها ربما كانت قد اضطرت اضطراراً للزواج به، فهو ليس كفوًّا لها، ومن حقها أن

تقترن بآخر، يقدرها حق قدرها، ويراعي ما هي عليه من جمال باهر، وحسن فاتن، وهو بهذا الكلام المعسول يظن أنه يستطيع أن يظفر بها، ولقد نجح في جعلها تميل إليه بعض الميل، لا كله. إلا أنها - مع ذلك- تتأبى عليه، وتمتّع، أكثر فأكثر. ويدرك أن إخلاصها لذلك الزوج غير الكفاء أكبر، وأقوى، من أن يستطيع اختراقه بعلاقة عابرة، لا غاية لها إلا التسلية، والمتعة. لذا أعجب بما انتهت إليه من تصميم:

- خصّصت زوجي هذا الجسد الذي ليس لدي ما أمنحه سواه. (ص32)

بعد ذلك يقرّر الراوي، المستأجر - وفي ذلك تحوّل جديد في مجريات القصة- الرحيل من المنزل الآخر على الرغم من أنه لم يبق فيه إلا شهرًا واحدًا. وها هنا تترتب على هذا التحول وقائع جديدة، فمع أن صاحبة البيت لا تجد في ذلك بأسًا، إلا أن نوال أحت عليه إلحاحا شديدا بعدم الرحيل، والبقاء، مؤكدة أنها لا تتخيل كيف يمكن أن تمر الأيام دون أن تراه. بهذا يتحقق من أنها تحبه حبًا شديدًا. بيد أن هذا الحب - في الواقع- لا يتعدى الكلام اللطيف الحلو، والمجاملات، وهو يريد منها ما هو أكثر من المجاملات، والحديث العابر الحلو. فقد عاد من العمل ذات يوم ليجدها في غرفته، وقد خلعت عنها بعض الملابس، وفوجئت به يقتحم عليها الغرفة، فأخذت تغطي عزيها وهي تدعوه للخروج، والانتظار، إلى أن ترتدي ثيابها، وعندما استفرّ بسبب هذا الطلب، وغضب منها غضبًا شديدًا، جأر صائحًا:

- لن أخرج، هذه غرفتي.

عند ذلك دفعته دفعًا، وأسرعت بالخروج.

وبسبب هذا الموقف المتشنج منها اتخذ قراره ثانية بالرحيل من المنزل، على الرغم من أن الشهر الثاني الذي يقيم فيه لم ينته، وهذا القرار، الذي أخفاه عن الجميع، أشاع الاضطراب، والقلق، وزاد الطين بلةً تغيّبه عن الأسرة تغيّبًا حادًا بصاحبة المنزل إلى إرسال ابنتها (نادر) للاستفسار عن الرجل، وهل هو مريض مثلاً، أم أن سببًا آخر يحول دون زيارته المعتادة لهم. وقد وجد المستأجر في قدوم نادر فرصته للانتقام من نوال. وهنا تتحوّل القصة لاتجاه آخر. فالانتقام من نوال يتطلب التقرب من نادر بتقديم المزيد من الحلويات، والسجائر، والحديث عن طباع النساء، وعن استجابة بعضهن للزوج في الفراش، وتمتّع بعضهن، وضرورة اللجوء إلى العنف مع تلك الزوجة التي تأبى الاستجابة للزوج، وإلا فإن رجولة الزوج تغدو موضع شك. لقد أفضى نادر للمستأجر ببعض الخصوصيات عن نوال، فهي، في بعض الأحيان، لا تستجيب لرغباته (الشهوية) بذريعة أنها مُتعبة، أو لا مزاج لديها لممارسة الحب.

في هذه الكلمات يعثر المستأجر على ضالته المنشودة، وغايته المفقودة، فأخذ يقنع (نادرًا) أنه هو الذي يتعب لا هي، وأن عليه أن يقوم بضرها إذا عادت مثل هذا التمتع، فإنه إذا لم يبق بضرها، تأكد لديها أنه ليس رجلاً، فتمادت في عدم الاستجابة لمغازلاته. حدث ذلك مباشرة، ففي اليوم التالي، وجدها المدرس تبكي، وعند استفساره عن سبب بكائها، سمع ما يطمئنه على نجاح المكيدة، فهبّ على الفور، صائحًا:

- يضرّك هذا الحيوان؟ والله لألقنه درسًا.

في حقيقة الأمر لم يلقن المستأجر نادرًا الدرس الذي وعدها به، وعودًا عن ذلك عاد إلى قراره السابق بالرحيل، ومغادرة الحبي خشية أن يتورط في ما لا تحمد عقباه مع نادر، ونوال. ويتكرر رجاء نوال له ألا يرحل، وتقول له " ألم تنفق على ذلك؟ " ولكنه مع هذا يصرّ على الرحيل، فتصدر عنها عبارة مُستفزة " افعل ما تشاء " أي: الرحيل أو البقاء. وهذا بغضبه غضبًا شديدًا، إذ معنى ذلك أنّ رحيله وبقاءه سيان. فيقول معلقًا:

- ربما يحلّ محلي جازٌ جديدٌ يستطيعُ فهمك أفضلَ مني.

فتنظر إليه بازدراء قائمة

- أنت شخصٌ لا تستحي على نفسك.

وهنا تتحول القصة مرة أخرى في اتجاهٍ آخر، لكنه مشابه للاتجاه السابق، في أداء قد يذكرنا بالتواتر الذي يجري الكلام عليه في السرد الروائي: " أنا لا أستحي إذن! والله لألحقنّ بها ألماً شديدًا. ألماً يفوق كلّ الآلام التي عرفت. ألماً يضاهي ألمي، وعذابي " (ص 42).

وتتكرر زيارة نادر، ويتكرر تقديم الحلوى له، والسجائر، ويتكرر التخطيط لمكيدة جديدة، وتصل إلى مسامعه في الليلة التالية جلبة قادمة من غرفة الزوجين: ضربٌ، وارتطامٌ، وصرائحٌ، واستغاثةٌ، والأم العجوز تهرع لمعرفة جلبة الأمر، والمستأجر يدنو منها هو الآخر، وأذ بالعقاب البدني الذي أراد نادر لنوال يتحول إلى مشكلة، فنوال لم يفتها الاستنتاج بأن كل ما يفعله نادر بها هو من تدبير المستأجر الذي تميل إليه ميلاً شديدًا، دون أن يدفع بها هذا الميل للانزلاق في الخطيئة، وعندما تواجمه بالحقيقة، يتنصّل منها، مدعيًا أنه كان يحاول إنقاذها، لا الاطمئنان على خطئته:

- تنقذني، أم تريد الاطمئنان على نجاح خطتك؟ إني أجزم .. ما الذي فعلته لك لتقتنص مني؟

أليس لك قلب؟ ألا تعرف الرحمة؟

ويجيب معلقًا:

- انظروا من التي تتكلم عن القلب. ألم تدركي كم سببت لي من ألم؟ أرجوك اخرجي.. واتركيني.

اعترف بأنني حرصتُ نادرًا . أردت أن أظهر لك ألا جدوى من الاخلاص له . لأنني أحبك. (ص 45)
وأخيرًا يفترق كل من نوال والمدرس المستأجر، وقد نوى هو الرحيل، وأثنت بدورها على قراره " ذلك أفضل لكلينا " .

في منتصف الطريق

نلاحظ على هذه القصة المحكمة ملاحظاتٌ تؤكد رسوخ قلمي مدانات في صنعة القصة القصيرة، فهو يتخذ الراوي بطلا لحكاية قصته، وهذا يجعل منها (مونولوجًا) واحدا من البداية حتى الخاتمة. ومثل هذا السارد يختصر المسافة بين الوقائع التي يرويها والقارئ. فكأن القارئ، والسارد، يلتقيان في منتصف الطريق، هذا يسمّع، وذاك يروي، وبذلك تكتسب روايته للتمثيّل المحكي مصداقية أكبر. علاوة على أن هذه الطريقة

تُصَحَّحُ عَنْ أَنَّ الزَّمنَ الَّذِي يَفْصَلُ بَيْنَ وَقُوعِ الحَوَادِثِ وَزَمَنِ السَّرْدِ، أَيْ: المَلْفُوظِ، يَكَادُ يَكُونُ مَعْدُومًا. فَالسَّارِدُ يَرُوي مَا يَحْدُثُ فِي الوَقْتِ الَّذِي يَحْدُثُ فِيهِ، وَبِهَذَا يُضْفِي عَلَى المَادَّةِ المَرْوِيَةِ مَصْدَاقِيَّةً لَا نَجْدَهَا فِي غَيْرِ هَذَا التَّكْنِيكِ السَّرْدِيِّ. فَأَنْ تَرُوي الحَدِثَ، وَهُوَ قَيْدُ الحَدُوثِ، أَكْثَرُ إقْنَاعًا مِنْ رِوَايَتِكَ لَهُ بَعْدَ زَمَنِ، طَالَ أَمْ قَصُرَ.

فَصَلَا عَنْ هَذَا كَلِمَةً، يُضْفِي اخْتِيَارُ الكَاتِبِ لِهَذَا السَّارِدِ المَسْتَأْجِرِ عَلَى القِصَّةِ لَوْنًا مِنَ السَّرْدِ الِاعْتِرَافِيِّ، فَفِيهِ يَبُوحُ البَطْلُ بِمَا عَانَاهُ، وَمَرَّرَ بِهِ مِنْ تَقْلِبَاتِ العَشْقِ، وَالعَزُوفِ عَنِ العَشْقِ، وَبَيْنَ الثَّقَةِ بِتَحْقِيقِ الهَدَفِ، وَالإِحْسَاسِ بِالإِحْبَاطِ، وَالقَنُوطِ، مِنْ ذَلِكَ، لِأَنَّهُ كَلِمًا اقْتَرَبَ مِنْ (نَوَالٍ) إِزْدَادَ عِنهَا بَعْدًا. وَهَذَا التَّوَثُّرُ، وَالصَّرَاعُ الدَّاخِلِيُّ، نَسْتَطِيعُ لِمَحَى فِي غَيْرِ مَوْقِفٍ مِنْ مَوْاقِفِ البَطْلِ؛ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ لِنَفْسِهِ، تَارَةً، وَإِلَى نَوَالٍ تَارَةً أُخْرَى. وَبِطَبِيعَةِ الحَالِ يَزِيدُنَا هَذَا الأَسْلُوبُ إِحْسَاسًا بِحُضُورِ البَطْلِ (المَسْتَأْجِرِ) فَهُوَ الَّذِي يَتَكَلَّمُ، وَيَنْقَلُ إِلَيْنَا نَقْلًا غَيْرَ مَبَاشِرٍ بَعْضَ مَا تَقُولُهُ الشَّخُوصُ، مِنْ صَاحِبَةِ البَيْتِ، إِلَى السَّمْسَارِ، فَإِلَى نَوَالٍ، وَنَادِرًا، وَحَتَّى الأبِ الَّذِي يَعْانِي مِنَ الشَّلَلِ، وَالزَّبُونِ الَّذِي قَابَلَهُ فِي مَنزَلِ الجِيرَانِ. وَبِعبَارَةٍ قَصِيرَةٍ، وَمَوْجِزَةٍ، يَنْجِخُ الكَاتِبُ عَدِي مَدَانَاتٍ فِي إِضْفَاءِ التَّبْيِيرِ الدَّاخِلِيِّ عَلَى شَخْصِيَّةِ المَسْتَأْجِرِ، وَقَدْ سَاعَدَهُ فِي ذَلِكَ العَنَوَانُ (المَسْتَأْجِرِ) فَهُوَ عَنَوَانٌ يَلْقِي ضِوئًا عَلَى هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ الَّتِي تَبْحَثُ عَنِ الحُبِّ. وَوَقَعَتْ تَحْتَ تَأْثِيرِ نَوَالٍ بِمَا لَدِيهَا مِنْ تَكْوِينٍ مَتَنَاسِقٍ، يَسْتِثِيرُهُ، وَمَنْ تَعَامَلٍ لَطِيفٍ يَغْرِيه بِالتَّأْدِي، وَبِالغَوَايَةِ، الَّتِي تَعُدُّ بِالكَثِيرِ، غَيْرَ أَنْ وَعُودَهَا تَنْظُلُ سَرَابًا فِي سَرَابٍ.

الوظائف

وَيَقُومُ بِنَاءِ القِصَّةِ - هَا هُنَا - عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ الوُظَائِفِ بِتَعْبِيرِ بَرُوبِ Bropp. فَالتَّعْرِفُ الَّذِي نَجِدُهُ فِي الِاسْتِهْلَالِ هُوَ الَّذِي لَفَتَ انْتِبَاهَ الرَّائِي - بَطْلِ القِصَّةِ لِنَوَالٍ، فَهُوَ بِمَنْزِلَةِ الشَّرَارَةِ الَّتِي تَضْرَمُ النَّارَ فِي بِيدِ العَاشِقِ، لِتَوَاصُلِ ضَرَامِهَا حَتَّى آخِرِ الحِكَايَةِ. وَالتَّعْرِفُ أَيْضًا بِاكتِشَافِهِ أَنَّهَا مَتْرُوجَةٌ لَا عَزْبَاءَ، وَأَنَّهَا لَيْسَتْ شَقِيقَةً نَادِرَ (النَّجَارِ) مِثْلًا ظَنًّا. وَيَسْفِرُ هَذَا الِاكتِشَافُ عَنِ انْخِفَاضِ مَلْمُوسٍ فِي مَنْسُوبِ المَشَاعِرِ المَغْمَعَةِ بِالأَمَالِ الكَبِيرَةِ الَّتِي غَرِقَ فِيهَا المَدْرَسُ. وَمِنْ تِلْكَ الوُظَائِفِ التَّحْوِيلِ، وَقَدْ تَرْتَبَ عَلَى هَاتِيكَ التَّحْوِيلَاتِ العَدِيدَةِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ فِي لِقَاءَاتِ كُلِّ مِنْهَا بِالآخِرِ، التَّقَارُبُ تَارَةً، وَالتَّبَاعُدُ، فِي نَتَائِجِ عَكْسِيَّةِ لَدَاكَ التَّقَارُبِ، مِمَّا يَغْنِي الحِكَايَةَ بِمَزِيدٍ مِنَ التَّوَقُّعَاتِ الَّتِي تَنْتَهِي بِضُرُوبٍ مِنَ الِانْكَسَارِ عِنْدَمَا تُطْمَأَنَّ نَوَالِ المَسْتَأْجِرِ أَنَّ الِافْتِرَاقَ أَفْضَلَ لَهَا الِاثْنَيْنِ.

عِلَاوَةً عَلَى هَذِهِ الوُظَائِفِ، لِحَا الكَاتِبِ - عَنِ طَرِيقِ الرَّائِي - لِلدَّسَائِسِ، وَالمَكَايِدِ، وَذَلِكَ يَحْتَاجُ لِحُطْطِ، وَلِنَفْذِ، وَفِي هَذَا المَقَامِ قَدِمْنَا (نَادِرًا) بِصِفَتِهِ العَامِلِ المَسَاعِدِ الَّذِي يَنْفِذُ مَا يَطْلِبُهُ البَطْلُ دُونَ تَفْكِيرٍ بِالعَوَاقِبِ، مِمَّا يَضِيفُ لِحِكَايَةِ المَسْتَأْجِرِ مَسْحَةً هَزْلِيَّةً تَتَّفَقُ مَعَ الغَايَةِ الأَسَاسِيَّةِ لِفَنِّ القِصِّ، وَهِيَ التَّسْلِيَّةُ، وَالإِمْتَاعُ، أَوَّلًا، ثُمَّ بَعْدَ ذَلِكَ تَقْدِيمُ مَا يَمَكِّنُ تَقْدِيمَهُ مِنْ رِسَائِلِ أخْلَاقِيَّةٍ، أَوْ سِيَاسِيَّةٍ، أَوْ اجْتِمَاعِيَّةٍ. فَقَدْ انْطَلَقَتْ هَذِهِ القِصَّةُ مِنْ فِكْرَةٍ يَجِدُهَا المَوْئِلُ عَنِ طَرِيقِ شَبَكَةِ مِنَ المَوْاقِفِ فِي القِصَّةِ، فِكْرَةً خَاطِئَةً، وَهِيَ الِاعْتِقَادُ أَنَّ المَرْأَةَ (نَوَالٍ) الَّتِي يُفْرَضُ عَلَيْهَا الزَّوْجُ مِنْ رَجُلٍ لَيْسَ كَفْوًا لَهَا (نَادِرٍ) يَجُوزُ لَهَا أَنْ تَرْتَكِبَ

الخيانة الزوجية مع أي عابر سبيل، ولو كان مُستأجراً، وهي مطمئنة البال، مرتاحة الضمير. وقد ظن السارد أن بإمكانه أن يكون عابر السبيل هذا، لأن (نوال) ذات الجمال الباهر تعاني من زواج كهذا، لكن المرأة على الرغم من سذاجتها، التي تتراءى للسارد، لُقِّتْه درسًا في الأخلاق، وهو المعلمُ المرميُّ، إذ أصرت إصراراً شديداً على ضرورة احترامها للعقد المبرم مع الزوج الذي قبلت به، ووافقت عليه، بطريقة أو بأخرى. وقد وجد المستأجر، على الرغم من دوافعه الإيروتيكية الملتهبة، أنَّ هذا هو الصحيح. ولذا قبل بالهزيمة- إذا ساغ التعبير- وقَرَّر ترك المنزل، والجيران، ونوال، والبحث لنفسه عن منزل آخر يجد فيه ما يأمله، ويرجوه، وفي هذا تتحقق وظيفة جديدة من وظائف السرد.

وتبعًا لما سبق، يجد الدارِسُ، والقارئُ، كلاهما في (المستأجر) حبكةً يتخللها الكثير من الحوافر المتكررة، والوظائف، والقفزات الزمنية التي لا تخلّ بعنصر التركيز، وهو أحد شروط القصة القصيرة، وهي حبكة هابطة، بل شديدة الهبوط، تؤدي إلى إحباط الأهداف، وإلى الإخفاق الذريع، في تبليغ الرسالة من المرسل (المستأجر) إلى المرسل إليه (نوال) فكانت النتيجة هي الافتراق، في شيء من التوافق، والاتفاق.

سردٌ في غوره وصف

والشيء الآخر الذي ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إليه، والتنبيه عليه، مزج الكاتب- عدي مدانات- بين السرد، أي: تتبع ما يجري من وقائع بلسان الراوي على وفق التسلسل الزمني، والوصف، والحوار، اللذين يتخللانه من حين لآخر. فهذا جزء يسير من القصة يجمع فيه بين السرد والوصف والحوار:

" مررتُ بمحل الحلوى، واشتريت كنافه، حملت اللقافة، واتجهت إلى المنزل. كانت البوابة مفتوحة حينما وصلت، ونافذة غرفة الجلوس مضاءة، لم يكن من أحد غيرها في الغرفة، راقبتها تجلس قبالة التلفاز، وقد أسبلت يديها وأراحتها على حضنها.. قرعت الباب قرعا خفيفا، وانتظرت. نهضت، وأقبلت إلي.

- مساء الخير جارتنا

- مساء الخير

- هذه الكنافه بمناسبة جيتكم

تبسمت قليلا وتضرح وجهها

- هذا لطف منك، إنما ليس ضروريا أن...

لم تنه جملتها، وأجابت سؤال العجوز

- إنه جازنا

ففي السرد نجد عباراتٍ وصفية: البوابة مفتوحة. الغرفة مضاءة، خالية إلا من نوال. الجلوس مقابل التلفزيون. البدان مسبلتان ترتاحان في الحضن. وهذا مشهد وصفي يجمع بين جزء من المكان، وجزء من الإنسان (نوال) في تداخل مع السرد الذي يروي فيه الساردُ ما جرى. والملاحظ أنَّ لغة المؤلف في النوعين لغة بسيطة، وإن كانت تميل إلى التفاضح، وتجنح للتقعر أحيانا، بدليل استعماله كلمة تلفاز بدلا من تلفزيون،

على أساس التعريب. ولغافة بدلا من (بكيث) أو أي شيء من هذا القبيل. ويستخدم لغافة مرارا للدلالة على السيجارة. وقبالة بدلا من مقابل. وانصرم بدلا من انقضى، أو مرّ الشهر الأول. وإذا تأملنا لغة الحوار، وجدناها أيضا لغة متجانسة، لا تعبر عن الفروق بين المتحدثين. فهو يخاطب (نوال) قائلا: بمناسبة جبرتم، وترد: إنما ليس ضرورياً أن.. وفي غير هذا الموقع نجد الحوار يتعد كثيرا عن عَفْوِيَّة الشخص، يقول الراوي مجيئاً عن سؤال: "لدى الإنسان غدة في دماغه وظيفتها تذوق الجمال وتحسُّسه، يهدف علم الجمال إلى اكتشاف التناسق، والتناغم في الخط، واللون، والموسيقى، وتكوينات الطبيعة، وفي ما يبدع الإنسان من رسم، ونحت، وموسيقى، وأدب" (ص 16) فمثل هذا الكلام في حوار قصصي لا يتناسب مع الشخصيات التي يتحدث إليها الراوي، فهو يصفهم في موقع ثانٍ بالبُسطاء المحرومين. وها هنا يخاطبهم خطابه لطلبة جامعيين يتلقون محاضرة في فلسفة الفن.

أما تعليق الراوي على بعض المسلسلات التي تتابعها نوال، وما فيها من "ضحالة، ومخيَّلة مريضة، وأنهم- أي مُعدّوها- لا يعرفون شيئا عن الواقع" (ص 18) فخوارٌ يبدو عليه التصعُّع في مثل هذا الموقف، والخروج على عَفْوِيَّة السياق، وحديث الراوي لنوال عن مؤلف ليالي بطرس بيرغ، وإحدى روايات أنطون تشيخوف، حديثٌ لا يُسجَم مع مستوى المتحاورين. (ص 27).

خلاصة

وأيا ما يكن الأمر، فإن القصة التي نحن بصدد الحديث عنها، بصفتها نموذجاً يمثل طريقة الراحل في الكتابة، قصةٌ تسترعي انتباه القارئ بما فيها من طول (ص 5-45) ولكنها، مع ذلك، تستوفي شروط القصة القصيرة، وفي مقدمة ذلك التركيز، الذي يشقُّ عن انطباع واحدٍ يخلُص إليه القارئ من خلال الحكمة المثقَّنة، ومن تتبَّعه للمواقف المتباعدة، لكلِّ من المستأجر، والسيدة (نوال) ولا تخلُّ بهذا التركيز الانتقالات الزمنية، في مثل قوله: "انصرم الشهر الأول، ودخلت شهر الإيجار الثاني" (ص 33) وقوله "وانقضى الشهر الثاني إلا عشرة أيام" (ص 35) فهذه الفجوات لا تخلُّ - مثلما قلنا- بمبدأ التركيز على العلاقة المشوبة بين نوال، والمستأجر الراوي، ولا تخلُّ أيضاً بوحدَة الانطباع، وكلاهما من شروط القصة القصيرة الجيدة.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة ، 15 كانون الأول (ديسمبر) 2016 . وعدي مدانات درس الحقوق في جامعة دمشق، واشتغل في الحمامة، وفي سنة 1974 شارك في تأسيس رابطة الكتاب الأردنيين واضعا نظامها الداخلي. بدأ مساره الأدبي بمجموعة المريض الثاني عشر غريب الأطوار. ثم توالى رواياته وقصصه. فصدرت له صباح الخير أيتها الجارة، وهي موضوعنا في هذا الفصل، ورواية الدخيل، ورواية ليلة عاصفة، وتلك الطرق 2008 والآتسة إزدهار وأنا (قصص) وصف كتابا عن القصة بعنوان فن القصة القصيرة وجمحة نظر وتجربة. توفي في 10 - 11 - 2016.

عصام الموسى روائيا

بعد أربع مجموعات قصصية « حكايات الفارس المدحور » 1972 وانعدام الوزن 1984 والقفز في العينين 2001 وستشرق الشمس أيضا 2012 ورواية واحدة « بقايا تلج » 2007 واثني عشر مؤلفا في موضوعات عدة يغلب عليها الإعلام الجماهيري، والصحافة، والشؤون السكانية، والترتبية، صدرت لعصام سليمان الموسى (1944-2022) رواية ثانية بعنوان طريف وهو (1989) عن الدائرة الثقافية بأمانة عمان الكبرى 2019. ولعل أول ما يتساءل عنه القارئ هو ما الذي يعنيه المؤلف بهذا العنوان 1989؟ فهو عنوان يذكرنا بجورج أورويل George Orwell الذي نشر في العام 1949 رواية بعنوان Nineteen Eighty-1984 Four بيد أن لعصام الموسى مآربا في العنوان مختلفا عما أراده أورويل، فهذا الكاتب يستشرف الزمن، أما الموسى فإنه يستعيد. ذلك لأن الأردن كان قد شهد في تلك السنة 1989 أحداثا كبرا، وانتفاضة عارمة، بدأت من مدينة معان في أقصى الجنوب، ليمتد لهيها، وينتشر إوارها، في الوسط، وتشمل أنحاء كافة. وانتهت تلك الانتفاضة بسقوط حكومة وظهور حكومة جديدة. وأوقف العمل بالأحكام العرفية التي كانت قد فرضت عام 1967 أو قبل ذلك بقليل، وأعيدت الحياة إلى المنظومة البرلمانية.

على أن الكاتب الموسى لم يرد التوقف عند هذه الوقائع حسب، وإنما يُلقي، بالإضافة إلى ذلك، الضوء على الأسباب التي تؤدي لوقوع مثل هاتيك الأحداث، وذلك عبر حبكة بسيطة متماسكة، تحتل شخصية سلمان حيدر سلامة فيها بؤرة اهتمام الراوي إلى جانب الشخصية النسائية البارزة حورية. فعلاوة على أنها يؤديان في الرواية وظيفة العاشق والمعشوق، يؤديان أيضا دور الزميلين العاملين في صحيفة واحدة، وهي جريدة « الحقيقة » التي يرأس تحريرها فايز بيك الكارات، الذي اختير لهذا المنصب اختيارا لا صلة له بالكفاءة، وإنما مكافأة له على نفاقه، وتملقه لمسؤولين حاليين، أو سابقين، في وزارة الإعلام، أو مؤسسة « الحقيقة».

ففايز بيك يتخذ في مستهل الرواية قرارًا بنقل الصحفي سلمان حيدر من عمان إلى مكتب الحقيقة في معان. في خطوة يعدها الآخرون نقلا تأديبيا لأن سلمان في رأيه يتصف بالعناد، وتسبب تحقيقاته، ومقالاته الجريئة، الكثير من الإحراجات. فهو لا يهادن، ولا يعرف المجاملات. يقول فايز بيك في وصفه لسلمان ما يأتي: «سلمان الذي نُقل إلى معان كان صحفياً ممتازاً، مشكلته أنه لا يهادن. حاولت أن أوضح له أن الصحفي يجب أن يكون مرثلاً. لكنه ظل يصّر على آرائه. وبضعنا- نحن المسؤولين- في مواقف حرجة. الجريدة لا تتحمل هذا التشدد. والحكومة لا تتحمل. كان زميلك يرفض أن يمسك بالعصا من الوسط.» (ص 140)

وقد جرى هذا النقل بعد تحقيقاته المثيرة عن تلوث مياه سد الملك طلال، وما تمخّض عنه من إحراجات للحكومة عامة، ولوزير المياه والري بصفة خاصة، علاوة على تحقيق آخر يدور حول وفاة المواطن غسان

شيئا أمام أحد المستشفيات، فقد تركوه ينزف حتى الموت لأنه لا يمتلك بطاقة تأمين صحي، ولا نقودًا ينبغي له دفعها مقدمًا للعلاج، مما تضمن أيضا إحراجًا للصحيفة، ولفايز بيك شخصيًا مع وزير الصحة (ص 57، 82 ، 86).

ونظرا لجرأته في مقالاته، وتحقيقاته الصحفية، يتخذ فايز بيك قراره هذا مدعيًا أن الأمر لا يعدو أن يكون نقلا من مكاتب « الحقيقة » في عمان لمكتبها في معان.

وفي معان يلتقي سلمان عدداً من الأشخاص؛ سامي، وشاكر، وعبد اللطيف، وأبو محمود، وفاروق، وغيرهم ممن يشاطرونه همومه، ويشاطرون الحوار من وقت لآخر، إما في لقاءاتهم في الفندق الوحيد في المدينة، أو في ولائم بعدها بعضهم للآخرين، وإما في زيارات جماعية يزورون فيها العقبة أو البترا. مع شريكات لهم من الجنس الآخر: حورية، ومنيرة، وسارة، وغيرهن ممن يأتين في الحفلات من عمان. فتكثر النقاشات، وتتعدد العلاقات العاطفية، إلا أن علاقة حورية وسلمان هي التي تدوم أولاً، وتلقي - ثانياً- بظلالها على سائر الحوادث، والوقائع.

ومن يتابع قراءة الرواية تجذبه تلك الحوارات، فقد صرفت انتباه الراوي عن الوقائع، وجعلته يركز تركيزاً شديداً عليها، وقد شغله هذا التركيز عن الاهتمام بالشخص، فالقارئ يكاد لا يعرف عن سامي أو خالد أو شاكر أو فاروق أو مصطفى أو أبو محمود أو عبد اللطيف إلا شيئاً واحداً، فهذا طيب، وهذا سيدي، وهذا أستاذ مدرسة، أو أستاذ في الجامعة، وذلك سائق، أو صاحب فندق إلخ.. كذلك الشخصيات النسائية لا تعرف عن منيرة، وسارة، إلا أنها صديقتنا حورية (ص 45) .. لذا تتحول هذه الشخصيات على يدي الراوي إلى شخصيات آليّة robot أو شبه آليّة يحركها فتتحرك، وينطقها فتتكلم، وحتى الكلام الذي يصدر عنها، وتتفوه به، لا يصدر إلا عن إملاءات هذا الراوي، الذي لا ريب في أن المؤلف يختبئ وراءه، متخذاً منه قناعاً يخفيه عن القارئ.

فالقارئ يلاحظ بلا شك أن الحوارات من البداية تمهد تمهيدا جيدا لخاتمة المطاف، وهي استشهاد سلمان حيدر سلامة في أحداث معان 1989 وعدم نشر تحقيقاته التي كان قد أعدها وبعث بها لـ «لحقيقة» ولزميله حكيم الذي عجز عن نشرها بسبب السلطة التي يتمتع بها فايز بيك الكارات، ومنعه نشر أي خبر عن تلك الحوادث ما لم يكن مصدره وكالة الأنباء الرسمية. وهذا التمهيد، إذا نظرنا إليه بدقة، يؤكد أن المؤلف يعزو تلك الحوادث لوجوه عدة من الفساد في مقدمتها المديونية، وبيع الاحتياطي من الذهب، وتفريغ المصرف المركزي، مما يؤدي إلى انخفاض قيمة الدينار انخفاضاً ينتج عنه ارتفاع هائل في الأسعار، وفي غلاء المعيشة، وهو ارتفاع لا تطيقه جماهير الجنوب بصفة خاصة، كونهم الأكثر فقرا. فالجنوب لم يحظ من حكومات عمان المتعاقبة إلا بالإهمال، وقد تجلى ذلك الإهمال في وجوه شتى، كالرعاية الصحية، والإسكان، والتعليم، والبنى الأساسية للتدريس، وخلو المدارس حتى من المعلمين المتصفين بالكفاية ولا سيما في اللغة الإنجليزية. وسوء التعليم شيء يغدو في هذه الرواية موضوعا للمتجاوزين، فعلاوة على خضوع المقررات المدرسية لتوجهات إيديولوجية غيبية تؤدي إلى حرمان الجيل الجديد من الاطلاع على كثير من الأشياء بما فيها التاريخ المضمر

لدولة الأنباط، ففئة فساد يستشري في الجامعات (ص85) ولم يفت الراوي أن يشير لفساد بعض رؤساء هذه الجامعات. مؤكداً أن أحدهم - وهو مثال لا أكثر - في أثناء رئاسته إحدى الجامعات قُتل ثلاثة من طلابها في مظاهرة، ولا يفتأ هذا الرئيس الذي يدخن السيجار، والغليون، يفخر برئاسته، وبدلاً من أن يُقذف به خارجاً، جرت ترقبته، بعد ذلك، وأصبح وزيراً، ثم رئيساً للوزراء.. يقول فاروق وهو أحد شخوص الرواية عنه « كان أحادي التفكير، كثير التغيب بسبب أسفاره، وانتهى به الأمر أن أعفي من منصبه، بعد أن جثم طويلاً على قلوب أعضاء هيئة التدريس، يتعامل معهم من وراء غليونه كأنه شخص هبّط عليهم من عالم آخر ... » (ص85). ويقول آخر (خالد): « كنا نعلق على هذه الجامعة آمالاً كبيرة، لكنكشف في النهاية أنها خاضعة لأهواء رجل مجتحي وراء أخيه رئيس الوزراء، وتوهمّ الجميع بأنه عبقرى، أسس جامعة في أشهر قليلة، وساعده الإعلام في تقديم صورة رفعت من مقامه. وهو في الواقع ليس أكثر من شخص متوسّط الذكاء، قليل الانتماء للوطن. والأنكى أنه عُيّنَ وزيراً، ثم رئيساً للوزراء، بدل أن يُقذف به في سلة المهملات .. » (ص85-86)

علاوة على هذه المفاسد لا يفتأ الراوي يشير على لسان حورية لإشكالية التحيز ضد الأثني. وإلى تدهور الأوضاع الصحية في مجتمع يشهد نمواً ديمغرافياً غير معقول، فزيادة السكان في معان - على سبيل المثال - زيادة غير طبيعية، فمعدل عدد أفراد الأسرة لا يقل عن سبعة أفراد، وفي ذلك ما فيه من إشكالات اقتصادية ومادية واجتماعية وتربوية. كذلك يُسلط الضوء على النظام الضريبي، وعلى المديونية مراراً، وعلى صندوق النقد الدولي، وعلى إهمال السياحة، مشيراً إلى أن بعض السكان في العقبة، وفي البترا، لا يحترمون الزوار الأجانب، ويأفنون حتى من التعامل معهم لأن بعضهم يرتدون ثياباً غير محتشمة. ويستأثر باهتمام الشخوص شأن آخر، وهو الحياة البرلمانية، والمجلس النيابي، أما المجلس الاستشاري الذي يعين تعييناً من الحكومة فهو صورة من صور الخداع، هدفه تضليل الحكومة للشعب، فلسان حالها يقول: تريدون مجلساً نيابياً؟ حسناً، ها نحن ألقنا لكم مجلساً استشارياً، وهذا المجلس - في رأي الشخصيات - مجلس لا قيمة له، فهو لا في العير ولا في النفير، كونه غير منتخب، ويعين أعضاؤه إما على قاعدة توارث المناصب، أو تمثيل العشائر، والعائلات، وهو، في كل الأحوال، لا (بهش ولا بنش). وقد تمناو إعادة الحياة للمجالس المنتخبة، إذ ليس ثمة ما يسوغ إبقاء التجميد الذي مرت عليه سنوات كثيرة منذ العام 1967. ومما يلتفت إليه الراوي - ها هنا - موقف الكتل، والأحزاب اليسارية، مما جرى، أو يجري في معان، وغيرها عام 1989 فكاد بعض الشخوص يتهمون هذه الأحزاب بالاصطفاف إلى جانب الحكومة، أو الوقوف على الحياد. وكان المديونية، وغلاء الأسعار، والتضحية بأرواح المتظاهرين في معان وغيرها، مما لا يعينهم في كثير أو قليل، إنما الشيء الوحيد الذي يعينهم، ويهتمون به، هو ألا تتصدّر الجماعات الدينية هذا الحراك فتغدو بين عشية وضحاها الاتجاه الذي يحظى بنصيب الأسد من مكاسب الانتفاضة، ولا يظفر اليساريون بشيء.

ولم يُقْتِ الكاتب أن يروي لنا من خلال الشخصيات شيئاً عن الأنظمة العربية، وتسَلَّط العسكر على تلك الأنظمة. وما تتَّصَف به الحكومات التي عينها المستعمرون، بعد أن ضحكوا علينا بأكذوبة الاستقلال، من تغييب للديمقراطية الحقة، وتضييق لحرية التعبير والحريات العامة، مع الاستخفاف بحقوق الإنسان. فهي أنظمة أقرب إلى الفاشية منها إلى أي شيء آخر. وأدى تعوُّلها إلى تهميش المجتمع المدني. والواقع أن الموسى في روايته هذه يكاد لا يترك وجهاً من وجوه الفساد الإداري، والمالي، والأخلاقي، في مجتمعاتنا العربية إلا ويشير إليه، وبنبه عليه، حتى ليذكر زوجة الرئيس التونسي التي بدأت حياتها في صالون تجميل (كوافيرة) ثم أصبحت هي الحاكم بأمر الله في ذلك البلد قبل أن تُخلع هي وزوجها في يناير (كانون الثاني) 2011 لتثبت التحقيقات أنَّ سيدة تونس الأولى أسندت الكثير من المهات، والإدارات الحساسة، لأقاربها، الذين ما إن أُتيح لهم ذلك حتى دأبوا على تكديس الأموال والثروات، وامتلاك الأراضي والعقارات للاستعمال والمتاجرة (ص 187). وقد يتنبأ القارئ من السياق أن يلم المؤلف بالرئيس المصري، وما ظهر من فساد، والعقيد القذافي الذي لقي حتفه على أيدي بعض الغاضبين من أبناء شعبه. ولا نبالغ إذا قلنا إن القارئ يتوقع أن يحتمل المؤلف هؤلاء الفاسدين في الأردن، أو في غيره، تبعات التغيير المناخي، وتأكل طبقة الأوزون.. والمسؤولية عن انتشار فلونزا الطيور، وفلونزا الخنازير، وإصابة بعض المصابين ممن عجزت المراكز الصحية عن علاجهم لعدم توافر اللقاحات، والأمصال.

وعلى الرغم من أن المؤلف عصام الموسى لا يترك صغيرة، ولا كبيرة، من مظاهر الفساد، إلا ويشير إليها، فإنه لا يتجاهل الشروط التي ينبغي لها أن تتوافر في الرواية كي تكون رواية جيدة. فهو، إلى جانب حبكة الرواية البسيطة، المتأسكة، لا يفتأ يروي لنا حبكة أخرى موازية، وهي قصة العشق بين حورية وسلمان، وتخطيها لكثير من العقبات حتى لكأنها مخطوبان، يتبادلان « الدبل » أو المحابس. ويتساقان للسفر إلى أميركا لمتابعة الدراسة، والحصول على درجة الدكتوراة (ص 145). وثمة شخصيات مساندة لهذا « عاطف » شقيق حورية، وأخرى معرقة مثبثة كالأم التي لا توافق لحورية على السفر إلا بعد أن تتزوج كي تطمئن على الفتاة. غير أن الخاتمة المأساوية لحياة الصحفي المشاكس سلمان أحبطت آمال الاثنين، ولم يعد أمام حورية إلا التوجه لبیت العزاء، والحفاظ على علاقة ما بأسرة الشهيد سلمان (ص 209). ومع هذا تقتضي الدراسة النقدية الجادة، ألا تقتصر على المجاملات، والتقريظ، وأن تشير لبعض ما يؤخذ على الكاتب. فالحوار في هذه الرواية، على الرغم من كثرته التي توجي مرارا بتحول الرواية لما يشبه النص المسرحي، حواراً متجانساً، وعذرته أن الشخصيات، باستثناء السائق وصاحب الفندق، من المثقفين.

ولا تخلو المحكميات السردية من بعض الاستطراد هنا وهناك، ومن ذلك الحديث عن رئيس إحدى الجامعات، فقد بدأ بالإشارة لما وقع فيها عام 1986 ثم استمر ليذكر المتحدثون من أخباره ما يعود لفترات متأخرة عن العام 1989 فكيف لهؤلاء، وهم يتحدثون في العام 1989، أن يعرفوا أن ذلك الرئيس الذي أعفي من منصبه تسلم منصب وزير تربية، أو زراعة، ثم عين رئيساً للوزراء وهذا جرى عام 2005. وثمة استطراد آخر أكثر غرابة، ففي زيارة (الشلة) للبترا تحول الحوار إلى أحاديث مطولة عن تاريخ الأنباط،

وتحول الفصل ذو الرقم 25 إلى ما يشبه المطبوعات السياحية التي توزع على الزوار الأجانب. ومن الاستطرادات المخلة بالنسق الزمني ما قيل عن الرئيس التونسي المخلوع، وزوجته، إذ يفترض أن الرواية تتوقف أحداثها عام 1989 لكن الأشخاص يتحدثون عن ليلى الطرابلسي، وعن فسادها، وعن ثروات أقاربها الأدينين، حديث من تجاوز العام 1989 إلى يناير 2011 وهو تاريخ الثورة في تونس. ومن (المطبّات) التي يتعثر بها القارئ ذكر الكاتب لفلونزا الطيور ص 113 وانتشارها في معان، ثم عدل عن ذلك ص 114 فإذا هي فلونزا الحنازير. وقد خلط الراوي بين سلمان ووالده حيدر سلامة في حديثه عن مشهد الماء الذي تركه أحد الأشخاص سائلا على عرض الشارع، فنسب إلى سلمان كتابة مقال عن المشهد، ونشره في جريدة « الحقيقة » أيام نزال الناصر، وهو المحرر الذي رعاها. (ص102)

وهذا وأضرابه من المواقف يُستخلصُ منها أن المؤلف - للأسف - لم يقدّم بمراجعة روايته مراجعةً يقدّزها قبل النشر، ولعله يفعل ذلك إذا رغب في نشرها مرّةً أخرى. على أن للمؤلف رواية أخرى لعلها أقل اضطرابا من هذه أعنى روايته بقايا تلج.

بقايا تلج

يحتاج القارئ في رواية " بقايا تلج " 2007 لأكثر من مائة وثمانين صفحة ليقف على حقيقة العنوان الذي جرى اختياره. فقد تم التركيز من سلمان- بطل الرواية- على الزبد الأبيض الذي يطفو على مجرى مياه سيل الزرقاء فيشبهه بقايا تلج ، ولم يكن في الحقيقة إلا زبدا ناتجا عن مواد كيميائية تطرحها المصانع في مياه السيل التي أصبح لونها ضاربا للسواد لكثرة ما يصب فيها من مياه عادمة، ومن ثم يتدفق هذا السيل في المزارع والبساتين مؤثرا على المياه الجوفية، وعلى مياه سد الملك طلال، وعلى الخضار والمواد الغذائية تبعًا لذلك. أما وزارتا المياه والري، والصحة، والجهات الأخرى المعنية بهذا الموضوع، فلا هم لديها إلا التخفيف من حدة هذا الأثر، وإقناع الجميع بأن المسألة لا تسبب أي مشكلة، لا في مياه الشرب، ولا في التغذية.

ومن هذا المنطلق يستطيع قارئ هذه الرواية أن يقف على مأساة سلمان الذي يعمل محررا في المحليات بصحيفة الحقيقة، فتنبأ حكايته بوفاة الشاب غسان، الذي أصيب في حادث وقع في مكان عمله في المنجرة، ونقله زملاؤه فورًا إلى مشفى الشفاء ، وعوضا عن تقديم الإسعافات الضرورية، والعاجلة له، ترك ينزف حتى الموت، لأن الذين أحضروه لا يمتلكون بطاقات تأمين صحي، ولا المبلغ الكافي من النقود لضمان تسديد فواتير العلاج. وبدأ سلمان نشر سلسلة من التحقيقات للكشف عن المتسببين بوفاة المغدور ، ولكن هذه التحقيقات، ما نشر منها، وما لم ينشر، كشفت له عن وجوه أخرى لا تخصى من الفساد المستشري في المجتمع.

فبعد زيارته لأسرة المتوفى، القتل، مثلما يجب أن يسميه، اكتشف حجم الجريمة، فهو وحيد أبويه، وهو أمهلهما المرتجي، وقد خاب ذلك الأمل، وخبا، وتلاشى، لأن طبييًا مناوئًا، أو مديرًا للمشفى، أبى أن يقدم له الإسعاف الضروري، كونه لا يمتلك نقودًا، ولأنه غير مؤمن. وهذا يؤدي لكشوف أخرى تؤكد أن فيروس الفساد الإداري، والمالي، يئنخُ المجتمع، مثلما ينخر السوس تينة هرمة سرعان ما تتداعى وتسقط.

ففي مجال الصحة، ثمة إهمال فيما يخص الإقلاع عن التدخين. والمستشفيات، وفقاً لتصرّح مدير مشفى الشفاء، لا تتسع للمرضى، وهي في حاجة ماسة لمبالغ مالية كبيرة للنهوض بواجباتها، وتقديم خدماتها للمصابين (مثل العالم والناس). والتعليم الجامعي هو الآخر ينخره السوس، فالطلاب يريدون العلامات دون أن يدرسوا، ويفضلون الدوسيات، أو الكتاب المقرر على الذهاب للمكتبة، وكتابة التقارير والبحوث. والصحافة تدعي قول الحقيقة، وهي أول من يلقي الضلال على الحقائق، والمحرر النشط فيها لا يفتأ يتلقى الإنذارات، والتنبيهات، ولفت النظر. ورؤساء التحرير يُعيّنون بالوساطة، أو لأنهم من زلم هذا المسئول، أو ذاك. وإذا بالرقابة التي طالب المجتمع بإلغائها على المطبوعات تتمرس داخل الصحف، ففايز بيك رقيب أكثر خطراً من أي موظف صغير في دائرة المطبوعات. فهو يستطيع أن يشطب بجرّة قلم أيّ تحقيق إذا كان يمثل خطراً على هذا المسئول، أو ذاك، وأن ينقل صحفياً من مدينة لأخرى، نقلاً تأديبياً، كي لا يشكل خطراً.

وأما حكاية سد الملك طلال، والمياه العادمة، والمحسوبيّة، والوساطة، فأمر لا يكفّ سلمان عن اكتشافها في كل مجالات الحياة. فحتى حفلات التكريم، والكلمات التي تُلقى فيها، وتنشر عن المكرمين، والدروع التي تقدم لهم، كل هذا لا يفتأ يرصده سلمان، ويكشف ما فيه من نفاق. وهو الذي يحاول من خلال صفحة " الإعلام التنموي " وضع خطة محكمة للقضاء على التدخين، وبدلاً من ذلك لا يلقي من الآخرين إلا التهمك والسخرية (دخّن عليها تنجلط) ومن خلال صديق الأسرة د. كامل الرفيقي يكشف أن المثقفين، والمبدعين، ورجال القلم، والفنّ، لا يقلون فساداً. فهذا ينشر كتاباً ترجمه عن آخر مدعيّاً أنه من تأليفه هو. وذاك يحول كتاباً في تراجم الشخصيات الأردنية لمسلسل تلفزيوني دون إشارة لمؤلفه الحقيقي. والملاحق الثقافية في الصحف يبرز فيها محرّرون يهبطون عليها (بالباراشوت) فلا ينشرون إلا معارفهم، وأصدقائهم، ويستبعدون أعمالاً من لا يوافقونهم في الميول، أو لا ينضمون للشلة. حتى تعيين رؤساء الجامعات، يكتشفه سلمان، فهم يعيّنون إما بالوساطة، أو رشوة لعشيرة.. وكلما عين رئيس جامعة جديد، قام بتغيير الأنظمة، والتعليمات، وفقاً لهواه، وأما أعضاء مجلس العمداء، فهو الذي يعينهم ويختارهم ممن يصمون.. دون سؤال عما يصمون عليه... ولهذا أصبح الاسم الشائع لمجلس العمداء بين الطلبة هو " مجلس العملاء " لا العمداء. وحتى القومية العربية، والأحزاب، لم تعد بعيدة عن فيروس الفساد، فقد اكتشف سلمان من تحقيقاته، ومن جلساته مع بعض الأصدقاء، ولا سيما الدكتور كامل، أن المتشدقين بشعارات القومية لم يعد لديهم ما يفعلونه، أو يقولونه، في هذه الأوضاع.

في هذا السياق، ثمة حبكة تسير في موازاة هذه الكشوف، والتحقيقات، وهي حكاية سلمان مع حورية، التي درست في الجامعة على نفقة أخيها السائق بعد وفاة والدها عليه رحمّة الله، وعثرت على وظيفة في الحليات بجريدة الحقيقة، فهو يحسّ نحوها بشيء من الميل الذي تعمق، وتطور، ليصبح حباً جارفاً في النهاية. وقد جاء القرار بنقله من عمان إلى مدير مكتب الجريدة في معان ليفرق بين الحبيبتين. لكن هذا الفراق يؤدي

بهما لاشتعالات جديدة عبر عنها المؤلف بالعبارات الأخيرة على لسان سلمان " ستكون معه أينما ارتحل، ففي رحلته تلك يكتشف الحرية، وبهذه الطريقة فقط .. وعبر هذه الرحلة سيلتقيها. "

وهذه الرواية، فيما أحسب، وأظن، هي الأولى للمؤلف بعد ثلاث مجموعات قصصية، هي: حكايات الفارس المدحور 1972 وانعدام الوزن 1984 والقفز في العنين 2001 وهي تؤكد - بما لا يدع مجالاً للريب - أن لدى عصام الاستعداد القوي لكتابة الرواية كتابة جيدة مستوحاة بشخصها، وحوادثها، وأجوائها، من فضاء الإعلام والصحافة، وهو فضاء لطالما لجأ إليه كتائب عديدون، كسلوى بكر في رواية ليل نهار، وبهاء طاهر في رواية الحب في المنفى، ومحمود الريماوي في رواية حلم حقيقي. فهم يتحايلون على الخيال السردي باختراع صحفي يجري تحقيقاً، أو أكثر، ومن هذه التحقيقات تتشكل حبكة القصة. ولو أن اختيار الكاتب لحكاية غسان لم يكن في نظرنا اختياراً موفقاً، لأنَّ إشكاليته بكل ما فيها من تفصيلات، جرى التصريح بها، والقاء الأضواء عليها في مقدمات الرواية، مما يجعل الرجوع إليها - من حين لآخر - رجوعاً لا يؤدي بالحكاية لمزيد من التفصيل المحتفظ ببعض التشويق.

أما تعدُّد القضايا التي كان ينبغي لسلمان أن ينشغل بها، مثل: قضية سد الملك طلال، والتدخين، والجامعات، وأزمات المرور، وحوادث السير، وجارك السيارات، فقد أدَّى بالرواية لشيء قليل من التشتت، فهي تفتقر لحدث مركزي مهم يجمع شتات هاتيك المواقف حول محورٍ ينظّمها، ويجعل منها حكاية محبوكة حبكة جيداً، ومسبوكة سبكاً جيداً. ومع ذلك، فإنَّ شخصيات الرواية، لا سيما سلمان، ود. كامل، وحمورية، وخالد، ومحمود شامل، من الشخصيات التي توقف عندها الكاتب، راسماً ملامحها بريشة فنان، يعرف مواقع الأضواء، ومواقع الظلال، لا تغوُّه الخبرة في مزج الألوان، مما أضفى على الرواية ملامح الواقع المحلي إلى جانب ملامح أخرى في الزمان والمكان.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 5 تموز - يوليو 2019 . والموسى (1944- 2022) درس الإنجليزية في الأردنية والاتصال والإعلام في أميركا. وعمل أستاذاً في كلية الصحافة في اليرموك، وفي جامعة الشرق الأوسط. غلب على مؤلفاته الشأن الإعلامي ومنها: صورة العرب في الإعلام الأمريكي، وتطور الصحافة الأردنية 1920- 1997 والإعلام والمجتمع . وفي الأدب صدرت له 3 مجموعات قصصية جمعها في مجلد واحد بعنوان: وتشرق الشمس أيضاً. وفي الرواية صدرت له روايتان، هما: بقايا تلج، ورواية 1989. توفي الأربعاء 21 كانون الأول 2022

علي الفزاع شاعراً

نبوءة الليل الأخير لعلي الفزاع (1954-2023) ديوانٌ صدرت الطبعة الأولى منه عام 1982 ونشر الشاعر الذي فقدناه في يونيو-حزيران(2023) عدداً آخر من الدواوين منها " الرهان الأخير " 1992 و" مرثية للمحطة الثالثة " 1987 و" الخروج من جزيرة الضباب " 1985. واللافت أن الفزاع لم يثر رحيله المفاجئ إلا القليل من اهتمام النقّدة، مع أنه شاعر شقّ طريقه نحو القصيدة الجديدة مُذكراً بغير قليل من الإنجازات التي عرفها الشعر العربي الحديث، إن كان الأمر على مستوى اللغة الشعرية، أو على مستوى المرجعيّات الثقافية التي استعان بها، ووظّفها كثيرون؛ من حكاية سردية، ومن نماذج إنسانية عليا ذات محتوى رمزي ذي علاقة بالوعي الجمعي، ومن خرافاتٍ ماثورة، وأغانٍ فولكلورية، وأساطير، وأدواتٍ تمنح القصيدة - غالباً- بُعداً تأصيلياً إلى جانب التجديد في اللغة، والأسلوب.

ها هو ذا في قصيدة من " الأعمال الشعرية " (1996) يروي لنا حكايةً مستفيداً من أجواء سورة الكهف، بما يُضفي على هذه الحكاية - الصورة - واقعاً تأصيلياً، عدا عن وضوح الإيقاع المطّرد اطراد الحكاية عبر سلسلة من المتواليات الشعرية التي تبهّر القارئ، وتفتّحه بمو القصيدة نموّاً عضويّاً داخليّاً، بدلا من ذلك الذي يعتمد فيه بعض الشعراء على التراكم، والتلفيق:

إنهم فتية آمنوا

بالتراب الذي جُبلتْ منه طبيئُهم، ومَصَّوا

كلما أَطْبَقَ الليل من حولهم،

زادهم حبهم للتراب هدىً

ثم آووا إلى كهفهم

وأراحوا الرؤوس على صدر سيديهم (ص42)

الشاهد والشهيد

وإلى ها هنا قد يظن القارئ أنّ الشاعر الفزاع يحاكي السورة محاكاةً لا أكثر، إلا أن هذا الانطباع سريع، ويتبدّد حين يتوقّف هذا القارئ إزاء قول الشاعر " بالتراب الذي جُبلتْ منه طبيئُهم "، ليستخلص من ذلك أنه يومئ بذلك للوطن، وترا به. ولذا، كلما ضاقتْ عليهم الأرض بما رحبت، ازدادوا إيماناً بهذا الوطن، فأووا إليه، وأراحوا رؤوسهم على تراه الذي لا يخجل عليهم بالحنوّ. وقد اختار المتكلم في القصيدة من بين الفتية واحداً لِيَسْلُطَ عليه الضوء، فإذا به هو الشاهد، وهو الشهيد:

وبكى

عندما لم يجد حوله أحدا
وتقول الحكاية: إن الفتى
لم يزل بانتظار الصديق الذي
سيعودُ إلى كهفه
أو يعودُ إلى عهده
ويمدُّ إلى سيّد العاشقين اليدا
فيمدُّ له سيّد العاشقين المدى (ص 44)

فهذه القصيدة، التي تزّدي زيّ الحكاية، وتتجلى في برديّة من السرد الشفيف، تمثل نصّاً موازياً لسورة الكهف، بعد أن ابتعد به عن الأصل لينشئ هذه العلاقة نصّاً جديداً قد يبدو ألا علاقة له بالأصل القرآني، إلا من حيث الشكل، والأسلوب.

لا تهادن!!

وفي " إفادّة لامرئ القيس " يخاطب المتكلم - ها هنا - وهو، فيما يفترض، امرؤ القيس بن حجر المعروف بمعلقته (فقا تَبَك) لأنّ عنوان القصيدة يوحي بهذا- يخاطب الشاعر القديم من تُسرح له الفرس " اسرح لي فرسي " إذ يبدو أنه فقد الكثير، وَفقد صبره، ولم يعد ثمة من سبيل أمامه سوى القتال. وما هي إلا أبيات معدودات حتى يتضح أن ثمة صوتاً آخر في القصيدة يُدكرنا بما كان من شأن الملك الضليل - وهو لقبٌ عُرف به امرؤ القيس - ومن هذا الذي عرف به سقوطه عن الجواد المكثر، المفتر، وتخليه عن سيفه الهندواني، وعن المطالبة بثأره من قاتلي أبيه، واسترداد مُلك " الشيخ " من غاصبيه بني أسد:

هو ذا الضليل يهوي
من على ظهر الجواد
لا دماء الشيخ وافاها انتقام
لا ولا فكّت صبايا كندة الثكلي الحداد
آه ما أقسى انكفاء الخيل من قبل البداية
هو ذا.. أوّاه ما أقسى النهاية
هو ذا يُلقى الحسامَ الهندواني ويَمْضي
معلناً أنّ زمانَ الثأر ولى
وانتهى عصرُ الحِصام (ص 212)

يُتخذ الفزاع - بلا ريب - من حكاية الشاعر الجاهلي امرئ القيس، ومن خصومه بني أسد، صورةً تتطافر فيها ملامح متنافرة يرمز بها لوضعنا الراهن، وهو الوضع الذي كان سائداً عندما كتب هذه القصيدة. فالذي يتخلّى عن " الحسام الهندواني " ويتنازل عن سرج الجواد، ويعدل عن المطالبة بالثأر، والقصاص، والانتقام، من قاتلي أبيه، صورةٌ لذلك الطرف الذي آثر الاستسلام، والصّح، وألقى عن منكبيه مسؤولية

النضال، ومواصلة الكفاح، لاسترداد ما سلب، إن كان الأمر بالنسبة للوطن، أو أي حق من الحقوق التي تستلب، وتغتصب، جهرًا لا سرا.

ولهذا يغدو الشاعر في القصيدة لنجد في بورتها العميقة من يشحذ همته امرئ القيس، ويدعوه للصمود، والتخلي عن طيشه، وعن مجالسة النساء؛ من عنيزة، إلى فاطمة، وإلى غيرها، والانصراف عن معاقرة ابنة الدنان، وحسناء الحان، والإصغاء لجميلات العشيرة، في حوارٍ يُذكي حساسته، ويبعث لديه الأريحية، والنخوة، فيمتشق "الحسام" ثانيةً من غمده، ويحثُّ فرسه منشداً:

ليس ذا وقت التروي
لا ولا وقت الحوار
في دمي زيتٌ وناز
وبكاءٌ في قرار القلب يرسو
فاعتقيني

إنتي ضدّ الحواز (ص215)

في هذا النسق يتخذ الفزاع من حكاية امرئ القيس - وهي حكاية معروفة مشهورة - بما فيها من عناصرٍ جزئية تأنف، أو تختلف، فيتشكل منها موضوعٌ يستدلّ منه المتلقي على حقيقة هي أنّ الشاعر يريد الإفضاء بفكرة هي بيت الصيد، ولبّ المضمون. فالفارس الشجاع لا ينبغي له أن يُبادن، أو يتردد، أو يُجاور، أو يُفاوض، أو يتلكأ، إذا دعاه داعي الثأر، أو القتال. فهو - أي: المتكلم - يتغنى في هذه الحال بمن يأبي الخضوع، والخنوع، والتنازل للأعداء، وأنّ الصمود يتطلّب منه الكثير، بما في ذلك حياته، فهو:

"أنا ماضٍ، شدتُ هذا أم أبيتُ"

حُلة القيصر عندي

شدتُ هذا أم أبيتُ (ص216)

ففي ذكره حُلة القيصر - التي قيل في الحكاية أنها مشبّعة بالسم، وأنها أدت إلى مقتله - تعبير عن أن الملك الضليل قد حسَم أمره، واتخذ هذا الخيار حتى وإن كانت نهايته الحتمية هي الموت.

والذي لا مزية فيه، ولا جدال، أن الفزاع اعتاد في شعره، وأيس، لنوع من البناء يعمد الحكاية السردية، أو على شخصية من الشخصيات تتضمن دلالاتٍ رمزية شبه واضحة، وعناصر مؤلفة، وأخرى مختلفة تقترب من الحكاية السردية، معبرا بها عن فكرة جديدة مع الحفاظ على صلة القصيدة بالنموذج الذي تقرّر اختياره.

لوحتان للفني الفلسطيني⁽¹⁾

ففي "لوحتان للفني الفلسطيني" وهي من ديوانه "مرثية للمحطة الثالثة" 1987 ويبدو أنها كتبت، ونُشرت في أجواء الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي انطلقت في كانون الأول - ديسمبر 1987، والديوان صدر في السنة المذكورة، صورةً لنموذج يصفه الشاعر بالفني الفلسطيني. وهذا وصف فيه بعض الزهو،

لأن كلمة (الفتى) في العُرف اللغوي العربي تعني الفارس الشجاع، على رأي طرفة بن العبد (569م) وغيره من كبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين:

إذا القوم قالوا من (فتى) خلت أني
عُنيتُ فلم أكسأ ولم أتبلد

وقال أبو الطيب المتنبي (354هـ) مفتخرًا في غير قليل من الغلو:

لتعلم مصر، ومن في العراق

ومن في العواصم أني (الفتى)

فكلمة (الفتى) في البيتين بمعنى الفارس المُعلم، المنفرد عن غيره بصفة تميزه على سائر الفرسان بالفتوة، عدا الشجاعة والقوة. وقد رسم الفزاع لهذا الفتى الشجاع صورةً استوفى فيها الحدود التي يتطلبها الرسم من مكان وزمان: عند باب المخيم، أو باب العمود، ما بين غابتين إحداها من دخان، والأخرى من سلاح، والمدى ساحة يتزاحم فيها الجنود. وهو في هذا الوسط منتصب كسروة لا تخيفها البنادق. ولم يقنه الزمن، فذكر الولادة، ومرضة المولود جبال الجليل، فهو مثلما يؤكد المتكلم في القصيدة: وعد الغد، وشمس اليوم، وحلم قطرته المراتث جبالا بعد جيل، ولذا:

يتدقق كالسيل محتشدًا

عاصفًا مثل ريح

فإذا حاصرته حرب العدى

أو سيجت حوله بنادقهم

جمع الأرض من حوله حجرًا

ورماهم به (ص55)

وبتكرُّر هذا المشهد في صورة أخرى تختصر زمنها في عمره العشريني. فهو إذ يسقط شهيدًا برصاص الأعداء الطغاة، ويرتقي إلى السموات العلى، ارتقاء الأنبياء إلى سيدة المنتهى، ينزل ذلك الرصاص عليه بردًا، وسلامًا:

وتنزل عليه سلام

إنه جسد للنبي الذي

قلبه راية للسلام (ص58)

كجبل هو، لا تهزه ريح. حجر تارة، وتارة زجاجة حارقة. شوكة في حناجر الأعداء، أو سكين في الحاصرة. هم لا يريدون له إلا الموت، ولا يعرفون أنهم بقتله يطلقون صاعقة من وتر في القوس، أو قذيفة في مدفع. طريقة تتكرُّر في بناء القصيدة لدى الفزاع نجدها في قصيدة "مقاطع من سيرة زيدان المعتر" (ص67). وهي قصيدة جمع فيها بين هذا النموذج وعنتره، وأبي زيد الهلالي. ولا يفتأ يجمع بين الصفات التي تناسب

هذا النموذج ومستواه الطبقي، ومستوى أسرته، وأبنائه، وهذا الحوار بينه وبين صاحب العمل يُفصح عن الخفي من تلك الحال:

سيدي هل لديكم عمل؟
كومة من عيال لدي
- بيعتُ الله لك
أولست ترى؟
حالة السوق واقفة
فتسهّل.

يبعث الله لك. (ص74)

ولا تنتهي القصيدة إلا وقد تجمعت في آخرها خيوط المحنة التي يعاني منها زيدان. فقد سعى من أجل أن يوفر الدواء الشافي لوليدته، إلا أنه أخفق في ذلك لضيق ذات يده. وفيما هو عائدُ طرقتُ مسامعَه:
- يا لطيف!

وهوى
مثلما خيمة في العراء
برهة.. وتنامت إلى سمعه
- عوّض الله لك
الصغيرُ انتهى
عوّض الله لك (ص82)

وفي نموذج آخر، هو فؤاز الغوراني، يكرر الشاعر الفزاع استدعاء النموذج نفسه بصورة أخرى، مُسلطاً الضوء على ما يعانيه الفرد في هذا المجتمع من فقر، ومن احتياج إلى الطعام الذي لا يستطيع الكثيرون الوصول إليه إلا بشق الأنفس:

عشرٌ من السنوات يا ربي
إفطارنا شاي
وعشاؤنا
حُبيرةُ الوادي (ص92، 95)

صوتُ المتنبي

بالأسلوب ذاته نجدّه يُكرّر هذه البيّنة في قصيدة " البكاء على جذع نخلة" (ص133). ففيها ما يشبه المونولوج الذي ييوح فيه المتكلم بما يدور في خَلده. فهو يخلق فوق الشأم، وفوق العراق، ومصر، ويدور حول كلٍّ منها ثلاثاً، مرّفقاً كالطير، ويسأل نفسه في حمأة البكاء على جذع نخلة من نخيل العراق، عن السبب الذي من أجله يواجه بصدرة العاري جحافل الفُرس وخذّه، فينفجر صارخاً:

لك المجد يا عربيّ الهوى
لك المجد كم أنت فداً
وأنت على ناقةٍ في الجزيرة جوعي
ولكنّ حلمك يمتد .. يمتد..
يغمر بالدّفءِ ظهْرُ البسيطة

ويرسم بالسيف للكون أحلى خريطة (ص 134)

ويتحوّل المتكلم نحو الأمّ، مؤكداً أنّ هذا الذي يشيّد به، ويثني عليه، يتعرض لخianات من الولاة. فلا الصبر نافع، ولا الحزب تأتي بما هو آتٍ. وها هنا يتذكر المتكلم ما قيل للحسين بن علي، حين سأل عمّن يناصرونه، ومن لا يناصرونه، فقيل له: قلوبهم معك، وسيوفهم عليك:

وباسم الكتاب المبين
يريدون ما قد تبدّى لديك
تبصّر

فإن سيوفاً تنوشك في الليل سرّاً
سترفع في الصبح همراً عليك (138)

التمدّج أو التنبيط

أي أنّ الخيانة التي ترتكب الآن في الخفاء سرعان ما تغدو في العلن لدى من يعدّونها وجهة نظر. ومثلما اعتدنا في شعر الفزاع، لا بدّ من نموذج يتجلى ظهوره في أفق النص. ولا مندوحة من أن تكون لهذا النموذج إيجاءات، وظلال، لدى متلقي القصيدة. ومن ذا الذي يفوق المتنبي أحمد بن الحسين (354هـ) على هذا المستوى؟ لذا نجد الفزاع يقول، على لسانه، مخاطباً المحارب العراقيّ، جندياً كان أم قائداً:

تقدم.. تقدم
فإن لنا الآن سيفاً ودولة
أريد.. أؤتِن وجه حبيبي
ليالي بعد الظاعنين شكول

طوالّ وليل العاشقين يطول (ص 139)

بهذا يشير الفزاع إلى أنّ الصراع الدائر في البلاد صراعٌ ذو أطراف، أحدها هو الذي يرمز له بسيف الدولة، وثانيها الروم، الذين يرمز بهم للفرس، وآخر ثالث هو الولاة، ممن اتخذوا من الفُرس أولياء من دون العراق، وشعبه العربيّ الأبيّ، وليتهم يكتفون بهذا الدور المشين، ولكنهم يتآمرون على تراهه، وعلى نخيله:

وأقّ تبالي
بمن خذلوك
ومن طعنوك

وَأَنْتِ تُصَلِّي
وَقَدْ قَالَتِ الْأَرْضُ لِلْمُخْلِصِينَ
بَأَنْ سَلَاخًا مِنَ الْخُلْفِ يَأْتِي
يَزُلُّ عَنِ الظُّهْرِ وَهُوَ ذَلِيلٌ (ص 140)

نصيبتُ من حبيب

تلك قصيدةٌ توحى صورها، وما فيها من مجازاتٍ، بالظروف التي كتبت فيها، أي في أثناء الحرب العراقية- الإيرانية. فهو شاعرٌ مكتوبٌ بهُوم عروبتنه، ومجمعة، وأنايسه، ولا ينبغي أن يفهم من هذا أنه عاش - رحمه الله - متنكرًا لما هو خاص، مقتصرًا على ما هو عام. ففي ديوان " الخروج من جزيرة الضباب " 1985 قصائد جمّة يغلب عليها الجانب الغزلي، والعاطفي، والرومانسي. ومن ذلك قصائدهُ "إلى عابرة " و " مرثية الحب المنتحر " و " صلواتٌ خلف ستائر الزهبة " و " رسالةٌ إلى عينيها "، و " الرسالة المنتظرة " التي تذكرنا ببعض غزليات السياب، ونزار قباني. يقول الفزاع معبرًا عن هؤل الانتظار، وما يصحبه عادةً من قلق:

لم يصل منك خبر
تلكم الأيام تضي
موحشاتٍ مثل قلبي
وأنا أُرُقُبُ أن يأتي خبر
وعلى بوابة العمر انتظرُ
مُوجِعُ

وعلى قيثارة الزوح ضَجِرُ (ص 171)

يشكو الفزاع الوحشة، والانتظار، وما فيه من سأم يفسدُ أنغام قيثارة الروح، ويغلق بوابة العمر دون ذلك الخبر الذي ينتظره بصبر نافد، وهكذا.. يلاحظ القارئ في كلمة موجزة، ومختصرة، كيف أنّ الفزاع - الذي فقدناه في يونيو (2023) - قد أكد نفسه شاعرًا يحتل موقعا سنيًا، وبهيًا، في الشعر العربي الأردني الحديث. ولذا لا نطقُ أنّ من يكتبون - مرارًا وتكرارًا - زاعمين أنّ هذا الشعر طُمست آثاره، ودُرَسَ جيدهُ ومختارُه، بعد رحيل الشاعر فلان، أو علان، على شيءٍ من الصواب. فالشاعر قد يرحل، وتدركه الوفاة، كغيره من بني الناس، بيد أنّ الشعر يظلُّ خالدًا، ويبقى حيًا، لا يموت. وإلى هذا يشيرُ أحدهم:

إذا قلتُ بيئًا ماتَ قائلُه
ومَن قِيلَ فيه، والبيتُ لم يَمُتِ

* مستخرج من الدستور الثقافي ع 28 يونيو - حزيران 2024 والشواهد من الأعمال الشعرية، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 1996
1. للمزيد انظر كتابنا: الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990 ص ص 39- 47
والفزاع شاعر، وكتب من السلط، له كتاب: جبرا إبراهيم جبرا - دراسة في فنه القصصي 1989. وعمل طويلا معدا للبرامج الثقافية في إذاعة عمان ، و مشرفا لعدد من الدورات على الشعر في مهرجان جرش.

عماد مدانات روائيا

في الفصل الأخير من روايته (حنو البير)⁽¹⁾ يُنبئ عماد مدانات حياة بطله إبراهيم على نحو مفاجئ لم يتوقعه القارئ أبداً.

وقد تكون هذه النهاية - الموت المفاجئ- من النهايات التي تتكرر في الرواية العربية زمن الريادة، والمحاولات الأولى، وهذا ما عرفناه على الأقل في روايات جبران خليل جبران، ورواية زينب، وغيرها من روايات مبكرة.

فإبراهيم، بطل الرواية، يظهر من الصفحات الأولى، لا باعتباره أباً لاثنين من الأبناء أحدهما أصيب بالحصبة، فعانى ما عاناه قبل أن يبرأ من هذا الوباء الموسمي، ولا باعتباره أب السارد الذي يروي الحوادث رواية شاهد عيان، عايشها، وواكبها من كذب، ولا باعتباره صديق (هويشل) الذي لا يُخاطبه إلا بكلمة عمي، ولا باعتباره زوج (حنة) التي لا يناديها (هويشل) إلا بكلمة (أختي) ولا باعتباره شقيق (نجمة) التي أكلت وهي صغيرة من (تفاح المجازين) ففقدت بذلك عقلها، وأصبحت مجنونة بصفة رسمية، ولا باعتباره شقيق (نقولا)، أو (عزيزة) .. فهذه الاعتبارات كلها تندرج في سياق العلاقات التي تربط (إبراهيم) بغيره من الشخص، ولكنه يظهر بصفته التي تضفي عليه طابع الفردية، وهي تحديه الطبيعة القاحلة، التي تحيط بقرية (حنو البير) في المشاريق خاصة، ويقرر أن يُصلح الأرض الجافة، القاحلة، وأن يحولها إلى كروم، وبساتين، تنتج الخوخ، والرمان، والكمثرى أو الإحاص، والفواكه المختلفة، والدوالي، والحُضْر الطازجة .

وعندما تفتح (حنة) - زوجته- بتدبيره غير المعقول هذا، تحاوره في لهجة تثبط العزيمة: " - الشجر بلا مية حطب يابس. والأرض إنت عارفا . مشاريق .. صحرا بيضا .. حامية . ومطرها في الشتوية قليل، يا دوب يكفي لحفنة شعير، وشوية عشب للحلال .. كيف بدك تزرع فيها شجر يطلع، ويثمر كان؟ " (2)

يستفزه الحوار، فيقول لزوجته في شيء من الرهان الذي يضمن صاحبه الفوز في نهاية المطاف:

" - البير يا حنة مثل الكي على الوجع. الأرض كريمة، وطيبة. والمية لا تبخل على من يطلبها. اصبري حفنة شهور وشوفي كيف أسوي من الوطاة اليابسة جنة" (3) وهكذا تبدأ حبكة الحدث الرئيس في هذه الرواية، فقد عزم إبراهيم، وتوكل على الله .. واستخدم لذلك رجلا أحضره من (العقوب) يختص بحفر الآبار، هو (ابن هندومة) واتفقا على حفر البئر في المشاريق.

ولم تُض سوى أيام قليلة حتى كان العمل في حفر البئر قد ابتدأ.

ويطلّ هاجس إبراهيم- فيما يذكره السارد - هو الانتهاء من المشروع بالسرعة الممكنة قبل حلول كواين. وقد اصطدمت مساعيه، ومساعي ابن هندومة، بالطبقة الصخرية التي ظهرت على بُعد أمتار قليلة

من السطح. وأوشك البطل أن يقع فريسة اليأس، والإحباط، من تلك الصخور، لكن ابن هندومة طمأنه قائلاً:

- "مرّ علينا كثير وقليل .. ويا ما هالذرعان كثرث صوان! لا تحمل همّ. مصير القاسي يلين. إيدي على إيدك، وإن لزم ثلاثة فوق إيدينا .. الرطل بدو رطلين⁽⁴⁾".

عند الانتهاء من حفر البئر، وتدفق الماء فيه، سرّ إبراهيم سروراً شديداً، وراح يزف الخبر لزوجته (حنة) التي كادت تفقد الأمل برجوع زوجها إلى صوابه. ولابنه (السارد) الذي لم يُذكر اسمه طوال الرواية "أرأيت ما أحلى التعب! وما أجمل الطين والعشب على يديك! كانت أعواد العنب تنتصب وسط الحفر في الطين الأسود. وشجيرات الزيتون التي زُرعت منذ زمن تتراقص وسط الريح الشالية. أما بقية عروق الشجر كاللوز فكانت حمراً بلون التراب. رأيت نفسي راكضاً من أول الكرم إلى آخره حاملاً قفة (قتاء) للرعاة المتعبين، والعايرين، في الصحراء حيث المدى المسفوح بالرمال، والدخان⁽⁵⁾".

وبما أن الهدف قد تحقق، وهو إصلاح الأرض الجافة، وتحويلها إلى كروم وبساتين، فقد دعت الحاجة لوجود حارس يقيم فيها لحميتها من الإبل المتطفلة، ومن أي طارق قد يعيث بالمكان فساداً. ومن يصلح لهذه المهمة إذا لم يصلح لها (هويشل) الذي لا يخاطب إبراهيم إلا بكلمة عمي اعترافاً بفضله عليه وخيره؟

صدمة المفاجأة

ومع ذلك، فإن فرحة الرجل لم تدم طويلاً، فقد جاءت المفاجأة في نهاية الرواية لتعكر صفو القارئ المستمتع بقراءة هذه الرواية الحيدة. فهل كان على إبراهيم، الذي فعل ما فعل، أن تنتهي حياته بهذه الصورة المفاجئة؟ يقول السارد - وهو ابن الرجل الذي حقق تلك المعجزة "لم يتسنّ لي أن أكمل بقية أحلامي في الحاكورة. سمعت فجأة أصوات استغاثة، وصراخاً شديداً ينبعث من الداخل، كانت أمي (حنة) تصرخ.. وتولول .. وبصراخها المرعب تعلن موت أبي..⁽⁶⁾" صحيح أن الشخصيات الروائية - شأنها شأن البشر العاديين خارج الرواية- يحتمل أن يلاقوا حتفهم على نحو مفاجئ. إلا أن هذا - وإن كان مقبولاً في السرد الواقعي (الحقيقي) إلا أنه في السرد الروائي غير مقبول إلا بالكثير من التحفظ، لأن السرد في الرواية معني أكثر من السرد الواقعي بالكشف عن الأسباب مثلما يؤكد والتر سكوت Scott⁽⁷⁾.

ونحن لا نجد فيما اطرد سرده، وتتابع، في الرواية، من الفصل الأول حتى الفصل العشرين - الفصل الأخير- ما يشي بأن السيد (إبراهيم) يغذ خطاه نحو النهاية (الموت) في حين أنّ شخصيات أخرى ربما كانت مرشحة لهذه النهاية المفجعة أكثر من ترشيحه هو لها - هويشل مثلاً - أو نجمة، أو غيرها من الشخص.

المركز والأطراف

وعلى الرغم من أنّ هذا الحدث الذي أومأنا إليه هو الحدث الرئيس، وهو المركز الذي تتجمّع فيه خيوط السرد، وتلتقي نقاط الاهتمام، سواء تلك التي يبدئها السارد، أو القارئ، الذي يتلقى الرواية، إلا

أن المؤلف ضمَّ إلى هذا سلسلة من الحوادث، والمشاهد، فيما يمكن أن يوصف بالحبكة المركبة، أو المعقدة. فممة حدث أظهر الراوي اهتمامه به وهو اختفاء الطفلة التي عُثر عليها غريقة في بئر. والحوادث المتقطعة التي جمعت بين (سلوم) والساد مراراً في مضارب العجر (النور) الذين اعتادوا القدوم إلى القرية، والإقامة فيها مدة، قبل أن يرحلوا. والحدث المتصل (بزينة) العجربة التي أغرت الشبان بالذهاب نحو البحر في مشهد سردي أقرب إلى الفانتازيا منه إلى السرد الواقعي. وفوق هذا وذاك تلك الحكايات التي رُوِيَتْ في بعض الأماسي عن ظهور (الغولة) أو الجان لهذا الشخص أو ذاك (ابن غبيشة) وانقسام السامعين بين مؤيد مؤمن بذلك، وآخر رافض مُنكر. مما يعيد إلى الأذهان ما اعتمده عبد الرحمن منيف في روايته (النهايات) حيث الحكاية الكبيرة تتضمن مجموعة من الحكايات الأصغر.

تفاصيل الحياة اليومية

وهذه الحكايات، مع ما يرافقها من مشاهد، سُردت في إطار الحكاية الأساسية - بئر المشاريق- إذا ساغ التعبير، سرداً أتاح لعقاد مدانات أن ينسج روايته بالتركيز على تفاصيل الحياة اليومية. مما أشبع عليها، وعلى السرد، والحوار، الطابع الإثنوغرافي. وهو السرد الذي يجنح فيه المؤلف لتصوير العادات والتقاليد والأعراف، والغوص في الطقوس، والذاكرة البدوية الشعبية، وكأنه باحث في الأنثروبولوجيا أكثر منه كاتب رواية. وهذا لا يقلل من شأن الرواية، وإنما يزيد أهميتها، باعتبارها أول رواية- أردنية- تهتم بالكشف عن الطابع الخاص للمجتمع الذي تدور أحداثها حوله، وتنتزع شخصها من بين ظهرانيه، وتصوّر حياته اليومية تصويراً دقيقاً من الداخل، ولا تكتفي بالوصف السطحي الخارجي الذي لا يتجاوز القشور إلى اللباب. فقارئ حنو البير لن يفتقد الحيط الفني الذي ينتظم الحوادث، فبناؤها الذي يذكر ببناء رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف يعتمد السرد المؤطر، ومن خلل هذا السرد يصف الكاتب أجواء القرية من الداخل ونمطها الحياتي المتكرر. ولا ريب في أن القارئ يتوقف طويلاً عند سرده المفصل لطريقة استقبال الضيف، وتناول القهوة، وسرده المطول لاستخدام الأعشاب والتعاويد في إشفاء المريض. أو استخدام الماء الدافئ مع الملح. ولا ريب - كذلك- في أن دكان التاجر (ابن جبرين) في القرية ببضاعته التقليدية، تذكر، بما فيها من تفاصيل، بأيام موعلة في الماضي " لم تكن البضائع المرصوفة فوق رفوفها الخشبية أكثر من شوال من الملح الخشن، ونصف شوال آخر من (التيتن) العربي الرطب، وكرتونة بنانير نمره أربعة أسندت فوق أعلى رقب خشبي تعريش الجدار، وخيوط مصيص ملفوفة بطريقة رديئة معلقة إلى جانب صورة قديمة لسيدة أليفة عارية الصدر والكفتين تنظرُ بدهشة في مرآة حجت الخيطان السود المتأرجحة نصفها.. مشبوحة منذ وقت طويل على الحائط الترابي المسحّم.. بمسار طويل بحفاوة فائقة⁽⁸⁾". أما من يتتبع حكايات (سلوم) مع العجر (النور) أو حكاية ابن غبيشة مع الغولة:

" سالفتك هذي سمعتها واحفظناها زين من زمان. وصارث مثل الطبخة البايطة المحمضة. اللي ما إليها طعم. قبل سنين في قريتك هذي السالفة نفسها اندكرت .. يمكن أقل شوية. ويمكن أزيد. لكن حولها وحواليها والناس بهديك الأيام تصدق كل شيء. على النية، ويا الله الستر. والناس دراويش وعلى تساهيل

الله . وما في واحد يلبس ثوبه ع المقلوب للثاني⁽⁹⁾ .. " فسيقف على أكثر من دليل مادي يؤكد سلامة الانطباع الذي وصفناه للتو.

رواية المكان

والرواية من غير ريب تهتم بالمكان اهتمامها بالإنسان. فهي لا تنظر إليه من زاوية فنية، متخذة منه إطاراً للحوادث حسب، بحيث يساعد ذلك الإطار كلا من الراوي والقارئ على وضع (المتخيّل) موضع الحقيقي، والواقعي، ولكن المؤلف، عبر تركيزه على الطقوس، وخفايا الناس العاديين في القرى، وطرائقهم شبه البدائية في مواجهة الطبيعة، أضفى على المكان الطابع الاجتماعي والنفسي، مازجاً بين هوية الأشخاص الثقافية والدلالات المجازية التعبيرية للأمكنة، وبذلك وجدنا هذه القرية (حنو البير) التي ربما لم تكن موجودة أصلاً على الأرض، بالمفهوم الجغرافي، إلا أنها أصبحت ذات وجود ملموس وحقيقي في وعي القارئ الذي يستطيع أن يعرف من خلالها الكثير من القرى الجنوبية التي تحيط بها هاتيك الظروف، ويسودها ذاك الطابع النابع من خصوصية وقوعها على أطراف الصحراء، واختلاط السكان من نصارى ومسلمين، لا يفرق الواحد منهم بين مسلم ومسيحي. فهويهم المحلية، والثقافية، تغلب على العقيدة، بدليل أن الشيخ (يونس) والأب (قولاً) كليهما يحملان التابوت الذي يحتوي جثمان (إبراهيم) مرددين لا إله إلا الله.

سرد ذاتي

واللافت للانتباه أنّ (حنو البير) ذات الحبكة المرتكزة على الحوادث لا على الصراع الدرامي بين الشخصوس، رواية تعتمد على السرد الذاتي. فالسارد يقدم لنا رؤية مصاحبة على الرغم من أنّ المؤلف يعتمد في الفصل الأول السارد الموضوعي العليم، الذي يكتفي عنه باستعمال ضمير الغائب. لكنه فيما تبقى يلجأ للراوي الشاهد الذي يروي ما رأى وما سمع من غير أن يكون له أي تأثير في الحوادث. وهي بالنسبة له حاضر آتٍ، وإن كانت بالنسبة للقارئ شيئاً قد مضى. على أنّ هذا السارد يختصر المسافة بينه وبين الحوادث مما يقربها من وعي القارئ الذي يطمئن لمصادقية السرد والإيهام بالواقع.

تعدّد الأصوات:

والحوار الذي ينقله الراوي، نيابة عن الشخصوس في كثير من الأحيان، حواراً يطغى، من حيث المساحات، على السرد، وبما أنّ اللغة التي اعتمدها الكاتب في الحوار هي لغة الشخصوس، بجلّ ما فيها من تنوع في النبرة الصوتية، والمعجم المحلي الشائع في هذه القرية أو تلك من القرى الواقعة في أطراف البادية، وما فيها من أمثال يتكرر للجوء إليها في شيء من المبالغة التي تصل حد الإفراط، نقول: إنّ هذا الحوار يستحقّ أن يُدرس دراسة لغوية مستقلة باعتباره نموذجاً للخطاب الشفوي المتداول بين الأهالي في ذلك الأفق. فينظر فيه من حيث البنية، والجملة، واستخدام الأدوات، والخروج عن النسق باللجوء إلى الإضرار والحذف، والإفادة من النغمة، مما يندّر العثور عليه في غير هذه الرواية الجيدة. فالقارئ يستطيع التمييز بين صوت (هويشل) - مثلاً - وصوت (حنة) في الخطاب، مثلما يستطيع أن يميز بين كلام (سلوم) وكلام الراوي، وكلاهما من جيل واحد. وعلى الرغم من التشابه الكبير بين الأشخاص، في كثير من

الأحيان، إلا أنَّ الكاتب استطاع- باقتدار- أن يُضفي على كل منهم لهجته الخاصة، ونبرته الصوتية التي تميزه عن غيره، فالبدوي الذي تشارك مع (إبراهيم) في المشارك يتكلم بطريقة أكثر بداوة وعنفاً من طريقة إبراهيم، ويستخدم من الكلمات ما يوحي بجلافة وخشونة أكثر وضوحاً مما لدى (إبراهيم) حتى لو أراد أن يبدو بمثل فضاظة ذلك البدويّ. والحوار الجماعي الذي يدور حول غولة (ابن غبيشة) في الديوان يحتوي من التنوع ما لا يخفى على قارئ. ومن يتوقف عند الفصل الأخير، ووصف الكاتب لطقوس الجنازة، والدفن، يتبين له مصداق ما يقال عن التعدد الصوتي في هذه الرواية. وربما زاد في وضوح هذا التعدد اقتصار السارد على دور الشاهد الذي يروي ما حدث، وينقل ما قيل، بأدنى حدٍّ من التصرف. زبدة القول، وصفوة الحديث، أن رواية (حنو البير) على الرغم مما يقال عن النهاية المفاجئة فيها، وعن الاضطراب في الحبكة نتيجة التعدد الزائد، والاعتماد - فيها- على بعض الحوادث العَرَضية، تظلُّ من الروايات الأردنية القليلة التي تشهد على ميلاد كاتبٍ روائيٍّ مهمّ، لم يحظ من وسائل الإعلام، والنقد المُجامل، بغير الظلال، الشيء لذي نسعى لنفيه في هذا الكتاب.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 5 أيلول - سبتمبر 2008 والكاتب من مواليد الكرك سنة 1962 درس الآداب في جامعة الموصل والفكر القومي في جامعة القاهرة. وعين مديراً في مديرية الثقافة في الكرك. وإلى جانب كونه روائياً شاعر وفنان تشكيلي شارك في معارض جماعية وشخصية. وأسهم في التدريب في معهد الفنون. من أعماله إلى جانب حنو البير التي صدرت منها طبعة ثانية 2017 راحة الطين وهي مجموعة قصص، 1995 وجسد ومسافات كثيرة 1999 ودونما ندم 2019 أما في الشعر فصدر له ديوان ليل الأنبياء 2026. انظر عنه: الرأي 5 أكتوبر - تشرين الأول 2007 والدستور 5 أيار (مايو) 2024 .

1. عماد مدانات: حنو البير (رواية) نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
2. حنو البير ص 98
3. الهامش السابق .
4. حنو البير ص 114
5. حنو البير ص 227
6. حنو البير ص 293
7. رينيه ويلك و أوستن ورن: نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى، دمشق، ط1، 1972 ص 283 نقلاً عن : Whitcomb . S. L. Study of a Novel, Boston, 1st ed, (1905) p.6
8. حنو البير ص 121
9. حنو البير ص 150

عمر أبو سالم شاعرا

تجاهلت وسائل الإعلام الأردنية مقروءة وغير مقروءة رحيل الشاعر الأردني عمر أبو سالم (1946- 2022) يوم الخميس 3 آذار (مارس) 2022 في دبي حيث عمله المتواصل في الإذاعة والتلفزيون منذ العام 1971. فهو من مواليد إربد التي تقع على مسافة 80 كيلومترا شمالي عمان. وهو شاعر يتبوأ وفقا لبعض الدراسات موقع البؤرة من حركة الشعر الحديث في الأردن. (1) صدرت له ست مجموعات شعرية كانت الأولى منها بعنوان الحكاية منذ البدء 1966 وهي التي تهمين عليها النزعة الرومانتيكية إذ يكثر فيها ويلج على العلاقة بين العاشق ومن يجب:

لِقَاؤِكِ يَا مَحْدِثِي
دُرُوبٌ مَا لَهَا آخِرُ
سَحَابٌ مِنْ دُخَانِ التَّبَعِ وَالسَّهْرِ
نِدَاءٌ زَائِعُ الْعَيْنِينَ ،
وَالرُّؤْيَا عَلَى سَفَرٍ

أما المجموعة الشعرية الثانية فكانت بعنوان "السنوات المقبلة" وفيها يقفُ القارئ إزاء مشاعر الحنين والإحساس بالغربة، إذ يبدو أن الشاعر أبا سالم كان قد غادر بلاده، وساوره الحنين والتوق للعودة، وهذا ما لا نعرفه من سيرته ولا من أخباره، وإن كنا نعرفه حق المعرفة من شعره، يقول في قصيدة "بعيدا عن الوطن" ما يوحي بهذا الاغتراب:

هذا طريق لا يقود إلى بلادي
وأنا تعبت تعبت من هذا السفر
والخطو هاجر كالسراب.
عينٌ على وطني .. وأخرى ترحلُ
ونجوم هذا الليل فيما تأفلُ

ولم تلبث دواوين (أبو سالم) أن تتابعت، فأصدر في العام 1992 طائر الوقت. وفيه يتضح دون لبس أن الشاعر كان قد غادر وطنه للعمل في الإمارات وفي دبي تحديدا. وأن له علاقة طيبة وحيدة بالشاعر والقصاص السوري حسيب كيالي. (2) الذي توفي فكتب أبو سالم قصيدة في تأيينه وراثته بعد عام من رحيله. بيد أن هذه القصيدة وعنوانها "مرثية للرحيل" تؤكد مثلما يلاحظ في قصائده السابقة على شعوره بالحنين لبلده. فالرحيل الذي فوجئ به محبو حسيب كيالي رحيلٌ فاجعٌ لأن الكاتب رحل وهو في منغاه، وفي غربته، حيث لا عزاء:

ومضيت وحدك بعد ما غاب النهار
لا صوت يُسمع في الفراغ
لا حلم في الأرجاء يومض فجأة
لا ضوء يسري
ما تركت سوى نواقيس الرحيل المتر
من زمنٍ تدق على الجدار

في العام 1985 كانت قد صدرت له مجموعة شعرية عن اتحاد كتاب الإمارات، وهي المجموعة الأولى التي تصدر له في الخليج. وغلبت على قصائد هذه المجموعة مشاعر الحنين، ففي القصيدة الموسومة بعنوان " المغني الذي كان " يعبر تعبيراً قوياً عما يلاقه في مقر إقامته من معاناة بسبب البعد عن بلاده، وعن وطنه، وعن أهله، وأحبائه، وذويه في الأردن، وعن حيرته، وشجوه، مما يحيط به من إحساس بالوحشة، وما يكتنفه من شعور بالوحدة:

حينما أغرب الحلم في الذاكرة

واستراح المغني

وأسند جبهته الفاترة

للجهات التي اغتربت من أغانيه

ظل يردد لحنا حزينا يعزيه

حتى توحد فيه

وأسمى كأغنية حائرة

أما ديوانه الموسوم بعنوان " أسفار الرحلة وبدايات الخروج " فكان قد صدر في العام 1985 ويبدو لنا أنه أختار في هذا الديوان قصائد كتبها ونشرها في مناسبات متعددة، ونشرت في أزمنة متباعدة. بدليل أن بعض هذه القصائد تحمل تاريخ كتابتها، وهو السنة 1968. ومنها قصيدة أسفار الرحلة، وقصيدة " قراءات في الوجه الآخر " وقصيدة " الفارس ذو الشارة " والأخيرة من قصائده اللافتة للنظر، فقد نشرها في عدد خاص من مجلة الآداب اللبنانية صدر تحت عنوان الثورة الفدائية في سبتمبر - أيلول من العام 1968 أي بعد سنة من واحدة من حرب (الأيام الستة) التي انتهت باحتلال (إسرائيل) العاشمة أجزاء من سورية، ومصر، وفلسطين. وظهرت بعد ذلك - وللمرة الأولى - مقاومة تصدّر المشهد السياسي فيها الفدائي الفلسطيني الذي كتبت عنه قصائد كثيرة جداً، عربية، وفلسطينية، وأردنية منها هذه القصيدة. يقول الشاعر عمر أبو سالم فيما يشبه الاستهلال الدال على طول الانتظار، والترقب:

وانتظرناك طويلاً

مذ بكيناك صغارا وكبارا

ولعقنا جرحنا النازف من عشرين

كبريتًا وقارا

وفي صور شعرية متكررة يتناسل بعضها من بعض، تنمو القصيدة نموا عضويا على هيئة الانفعالات التي لها صلة وثيقة بذكر الغاصب تارة، والعداء، واستجداء العودة، والضجر من تكرار النزوح، واللجوء، وإدمان الدعوات، وضياح السنين، واحتراف الصبر، والخوف، تاراتٍ آخر. علاوة على تتابع الأجيال من الشهداء المتعبين. وتلك صور تتوالى في نسق غنائي حزين، وصوت جماعي يضيف على القصيدة هذا الإحساس الملحمي باللاجدوى .. من أجل أن يتجه الضوء إلى هذا الفارس الذي يحيا به الأمل، وتتجدد الثقة بالذات. تلك الثقة التي تتصاعد على وقع المزامير، والتلويح بمناديل البشارة؛ أي البشرى بيوم النصر، والعودة:

أيها الآتي إلينا كالفرح

في مزامير العبارة

أشعل النار بقلب الليل مزق وجهنا المجدور

هبنا نعمة النطق

وعلمنا حوار

وأطرح عنا دثار الصمت

مزقه، ولوح بمناديل البشارة

تمّ هذه القصيدة، وقصائد أخرى غيرها، عن وعي الشاعر عمر أبو سالم بضرورة مقاومة العدو الإسرائيلي بالحديد، والنار، لا بالخطب، ولا بالشعارات الجوفاء التي لا تعيد لاجئا فلسطينيا واحدا لبلاده:

أيها القادم من أرض الحقيقة

عريبا شق في الليل طريقه

عمق الجرح، بعصف الرياح صاعقة

وبه خط انتصاراتٍ عريقة

على أن شعر عمر أبو سالم يكثر فيه - بصفة خاصة- الحديث عن الغربة والاعتراب، وعن السفر والأسفار، وتتكرر لديه ألفاظ الغياب، والرحيل، والرجوع، ولا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من هذه الألفاظ. فهو لا يفتأ يلح على قيم الحنين والعودة، والإياب، والدروب التي تحمل في دلالاتها معاني الحركة والتنقل وعبور المسافات، وذلك شائع في تجاربه الشعرية المبكرة، مثلما هو شائع في أشعاره المتأخرة.

ويذكر أن الراحل ولد في مدينة إربد. وتابع دراسته الجامعية في جامعة دمشق التي ظفر منها بالشهادة الجامعية الأولى في الحقوق. وعمل مديعا، ومقدما للبرامج في إذاعة عمان من العام 1966

حتى عام 1971 حين غادر إلى الإمارات ليعمل في إذاعة دبي، والتلفزيون الرسمي في تلك الإمارة. وقد صدرت له الدواوين: الحكاية منذ البدء 1966 وليل السفر 1985 وأسفار الرحلة وبدايات الخروج 1985 ووردة للوطن قبلة للحبيبة 1986 وطائر الوقت 1992 وسيدة الظلال 1993 والسنوات المقبلة 1996 وله مشاركات أدبية في الأردن والوطن العربي. ونشر بعض أشعاره في مجلات وصحف يومية في عمان، ودمشق، وبيروت، والقاهرة، ودبي. وفي العام 1999 أصدرت دار العودة ببيروت مجلد أعماله الشعرية في 456 ص.

*مستخرج من القدس العربي، ع 6 مارس (آذار) 2022. وعمر أبو سالم (1948-2022) درس في جامعة دمشق، وعمل في الإذاعة الأردنية. وغادر إلى دبي 1971 وفيها عمل معدا للبرامج في التلفزيون. صدر ديوانه الأول عام 1966 بعنوان الحكاية منذ البدء وفي 1985 أصدر أسفار الرحلة وبدايات الخروج وفي 1986 أصدر وردة للوطن وقبلة للحبيبة، وليل السفر 1985 وطائر الوقت 1992 وسيدة الظلال 1993 والسنوات المقبلة 1996 وفي عام 2000 صدر جامع الأعمال الشعرية عن دار العودة ببيروت.

1. للمزيد انظر: إبراهيم خليل، من معالم الشعر الحديث، ط1، عمان: دار مجدلاوي، 2006 ص 237 – 264
2. حسيب كيالي شاعر وكاتب مسرحي وقاص سوري (1921-1993) من آثاره: مع الناس، وأخبار من البلد، ورحلة جدارية، وحكاية بسيطة، وتلك الأيام، وقصة الأشكال، وحكاية ابن العم. وجميعها مجموعات قصصية.

عيسى الناعوري ناقدا

بدأ الناعوري (1918-1985) حياته شاعرا، فأول كتاب صدر له هو مجموعة « أناشيدي » (حلب: 1955) ونشر بعض قصائده قبل هذا التاريخ بزمن طويل (1). أما كتبه الأدبية الأخرى - وفي مقدمتها كتابه عن إيليا أبي ماضي ، وأدب المهجر ، وإلياس فرحات - فقد صدرت بعد ذلك. وقد يقال إن الذي دفع بالناعوري إلى كتابة النقد الأدبي، والتأريخ للشعر المهجري، هو حرصه اللافت على تطوير شعره، والمضي به شوطا أبعد، وأعمق شأوا، مما كان عليه قبل أن يتعرف إلى الشعر المهجري تعرفا مؤثرا. على أن علاقته بالشعر المهجري تعود إلى العام 1946 (2). بدأت تلك الصلة أولا عن طريق الرسائل التي حملت إليه حتى عام 1948 نحو مئة ديوان من الشعر المهجري. وكتب عن بعضها سلسلة من المقالات نشرت في الدوريات العربية، وأذيع قسم منها في إذاعات الأقطار العربية المختلفة ، وفي العام 1950 وضع أول كتاب له في الأدب العربي ضمنه فصولا عن جبران، وميخائيل نعيمة، والريحاني. وأصدر أول كتاب له عن إيليا أبي ماضي اقتصر فيه على دراسة شعره وحده ، وهو الكتاب الذي أعيدت طباعته عام 1955 في بيروت بمناسبة رحيل الشاعر. (3)

وأصدر في العام 1955 كتابا ثانيا عن الشاعر المهجري إلياس فرحات ، تناول فيه حياته، وشعره، معتمدا على دواوين الشاعر المطبوعة، ومذكراته التي ظل يحتفظ بها، إلى جانب رسائله، التي تزيد على مئة رسالة (4). وفي مطلع شهر آب - أغسطس 1953 كان قد خصص الناعوري عددا من مجلته القلم الجديد للأدب المهجري ، ضم مقالات ودراسات استغرقت اثنين وسبعين صفحة من العدد الذي أسهم فيه عدد من الباحثين منهم فهد إبراهيم ، ونظير زيتون .

أما كتابه أدب المهجر، فقد ألفه، وأعدّه للطبع عام 1952 (5) ولم يكن حتى ذلك الحين قد صدر أي كتاب يتناول الأدب العربي في المهجر تناولاً شاملاً. وكل ما عرف عن الأدب في المهجر، في ذلك الوقت، لا يتعدى الأربعة من الكتب ، أولها حول جبران خليل جبران، وهو كتاب حياة جبران، وكتابان عن فوزي المعلوف، وكتاب عن إيليا أبي ماضي لنجدة فتحي صفوة. وما كتبه فيلكس فارس في كتابه رسالة المهجر عن ميخائيل نعيمة، وجبران. وما ضمنه أنيس المقدسي لكتابه الاتجاهات الأدبية في العالم العربي عن أدباء المهجر. وفيما كان كتاب الناعوري ينتظر الطبع، في دار المعارف بالقاهرة، تولى صدور المؤلفات التي تختص بذلك الأدب. وصدرت بين عامي 1955 و 1959 وهو العام الذي ظهر فيه كتابه مطبوعا في مصر سبعة مؤلفات، وهي الشعر العربي في المهجر الأمريكي لوديع ديب (1955) والشعر العربي في المهجر لمحمد عبد الغني حسن (1955) وشعراء الرابطة القلمية لنادرة السراج (1955) وأدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح (1956) والناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية، للبدوي المثلث - يعقوب العودات (1960) والتجديد في شعر المهجر لمحمد مصطفى هدارة (1957) والشعر العربي في المهجر لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم.

(1957) وهكذا وقفت مصاعب النشر دون ظهور كتاب عيسى الناعوري في موعده، وهو العام 1952 ليحرم بذلك فضل السبق الذي كان يريجه، ويعول عليه، من تصديه لهذا الموضوع البكر⁽⁶⁾ وهو أدب المهجر، وقد مزج الناعوري في كتابه هذا بين نظريتي المؤرخ، والناقد، فسعى إلى رصد الظاهرة من بدايتها، متتبعا تطورها، وما طرأ عليها من عوامل مؤثرة كان لها دورها الإيجابي في بلورة الكثير من مفاهيم الشعر المهجري، ولغته وأسلوبه، مثلما سعى لإبراز العناصر الأسلوبية والجمالية التي يمتاز بها من غيره، وكذلك تحديد الخواص الدلالية التي ينفرد بها هذا الشعر عن سواه، فاستوت ملاحظاته في الشعر المهجري في اتجاهين، أحدهما يرصد الشكل، والآخر يرصد الفحوى، وقد أوضح ذلك كله في فصل وسمه بالعناصر البارزة في الأدب المهجري⁽⁷⁾.

الافتتان بشعر المهجر

وأول ما يلاحظه القارئ من مظاهر الافتتان لدى الناعوري بشعر المهجر إعجابه الشديد، الذي يرقى إلى درجة الإحساس الانطباعي، بما في هذا الشعر من تجديد، وإبداع، تمثلا في نبذ القديم، والتحرر من قيوده، فإذا كان الشاعر العربي حتى ذلك الحين يطمع في تقليد الموروث، ومحاكاته، والوصول إلى ذراه، في المعاني والألفاظ، فقد وجد الناعوري في هذا الشعر، ولا سيما شعر جبران، ونعيمة، وأبي ماضي، رغبة في الانعتاق من تلك القوالب الجامدة⁽⁸⁾. فهو شعر يقوم على الخلق، والتجديد، والابتكار⁽⁹⁾. فالشاعر المهجري في رأيه «يريد للغته أن تكون معبرة عن شخصيته هو لا عن شخصية الشاعر القديم، ولفنه أن يكون معبرا عن ذاته، لا عن ذات أخرى، فهو يغترف من داخله، لا مما يحفظه، أو يستظهره، وهذه - في رأيه - سمة الشعر الذي يعبر ولا يكرر، بيدع ولا يحتذي، أو يتأثر⁽¹⁰⁾. وقد نتج عن هذه الظاهرة، في أدب المهجريين، تميز كل أديب منهم بأسلوب خاص، فيقال: الأسلوب الجبراني، دلالة على ما في أسلوبه من خصوصية خيالية، وعاطفية، تتجلى في إنشائه النثري، والشعري⁽¹¹⁾ ومن مظاهر الأسلوب الشخصي في أدب المهجريين: البساطة، والرفقة الغنائية⁽¹²⁾، أما البساطة فتعود المؤلف الناعوري، ثانية، إلى الحديث عن الابتكار، والتجديد، ونبذ التقليد ظهريا، فشعراء المهجر وناثروه، على السواء، تحرروا من المعجم الاتباعي، واستخدموا الكلمة المألوفة، المتداولة، عوضا عن الكلمة المهجورة، وبذلك أصبح شعرهم أيسر منالا، وأوفى بالغرض⁽¹³⁾. وذلك أن الشاعر يصرف جل اهتمامه إلى أحاسيسه، وعواطفه، ومشاعره، والتعبير عنها تعبيرا يفيض بالسحر، والنشوة الغامرة، أكثر من أن ينصرف إلى بعث الحياة في الألفاظ، أو القوالب الأدبية التي تتجلى أمثلتها الرائعة في شعر العباسيين، أو في الشعر الجاهلي، أو الإسلامي، أو الأندلسي. ومن هنا قوبل هذا الشعر، في رأي الناعوري بالارتياح، والإعجاب، الذي لم يلقه شعر المجددين في مصر، والشام، ولبنان، لا لشيء إلا لما فيه من البساطة والرفقة، والغنائية العذبة، المتمثلة في الأوزان الخفيفة، الرشيقة، التي تكفل للقصيدة الحلاوة، والموسيقى، وروعة الإيقاع، وانسجام القوافي. بعيدا عن الاستكراه، والتعسف

النزعة التصويرية

ومظهر آخر فتن به الناعوري أيما افتتان ، وهو النزعة الوصفية التصويرية في أدب المهجر ، ولا سيما الشعر منه ، ومع تقديره للكثير من الوصف التصويري في الشعر العربي ، إلا أنه رأى في الشعر المهجري حرصاً أقوى على التصوير الذي يعتمد على المزج بين الخيال المنح ، والعاطفة القوية المشبوبة ، والانطلاق المنحرف في توظيف الأدوات المستمدة من الطبيعة المرتبطة بالجمال والفن⁽¹⁴⁾ . وإذا كان التصوير - في رأيه - مطلباً كمالياً في الأدب العربي ، قد يستغني عنه المبدع ، أو لا يستغني ، إلا أنه في الأدب المهجري إحدى مزاياه التي طبع بها ، وبخصوصيتها الجمالية ، وهذا أمر يستوي فيه الشعر والنثر⁽¹⁵⁾ . ففي نثر جبران ، فيما يرى ، شاعرية تصويرية ، لا توجد في شعر غيره ، وينسحب هذا على نثر الريحاني ، وفوزي المعلوف وغيره⁽¹⁶⁾ . ويشير الناعوري إلى قدرة الشاعر المهجري على صياغة أفكاره في مضامين جديدة. وفي مقدمة ذلك حنين الشاعر المهجري إلى الوطن ، وهذا شيء عام نجده في شعر المهجر وغيره ، غير أن الناعوري يرى في الغربة أداة شجذت هذا الاتجاه ، وجعلت حنين المهجريين إلى الوطن أدعى إلى الصدق ، والقوة ، التي تدخل الدهشة إلى نفس القارئ⁽¹⁷⁾ . فالشاعر المهجري أضفى على موضوع الحنين إلى الوطن صبغة شرقية انطلقت بأفكاره الأساسية من الخاص إلى العام ، فانطبع شعرهم بسبب ذلك بالطابع الحضاري ذي النكهة الخاصة ، والطعم المميز. وبعد أن يستعرض الناقد الباحث مجموعة من الأمثلة الشعرية والنثرية لجبران ، وأبي ماضي ، وميخائيل نعيمة ، ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة ، ومسعود سباحة ، ونعمة قازان ، وفوزي المعلوف ، وغيرهم.. يتساءل عن الحرفة التي تشب في هذا الشعر ، فتصهر آلام الغربة و الحنين ، بالنقمة على الظلم ، والاستعمار الذي كان يعاينه الشرق حتى ذلك الحين⁽¹⁸⁾ . ولولا نزعة هذا الشعر التأملية ، والفلسفية ، لما كان بالإمكان أن يختصر جل هذه الهموم والأحزان ، في مضمون واحد متجانس ، متداخل الأحاسيس ، والأوجاع ، فالتأملية - وهي نزعة يجدها الناعوري متجلية في شعر المهجر - ترتقي بمضمون هذا الشعر من المحدود إلى المطلق ، فهم يمزجون في القصيدة أوجاع الشاعر نفسه بمشكلات الإنسان في كل مكان ، وليس من دليل على هذا أوضح من طلائع إيليا أبي ماضي⁽¹⁹⁾ ، وأرواح نسيب عريضة الحائرة⁽²⁰⁾ . وتلتقي النزعة التأملية في شعر المهجر بالنزعة الإنسانية humanism فعلاوة على ما في شعر المهجر من حب للكون ، بما ينطوي عليه من خلائق ، فقد تطلع الشعراء إلى الزمن الذي يصبح فيه هذا الكون وطناً حراً لكل الناس ، يجد فيه كل فرد من البشر فرصته الكاملة للتمتع بحقوقه من حيث هو إنسان ، لا فرق في ذلك بين جنس و جنس ، أو لون ولون ، أو دين ودين ، وهذه النظرة ، التي كانت الحلم الكبير للفلاسفة من أقدم العصور ، أصبحت في رأي الناعوري الهاجس الذي يحرك الشاعر المهجري في شعره . فشعراء المهجر أشاعوا في الأدب العربي كلمات جديدة ، مثل : يا أخي ، ويا رفيقي ، وهذا - في رأيه - نداء يلمس شغاف القلب ، ويجيله إلى شعلة من المحبة والحنان ، ويفعل فيه فعل السحر . ولم يعرف الأدب العربي في ماضيه الطويل - قبل ظهور الأدب المهجري ، والمدرسة المهجرية - مثل هذا النداء العاطفي الإنساني ، الذي يشعر كل إنسان في هذا العالم بأنه أخ حبيب للشاعر في أسرة الإنسانية الكبرى⁽²¹⁾ . والأمثلة على هذا في شعر المهجر كثيرة⁽²²⁾ .

التسامح الديني

وغير بعيد عن هذا ما لاحظته الناعوري في الشعر المهجري ، من أن البحث الموضوعي في ذلك الشعر لا بد وأن يقف عند مظهر آخر من مظاهر الجدة فيه، وهو التحرر، أو لنقل ، بكلمة أدق، التسامح الديني». فالمهجريون نشروا في شعرهم معاني التسامح ، والتسامي في الدين، وجعلوا لذلك نصيبا كبيرا في أدبهم شعره ونثره (23) ومن هؤلاء جبران الذي سعى إلى تنقية الدين من الشعوذة، واستلهم شخصية «النبي» في أدبه في كتاب وضعه في مصاف الأدباء المشهورين (24). وإيليا أبو ماضي - هو الآخر - يدعو في كثير من شعره إلى إلغاء الفوارق المذهبية بين الناس ، وإلى التسامح، والتسامي في العقائد والأديان (25). وذلك شيء نجده في أدب المهجر الشمالي والجنوبي على السواء (26) والمواقف التي شددت الناعوري إلى أدب المهجر وشعره كثيرة جدا ، نجدها ماثورة في كتبه الأخرى ، غير أنها لا تند في الغالب الأعم عما ذكرناه.

ففي كتابه إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث (27) يكرر في شيء من الإيجاز والتلخيص ما ذكرناه عن العناصر البارزة في الأدب المهجري ، مع قصرها - في هذا الكتاب - على أبي ماضي وشعره، ففي الفصل الثالث يشير إلى تعمق النزعة الإنسانية فيه، وإلى مظاهر تلك النزعة التي تتمثل في توفقه الشديد إلى الحرية (28) فبسبب نزعته إلى التحرر رفض أشكال التسلط ، والقهر ، جميعها ، مثلما رفض التمييز الطبقي، والعرقى، وقصيدته الطين شاهدة على ذلك (29)

يا أخي، لا تمل بوجهك عني ما أنا فحمة، ولا أنت فرقد

أنت لا تأكل النضار إذا جعت ولا تشرب الجمان المنضد

وتشمل إنسانية أبي ماضي - في رأي الناعوري - كل حي على وجه الأرض ، بما في ذلك الحيوان، والطير ، والزهر ، وقصيدته «الباقية السجينة» خير برهان على هذا الموقف الإنساني (30). وهو شاعر الحياة، والطبيعة، والحب ، والأمثلة التي تدل على اغتباطه بالطبيعة كثيرة، متكررة في شعره (31). أما الحنين إلى الوطن فشيء يتغلغل في شعر أبي ماضي مثلما يتغلغل في شعر غيره من أبناء المهجر (32). ويواصل تناول النزعة التأملية في شعر أبي ماضي من خلال دراسته لمطولاته ومنها الطلاسم والحكاية الأزلية، وغيرها من نثار متفرق يلتقطه من دواوينه . وفي كتابه إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر (33). يشيد بالشاعر كثيرا اعتمادا على العناصر البارزة نفسها في شعر المهجريين ، فهو لا يرى فيه سوى صدق الإحساس ، ورهافة الشعور الإنساني المتعالي على اتباع المذاهب والأديان، والأحزاب، وتغليب الرابطة القومية والإنسانية على غيرها من الروابط (34). أما بقية فصول الكتاب ، فأكثرها يتناول جانبا من حياة الشاعر ، أو أمثلة يستخرج منها الناقد صحة حكمه على شعره. أو تتناول علاقة الشاعر بوطنه لبنان، أو فلسطين.

ويكرر مثل هاتيك الآراء في كتيب له بعنوان «نظرة إجمالية في الأدب المهجري» (35) ولا غرو في أن يكرر آراءه في هذا الكتاب ، فهو فيما ينص عليه في أوله خلاصة وافية لخصائص الأدب المهجري ، وتعريف بمزايده، وبأبرز أعلامه في مختلف مراحلها، وهو لا يتعدى أن يكون محاضرة استل مادتها من كتابه السالف الذكر أدب المهجر ، مع شيء من الاختصار الذي يسهل على الدارسين في سورية، والأردن، وتونس، الإمام

بالأدب المهجري وطابعه الخاص ، دون أن يتجشموا عناء قراءة كتابه الكبير⁽³⁶⁾. وللتدليل على ذلك يكفي أن نقول: إن ما تحدث عنه الناعوري في كتابه أدب المهجر تحت عنوان العناصر البارزة في الأدب المهجري في نيف وستين صفحة⁽³⁷⁾. أجمله في هذا الكتيب في صفتين اثنتين⁽³⁸⁾. مع المحافظة على النقاط الأساسية وهي: التحرر من القديم، والطابع الشخصي، والحنين إلى الوطن، والتأمل، والزعة الإنسانية، وبراعة الوصف، والتصوير... إلخ. وقد أعاد المؤلف نشر المادة إيها في كتاب آخر سماه «مهجريات»⁽³⁹⁾. متناولاً في بقية فصوله قضايا تتعلق بجزان، وميخائيل نعيمة، وما كتبه عنهما مؤلفون آخرون من أمثال ماري هاسكل، وبربارة يونغ، وإحسان عباس، مع إضافة قراءة جديدة في شعر إلياس فرحات (40) وقد لفته هذه المرة ما في شعره من الحس القومي المتين، والتعالي على التفرقة الدينية في بلاده، وما يشيع فيه من خفة الروح، والصلة القوية بين حياته وشعره⁽⁴¹⁾ وعني الناعوري في هذا الكتاب أيضاً بدراسة أحد الأعمال الأدبية لشكر الله الجر، وهو مطولته الموسومة بالعنوان «قرطاجة» ومطولة أخرى عنوانها «لا يبس الكورتية» أما دراسته لديوان الجر «أغاني الليل» فنذكرنا بما ذكره من مظاهر تشجع القاريء على الإعجاب بالشعر المهجري، وفي مقدمة ذلك الاشتغال بالحنين الوطني⁽⁴²⁾. والزعة التأملية الفلسفية التي تجعله يقارنه بيدولير حيناً وبعمر الخيام حيناً آخر⁽⁴³⁾. فضلاً عن الصياغة الرقيقة التي تضمن للقصيدة خفة الوزن، وعدوبة الجرس الموسيقي⁽⁴⁴⁾. كما تناول في دراسة أخرى من الكتاب موضوع الشيب والحب في شعر إيليا أبي ماضي⁽⁴⁵⁾.

والحقيقة أن هذا الكتاب لا يضيف إلا القليل من الجديد إلى ما يمكن وصفه بالموقف النقدي من شعر المهجر، وإن كان يضيف دراسات، ومواقف، من بعض الشعراء الذين تناول شعرهم في السابق، تناولاً لا يخلو في الواقع من التأثير بما يعرف بالنقد الموضوعاتي thematic وهو النقد الذي يقوم على تتبع موضوع معين في شعر الشاعر، أو في شعر مجموعة قليلة، أو كبيرة، من الشعراء، يجمعهم نسق محدد في المكان، أو الزمان.

*مستخرج من موقع صحفي نقلا عن الرأي الأردنية ع 14 نيسان (إبريل) 2006

1. عيسى الناعوري: همسات الشلال، مطبعة الشرق، عمان، ط 1، 1984 ص 4
2. عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف بمصر، ط 1، 1959 ص 8.
3. المصدر السابق ص 9
4. المصدر السابق ص 10
5. السابق ص 7
6. السابق ص ص 11-12
7. السابق ص 62-128
8. السابق ص ص 63-64
9. السابق ص 65
10. السابق ص 66
11. السابق ص 67
12. السابق ص 68

13. السابق ص 100
14. السابق ص 120
15. السابق ص 121
16. السابق ص 124
17. السابق ص 73
18. السابق ص 82
19. السابق ص 85
20. السابق ص 86
21. السابق ص 89
22. السابق ص ص 90-91
23. السابق ص 111
24. السابق ص 112
25. السابق ص 115
26. السابق ص 116
27. اعتمدنا في هذا البحث على الطبعة الثانية، دار عويدات للنشر، بيروت، 1957 .
28. المصدر السابق نفسه ص ص 36-38
29. المصدر السابق ص ص 39-40
30. السابق ص 41-42
31. السابق ص 56-65
32. السابق ص 66
33. عيسى الناعوري: إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر ، دار النشر والتعهدات، عمان، ط 1 ، 1956
34. المصدر السابق نفسه ص 36
35. عيسى الناعوري: نظرة إجمالية في الشعر المهجري ، مكتبة الاستقلال ، عمان ، ط 1 ، 1970.
36. المصدر السابق ص ص 3-4
37. الناعوري، أدب المهجر ، ص ص 62-128
38. عيسى الناعوري: محجريات، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط 1 ، 1976، ص ص 7-31 وقد ذكر محمد أبو صوفة أن الكتاب صدر في تونس عام 1971 وهذا غير دقيق.
39. المصدر السابق ص ص 69-89
40. السابق ص 88
41. السابق ص 109
42. السابق ص 112
43. السابق 117
44. السابق 129-140
45. عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1 ، 1980، ص 81

غالب هلسا روائيا

تشير رواية غالب هلسا (1932-1989) البكاء على الأطلال شهية الدارس لتناولها من زوايا كثيرة، فهي مترعة بغير قليل من التقنيات السردية، متعددة مناحي النظر. فالشخصيات خالد وعزة ورحمة، والطفلة، والأم، من الشخصيات التي تستثير فضول القارئ والباحث، وتشجّع كل منهم على تناولها من زاوية التحليل الوظيفي. والوصفي. وهما منهجان اتبعهما غالب هلسا في تقديمه هؤلاء الشخصيات تقديمًا فنيًا حقق فيه نجاحًا كبيرًا، وفوزًا مثيرًا. وأتبع، فضلا عن ذلك، التنوع اللغوي، مستخدمًا عددًا من مستويات اللسان، فهو في أجزاء منها، ومواقف، ينجح إلى الإنشائية الشعرية، التي تقوم على توظيف الكلمة في تشخيص المعنى عن طريق الإيحاء، والإحساسات بجُرس اللفظ، وموسيقى العبارة. وفي مواقف أخرى تبدو الكلمة كما لو أنها مقصودة لذاتها من حيث هي مفردة ذات وزن وإيقاع، وذات روابط إيحائية، وتداعيات نفسية يستدعيها ذهن. وفي أجزاء أخرى، ومواقف، يلجأ لاستعمال اللهجة المصرية الدارجة، استعمالًا يحيل الحوار، أو الوصف، إلى لغة مقارنة لفكر الشخصية، ووعياها، وما يدور في خلدتها من خواطر، وأفكار. وفي بعض المقاطع من الحكاية تترج اللغة المبسطة بلغة الحوار معتمدًا في ذلك على تجنب اللغة المعيارية، واللغة العامية المفرطة في سذاجتها، وعفويتها المبسطة. ويركّب الروائي في البكاء على الأطلال مجموعة من اللغات المتداخلة: لغة المرأة بما فيها من أنوثة، والمراهق بما فيها من نزق متمرّد، والرجل الكهل، بما في لغته من تروّ، وحذر، وتحفّظ، والطلبة المنتظمين في تيار سياسي حزبي بما لديهم من ميل لاستخدام كلمات تتمّ على الاتماء الثوري، والتحريض.

التعدد اللساني

يمكننا أيضا، وباختصار شديد، أن نعدّ البكاء على الأطلال نموذجًا جيدًا لما يعده ميخائيل باختين Bakhtin مبدأ حواريا يتجلى فيه التعدّد اللساني، والتنوع اللهجي. أو - إذا أردنا تعبيرًا أكثر دقة- التنوع الأسلوبي. وشيء آخر هو تعلق هذا النص بغيره من النصوص. ففي العنوان شيء من التعلق النصي، والتواشج مع الرقعة الطللية في مقدمات القصائد في العصر الجاهلي، وما تلاه، حتى قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي. وتعزيرًا، أو تأكيدًا لهذا، وضع لنا الكاتب أبياتا من معلقة امرئ القيس الكندي في مستهل الرواية، أي فيما يسميه بعض الناس: عتبة النص. إلى جانب ذلك جعل عنوان أحد الفصول عنوانًا مباشرًا، وهو الوقوف على الأطلال. وليت الكاتب اكتفى بهذا، ولكنّه، علاوة على ما ذكر، اقتبس من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني 356 صفحات عدّة أورد فيها بعض ما يتعلق بعائشة بنت طلحة، وعمر بن عبد الله، والحارث بن خالد، أمير مكة. وقد أقام الكاتب تناظرًا لافتًا في التشخيص بين بطل الرواية وعمر بن عبد الله، وحكايته الطريقة مع عائشة بنت طلحة المذكورة.

وأقبح في روايته شخصياتٍ أخرى، مثل عزة الميلاء، وهي إحدى الشخصيات البارزة في الرواية، وجمال الدين الأفغاني بالتركيز على المقهى الذي كان يتردد إليه، ويقدمه في الرواية تقديمًا طريفًا مختلفًا عما هو مشهور عنه، ومعروف. فهو - ها هنا - يحتسي الخمر، ويغازل النساء. هذا، فضلا عن شخصيات أخرى، ونصوص أخرى، وبعض أسماء الفنانين التشكيليين المشهورين.

فمن هذا الباب يستطيع الدارس تناوُلها من زاوية العلاقة بين النص والتناسخ، لا بالمفهوم الساذج الذي شاع بين الشداة من الدارسين، ممن خلطوا بينه وبين الاقتباس، أو السرقة، أو الأخذ، أو المعارضة، مثلما هي الحال في معارضات شوقي، والبارودي، وغيرهما من شعراء عصر النهوض.

المكان

وقد استهل غالب هلسا روايته هذه بفصلٍ توقف فيه عند المكان. وهي وقفة يتأني فيها بوصف المجلس، والمزمل من الداخل، فتأخذ كلُّ جزئية منه بمجامع الاهتمام، وتستوقفه التفاصيل الدقيقة، بل في أكثرها دقَّة، ويتحوَّل الكاتب إلى مصوِّر أداته الكلمات، ويتجول في الموقع دون أن ينفد صبره، فهو أكثر من مصوِّر، وأكثر من رسام، مغرَمٌ بأكثر الثمّنات الزخرفية، والتروش، وأدقّ الزخارف، والنقوش. ولا يفتأ يغادر بنا السرد المحفني بالزمان، لآخر يحتفي بالمكان. ثم يتوقّف مبطنًا معنًا في وصف المشاهد المكانية كالبيت، والشقّة، والمقهى، والشارع، والحديقة. ولا يوجد في الحقيقة مكان من الأمكنة إلا امتدت إليها عينُ الراوي، وريشة الرسام الملقّن، فجاء الوصف في جماليّة زخرفيّة لا تفرط فيها، ولا إفراط.

من أجل ذلك يُعدّ الفضاء المكانيّ في هذه الرواية من الأمور التي اجتذبت عناية الروائي، وهي عدة السارد الأولى، والأخيرة، ولا غرو في ذلك؛ فالكتاب كتب هذه الرواية- فيما نظنُّ ونحسب، في أثناء قراءته لكتاب باشلار Bachelard "جماليات المكان" الذي فتن به، ونقله للعربية، ونُشر في بيروت. وليته لم يفعل، لأنّ تداوله ترك أثرًا سلبيًا، إذ لم يعد أكثر الروائيين والنقّدة يرون في الرواية شيئًا غير المكان.

واللافت أنّ الأمكنة التي استأثرت بعنايته، ووصفه، هي تلك التي توصف بالشعبية والتديمة، كالأزهر، وخان الخليلي، وغيرهما. وفي وصفه للمكان لا يُفرغه من الزمن. ولا من الروح. ففي مشهده لإحدى القباب في جامع قلاوون، ومع النظر إلى شباك من الزجاج المعشق، يتوقف عن وصف المكان توقفًا تدور فيه عقارب الساعة للوراء، فإذا بالمكان يتفتح، شيئًا فشيئًا، مثل وردة فتية تشب عن الطوق، عن ذكرى قديمة كانت مستقرّة في ثنايا الوعي. أي أنّ المكان، بصفة عامة، لا يقع في دائرة التناول إلا عبر وعي البطل، أو الشخصية، مع أنّ الكاتب يقف عند بعض اللوحات، أو الأشكال المجسّمة، ويصفها وصفًا دقيقًا مع التركيز على ما فيها من جمال يكاد ينطق. فالوصف الحيوي لديه مسوّغُه الوحيد هو أن يكون جميلًا يضيف على السرد ما يحتاج إليه من بهاء، ويضيف على النصّ الروائي الكثير من الحلاوة، والطلاوة. (ص19)

وقد أفاد الكاتب من الجسور التي تصل بين الأماكن، وحاول أن يقيم جسرًا بين مكان مجهول، لا يُعرف عنه إلا أنه في البادية، التي قدم منها خالد، وهو شاب أردني نصراني كُتب عليه أن يقيم مكرها في القاهرة، والمكان الحالي الذي تدور في فضائه، وتجري، حوادث هذه الحكاية. وهذه العلاقة بين المكانين

تنشأ بفضل الذاكرة، والتداعيات الحزّة التي تسترسل عبر صوت المهباش، وأغاريد النساء في الفرح، ورائحة اللبن المحمّص، وعطوة، والمهبول، والزلم، والبديوية، والكهف، وغير ذلك من أجواء أضفت على الفضاء المكاني عبق الريف الذي نفتقده في بقية الرواية.

الراوي والشخص

وتطرّح الرواية مسألة أخرى تستحوذ على انتباه القارئ. وهي مسألة العلاقة الحميمة بين الراوي والشخص. فبعض القراء يظنون الراوي هو الكاتب نفسه، لوجود بعض الملامح المشتركة القليلة التي تصل بينهما. فالراوي في بعض المواقف ولد نصراني، وفي المشهد نفسه ولد بدوي، قادم من البادية التي لم يُشر إليها، ولا إلى اسمها، ولا لهويتها، وهل هي أردنية، أم لا. ويذكر صفة أخرى للراوي، فهو عربي مقيم في مصر. وهذا ينسحب على المؤلف. ولكن هذه الأمور المشتركة لا تجعل من الراوي راويًا متاهيًا في الكاتب. والكاتب غالب هلسا لم يستطع في أثناء كتابته للبكاء بين الأطلال التفلّت من ذاته، أو الانسلاخ من جلده، وهو يختلق شخصية خالد بالكلمات. إلا أنّ هذا الجزء القليل من ذاتية المؤلف لا يكفي للقول بوجود تطابق تام بين الراوي، والمؤلف، مثلما هي الحال عند روائي آخر، كسالم النحاس في رواية الساعات⁽¹⁾.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الذي يستوقف القارئ في الرواية هو هذا التنوع السردي، واختلاف النسق المحكي من موضع لآخر. وتوظيف الكاتب لزمن القصة توظيفًا يستوعب فيه حوادث تقع زمنيا خارج الرقعة التي تقوم عليها الحكاية. ومكانيا خارج الفضاء الذي تقوم عليه، وتمتد في أبعاده. يضاف إلى ذلك التنوع في إيقاع السرد تنوعًا كبيرًا وكثيرًا. فهو سرد بطيء إلى حد اللاحركة، كمن يثبّت قطرات المطر وهي تتساقط من السماء تارة، وسريع تارة أخرى فيتخطى فترة، ويتجاوزها، من غير أن يقول عما جرى فيها شيئًا، وذلك ما يعرف بالفجوة السردية.

ففي بداية الرواية يقفنا الكاتب عند مشهد تفصيلي يقع في أحد البيوت في القاهرة إذ يقوم أحد الشخص - خالد- بالدق على سطح الطريزة الخشب فيما تأخذ الطفلة الصغيرة بالرقص. ففي هذا الموقف ضربان من السرد: آني، وهو ما يذكره الكاتب عن تلك اللحظة في أثناء وقوعها، أي أنه مترامن مع إيقاع النقر على السطح الخشبي، والآخر يتسرب من الماضي عبر تلك اللحظة، ليقول ساردًا: "أخذ يدق.. ويدق الإيقاع.. تصحو الذكرى.. تمطى.. تنوء.. يُذكره بدقّة المهباش.. انحسر الغطاء عن بئر الذكرى في محبّ روائحها كما ينكشف الشرف على الغطاء الخشبي البيضوي عن صندوق العطار. وتتخلّل هذه الذكرى كلمات القصيدة التي يئن معها صوت الربابة. ويفوح من شذرة كما تفوح رائحة من صندوق. رائحة عنبر من ديرة بني ياس. وأصوات النساء منغومة، ناعمة، ثرية، تأتي من بعيد، ودويّ أحاديث متداخلة.

1. النحاس، سالم، الساعات، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1988 وانظر ما كتبناه عن الرواية في: الرواية في الأردن في ربع قرن، ط1، عمان، دار الكرم، 1994 ص 91-98

المفارقة السردية

واضح جداً أن الكاتب استعاد في الفقرة السابقة أحداثاً وقعت في الماضي البعيد قبل أن يأتي للقاهرة. أي أن هذا النوع من السرد، وهو الانتقال بالقارئ إلى ما قبل بدء الحكاية، سرّد استذكاري؛ يسترجع فيه الروائي وقائع جرت في الماضي من خلال الوعي الداخلي للبطل، أو الشخصية، وباستمرار هذا النوع من السرد يكون الكاتب قد طبع روايته هذه بطابع ديناميكي، فهو يتحرك جيئة وذهاباً بين ماضٍ انتهى، وحاضر جارٍ وآتٍ أو مستقبل آتٍ..

وثمة ما هو أشبه بالمفارقة السردية إذ يدلّف البطل خالد إلى جامع قلاوون، فيتأمل الزجاج المعشّق، ثم يعود ثانية إلى المجلس. ومن خلل الوصف: "طعنة حادة كوميض البرق اندفعت من الماضي، واخترقت اللحظة، ثم اختفت، اختلج بها قلبه، فأوجعته، ووجّه أمه أطلّ من زاوية الحجرة الخارجية"⁽¹⁾.

وقد تكون المفارقة السردية أكبر حجماً، وأوسع مساحة. ففي الفصل الموسوم بأغنية العبيط يعود البطل خالد للماضي، مستعيداً حضوره عرساً في البادية. فهو يصف المهباش وصفاً دقيقاً بما فيه من خطوط محفورة في الخشب، وزخارف عربية، ونمات، بعضها بارزة، وبعضها غائرة. ويصف الوجاق، والنار المشتعلة بالخطب، وإعداد ولجمة العُرس، وكل هذه الحركات بما فيها من إيقاع بطيء، وتفصيلي، تمتد في الماضي⁽²⁾. وهي الجزء الثالث من القسم الأول من مفارقة سردية كبرى. فالبطل يتلذذ بأحلام اليقظة التي تعيد إليه عائشة بنت طلحة امرأة كتاب الأغاني. وعلى هذا النحو تتجه حركة السارد نحو الماضي البعيد، تلتحم حكاية الأغاني بالنسق السردية في نص البكاء على الأطلال. وتطول بسبب ذلك المفارقة السردية، وتكبر، لتتناول شخوصاً جُوداً. ثم يستوعب النص الكلي نصوصاً جزئية من أبنية صغيرة أخرى.

الراعية والنصراني

ويبدو أن الكاتب لم يشبعه هذا التوجه نحو الأغاني، فالتمس في غيره نماذج أخرى. منها أبو الوازع الراسبي الذي أحال جزءاً آخر من الرواية إلى مفارقة سردية جديدة. يستدعي فيها الكاتب شخصيات كناع بن الأزرق زعيم فرقة الأزارقة الخارجية. ويستذكر أيام الصبا عندما كان يقرأ في بداية أمره رواية ماجدولين بتعريب المنفلوطي. وفي أثناء قراءته لها جوار صخرة سمّ القراءة، فقرر أن يطل في البئر "فخرجت له فتاة بدوية من إحدى المغاور، كان قد رأى الماعز، ولكنه لم يرَ الراعية. رآها تقف أمامه، ثم قبّلته.. وتمطّقت.. وعيناها العسليتان تقدحان شراً.. وتتوهجان بنور شرس. انفصلت عنه، ووقفت قريبة منه، وكانت تحمل عصاً قصيرة. بيضاء.. تشير بها عند التكلم، سألته عما يفعلها في هذا الحَرّ. قالت: في هذا الموت. وحيداً وبعيداً عن القرية؟

1. هلسا، البكاء على الأطلال، ص ص 8-10

2. المصدر السابق، ص ص 21-24

وضحكت.. كانت عباراتها تتضمن تلميحا بذينا أدرك معناه وأخافه. أخذت تدفع عصاها في صدره المرة تلو الأخرى. وهي تقول: أي شيء كنت تنوي أن تفعله؟ قل لي. لماذا لا ترد؟ ولماذا أصبح وجهك أحمر من الخجل؟ كأنك بنت أيها الولد النصراني؟ هل أنت أحرص؟".

ولهذه المفارقة السردية دورٌ مهم، وحاسم، وجذر في بناء شخصية(خالد). وهي الشخصية الرئيسة في البكاء على الأطلال. فمن خلال هذه المفارقة التي تمتد في فقرات عديدة عرفنا الكثير عن ماضيه، والمكان الذي جاء منه إلى مصر، ليغزو بظمنه الجنسي شقق القاهرة. عرفنا أنه ريفي، أو بدوي، وأنه نصراني، وأنه كان خجولا في صباه. وكان يحب قراءة الروايات (ماجدولين) وأنه عاطفي مشبوب الوجدان. وحتى ذلك الحين كان عفيفا يخشى الاتصال بالمرأة. " حاجز الرهبة الذي صنعه العادات والتقاليد بين الصبي والفتاة .. ذلك الحاجز سرعان ما تهاوى. وامتحت آثاره بعد أن غادر إلى مصر. وتعرف على رحمة، وعزة، والمرأة التي تزوجت من اللبناني، وأصبحت تاجرة حشيش".

جملة اعتراضية

ويعود الكاتب للمفارقة السردية في موقع آخر، وهو الجزء الخامس من القسم الأول الذي وسمه بعنوان (جملة اعتراضية). فهذا الجزء ذو الرقم 5 يعد أطول مفارقات الرواية السردية، فهو يعود للقارئ إلى الخلف، إلى الوقت الذي تعرف فيه خالد بإحداهن. وكان لقاءه بها أشبه بتقاطع طريقين تاه بعده كلٌ منهما عن الآخر. وبطبيعة الحال، وكأي مفارقة سردية يستحيل هذا اللقاء إلى موضوع تحتفظ به الذاكرة، ثم تستعيده عند الحاجة إليه. وهذا ما كان.

ففي الجزء الأول من القسم الثاني نجد المفارقة السردية تلتمح بالتناص التاريخي. وهنا نجد البطل يحدق في إحدى اللوحات، فيصفها وصفاً أكثر من دقيق. وكأنما نسي أنه يروي لنا حكايته التي تتخذ من (الحكي) نهجا أساسيا للقص. ثم ينتقل إلى " هكذا بدا له المشهد وهو يغوص في زحام شارع سليمان باشا بحثا عن المقهى التي اعتاد جمال الدين الأفغاني الجلوس فيها مع أصحابه".

على أن السارد ينفلت من هذا المشهد بغتة، وإذا هو في المنزل الذي استهل الحكاية به، وهو المشهد الذي أخذ يدق فيه خالد على سطح الطريزة الخشب فيما الطفلة الصغيرة تواصل الرقص على وفق الإيقاع. ثم ينظر ثانية للطفلة، وهي تجلس في حجره وقد بلّث بنطاله. أي أن الراوي يستأنف في هذا الموقف بداية الحكاية فيما يعد تواترا frequency فيذكر ما وقع مرة واحدة مرارا.

جمال الدين الأفغاني

يخرج خالد مرتبكا إلى إحدى المقاهي، ويجلس مع عدد من الطلبة المتقنين الذي لا يملون الحديث في الفن التشكيلي، ويتجه السارد ثانية للأمام، فيذكر ما كان من البطل(خالد) والفتاة التي تعشق الرسم، وتهاوى هواية، لا أكثر. وتود معالجة خالد من البرد بالإير الصينية. ولكن هذا الاطراد في حركة السرد المندفعة إلى الأمام يتوقف. لأن الملاحظة التي ذكرها عن الاندفاع في شارع سليمان باشا لم تكن إشارة عابرة. ولا بدّ من أن يتوقع القارئ كلاما تاليا عن جمال الدين الأفغاني، وعن مجلسه في ذلك المقهى. وهكذا يأتي القسم الثالث

من هذا الجزء تحت عنوان " مواصلة البحث عن جمال الدين الأفغاني " ليصل ما تقدم منه بما تأخر، من جهة، وليكون بداية مفارقة سردية جديدة من جهة أخرى. وفي هذه المرة يحتل وصف المكان حيزًا في المفارقة لأنه مع اختلاف زمنية السرد تختلف زمنية المكان.

لذا يبدو التركيز - ها هنا - على قِدَم المكان، وغرابة الأبنية، وعلى المشربيات والبخور واللبن والعقود والمساح ورائحة العراقة المعتقة و"حيّ.. مدد.. مدد يا حسين!"

فهذا كله، لا بعضه، يبدو جزءًا لا ينفصم من وجه القاهرة العتيق. ويجد الراوي نفسه على كئيب من ذلك المقهى. فتنثال عليه التوقعات، ويغدو كل ما هو منذور للوقوع متحققًا في الواقع الراهن. " سوف أكون في المقهى متأتيا... حيث جمال الدين الأفغاني يجلس وحوله عدد من مريديه: محمد عبده. سعد زغلول. أديب إسحق. وذلك الرجل ذو اللحية ينظر إليه بعينين زرقاوين صافيتين نظرة خوف وتوجس. وأحمد عرابي وهيمينغوي وأزرا باوند وغيرتود شتاين⁽¹⁾.. وإمعانا في المفارقة يتجاهل الكاتب علامة التسوييف في أول الفقرة (سوف أكون) وينقل ما ذكره من باب التسوييف لما يُذكر على سبيل التحقيق. وهذا هو السرُّ بالاستشراف. لقد نسي الراوي، أو تناسى هذا من باب التخيل، فجعله واقعا ملموسًا ومحسوسًا، ولهذا يخاطب أديب إسحق أحدهم قائلاً:

- هل أنت إنجليزي؟

فيرد الآخر

- أمريكي

هكذا يغدو السرد سردا على لسان الأمريكي، ويغدو شارع سليمان: شارع سوليمان باشا ستريت. وحاليًا: تالأت هرب ستريت (طلعت حرب) أي أنّ المفارقة - ها هنا - بدلا من أن تقوم على أحداث وقعت في الماضي على سبيل الاسترجاع والاستعادة، تقوم على حوادث لم تقع في الماضي، ولا في الحاضر الآتي، بل هي وقائع يُتوقع حدوثها، ومع ذلك يذكرها السارد وكأنها تحدث بالفعل، والواقع. ونلاحظ أن أسماء الأماكن تصبح مزدوجة، فالقديم الأصلي يليه الجديد الحالي. ولهذا دلالاته إذ يوحد به الكاتب ماضي القاهرة وحاضرها في شيء واحد من خلال وعي مندغمين، هما وعي الراوي، ووعي (خالد) الذي يروي بلغة هي خليط من العربية والإنجليزية.

وإمعانا في المفارقة يستعيد الكاتب ذكر ما بدأ به أولا. وهو الإشارة لعائشة بنت طلحة مثلما وردت في الأفغاني " كم مرة يا أبا الفرج جعلت عائشة بنت طلحة تخلع ثيابها وتتعرى. وعندما وقع عليها الأمير جاءت بالأعاجيب. ماذا كنت تفعل مع الرقابة، وهل كانت رقابة عسكرية فقط؟". وهذه مفارقة ضمن المفارقة، أي أن المفارقة السردية- ها هنا- من النوع المركب. ونستطيع أن نلمح هذا في استدعائه لشخصية الأفغاني الذي يحتسي في الليلة الواحدة لترًا كاملا (زجاجة) من الخمر، ويأكل خمسين عصفورًا مشويا، ثم يتعشى بعد ذلك. ويستدعي الكاتب شخصية أخرى في المفارقة ذاتها، ونعني بها عبد الصمد بن المعدل صاحب الشاعر العباسي حبيب بن أوس الطائي المنبوز بأبي تمام.

السردُ والتنبؤ

وتأخذ المفارقة السردية لدى غالب هلسا شكلا جماليا آخر بعد التخلي عن كتاب الأغاني، وعن عائشة بنت طلحة، وعن جبال الدين الأفغاني ومريديه وجلسائه. وهذا الشكل الجمالي يقوم على الانحراف بزمنية السرد القائم على التذكر، أو الوصف الآني، لآخر يقوم على الاستشراف. فيتساوى المتخيّل وقوعه مع الكائن: "بائع اللبن سوف يعبر من باب العمارة، وسوف تفتح أبواب الشقق لِتَسْلُمَ اللبن منه، نساء نصف نائمات... صاحب قدرة الفول يقف الآن في الميدان" فإذا وازنا بين سوف يعبر، وصاحب قدرة الفول يقف الآن، أدركنا أن ما هو متوقع، وما هو كائن، شيئا لا يفترقان. فالسارد يتحرك في خطين متقابلين، أحدهما استشرافي، أو ضرب من التنبؤ، والثاني آني. ويبدو السرد كمجموعة من اللقطات بألة التصوير، أو كشرط فيديو يعرض عرضا بطيئا متصلا عددًا من الحوادث التي تتفاعل تفاعلا عضويا في النص، وهذا النمط السردية يطرّد لحسن الحظ في معظم ما تبقى من الرواية.

ويعود الكاتب بنا في الجزء الخامس من القسم الثالث إلى نقطة البداية. إلى الأب الذي استهل الرواية بذكره. وذكر المنزل، والطفلة التي ترقص على وفق الإيقاع. والأم أمينة. ويلج إلحاحا شديدا على المكان القديم، المكان الشعبي، ويتحول المشهد الوصفي في هذا الجزء إلى سرد بوساطة الأسماء التي ترتبط في وعينا بالذاكرة "تنفسح القاهرة القديمة شيئا فشيئا أمامه. تفتح مساربها العميقة المظلمة، وترحف إلى الميدان، وإليه، رائحة عطر قديم، رائحة بيوت أغلقت منذ زمن بعيد على البخور والعود والريحان تغلفه، وتحيط به". وما يُستشف من هذا الاقتباس أن حركة القاصّ الدؤوبة بين الماضي والحاضر، عن طريق المفارقة السردية، غير مقصورة على التشكيل الزمني للنص الروائي. ولكنه يمتد ليشمل أيضا الفضاء المكاني. فما من عبارة تذكر في وصف الأمكنة إلا وفيها شيء يمس الماضي، أو الحاضر، أو ما بينها، فالمفارقة السردية - إذن - تتجلى في مكانية النص مثلما تتجلى في زمنيته. فالمكان قد يخالط الزمان سردًا، لنقرأ ما يأتي:

يتوقف ويتردد مرة أخرى. ثم يمتصه المكان. يبهظه الشوق. مدخل العمارة الواسع زادت الظلمة اتساعا، والباب العالي للعمارة مجديده المدهون بالأسود يتخذ شكل دوائر غير كاملة، ومقرنصات تداخلت فأصبحت أرابسك تنوء فيه العين. والطرز الأوروبي الذي يمتزج فيه الذوق بالفخامة، والمصعد الضخم، قديم الطراز الذي تستطيع أن ترى من داخله الصاعدين، والهابطين، ذكرته هذا بأيام مضت، ولن تعود. بعالم له قواعده، وتقاليد المعروفة بمصر. في قصص يحيى حقي، وروايات نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس التي قرأها قبل أن ينجيء إلى مصر. كانت مصر هكذا عندما جاء إليها. هكذا بدت له في الشهور الأولى".

ترينا هذه الفقرة كثيرا من عالم خالد راوي الحكاية. ففيها يصرح النص تصريحًا لا مواربة فيه بوجود ضرب من التداخل، أو التماهي، بين المؤلف وهذا الراوي، فهو تداخل لم يتضح من خلال الإشارة لقراءات الراوي فحسب، ولكن من الإشارة لقدمه من بلد آخر إلى مصر. وهو ما كان قد ألمح إليه وألمع في الفصل الموسوم بأغنية العبيط. وحكاية الولد النصراني مع الراعية التي فاجأته قرب البئر. وبهذه الطريقة وصل المؤلف بدايات

الحكاية، أو النص، بخواتيمه. وجعل من النمو السردي المطرد حلقة متكاملة، تخللها ما يتخلل أي نص روائي من تنوع في السرد، ومن أبرز مظاهر هذا التنوع اعتماد الكاتب على المفارقة السردية. صفوة القول هي أنّ رواية " البكاء على الأطلال " لغالب هلسا رواية متنوعة التركيب، معقدة السرد، وإذا كان ما قيل عن المفارقة السردية في هذا الفصل قد احتل حيزا كبيرا، فإن ما يمكن اجتزاؤه عن بنائها الفني، ومنظورها الروائي، بصفة عامة، يزيد عن حجم ما قيل عن المفارقة أضعافا مضاعفة. فهي رواية عميقة، ومكثفة، وتحتاج إلى مزيد من الدرس، الذي يستجلي الدارسون فيه مختلف زوايا النظر في بنية النص الروائي.

*مستخرج من كتابنا الرواية الأردنية في ربع قرن، وزارة الثقافة، عمان، 1993 ص ص 134 – 174 وكان النص قد نشر قبل ذلك في المجلة الثقافية بعنوان المفارقة السردية في رواية البكاء على الأطلال..

** والكاتب ولد في ماعين سنة 1932 غادر الأردن فارا إلى مصر ثم إلى العراق فإلى سوريا. وأدى دورا مؤثرا في صفوف المقاومة الفلسطينية ببيروت. توفي في العام 1989 بدمشق. بدأ حياته الأدبية بكتابة القصة فصدرت له مجموعة وديع والقديسة ميلادة وآخرون 1968. وزنوج وبدو وفلاحون 1976 لكنه سرعان ما تحول للرواية، فصدرت له رواية الضحك 1970 ثم الخماسين 1978 فرواية السؤال 1979 فالبكاء على الأطلال 1980 فرواية سلطنة 1988 وثلاثة وجوه لبغداد 1982 ثم "الروائيون 1988 " وله : قراءات في أعمال يوسف الصايغ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا 1981 وفصول في النقد 1984 ونقد الأدب الصهيوني 1995 وترجم عن الإنجليزية الحارس في حقل الشوفان 2007 وجماليات المكان لغاستون باشلار، وكتابا عن " وليم فولكنر " 1976 . للمزيد انظر كتابنا بعض ملامح المشهد النقدي في الأردن. ط1، عمان: دار الخليج 2025 الفصل الموسوم بعنوان غالب هلسا ناقدا.

فادية الفقير روائية بلغة أخرى

" حين أدت رأسي شعرت بآلم بارد يخترق جبتي، هناك، بين عيني، ثم، مثل دم في ماء، ساح الألم وانتشر ". (ص343)

بهذه العبارة الأخيرة اختتمت فادية الفقير حياة بطلتها سلمى إبراهيم موسى من (الحمة) الأردنية. فبعد إقامة في إكستر Exeter بالمملكة المتحدة، تمتد نيفا وثمانية أعوام، وبعد أن عملت طويلا في مشغل للملابس، وفي فندق تقوم فيه بجمع الكؤوس والزجاجات عن الموائد وتنظيفها، وبعد أن تابعت الدراسة والتحقت بالجامعة لدراسة الأدب الإنجليزي، وإعدادها بحثًا عن أخت شكسبير، بإشراف د. جون روبسون Robson الذي انتهت علاقتها به بالزواج بعد اعتناقه الإسلام اعتناقًا لفظيًا لا عن طريق العقل أو القلب، والإقامة في المنزل (قصر البحر) الذي توفيت مالكنته Liz (ليز) وتمكنا من شرائه، وبعد أن أنجبت مولودًا ذكرًا سميها (عمران) وبعد أن بلغ من العمر نحو تسعة أشهر، تستجيب - بعد هذا كله- لما كان يتراءى لها من كوايس، ورؤى تقشعر من هولها الأبدان، لنداء يلح عليها بالعودة لإنقاذ ابنتها ليلى التي يتراءى لها أنها تتعرض للخطر، فتترك جون في فراشه، وعمران في نومه العميق، وتغادر عائدة للحمة دون أن تودع أحدًا إلا من صادق الباكستاني الذي يدير متجرًا صغيرًا على مقربة من المنزل، فقد وجدته في طريقها مصادفة في أثناء مغادرتها على رؤوس أصابع قدميها بعد منتصف الليل، تغادر إلى الأردن بالطبع، وإلى القرية التي تركتها فرارًا بحياتها بعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان.

وهذه النهاية التراجيدية تذكرنا ببدايات الحكاية الشاقة، والشائقة، فسلمى ابنة قبيلة من البدو، ذات ستة عشر ربيعًا تتردد للمدرسة وفي الوقت نفسه تقوم برعاية قطيع من الأغنام في البرية، بين جبال جرداء وأكمام ملتفة غنية بمسائل الماء التي تتجمع في غدير فاجأها حمدان وهي تغتسل فيه، يتراءى لها وجهه في الماء، فتلتفت نحوه، فترى منه ما يفتن القلب، ويوقعها في الحب، وهي الفتاة المراهقة ذات البشرة الداكنة، فيسحرها بما يتمتع به من رجولة: قامة فارعة، وشعر أجعد يختفي تحت كوفية (شماغ) حمراء، وسرعان ما تواترت بينها اللقاءات، وتكررت لحظات الوصال الحميم، فتصبح بين عشية وضحاها حاملًا لا تدري كيف تواري الفضيحة. فلطالما حذرتها الأم الحاجة (أمينة) من أي تصرف مشين يلحق بها، وبأيها العار، ولطالما كررت لها أن تصرفا كهذا يمكن أن يشجع أخاها محمود على استعمال السلاح الناري فيطلق عليها رصاصة الموت ما بين العينين، لأنّ دنس العار في عرف القبيلة لا يغسله إلا شيء واحد هو الدم.

حديد صديء

هاهي ذي تتورط إذن، وتريد وسيلة للإيقاظ. تبلغ حمدان بالأمر أولاً لعله يهرع إلى التقدم لخطبتها قبل أن يكتشف الحمل فيكون زواجه منها اتفاقاً مقبولاً ومشروعاً للفضيحة، وبرهاناً على صدق حبه لها في أن، فما كان من هذا العاشق إلا أن أدار لها ظهره مستخفاً بذلك الحب(ص150). ظنته للوهلة الأولى توأم الروح، (ص196) بشعره اللامع وشاربيه الشمعيتين، وتوقعت، أو تخيلت- بكلمة أدق- أن يكون فارس الأحلام، وأن تزف إليه في عرس بهيج يعبر موكبه قرية (الحمة) ويحملها إلى مكان السكن، أي إلى القفص الذهبي مردداً ما كان يفتتح به لقاءهما دائماً "كيف حال مخرجتي؟" وهذا الفارس سرعان ما ينكفئ، متخلياً عن فروسيته تلك، حين يسمعها تقول له في لقاءها الأخير "إني حامل" فينهار غروره، ويثبت أن معدنه الذي ظنته من الجين ما هو في الحقيقة إلا حديد صديء، ويتحول بفعل هذا الخبر إلى رجل مهموم يظهر منحني، وصوت مرتعش:

- لا يمكن أن يكون هذا صحيحاً، كيف؟

و" حين نظر إليّ بدا رجلاً مختلفاً، عيناه البنيتان تشتعلان غضباً، لا رغبة، تنحنج، وقال: أنت المسؤولة، أغريتي بالحن نايك الشجوي، ووركك المتمايلين، قال، ورفع ذراعه يوشك أن يضربني، تابع: لم أضغ إصبغاً عليك، لم أرك من قبل، هل تفهمين؟" (ص212)

كانت سلمى تتوقع من حمدان أن يبدي شهامة كالتي يتم عليها مظهره، لكنه بدلاً من أن يتقدم لخطبتها، والزواج منها وفقاً للعادات، رفض عرضها بالزواج بهذه الطريقة "رفض حمدان أن يتزوجني، واخفى. قال إني مجرد عاهرة، رخيصة، وبضاعة فاسدة." (ص303)

تحاول اللجوء إلى طريقة أخرى وهي الإجماع، والتخلي عن الجين الذي لم يكن ميسوراً. وعندما أخبرت المعلمة في المدرسة بالمشكلة تقترح عليها نائلة تسلّم نفسها للشرطة، وهؤلاء يقومون بحمايتها وحسبها في مركز للإصلاح إلى أن تضع الجين، وفي الأثناء تتمتع بحماية الحكومة من بطش العشيّة. وتقضي في السجن نحو ثماني سنوات.. في الأولى منها تضع مولوداً هو الأول (ليلي) ثم تؤخذ منها الطفلة قبل أن تتاح لها رؤيتها ملياً، وتسلم لدار رعاية الأطفال غير الشرعيين. وبعد انقضاء السنوات الثماني- تقريباً- تهرب بطريقة سرية عن طريق إحدى العاملات في دير للراهبات ببيروت (دير العلية) إلى لبنان. وتقيم فيه مدةً ريثما تتم عملية استبدال الجنسية، وتتعرّف فيه على شخصيات تقدم لها الكثير من المساعدة، من مثل القسّ ماهوني باركلي Mahoney، الذي يحاول تعليمها الإنجليزية، وتبصيرها بطبيعة البيئة الجديدة التي ستقيم فيها من الآن فصاعداً، وهي إنجلترا. والأنسة آشر Asher وهي التي تتبناها، وتقوم بإجراء معاملات التجنيس وفقاً لما يسمح به قانون التبني البريطاني، ولهذا تستخرج لها جواز سفر باسم سالي آشر. وآخرون مثل فرانسوا Francoise والراهبة إليزابيث. وبعد أسابيع عدة يتقرر السفر إلى سامبثان في ساحل بريطانيا على متن سفينة تدعى هيلينا مروراً بقبرص. وسرعان ما تعلم أنّ القوم في (الحمة) قد دروا بهروبها هذا، ومغادرتها البلاد " هذا الصباح جاءتني رسالة من خيرية تقول فيها إنّ عائلتك علمت بأنك هربت من السجن. وشقيقك محمود يبحث عنك." ص 100 .

كوايس

لم تكن سلمى في حاجة لهذا النبأ كي يدبّ فيها الذعر، فقد تهيأ لها أنّ محمودًا هذا سيكون في الدير في أيّ لحظة، خنجره موثوق بحزامه، وبنديقيته محشوة. ولهذا عليها أن تغدّ الخطى، وتغادر إلى إنجلترا، نافضة عن نفسها وعن إرادتها غبار التردّد. ومع أنها تغادر شاطئ بيروت في السفينة (هيلينا) إلا أن كوايس القتل تلاحقها باطراد، ويخامرها شعور الحمامة الوديعة مهيضة الجناحين تهاجمها مجموعة من الصقور الجوارح، وترتكها أشلاء مبعثرة. ولا تدري لم لا تتذكر من الماضي - في تلك الحال - سوى العرس الذي أطلقت فيه النار على صبية اسمها (صبحة) وسيدة تصيح " يا ختي . أطلقوا النار على صبحة " وأخرى تقول " مع القلعة، خلّص. بدمنا غسلنا شرفنا " (ص110) وتلاحقها في تلك الأثناء كلمات الأب الذي يردّد على الرغم من محبته لها " لن يُرفع رأسي ما دامت سلمى على قيد الحياة " (ص115).

هكذا يتكرّر الإحساس بالموت كلما علمت بأن فتاة أخرى أطلقت شقيقها عليها النار، ويتراءى لها محمود بعينين تقدحان شررًا. وكبوفية مرصعة بمربعات حمر وبيض، وبنديقية محشوة وبالإصبع على الزناد (ص215). ومما يزيد الطين بلة، والحال سوءًا، أنّ تتخيل شقيقها محمود بهم أيضًا بذبح الطفلة ليلي " استمعي إلى ذراعه تمسكُ برقبة ليلي، وتحرفها للوراء، إلى خنجر يغور في اللحم، ويحترق العظم، ويصيب القلب. فهتّب مذعورة من هذا الكابوس " لا. اقتلني أنا بدلا منها " (ص335)

تلاحقُ التخيلات المرعبة، والكوايس، الساردة في إكستر، في أثناء العمل، وفي أثناء الدراسة، وفي نهارها وليلها، وفي المنام كما في اليقظة، فيمنعها ذلك كله من التفكير في العودة إلى الحمة. لكنها، وقد كُتب عليها السير في اتجاهين متعاكسين تعاني من شدة الحنين لتلك القرية، ولتلك الأسرة، ولتلك الأم (الحاجة أمينة) التي تحتفظ منها برسالة وصلت إليها في السجن، وبالكثير من الحكايا، ومن ذكريات الأماسي التي كانت فيها تتناولان معا القهوة بالهيل، أو الشاي بالنعناع، أو بالمريمية. ولعل من صور الحنين المتكررة ذلك الصندوق الذي تحتفظ فيه بكلّ ما يذكرها بالأهل، وببيتها القديم، وبأبها، وبالشال الذي أعطته لها، وطلبت منها ألا تتخلى عنه. ويشاطرُ ذلك الحنين حنينٌ آخر إلى الطفلة (ليلى) والتوق لمعرفة ما عدت عليه، وقد كبرت - بلا ريب - وبلغت الثامنة. وذلك كله من الأمور التي تلحّ عليها، وتدعوها بشدة للعودة إلى (الحمة) (ص161) وقد بلغ بها الحنين حدّ الوسوسة، فكانت تكتب الرسائل لنفسها، وترد عليها برسائل تأتيها من نورا. وتتذكر في هاتيك الرسائل تتفأ من سيرتها، ومن ذلك عندما جاءها الخاض في السجن، وولادة الطفلة التي أخذت منها فورًا (ص241). وأنها منذ ذلك الحين تحيا بنصف عقل، وبنصف قلب، وبنصف رئة، وبنصف كبد .. هي لا تعلم إن كان عليها أن تعود لتلاقي حنفتها رميًا بالرصاص، ولا تعلم إن كان عليها أن تُسكت هذا الألم الخافق وتضع له الحد النهائي. ألا يدفع بها هذا الترغخ إلى العيش تحت ضغوط الماضي التراجيدي، لا سيما عندما " تعاودها " تلك اللحظات التي جاءها فيها المخاض، وكيف أصبحت هدفًا يسيرًا لنظرات الإشفاق ؟

زهرة الزنبق

ذلك الماضي وحده هو الذي يجعلها تحس دائماً بالذنب إحساس البطل الإغريقي بجريمته التي ينبغي له أن يُعاقب بسببها على الرغم من أنه لا يد له في تلك الخطيئة، وإنما هي خطيئة كتبت عليه الأقدار أن يقترفها، وإذا لم يرتكبها كان كمن يرتكب معصية. ما الذي عليها أن تفعله تكفيراً عن الذنب؟ ومتى تكف العيون التي تنظر إليها، وتحقق فيها هنا وهناك، عن النفاذ إلى داخلها لرؤية ماضيها المشين؟ ومتى تتوقف عن رؤية صورة (ليلي) التي تلاحقها في النوم، وفي اليقظة، وفي أثناء العمل في مشغل الملابس الذي تخطط فيه لها ثوبا يشبه في تصميمه زهرة الزنبق؟ (ص 272)

كلّ هذه التساؤلات تؤكد طغيان الحنين مع صعوبة التأقلم مع البيئة الجديدة التي تعيش فيها، وشعورها الدائم بأن الواقع الجديد في (إكستر) يرفضها، وينظر إليها باعتبارها نبتة غريبة اقتلعت من الجذور لترزح في تربة أخرى تجعل من حياتها مراوحة دائمة بين نعم ولا. يصدق عليها إذاً ما تقوله الأغنية القديمة (من الباب للشباك رايحة وجاية وراك) فالبكاء لا يعصمها من أن تكون فريسة سهلة لذكريات الأم، والجدة (شهلا) والدموع التي تشبه حبات اللؤلؤ. وتضح في صدرها التساؤلات: أين ابنتي؟ هل هي حية أم ميتة؟ عيناى جائعتان لرؤية وجهها. أذناى مصويتان نحو نداء واحد: ماما. " ص 279 أمام هذه الصرخات تقرر العودة في خفية عن زوجها الاسكتلندي جون روبسون وابنها عمران الذي لم يتجاوز شهره التاسع.

تصدّمها مفاجأة العودة. الأم فقدت البصر. والدها سبقها إلى دار البقاء، وآخر كلماتها التي ردّها قبل أن يلفظ الروح " سلمى.. سلمى .. " ليلي قذفها عمّها محمود في بئر الطويلة قبل شهرين " رماها عمها الذي لا يساوي شيئاً في بئر الطويلة. ولسان حاله يقول البنت على صورة أمها. انتشلها أبوك وجدعان. ودفنا جثتها في المقبرة خلافاً لرغبات رجال القبيلة. " (ص 322) لم تفق من صدمة هذه الأخبار التي تقع على سمعها وقوع الصواعق إلا على جلبة شقيقها محمود، فالتفتش للوراء لتلتقى ذلك الطلق الناري في الموقع نفسه الذي حذرتها من استهدافه الأمّ مراراً: بين العينين. وبذلك يكون محمود قد غسل العار بالشيء الوحيد الذي يحويه، وهو الدم، دم المرأة.

السرد والتداعي

تعتمد فادية الفقير في روايتها التي تُرجمت لأربع عشرة لغة على حبكة مفككة، فالحوادث فيها لا تروى الساردة وفقاً لتسلسلها الطبيعي، أو ما يعرف بالزمن الإكرونولوجي chronicle وإنما تبدأ بداية طبيعية ثم بعد أن ترسل بالبطل إلى السجن يتغير نمطها السردى، ويتحول إلى نمط سيكولوجي فتروى الوقائع وفقاً لترتيبها في نفس الساردة التي هي، في الأساس، وبعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان، تتمتع بنفسية قلقة، متوترة، غير طبيعية، مفتقرة للتوازن. ولهذا لا تستطيع التحكّم بمجريات ما تروي، أو تتذكر. وتبعاً لذلك يجد القارئ حكايتها مع رفض حمدان الزواج منها وتخليه عنها، وتهديده لها، ووصفها بالبضاعة الكاسدة، في آخر الرواية (ص 303) والمفروض أن يُذكر ذلك قبل هذا بكثير، وقبل أن تحاول التخلص من الجنين، وقبل أن تخبر المعلمة نائلة بالمشكلة.

وهذا المؤشر، يضاف إلى مؤشرات أخرى، تؤكد أن النظام السردي المتبع في الكتابة- ها هنا - لا يخضع للنظام الافتراضي للحوادث، فقد توفيت لها عمة قبل أن تبدأ أحداث الحكاية، وقبل أن تغادر الحمة إلى إكستر بزمن طويل، ومع ذلك لا تذكر لنا هذه الحادثة إطلاقاً إلا عندما قاربت الرواية على الانتهاء، والداعي لهذا أن سلمى تشارك في تشييع جثمان (ليز) صاحبة المنزل الذي تقم فيه (قصر البجع) ويلفت نظرها الفارق الكبير في طقوس دفن الموتى في إنجلترا عنها في (الحمة) فالمطلوب من النساء في الحمة نزع العباءات، والمدارق السود، والشالات، وأغطية الوجوه، والرؤوس، وأن يلبطن أياماً ثلاثة لا تزيد، ولا تنقص، وأن يُسرفن في تزيين الملابس، وتعفير الرؤوس، والوجوه بالتراب (ص 307). وتبعاً للعلاقة بين المشهدين، وهي علاقة تقوم على الاختلاف، لا على التشابه والائتلاف، يمكن القول بأنّ الكتابة تتكئ في هذه الحكمة على قانون سردي هو قانون التداعي free association فكلما مرت البطلة الساردة بمواقف جديدة تذكرت مواقف شبيهة بها، أو مختلفة عنها، ترتبط بجزء، أو أكثر من أجزاء الحكاية.

التواتر

وهذا النمط السردي يشعر القارئ مراراً بأن الوقائع مبعثرة. ويعمق هذا الشعور توافر التكرار في الرواية، أو ما يشبه التواتر frequency وهو ترديد الحدث الواحد الذي يقع مرة واحدة مراراً، أو تكرار وقوع الحدث نفسه في الرواية أكثر من مرة. فعلى سبيل المثال يتكرر لجوء سلمى للصندوق الذي تحتفظ فيه ببعض التذكارات: بطاقة عودة بالقطار مصفرة الخواف، ورسالة من أمها وصلتها وهي في مركز الإصلاح، وخصلة مقصوفة من شعر ليلى، وأمشاط صدفية من نورا شريكها في الحبس، وقارورة عطر، وقلم أحمر الشفاه من ماركة ماري كوات أهدتها إياه مدام لمعة المشرفة على عنبر النساء في السجن، وفلادة فرانسوا الفضية الفيروزية اللون (ص 328). فهذا المشهد السردي يتكرر في الرواية كثيراً، مثلما تتكرر رؤيتها لأخيها محمود، وهو يتعقبا بعينيه المحمرتين، وبنديقيته المحشوة. ويتكرر أيضاً تقديم الساردة واستعادتها لبعض الحوادث التي عاشتها في الصغر بأسلوب يذكرنا بالملخص الذي تُروى فيه وقائع مختصرة على سبيل التذكير بما مضى ذكره .. ومن ذلك - مثلاً- تلك الفقرة الطويلة التي تمتد من ص 278 إلى 279 التي تلخص فيها معظم الحوادث " أنا راعية . اعتادت أن تقود قطيعها تحت السماء السافرة. تنتمي بعبورها نهراً مجهولاً بعيداً عن مضارب العشيرة.. تراقب تصرفات الخيول. وتنظر عميقاً في ظلال بعيدة. ولا ترى فيها سوى حركة الأشجار، ولا تسمع غير وقع أقدام تدوس حراشيف جافة، ولا تسمع فيها غير أنفاس إنسانية تلمح العنق.. محمود؟ " (ص 280) ولأنّ هذا يتكرر في الرواية كثيراً، فقد أصبح لزاماً على القارئ أن يتتبع هذه التدايعات كي يلمم بنفسه ما هو متفرق، ويؤلف منه حكاية متماسكة صلبة. مع أنّ هذا - في واقع الأمر- لا يبلغ برواية فادية الفقير درجة الغموض الذي يصعب فيه على القارئ العادي - لا المتخصص- تتبع الخيوط العامة في أحداثها، وحكايتها الرئيسة.

تعدد الحكيمات

والإشارة للحكاية الرئيسة، ها هنا، ضرورة، لأن في الرواية حكاياتٍ أخرى نابتة على جذع الحكاية الرئيسة مثلما تنبت الأغصان، والأماليد، على جذع الشجرة. فثمة حكاية لصادق الباكستاني، وأخرى لمأكس،

وثالثة لبارفين Parvin، ورابعة لنورا، وخامسة لليز. وحكايتها هي مع جيم، والحكاية الجديدة مع د. جون روبسون.. وجل هذه الحكايات تبدأ، وتنمو، وتنتهي في الرواية مع انتهاء إقامة سلمى في إكستر، إلا من حكاية (عمران) ابنها من الأسكتلندي جون- الذي لا يعرف القارئ مصيره بعد أن لقيت أمه حتفها على يدي محمود بطلق ناري بين العينين.

الشخصية

ويُعد المكوّن الشخصي محور هذه الرواية، على الرغم من أن الحوادث فيها لا تنقل أهمية عن الشخص. فسلمى، من حيث هي شخصية روائية تفرش ظلالتها على الحوادث كافة، من البداية حتى الخاتمة. وتركيز الكتابة على الاسم (سلمى) ودلالة استبدال سالي بسلمى، وتكرار السؤال من أنت؟ ومن أيّ بلد أنت؟ وتسليط الضوء على علاقتها بحمدان (الحب المحرم) أول الأمر، وعلى علاقتها بالسجينات: نورا، وغيرها في مركز الإصلاح، وعلى علاقتها بخيرية، والقس ماهوني، وأخيراً جيم، وجون.. كلّ ذلك يؤكد أن سلمى هي التي تحتل بؤرة اهتمام الكاتبة. وقد ازداد ذلك وضوحاً، وتأثيراً، أنها تضطلع أيضاً بدور الراوي، مما يجعل الرواية تبدو كما لو أنها سيرة ذاتية للبطلة يمتزج فيها الواقع الحقيقي بالمتخيّل السردّي. وهذا يمنح الشخصية أهمية تتجاوز بها أهمية أيّ شخصيّة أخرى. لا سيما وأنها تتصف بصفات تجعل القارئ يجذب إليها، ويتعاطف معها، ويتعمّد متابعتها في أثناء القراءة أكثر من متابعتها لأيّ شخصيّة أخرى. ويكاد يصدق عليها القول: إنها رواية الشخصية الوحيدة، مع أنّ عدد الشخصيات فيها ليس قليلاً، والأدوار التي تؤديها هاتيك الشخصيات، وتمهض بها، ليست هامشية جداً، ولا ثانوية. فهي على الأرجح شخصيات تساند البطلة، وتقدم لها العون في لحظات التآزم، والأرق، خلافاً لشخصية محمود الذي لا يظهر في الرواية إلا من خلال بندقيته المحشوة، وخلافاً لشخصية حمدان الذي يضيق به القارئ، ومداعباته السمجة.

السرد الدرامي

ولعل في دفع البطلة للسير في اتجاهين متعاكسين تأثيراً كبيراً في شحن الرواية بالطابع الدرامي الذي يتجلى في الصراع بين رغبات الشخصية، ودوافعها النفسية. فهي في مقامها الجديد بإنجلترا دائماً الاتجاه نحو موطنها الأصلي ومقامها السابق في الحمة، فكلماً وجدناها مفتونة تتفاعل بمكان جديد في إكستر أو في غيرها سارعت على الفور، وبطريقة تلقائية لاستعادة المشاهد في الحمة، واستعادة ما عاشته فيها من حوادث تحوّلت مع الزمن لذكريات، وهذا التوازي بين الفضاءين يتكرر، ويستمر طوال المدة التي تستغرقها أحداث الحكاية، ويزداد حضور المكان (الحمة) كلما شعرت بأن البيئة الجديدة تأبأها، ولا تساعد على الشعور بالانتماء إليها، على الرغم من جواز السفر الجديد " هذا البلد محقّ في رفضه لي، لأنّ ثمة شيئاً في داخلي يرفضه، ولن ينتمي إليه أبداً. " (ص178) وهذا الشعور بالانتماء يشبه الحال التي توصف بالاعتراب، ولكن سرعان ما يحسم التآرجح بين المكانين عندما تتذكر سنوات السجن " أبتسم في وجه آلن، وأنا افكر بمركز الإصلاح. كنت أفبع في القذارة. وأستحم مرة واحدة كل أسبوعين. أغسل فوطي في سطل مملوء بالماء والصابون، وأكل بيدي.. وأحلم بنبع من الماء الصافي مثل ذلك الذي اعتادت أحي أخذني إليه. كنتُ حقاً صغيرة. وكان الماء صافياً جداً، وبالإمكان رؤية

كل حصة كبيرة، أو صغيرة، في قعره. كان الماء يتدفق من أطراف هضبة مكسوة بعرائش العنب. ثمة بطيخ أحمر مقسوم نصفين يطفو على الماء المثلج مع زهور الدفلى التي تتفتح على طول المجرى.. " (ص 209)

فمثل هذا المشهد الذي تستعيد فيه رؤيتين متعارضتين للمكان بوجهيه؛ الأليف، وغير الأليف، يوحي للقارئ بحالة الانشطار، والتمزق، التي تعيشها سلمى في منفاها الاختياري، مما يطبع هذه الشخصية، دون غيرها من شخصيات الرواية، بالطابع الدرامي الذي يؤججه الصراع النفس الداخلي. فإذا أضاف القارئ لهذا الصراع هاتيك الكوايبس، والرؤى المرعبة، لابنتها الصغيرة التي تكاد لا تعرفها، يجد لها عذراً إذا هي غامرت، وقررت العودة إلى الحمة على الرغم مما في هذه العودة من نهاية تَعَسَة محسومة. فهي تشبهه - في هذا- البطل التراجيدي في المأساة الإغريقية الذي تقوده قدماءه إلى حتفه على الرغم من معرفته، مسبقاً بالنتيجة الحتمية لفعاله الذي كُتب عليه أن يفعله. ومن هنا يغدو التساؤل عن السبب الذي من أجله عادت سلمى إلى بلدها مع علمها بالمصير المحتوم، سؤالاً لا ضرورة له، ولا مُسَوِّج. فما هو " مكتوب على الجبين لا بُدُّ أن تراه العين " مثلما تقول في حوار لها مع إحدى الشخصيات.

النسوية

في المكتبة العامة، وفي أثناء البحث عن مرجع يفيدها في تتبع حياة أخت شكسبير، تتطوع فتاة صغيرة- موظفة- لمساعدة سلمى التي تتظاهر بمعرفة كل شيء، إلا أن الفتاة تكتشف - مع ذلك - جهل سلمى بالكثير " دعيني أشرح لك نظام التبويب والتصنيف " (ص 216) ثم " ما الذي تبحثين عنه؟ "

- أخت شكسبير، قلت.

- لا بد أنها مقالة لفرجينيا وولف Woolf.

لم أكن قد سمعت باسمها طوال حياتي كمهاجرة.

- نصيحتي لك أن تبחי عنها في حقل النظرية النسوية.

وهكذا تجلس سلمى أمام جهاز الحاسوب، وتطبع بأحرف إنجليزية *feminist theory* وتقر على كلمة *enter* فتقول لها الفتاة أخطأت في كتابة الكلمة، أضيفي إليها حرف *i* نقرت على الزر بعد أن أضفت حرف *al* فظهرت أمامي فجأة عناوين الكتب، والمقالات. ولما رأتها الفتاة حائرة إزاء هذه القوائم، قالت لها: اختاري كتاباً استهلالياً مثل كتاب ماري إيغلتن Eagleton " النظرية الأدبية النسوية " *Feminist Literary Theory* أكتبي جميع التفاصيل، ثم تعالي معي. صحبتني إلى قاعة كبيرة مملأى بالخزائن، والرفوف، المكتظة بالكتب. (ص 221).

وهذه الحوارات تنهين في الواقع على شيء مهم، وتلفت أنظارنا لبعض ما تعترم الكاتبة قوله في هذا النص. فما كتبته عن سلمى يمكن أن يكون جزءاً من ردود فعلها تجاه ما يقال عن النسوة، والأدب النسوي. وبما أن سلمى البدوية الراحية التي وضعت ثقها حيث لا ينبغي لها أن توضع، وبما أن الرجل ممثلاً في حمدان، قد ألقى بشبائه حولها، وأوقعها في الفخ، ثم احتفى، وتنكر.. وتهدد وتوعد، وبما أن الرجل ممثلاً في الأخ (محمود) والأب (إبراهيم الموسى) وفتيان العشيرة، وشيوخ القبيلة، ينتظرون منها الظهور لكي يغسلوا العار بدما

الزكي، فإنّ ردود الفعل تتجلى أولاً في نجاة سلمى عن طريق الشرطة التي تمثل القانون، ومركز الإصلاح الذي يمثل مؤسسة من مؤسسات الدولة التي مهمتها تطبيق القانون، ثم الهروب إلى بريطانيا بوساطة أناس يتمتعون بالحس الإنساني الذي يفتقر إليه الحبيب، ويفتقر إليه الأب، والأخ، والقريب، وتفنقر إليه الأم، والجدة، ويفتقر إليه المجتمع، فإنّ لسلمى الحق كله في أن تحاول التخلي عن هويتها، والاندماج في مجتمع آخر يفتح أمامها الطرق لتعمل، وتدرس، وتنشئ علاقاتٍ جديدةً، وتحت من جديد، وتزوج، وتنجب مولوداً تسميه عمران. ولكن طريقها هذه معبّدة بالأشواك؛ فالمجتمع الجديد يكاد يرفضها: تارة لأنها مسلمة، وتارة لأنها محجّبة، وتأبى التخلي عن الحجاب، وطورا لأنّ بشرتها داكنة لا تماثل اللون السائد، وهو الأبيض..

فريسة بين الجوارح

وفي هذا الجو تشعر بشعور الفريسة السهلة التي تطمع بها الجوارح، يستفزها ماكس تارة، وآلن تارة، وليز تارة أخرى، وجيم الذي تخلى عنها في شيء من القذارة.. ومع ذلك تتماسك، وتشد قامتها عالياً، وتحول هزيمتها المنكرة إلى منحي جديد تمحو فيه آثار تلك النكسة، لكنّ الشيء الوحيد الذي لا تستطيع الخلاص منه، وتجاوزه، هو رابطة الدم. فالطفلة التي تتراءى لها، وقد أصبحت قاب قوسين من الذبح، تدعوها أنّ هلتي لإنقاذي. وتلبية هذا الصرخ الموجه تتطلب التخلي عن كل شيء: الزوج جون، والطفل الوديع عمران، والشهادة في الأدب الإنجليزي، والعمل في الفندق، وفي مشغل ماكس، والأصدقاء؛ صادق، وغوين، وبارفين، وتشد الرحال فوراً إلى الحمّة.

لقد اتضح لها، في لحظة صدق - بينها وبين الذات- أنّ ما كانت تظنه إنجازاً حققته في ثماني سنوات، لا يعدو أن يكون سراياً ببيعةٍ يحسبه الظمان ماءً. تعود إذاً لتلاقي حنقها فتتحول من راعية تسعى لكيثونة أخرى إلى شهيدةٍ يُراق دحما على مذبح الشرف الرفيع. وبهذا المعنى تبدو لنا رواية فادية الفقير صرخةً قوية مدويةً ضد هيمنة العقلية البطركية على المجتمع. فهل كان ينبغي لها أن تدفع كل هذا ثمناً لغلطة لم ترتكبها هي؟ أين هو حمدان؟ ألا يتحرّك بحرية ويتنقل في فضاءات بلا حدود؟ هل يعترضه معترض؟ أو يتهدّد شيء؟ إذاً، تهتك هذه الرواية الحجاب عن كثير من وجوه المعاناة التي تعانيها المرأة في الشرق، وقياس ذلك بالمساحة الكبيرة من الحرية الشخصية التي تتمتع بها المرأة في إكستر، وغير إكستر، في بريطانيا وغير بريطانيا من دول الغرب. ولهذا فإنّ مجتمعاً كالمجتمع الإنجليزي يتيح للمرأة أن ترتقي، وأن تضاهي الرجل في المنازل، والرّتب، في حين أنّها في الشرق العربي تحيا رهينة العباءة السوداء، والمدرّقة، والوحدة بين أربعة جدران، ولا تعرف عن الحياة الخارجية إلا ما تشاهده في التلفزيون. بهذه القوة تلقي الرواية (اسمي سلمى) الضوء على معاناة المرأة، ولعل أكبر شاهدٍ على هذا ما تتعرض له الأم الحاحّة أمينة، ونورا، وسلمى، والطفلة ليلى، التي وُئدت بذنب لم ترتكبه..

يُذكر أن الكاتبة الأردنية فادية الفقير تقيم في إكستر بإنجلترا، وكانت قد درست الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية، وتابعت دراستها العليا في جامعة إيست أنجليا، وظفرت منها بدرجة الدكتوراه في الكتابة الإبداعية والنقدية 1990. صدرت لها في العام 1987 رواية نيسا نيت Nisa nit، عن دار بنغوين. وفي العام

نفسه صدرت لها رواية أخرى بعنوان أعمدة الملح Pillars of Salt عن دار كورتيت، وترجمت إلى خمس لغات، وفازت الترجمة الدانماركية منها بجائزة [ألوا] التي تمنح من مركز آداب آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية وجزر المحيط الهادئ عام 2001. وتعد روايتها My Name is Salma الثالثة في مشروعها الروائي (2007) وقد ترجمت إلى أربع عشرة لغة. ونشرت مرارًا في لندن وكندا والولايات المتحدة، ونقلها للعربية عابد إسماعيل، وصدرت عن دار الساقى ببيروت في طبعتين الأولى عام 2009 والثانية عام 2011.**

*الإحالات جميعا للترجمة العربية ، عابد إسماعيل، دار الساقى، ط2، 2011 والفصل مستخرج من قاب قوسين صحيفة إلكترونية.
** وفادية الفقير ولدت في عمان من أب عجمي وأم شركسية سنة 1956 درست اللغة الإنجليزية وآدابها في الجامعة الأردنية. وفي 1984 غادرت لمتابعة دراستها العليا في لندن ومنحت الدكتوراه في الكتابة الإبداعية. صدرت لها: رواية نيسانيت 1988 تبعها رواية أعمدة الملح 1996 ورواية اسمي سلمى 2007 - موضوع هذا الفصل - ورواية أشجار الصفصاف لا تبكي 2014 ولها مجموعات قصصية عدة أشهرها: الجدار الفاصل، و قلوب أرجوانية 2004 ولديها كتاب بعنوان بيت الصمت وهو مقالات ومسرحيات من أبرزها مسرحية إيميلات شهرزاد 2005 وشاركت في عدد من الكتب المشتركة بفصول يغلب عليها موضوع المرأة.

فايز صياغ شاعراً

عن عمر يقارب الثامنة والسبعين من العمر غيب الموت الشاعر الكاتب المترجم الباحث الاجتماعي الأردني فايز صياغ (1942-2020) في 17 الجاري. وكان الراحل قد ولد في الكرك بجنوب الأردن سنة 1942 ودرس في مدارس المدينة والتحق بالجامعة الأميركية ببيروت متخصصاً في علم الاجتماع غير أنه ظل يتردد لمحاضرات في الأدب العربي ومن أساتذته في تلك المرحلة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. وبعد تخرجه عمل في التدريس في بلدة تابعة لمحافظة القدس وتزوج من الفلسطينية ليلى الأطرش التي كانت في حينه قد شقت طريقها نحو الإعلام والكتابة في الصحافة. وفي الأثناء دأب على نشر شعره في مجلات الآداب، والمعرفة، ومجلة حوار، ومجلة شعر اللبنانية، ومجلة الأفق الجديد المقدسية، وأخيراً أفكار، التي كان له فضل الإشراف على تأسيسها. وبعد حرب يونيو - حزيران تراجع اهتمامه بالشعر، وغادر إلى الدوحة مع عائلته لكنه في الوقت ذاته تابع دراسته العليا في الجامعات الكندية بتورنتو، وحظي بدرجة الدكتوراه في علم الاجتماع الاقتصادي. وعمل في الجامعة التي درس فيها إلى جانب عمله في وظائف شتى في الدوحة، التي أسس فيها مجلة الدوحة الأدبية الثقافية وترأس تحريرها، وأشرف طويلاً على إذاعة الدوحة بالإنجليزية، قبل أن يعود إلى الأردن ليعمل في عدد من المنظمات الدولية التابعة للأمم المتحدة.

عرف صياغ في السنوات الأخيرة بترجماته المتعددة التي أهلته للفوز بجائزة الشيخ حمد بن جاسم آل ثاني في الترجمة 2008 وبجائزة خادم الحرمين الشريفين عام 2009 ولم يعد كثير من معارفه يذكر أن بدأ حياته شاعراً. وقد صدر له ديوان كلمات على الرمل في العام 1975 عن دار عويدات ببيروت. ولم يثر هذا الديوان اهتمام الدارسين، وتبعه ديوان صدر عام 1988 بعنوان " الحب مثلاً " وفيه عدد من القصائد اختارها مما نشره سابقاً في المجلات المذكورة. ويغالب المرء عند قراءته هذا الديوان شعور بأن ما كانت تنشره الدوريات من شعر في أوائل الستينات إذا قورن بما ينشر في هذه الأيام أكثر جودة وأقرب إلى حقيقة الشعر من هذا الهزال الذي يملأ الصحف والداوين. فالقصيدة في ديوانه الحب مثلاً تفجأ القارئ لأنها قصيدة تحاوره، وتراوده عن نفسها، فهي أشبه بأغنية تشنف الآذان ولا تخلو مع ذلك من قضية جارحة تفصح عن ذاتها بشفافية وعمق. فالوعي الطبقي، والبحث عن الصدق في عالم زائف لا خير فيه مقولتان كانتا متداولتين في شعر الستينات.. بيد أن لفايز قصيدته الخاصة، ورؤياه التي تفصح عن هذين المفهومين في لغة لا يشاركه فيها إلا القليل، مؤكداً أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا كتب بلغة تسمو على ما هو شائع ومتداول، وتحلق بعيداً عن تلك اللغة التي مضغتها الألسنة ولاكتها الأفواه، لغة تقوم على الإشارة والإيماء التي تتضمن المعنى العظيم في اللفظ القليل الفخم، ولعل قصيدته الحصى والماء من القصائد التي تعتمد الإيماء، والإيحاء، ومع أن العنوان يذكرنا بحكاية ليست موجودة في النص، ولكن الفقر والجوع

والأمير والأشباح والمساء والتفاصيل الصغيرة جميعًا تشي بهذا المعنى، وتفصح عن مرابي النص الغائب، وهو أن الجوع هو وحده القاسم المشترك في حياة الطبقات الفقيرة:

بالأمس أفرغنا حكايانا العتيقة

ثم آدمينا حناجرنا

فأغفينا على باب الأمير

ولسيفه البتار غنينا

لبسطة كفه

لسيور أحذية الأمير

لبريق أحذية الأمير (ص 8)

فالتداخل بين حديث الشاعر عن السلطة ممثلة بالأمير، وأحذيته، والحديث عن الجوع الذي يدفع بالجماعات المسحوقة للاكتفاء بالماء والملح طعاما، أوضح من أن يخفى :

سنظل ما دامت تقول الهامة اسقوني

نلوك الماء

ماء الملح

في دعةٍ

ونلتمس العزاء. (ص 11)

فالجوع مستمر، والضحايا يهدر دمها ولا يأخذ بثأرها أحد، والجوع المتواصل يدفع بالفقراء لظهو الحصى، والتلهي بأي شيء يمكن أن يتناول، فيما يواصل الجلاذ إشباع شهوته للقتل، والتسلي بتعذيب الضحية. ويكرر الشاعر الصياغ هذه الحكاية - الجوع- في قصيدة له أخرى بعنوان " الصغار والمطر " (ص 13) فهم في هذه القصيدة على وعد يُذهب عنهم غائلة الجوع والسغب، وتظل عيونهم تومض ببريق الأمل الخلب، فكلما رأوا سحابة عالقة بأهداب الريح، وتفاءلوا خيرا، تبين أن هذا الخير- على رأي شاعر آخر- هو الشيء الذي يأتي ولا يأتي ، وحتى لو هطل المطر، ودغدغت أحلام البيادر مواسم الحصاد، فإن شفاه المتعبين لن تجد ما تبتل به، وأفواههم لن تجد ما تسد به جوعا :

قال الكبار

لو أنها جاءت

ودون مجيئها مدُّ المسافة والفراغ

ولا معاد

وقفوا وأيديهم مشنجة العروق

وأرضهم نهبٌ لأرجال الجراد

والوارثون الأرض ما ورثوا سوى الغضب المدمدم

والمجاعة والرماد (ص 15)

ينطلق الشاعر صياغ إذا من رؤية " سيايئة " لعلاقة الإنسان بالمطر وبمواسم العطاء والخصب، فأمثال هؤلاء المتعبين الحالمين لن تتحقق وعودهم بالآمال، ولا بما تجود به عليهم سخائب ليس تنتظم البلادًا، على رأي شيخ المعرفة، وإنما هم في حاجة لعصر جديد، ودنيا جديدة، يختفي فيها السلب، والنهب، ويختفي فيها القتل والاعتقال والتعذيب والتهجير، والتعفيش، ومثل هذه الدنيا الجديدة لا تتأني إلا بصراع لا يعبر عنه شيء إلا أن يناطح الظالمى الصخور الصلدة:

قال جدي - طيب الله ثراه-

عندما جمعنا ليلُ السمر

صخرةً يا ولدي هذي الحياة

فإذا أظمت لا تشكُ القدر

واضرب الصخرَ

فتهل المياه (ص 16)

ومع أن الشاعر صياغ يتبنى في شعره هذا ما يمكن وصفه بإيديولوجيا الطبقة الفقيرة، إلا أنه لا يعلن ذلك مباشرة حتى لا توصم قصيدته، وترمى، بالمباشرة، والوقوع في فخ التقرير الخطابي، فتصبح بيانًا لا يختلف عن بيانات السياسيين، والحزبيين، ففي " مصرع عروة بن الورد " (ص 21) تنتهي القصيدة بمصرع الشهيد في خطوة ضرورية للتعبير عما بعدها، يقول الشاعر على لسان ابن الورد:

سأمسح عن ذي البيد كلَّ ظلاميةٍ ولو نهشت قلبي الرماح الحواقد (ص 23)

فقد تجنب المباشرة باستخدامه هذا النموذج التاريخي الذي عُرف بما ميز صعلكته عن غيره من الصعاليك، فكان يقوم بالغزو، والنهب، ويوزع ما ينهبه من فضول أموال الأغنياء على الفقراء، والمُعوزين، وهو الذي أثر عنه قوله :

وإني امرؤ عافي إنائي بشركةٍ وأنت امرؤ عافي إنائك واحدُ

فهو بهذه الروح كأنه اشتراكى من ذلك الزمان. وفي قصيدة أخرى بعنوان " الفارس " (ص 53) يقدم البطل المتكلم في القصيدة روحه فداءً للآخرين، من غير أن يتراجع أو يتدمر، فهو يستشهد في الثورة مع اعتقاده بأن الشهادة ليست نهاية المطاف، بل هي بداية من نوع آخر:

صامدًا تحت لظى الشمس

وأسواط المطر

واقفا مر به الليلُ.. النهارُ

السالف .. الآتي . الفصول الأربعة

يتمنى اللحظة الكبرى

وقد ضمد بالسلوان جرحه

إذ يرى التنين ذا العينين يرمي بالشرر
ولئنْ حانت.. عدا .. ارتدّ.. انثنى .. حادّ
ارتقى كالزوبعة

ورمى في جبهة اللاشيء رمحه (ص53-54)

واللافت للنظر، الجاذب للانتباه، أن صياغ، على الرغم من توجهاته المبكرة نحو الحداثة الشعرية، إلا أن في قصائد هذا الديوان " الحبّ مثلاً " شعراً يتبع فيه التقاليد القديمة، جاعلاً من البحر العروضي الكلاسيكي ميزاناً لشعره، ضابطاً لإيقاعه، وجرسه، وقد برع في هذا براعة تقود إلى مقارنته بالفحول من الشعراء المتقدمين، تشهد على ذلك قصيدته " الحبّ مثلاً " التي لو وُضعت أبيات منها في معلقة لبيد بن ربيعه العامري، لحفيت على القارئ، وظنها من شعر ذلك الشاعر المخضرم (ص39):

لا بت خطاه، وما اهتدى لطريدةٍ ضلت طرائقها وضاع مرأها
والشمس تلهث في طريّ جروحه فيظلُّ في عمق الجروح ضرائها
يأتيك مجروراً يطامنُ عَصّة في القلب أنتِ شفاؤها وسقامها

يُذكر أن لفايز صياغ عدداً من الكتب المؤلفة في الاقتصاد والتنمية الاجتماعية، وأما في الترجمة فقد ترجم كتاب عصر الثورة، وكتاب علم الاجتماع، وهو كتاب أكاديمي، وكتاب عصر رأس المال، وكتاب عصر الإمبراطورية، وعصر التطرفات، وترجم كتاباً عن بيكاسو ونجاحاته وإخفاقاته لجون بيرجر، وهذه الترجمات صدرت جميعاً بين عامي 2005 و 2010. وترجماته هذه تندرج في مشروع شخصي أراد أن يفتح أمام الدراسين والباحثين العرب به أفقا معرفية جيدة، وجديدة، من خلال الاطلاع على الأصول، التي هي أولى بالقبول من الملحقات والملخصات والذبول**.

*مستخرج من القدس العربي ع 18 آب (أغسطس) 2020

** والصياغ أكاديمي وباحث ومترجم وشاعر ناقد، من مواليد الكرك 1942. درس في الجامعة الأمريكية ببيروت وفي جامعة تورنتو بكندا وفيها عين مدرسا. نشر قصائده في المجلات: الآداب وشعر والمعرفة والأفق الجديد وأسهم في تأسيس مجلة أفكار وترأس تحريرها. صدر له نحو 25 كتاباً بين مؤلف ومترجم في موضوعات: الاقتصاد والفكر والثقافة. ونال عدداً من الجوائز من بينها جائزة الشيخ زايد للكتاب عام 2008 وجائزة الملك عبدالله بن عبد العزيز 2009. من إصداراته الشعرية كلمات على الرمل، دار عويدات، بيروت، 1975 إلا أن هذه النشرة جارت عليها الحرب الأهلية اللبنانية فلم توزع جيداً. والحب مثلاً بيروت 1988. توفي في 17 آب أغسطس 2020.

فخري قعوار قاصًا ساخرًا

في ثمانينات القرن الماضي تابع القراء من محبي الكاتب القاص فخري قعوار (1945-2024) مقالاته شبه اليومية في صحيفة (الأخبار) المعنونة بعنوان ثابت هو (شيء ما). وقد دأب على كتابة الخواطر، والحكايات، ذات النسق السردي القصصي الذي لا يتعد كثيرًا عن النوع المعروف باسم القصة القصيرة. وقد اختار لهذه الحكايات بطلاً متكررًا هو فرحان فرح سعيد. ومن الاسم الذي تخيّر القاص متعمدًا يتضح أن السخرية في هذه الحكايات هي لب الموضوع وجوهره. ذلك لأن فرحان، في هذه الخواطر، والحكايات، يمثل نموذجًا لابن البلد على رأي المصريين، فهو طيب إلى الحد الذي يمكن أن يوصف فيه بالغفلة، أو (الهبلى) مثلما جاء في كلمة على الغلاف الأخير لكتاب يوميات فرحان فرح سعيد [دار الأفق الجديد 1982] فقليلًا ما يرفض، أو يتذمر، أو يتهمد، في أمور بعضها يدعو للرفض، والتذمر، والعناد.

وقد عُذت إلى هذا الكتاب الذي ذكّرني به الصديق الكاتب الروائي مؤلف رواية "أولاد عشائر" محمد حسن العمري - مع أنني كنت قد وقفت إزاء ملاحظة الراحل قعوار في كتابه من ليالي الأونس [مكتبة عمان، 1990] الذي يقول فيه، عاتبًا على النقاد اهتمامهم بقصصه، وإضرابهم صفيًا، وطيبهم كشحًا، عن كتابه فرحان فرح سعيد: "مع أنني أفصل كُتبي" وفي أثناء قراءتي الجديدة لهذا الكتاب عثرتُ على عبارة في نهاية إحدى الحكايات يقول فيها: "إن فرحان شرع في اتخاذ تدابير سائيتها في حلقة الغد" (ص 79). وقد استوقفتني هذه العبارة التي أحلت مضمونها إلى ما جاء في كلمة الناشر، فهي تؤكد أن يوميات فرحان هذه كانت - أساسًا - حلقات تلفزيونية كتبها المؤلف، وأعد لها السيناريو، والحوار، وقام "بتحقيقها" الفنان الأردني نبيل صوالحة. والصحيح أنّ هذه الكلمة "حققتها" لا تخلو من غموض، ولبس. فالمعروف أن نبيل هذا ممثل كوميدي، ومن الجائز أن يكون هو الذي أدى في الحلقات دور فرحان، والإشارة لا تتضمن، لا اسم المخرج، ولا أسماء غيره من الفريق التلفزيوني، ويُذكر - ها هنا - أن المرحوم فخري قعوار كثيرًا ما تعاون مع المخرج موفق الرهايفة في مسلسلات إذاعية، وتلفزيونية، مثلما تعاون مع غيره من الفنانين.

ومما زاد من غموض تلك الإشارة زعم الناشر أنها ثلاثون حلقة، والواقع أنّ في الكتاب تيمًا وأربعين حكاية، لا ثلاثين فحسب. وأغلب الظن أن الكاتب الراحل جمع في هذا الكتاب جُلّ ما نشره في زاويته شبه اليومية في الأخبار "شيء ما" دون أن يكون في نيته الاقتصار على حلقات المسلسل المذكور وحدها. ولذلك يجد القارئ، في بعض هذه النصوص، ما لا يكفي لتقديمه في ساعة تلفزيونية كاملة، ولا حتى في نصف ساعة.

هاجس اجتماعي

ففي الخاطرة الأولى التي اختار لها عنوانا ذا بريق خلاب، يتجاوب مع هاجس المؤلف الغلاب، وهو (ترشيد استهلاك) اختياراً يتفق مع ميوله، وعنايته الشديدة بهموم الفئات الفقيرة المسحوقة في المجتمع. فوجد الطفل فرحان يقترح على عائلته بيع التلفزيون الذي سئم مما يُبثُّ فيه من دعاياتٍ مُتلفرةٍ تحبب إلى الصغار الحياة الاستهلاكية، معتقداً أنهم، يبيع هذا الجهاز، يلتفتون لما هو أهم من تلك الدعايات، ولا يضيعون الوقت. علاوة على أن بيع التلفزيون يعود على الأسرة بفوائد مالتية جمّة، أولها الحد من ارتفاع فاتورة الكهرباء، وتحتب دفع رسوم اقتناء الجهاز كلّ شهر.

تبدو أفكار فرحان، في هذه الحكاية، وهواجسه، أكبر مما ينشغل به عقل طفلٍ مؤدب، ومجتهد، وقنوع، يضيق ذرعاً بالدعايات التي تشجّع، بلتحثُّ على امتلاك أصناف من الساعات الفاخرة، والمسجّلات، والأجهزة الكهربائية، ومساحيق التنظيف، والتجميل، والملابس الغالية؛ من ولادية ونسائية ورجالية، أي أن المؤلف أسند لهذا النموذج الذي يوصف بالطائش تارة، وبسيء التصرف تارة، إذ يقلب بحركاته إربيق الشاي، وينفذ بجلده، ولا يجذبده المسلسل المصري، على الرغم من أن أفراد العائلة جميعاً يتابعونه بإصرار، وينتظرون الحلقات التالية بفروغ صبر، وعلى أحرّ من الحجر. فالمؤلف مع ذلك يسند له دوراً لا يتلاءم مع عمره الزمني.. والعقلي.. ما دام طفلاً يحاول بصعوبة حلّ الوظائف، والتارين المدرسية التي كلفه بها المدرّس. مع ذلك استطاع، أي المؤلف، توجيه رسالة للقارئ؛ وهي عدم الرضا عما يبثّه التلفزيون من دعايات تعري الناشئة، وغير الناشئة، بالاستهلاك، ونبه على ضرورة الجوء لما يمكن أن يقلل من ارتفاع فاتورة الكهرباء، منتقداً موضوع رسوم التلفزيون التي تُدفع كلّ شهر، إذ يكفي أن تُدفع مرةً واحدة.

أرخميدس

وفي الحكاية التالية، وهي بعنوان " وجدتها! وجدتها! " يجد القارئ نفسه أمام الموضوع ذاته، وهو الحاجة الماسّة للمال، في وضع يشكو فيه فرحان من الفقر، وقلة ذات اليد. كبر، ودرّس، وتخرّج من الجامعة. وعمل في التدريس. وشعر بحاجته لبيت، ولزوجة تملأ البيت أطفالاً. واستعرض هذه الاحتياجات أمام أبيه الذي نصحه بالانتحار، فهو أقلُّ كلفةً من زواجه. لكنّ فرحان لم يقم بالانتحار، واستطاع أخيراً، بدعم أشقائه، أن يتزوَّج، وكثُر عددُ أبنائه، وهذه الكثرة كثرت النفقات، والمصروفات، فإلى جانب أجرة البيت، ثمة فواتير للماء، وأخرى للكهرباء، وثقتطع من راتبه ضريبةً على الدخل الذي لا يكفي، إلى جانب أثمان الخضار، واللحوم المستوردة، وزيارة المؤسسة المدنية الاستهلاكية مرّةً كلّ شهر. وسرعان ما اتضح له أن السواد والبياض يختلطان في شعر ذقنه الخشوشين. واكتشف أنّ ملابسه أصبحت قديمة. وصفوة القول أنه، مثلما يقال في الأمثال، أصبح على الحديدية.

وتلوح في الأفق بارقة أملٍ بقرائه ذات صباح خبراً في إحدى الصحف اليومية مفادُهُ أن مسؤولين كباراً يتحدثون عن استراتيجية تربية جديدة سيجري البحث فيها، ومناقشتها، وتطبيقها في الثمانينات. وظل

يتابع ما يُنشر عن هذا الموضوع طوال الاثني عشر شهرًا التالية. ولاحظتُ زَوْجَتَهُ أنه يضربُ براحتهِ يدهِ على جبينه كما لو أنه يتذكّرُ شيئًا نسيهُ من زمنٍ طويل، فظننتُ أنه جُنٌّ، وهو يقول بملء فيه:
- وجدتها! وجدتها!

لاحظ فرحان نظرة الحذر، والشك، في عيني زوجته، فقال لها مُطمئِنًا: ثمة استراتيجية تربوية لعقد الثمانينات، وسوف تُنقذنا من هذا الفقر. لكن الزوجة لم تبال بما قال، ولاذت بالصمت.
ولو كان الشخص الذي نُسبت له هذه الوقائع شخصًا آخر غير فرحان، لما ترتّب على ذلك فرقٌ يذكر، لا في المحتوى، ولا في النسيج السرديّ السلس. بيد أن الكاتب، بإصراره على أن هذا هو ما كان من شأن فرحان، يُجرد منه نموذجًا عامًا يصلح أن نرى فيه تمثيلًا لأيّ شخص آخر في هذا المجتمع، وفي هذه الأوضاع. فليس من الطبيعي أن يقول القاص، الذي حدثنا عن فرحان سابقًا- كبر فرحان، ودرس، وتخرج من الجامعة، وعمل مدرّسًا، وتزوج، وامتلاً بينه أطفالا، في فقرة واحدة، أو اثنتين، إلا إذا كان يفترض في فرحان اسما على غير مستواه. فهو يشبه أبا الفتح الإسكندري- بطل المقامات التي كتبها بديع الزمان الهمداني(ت 398هـ) في القرن الرابع الهجري، أو أبا زيد السروجي - بطل مقامات الحريري التي كتبها في القرن الخامس وبعض السادس(ت 516هـ) - فكلٌّ من الكاتبين، وفخري قعوار، يسعى لانتقاد الأوضاع بأسلوبٍ ساخرٍ، وهزليٍّ، وتبعًا لذلك لا يختلف الأمرُ إن كان ما يُروى خاصًا بفرحان، أم بغيره.
ومما لا ريبَ فيه، ولا شك، أنّ فخري قعوار يسخرُ من الوضع العام الذي يمرُّ به أبناء البلد، لا سيما أولئك الذين أدرّكهم حرفة التعليم. فما يتقاضونه من رواتب ضئيلة تدفع بهم أحيانًا للبحث عن عملٍ آخر: تدريس خصوص، سائق سيارة سرفيس، بائع في محلّ للخضر، أو أيّ موادٍ أخرى، وأما فرحان - ها هنا - فقد ضاقت في وجهه السُّبُل، وظنّت في الاستراتيجية التربوية لعقد الثمانينات حلًّا، ويا ليتهُ وجد فيها الحلّ المرجوّ.

ولا زيب في أنّ هذه الحكايات المطردة، حكاية تلو الأخرى، مستقلة بعضها عن بعض، فالعلاقة بينها لا تعدو تكرار الاسم فرحان، وتكرار الأجواء التي يبيّن عليها الفقر، والعوز، والحاجة الماسّة للمال، والسعي لتغيير الواقع الاقتصادي شبه الطبقي. فهاجسُ البطل الأساسي هو أن يثري، ويعيد النظر فيما حوله من أثاث، وأجهزة كهربائية، وابتياح ما يحتاج إليه، هو وأبناؤه، من ملابسٍ جديدةٍ. ففي حكايةٍ منها يغامر فرحان، ويقرر شراء ورقة يانصيب، ولكنّ ما في جيبه من النقود لا يكفي لشراء ورقة كاملة، فيكتفي بنصف ورقة. وقد اعترضته الظنون فالأرقام 7 و 8 و 3 و 4 أرقام يتشاءم منها، فهي ذات فأل سيء، وبعد حيرة، وتردّد، يقرر شراء نصف البطاقة رقم 19631 على الرغم من أنّ الرقم 3 واردٌ فيها. ويعود إلى بيته متهلّل الوجه، مشرق الأسارير. وهذا مشهد غير عاديّ في نظر الزوجة التي أمطرته بوابلٍ من الأسئلة: ماذا يا فرحان؟ هل سرقت من أموال البلدية؟ هل أخذت من العطاءات؟ بسبب الإلحاح أفضى إليها بأسرار الفرح الذي يغمره، فقد اشترى نصف ورقة يانصيب. وهذا في رأيه وعدٌ بالثراء لا يجيب. وفي يوم إجراء السحب لمعرفة الأرقام الفائزة، وعدّ أصحابه بوليمة غداء، وشرع في اللحظة التي عرض فيها التلفزيون

النتائج يُحدّق في الدوايب، فيما أخذ قلبه في الحفّان، وعيناه شرّعتا بالانتظار، ولم يكن رُمّ بطاقته بين الأرقام الفائزة. فغادر غرفة الجلوس إلى فراشه، ونام على وجهه حتى الصباح. وفي ظهيرة اليوم التالي فوجئ بزملائه يحضرون في الموعد المرتب لتناول الغداء على وفق الدعوة. ولم تكن الخسارة تقتصر على ثمن نصف البطاقة فحسب، بل تبعها خسارة المنسف المحترم المزيّن باللوز والصنوبر والبقدونس.

تذكّرنا هذه الحكاية من حكايات فرحان بقصة " ما أقلّ الثمن!" لمحمود سيف الدين الإيراني. فبطلها سعيد لم يكن له من الحظ السعيد إلا الاسم. ابتاع بطاقة يانصيب، ثم قضى بضعة أسابيع يحلم بالثراء، ويتغير الأثاث، ودكان الحياطة، والرفوف التي ستملاً بالأجواخ، وغزفة القياس. ثم كانت النتيجة يوم السحب خسارة الجائزة، لكنه لم يندم؛ فالأيام التي قضاها حالماً بالثراء لم تذهب سدىً " فما أقلّ الثمن!". وهي قصة تذكرنا بأخرى للكاتب الروسي الشهير أنطون تشيخوف أيضاً، وعنوانها بطاقة اليانصيب *The Lottery Ticket* ⁽¹⁾ ولا يفوتنا أن نذكر فرقا بين قصتي قعوار، والإيراني، من جهة، وقصة تشيخوف. ففي هذه القصة (ماشيا) زوجة إيفان ديمتريش هي التي كانت قد ابتاعت ورقة اليانصيب، لا إيفان، مثلما هي الحال في القصتين الأخرتين. وهي التي كانت تؤمن بالحظّ خلافاً لزوجها الذي تذكر موعداً السحب فيما كادت تنساه، وبنى آمالا كباراً على فوزها بهذا اليانصيب. ولذا قضى هو الآخر أسابيع يحلم بالثراء قبل أن يتأكد من صدمة الحسران. ويتضح أن الكتاب الثلاثة: تشيخوف، والإيراني، وقعوار، يسخر كلٌ منهم من هذا النموذج البائس (إيفان، سعيد، فرحان) الذي يلجأ لهذه الوسيلة من أجل أن يغيّر واقعه الاقتصادي، فيلازمه خطّه التمس.

مبالغة في غلّو

ومن يقرأ الكتاب كاملاً، حكاية تلو الحكاية، يعجب أشدّ العجب من أنّ الراحل فخري قعوار يعدّه أفضل من كتبه الأخرى التي صدرت قبل العام 1990. مع أنه لا يعدو كونه مجموعة من المقالات الصحفية شبه القصصية، أو الحوار، والصُور القلمية، التي نشرها في مناسبات متباعدة في زاوية يهيمُن عليها الأسلوب الصحفي المبسّط الذي يطغى عليه الخبر، وتغلب عليه السخرية. وهي - أيّ السخرية - الحافز القوي الذي يشجّع المتلقي على قراءتها في شغف، لكنها - مع ذلك - إذا قورنت بقصصه، سواءً منها تلك التي نُشرت قبل عام 1990 أو بعده، مثل: لماذا بكت سوزي كثيراً (1973) أو ممنوع لعب الشطرنج (1976) أو أنا البطريك (1981) أو البرميل (1982) أو أيوب الفلسطيني (1989) أو دزب الحبيب (1996) أو مختارتيه: حلم حارس ليلي (1993) والخيّل والليل (2009) فإنّ نتاج هذه المقارنة لا توحى بدقّة ما يرمي إليه فخري قعوار من أنّ فيها من الإبداع، والخلق، ما يجعلها الأفضل فيما ألف، وأبدع. ولا يأنس القارئ، في هذه الحال، لرأي المؤلف في فرحان فرح سعيد، ويعدّه ضرباً من المبالغة التي تترقى إلى حدّ الغلو. ولا عجب في هذا؛ فالكتاب، كالشعراء، لهم آراء في أعمالهم تخالف آراء القراء، وآراء النقاد، وقد تخالف الحقيقة،

*مستخرج من الدستور الثقافي 4 نيسان – إبريل 2025

** والكاتب من مواليد الجفور (رويشد) 1945 درس في بيروت العربية وأذيعت أولى قصصه عام 1962 ولكن أول مجموعة شارك فيها كانت ثلاثة أصوات 1972 بعدها نشر مجموعة لماذا بكت سوزي كثيرا 1973 ثم ممنوع لعب الشطرنج 1976 فأنا البطريك 1981 فالبرميل 1982 فأبوب الفلسطيني 1989 فلم حارس ليلى 1993 فدرب الحبيب 1996 وأخيرا " الخيل والليل " وهي مختارات مما سبق ذكره. وكتب قعوار قصصا ومسرحيات للأطفال منه: السلحفاة والأطفال، وعزيز وعزوزة ، ووطن العصافير (مسرحية) ونشر كتبا جمع فيها المقالات التي نشرها في الرأي منها كتاب: يوميات فرحان فرح سعيد ولحن الرجوع الأخير 1998 وليالي الأوس، ومراسيم جنازتي، وغيرها من كتب.

انظر عنه: الرأي 19-2-2017 وانظ: خليل، إبراهيم، فخري قعوار دراسة في فن القصصي، ط2، عمان، دارالخليج، 2024

فداء الحديدي روائية

في أدراج الإسكافية

قلما يجد المرء في اسمه ما يغنيه عن مصيره. فالراوي في أدراج الإسكافية لفداء الحديدي (دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان 2019) سعيد هو اسمه، ولكنه ليس سعيدا. إنما هو شقي تعس. وربما كتب عليه ألا يعرف السعادة. فقد فجع بوالده صغيرا إثر حريق اشتعل في المنزل. ورآه بعينه وقد تحول إلى جثان متفحم يكاد لا يُعرف من هو. ووالدته الشامية لم تطق البقاء في السلط حيث هي، فغادرتها مع ابنها سامر الذي يتابع دراسة الطب في جامعة دمشق وابنتها منال. وهناك حملتها العائلة على الزواج مستغلة صغر سنها فهي في عقدها الثالث بعد. وأما سعيد فبقي إلى جوار عمه جاسم الذي ابتاع حصة أبيه من البيت من والدته، وأجره لبعض المقيمين. وشرع يدرّب السارد على العمل في دكان الخياطة.

كان العم قد ترمّل هو الآخر بعد وفاة زوجته التي تركت له فتاة مقعدة (سارة) ومعاقة عقلا وجسدا. وعلى إثر مشادة جرت بين هذا السارد (سعيد) ونضال ابن مازن بيك في المحيطة، وفي حجرة القياس تحديدا، نهره عمه جاسم وشتمه، ووجه إليه الإهانات أمام الجميع، وطرده من الدكان، ومن البيت، فلم يجد له ملاذا يأويه. (ص 44) وحظي، وهو على هذه الحال، بما يخفف من معاناته بإشفاق الجيران كأّم جريس وربى ومانويل. وفي خطوة عشوائية ليس لها ما قبلها، ولا ما بعدها، وجد نفسه عاملا في إحدى مزارع التبغ في الأغوار. وفي أثناء إقامته القصيرة في تلك المزرعة أقنعه بعض العمال بتجربة التدخين. ويبدو أن بعضهم دس له في لفافة التبغ بعض الحشيش من باب المزاح، فتعرض نتيجة الجرعة الزائدة لظرف صحي ترك العمل بعده في المزرعة.

هبة 1989

حاول سعيد العودة إلى عمه الذي فاجأه صارخا: أين كنت أيها السافل؟ مدير المدرسة أبلغني أنك متغيب منذ أسبوع. (ص 68) وقد وجد لدى كل من سهاد، ومعلمة سندس، ما يخفف من شعوره بالوحدة، وبأنه أصبح شريدا منبوذا. بلا أهل، وبلا سكن. تذكر سعيد، في حمأة الإحساس بالوحدة، صديق والده (أبو العز) الذي حاول المساعدة. وعلى نحو مباغت انفجرت الأحداث في المدينة. فانضمّ الراوي إلى كل من جريس وسليم والمهندس فلاح ابن الشيخ (أبو المعتصم) واشتركوا في التظاهر والاحتجاجات التي اندلعت في نيسان (إبريل) من العام 1989 نظرا للارتفاع الهائل في الأسعار. وشارك فيمن شاركوا في إعداد زجاجات المولوتوف الحارقة التي قذفوا بها العسكر حين جيء بهم لإخفاء المظاهرات واعتقال الناشطين.

في الأثناء تعرف على ياسر الذي استبقاه في منزلهم في تلّ الجادور، إذ لا يعقل أن يتزكوه يغادر في ظروف أمنية كذلك الظروف. ومع ذلك لم تحل تلك الاحتياطات دون وقوعه مع صديقه سليم في قبضة الأمن وهما يوزعان المنشورات التي تدعو الأهالي للتجنُّه (ص 106). وفي سجن السلط المركزي سمع للمرة الأولى من يخاطبه قائلاً السجن للرجال يا خال (ص 107). وبعد خروجه من السجن طلب منه جريس الذهاب إلى أمه جوزفين فهي تريده على عجل.

إلى عمان لا إلى المدرسة

أقنعت أم جريس بالعودة للمدرسة، وتعهد كل من جريس، وربي، بمساعدته لتعويض ما فاتته من دروس. غير أن سعيداً لم يعد راغباً في الدراسة، فقد شد الرحال دون علم من أحد إلى عمان. وفيها يتعرض لإشكالات جديدة. أولاً تعرفه على (يوري) وهو شاب أفريقي عرض عليه بطريقة مريبة أن يشاركه السكن لقاء نصف أجرة الشقة المؤلفة من غرفتين. وكان هذا العرض بمنزلة جبل نجا تمسك به سعيد بشدة. ووجد عملاً في توزيع الصحف تارة (ص 125) وتارة في متجر لبيع المواد التموينية (ص 134) ومثلاً اصطدم من قبل مع نضال ابن مازن بيك في السلط، اصطدم هنا بجميل ابن أمين المستودعات (ص 138). فقد ناصبه العداء دون سبب يذكر، ووجه له تهمة تخريض العمال الأردنيين في المتجر لرفض ما يعدونه تمييزاً ضدهم؛ فالوافدون يتقاضون أجوراً أعلى وأكبر من أجورهم مع أنهم متساوون في العمل من حيث عدد الساعات، ومن حيث المشقة.

وبعد أن ترك هذا المتجر حاول العودة إلى أدراج الإسكافية في السلط. ووجد عند عودته ما يضطره ثانية للمغادرة. على الرغم من أنه يتوق توقاً شديداً للبقاء إلى جانب جريس وجوزفين وربي وسارة ابنة عمه، إلا أن موقف عمه بدأ أشد قسوة من ذي قبل. على الرغم من أن صحته تدهأت، وطال رقوده في المستشفى. وزاد همّه أن ابنة عمه، والعناية بها، أصبحت مسؤولية جديدة تلتقى على عاتقه في غياب والدها، وهو لا يعرف كيف يعتني بها، فليست لديه خبرة في شيء كهذا.

شخصية جديدة

وقد ظهرت في الأثناء شخصية جديدة لا قيمة لظهورها سردياً، إلا في أنها صديقة ربي. توقف السارد لدى هذه الشخصية مركزاً تركيزاً شديداً على تبرم أم جريس منها، ومن ملابسها غير المحتشمة. ولم يعد سعيد لذكرها مطلقاً (ص 164) مما يعني أن وجود هذه الشخصية (نورة) في الرواية كعدمه. أما محاولات سعيد للحاق بأمه في الشام فقد اضطرت له للعودة لمازن بيك الذي قيل له: إنه الوحيد الذي يستطيع أن يجد مكان وجودها، وكيفية الاتصال بها، ولأن البيك لم ينس الإشكال الذي وقع لابنه نضال سابقاً مع سعيد، لذا لم يظهر من التعاون إلا الماطلة، والوعود. وبسبب يأس سعيد من ذلك عاد ثانية إلى عمان (ص 189).

عصابة يوري الأفريقي

وفي هذا الطور من أطواره بعمان عثر على عمل في مساعدة المتسوقين من سوق الحسبة. فيحمل عنهم ما ابتاعوه مقابل أجرة. أي أنه أصبح عتالاً (ص 194). وفي رحبة الجامع الحسيني وسط البلد التقى

مصادفة بالمهندس فلاح الذي كان قد شاطره تعبئة زجاجات المولتوف في هبة نيسان 1989. وقدر له ان يكتشف جديدا عن شريكه في السكن. فقد طلب منه (يوري) أن يخلي له الشقة مدة أسبوعين، زاعما أن زوجته ستحضر، ولا يمكنها الإقامة معا بحضورها، وطلب منه أن يقيم في أحد الفنادق الشعبية وسط البلد، ودفع إليه بمبلغ 500 دينار، وهو مبلغ أثار شكوكه. فمن أين ليوري بهذا المبلغ، وهو الذي لا يعرف ما إذا كان يعمل، أم أنه بلا عمل. وبدأت الشكوك تساوره تمهيدا لما ستكشف له الأيام لاحقا عن كون هذا الأفريقي عضواً في عصابة تهريب الخادما، والتجارة بالمواليد حديثي الولادة، وإدارة بيت دعارة في الطابق الأرضي من منزل نضال ابن مازن بيك الذي يديره مع شركائه، من أفراد العصابة المجرمة التي تكسب بهذه التجارة ملايين الدولارات.

أما القشة التي قصمت ظهر البعير، فتمثلت فيما شاهده سعيد ذات يوم (موريتا لوجي) تركض في الشارع شبه عارية، وهي تصيح بملء صوتها، وتدلف للمنزل الأبيض، وهو الفيلا التي عرف لاحقا أنها منزل نضال، وقد تمكن بعد لأي بمعونة الصحفية ربي، وضابط الشرطة زاهر، كشف هذه العصابة.

غاية النهاية

وهذه النهاية التي توصل إليها سعيد بعد نحو 250 ص من السرد المتأني ثمن مقبول ومعقول لمساعيه المتكررة لكسر طوق العزلة الذي يحيط به، وتجنب الشعور بالوحدة. وذلك لما سلف من تركيزه على الانتقام من نضال ابن مازن بيك. إلا أن ثمة هاجسا آخر شغل به السارد وهو يتابع محكياته المتوالية. وهذا الهاجس هو وضع المكان من حيث هو إطار للمرويات تحت الضوء، ظنا منه أن تلك الأمكنة التي تجري فيها الوقائع، والحوادث، أمكنة غير معروفة إلا لقلّة من الناس، وهي على أي حال غير مألوفة لدى القارئ الضمني.

السلط في المنتصف

فالسارد ينتمي لمدينة السلط، وهو على دراية بما فيها من أحياء، ومن أدراج، ومن شوارع، وساحات. ومن مساجد؛ الكبير منها والصغير، ومن سجون؛ المركزي منها وغير المركزي، ومن بيوت قديمة ذات طابع معماري أثري، وأخرى جديدة شُيدت على الطراز الحديث. ومبان من الحجر الأصفر، ومبان من الحجر الأبيض النظيف. وهو على دراية بما في هذه البيوت من عادات، وتقاليد، قد لا نجد لها نظيرا في غير هذه المدينة، وبعض القرى المجاورة. فالسارد ما إن يذكر مكانا حتى ينسى أنه يروي حدثا هو جزء من حكاية، فيبادر فوراً للحديث عنه في غير قليل من التفصيل الدقيق الذي قد لا يحتمله النسيج القصصي، فضلا عن الروائي. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يذكر حي (المحابسية) الذي يقع فيه بيت (ابو المعتصم) والد فلاح، وإذا به يتوقف عما يرويه في حركة تشبه توقيف عقارب الساعة، ليحدد لنا موقع هذا الحي وقربه من شارع الجدعة السفلى، والزقاق الآخر الضيق، ثم يذكر لنا شيئا غير قليل عن تصميم البيوت، وأن في أسفل كل بيت منها غرفة كبيرة واسعة يقال إنها كانت للخيل والحمير. ويذكر الدرج الذي يفيض إليها من داخل المنزل، ويذكر ما ينتشر في محيط هذه الغرفة من أشجار عاندها الزمن (ص 84-85).

وهذا مثال من عشرات الأمثلة. فعند ذكره مدرسة السلط الثانوية للبنين (ص 21) يذكر شيئا غير قليل من تاريخها، ويذكر من النابهين تعلم فيها وتخرج، ومن منهم تقلد منصبا وزاريا أو زاد على ذلك فأصبح رئيسا للوزراء. وعند ذكره مدرسة عقبة ابن نافع، يذكر مثل ذلك، وزاد عليه أن عرفنا بالقائد الإسلامي الذي فتح الكثير الحتم من البلدان. وأما عند ذكره ساحة العين التي يزاول فيها الرجال لعبة (المنقلة) فلا يترك صغيرة ولا كبيرة عن هذه اللعبة إلا ويذكره. ولدى ذكره مسجد السلط الكبير يذكر من بنوه في العهد المملوكي. ويستوفي أخبار بعض المماليك مستطردا لما لا علاقة له بالمكان، كالمستكشف بيركهارت (ص 52). ويتعلق بهذا استيفاءه للعادات والتقاليد والألعاب. فعدا عن حكاية (المنقلة) وقوانينها، وكيف يحدد الراجح من الخاسر فيها، نجد يتأني في الحديث عن الولايم، وعن المنسف الأردني، فيذكر - أولا - المقادير، ثم يذكر طريقة الطهي، ومُرس الجميد، و سكب الأرز في الطبق المستدير الكبير (الصدر) ووضع اللحم، وتشريب الأرز باللبن، وكيف يُتناول بالأيدي، لا بالملاعق. وكأن السارد في مروياته يتحدث لآخر، أو لقارئ، أجنبي، فيريد تزويده بمعلومات كافية عما يظنه لا يعرفه، أو أن معرفته به ضرورة ليكون تلقية لهذه الرواية سليما لا يعتوره نقص، بسبب بعده عن هذه التقاليد أو العادات أو المآدب. مع أن الإفراط في هذا، والمبالغة فيه، يعودان على الرواية - فيما نظن ونحسب - بنتيجة عكسية أخطر ما فيها الحشو الذي يضي على مروياته إيقاعا بطيئا في الزمن، وهذا الإيقاع البطيء - غير الطبيعي - يقود إلى الإحساس بافتقار الرواية للتشويق الذي هو السمة الغالبة على الحكايات الجيدة. وافتقار الحكاية للتشويق دليل واضح، وبرهان ساطع، على تعثر الكاتب في روايته.

ومع أن الرواية لا تخلو من بعض الأجواء الشعبية التي يجدها بعض القراء مسلية، وفيها شيء مما يعوض الافتقار للتشويق، إلا أن الكاتبة لم تبادر لتوظيف ما تزويه عن هبة نيسان 1989، والانتقال بروايتها هذه من التعبير عن الحياة اليومية في أداء شبه فوتغرافي تسجيلي إلى أجواء تصطرع فيها القوى الراضية للجشع، وزيادة الأسعار زيادة تنوء بها الطبقة الفقيرة، في مواجهة المستغلين والفاستدين. واكتفت، بدلا من ذلك، بالمرور عن هذه الهبة مرور الكرام. وكأنها مجرد مشاجرة كنتك التي تندلع في بعض الجامعات من حين لآخر.

الزمن المحكي

وقد التزمت الروائية الحديدي بالتسلسل الزمني في مروياتها عن سعيد، وعن عائلته، وأمه، وابنة عمه سارة، وعن ربي الصحفية، وجوزفين المتقاعدة، وجريس، وغيرهم .. من شخص. والتزمت بهذا النسق في مروياتها عن هبة نيسان، ومغادرة السيدة أم سامر إلى الشام، ومحاولات السارد العثور على عمل، ومتابعته لحكاية الأفريقي يوري، وعلاقته بعصابة نضال، والحاديات. وهذا النسق لاستخدام الزمن يمثل القسم الأكبر من مرويات المؤلفة، إلا أنها من حين لآخر تقوم بكسر هذا النسق باسترجاع الحوادث بُعيد وقوعها بزمن طويل، وهذا يتكرر في الأجزاء الأخيرة من الرواية. وعلى سبيل المثال استعادت الحديث عن شخصية نضال ابن مازن بيك (ص 220-221) واسترجعت الحديث عن لقاء سعيد الأول بالأفريقي يوري

(ص 204) وعادت للحديث عن أبيه، وعن أخيه سامر، وشقيقته منال في موقع ينبغي له أن يتقدم لمواقع أولى في الحكاية (ص 200). وبعد أن أصيب إصابة عمل تذكر أمه، فاستعاد الحديث عنها، وعن أيامها معه، وكيف كانت تداعبه قائلة: أنه يشبهها وهي صغيرة. (ص 198)

ولا تخلو رواية الحديدي من بعض التواتر، وهو ذكر الحدث الذي وقع مرة واحدة مرارًا. يصدق هذا على ما جرى بين سعيد ونضال في دكان الخياطة. فقد تذكره السارد غير مرة، وتذكر السلسلة التي اختلسها نضال منه، ودسها في جيب والده مازن بيك، وانتهى الإشكال بطرده من الدكان، ومن البيت. وأيا ما يكن الأمر، فإن لفداء الحديدي تجربة في القصة القصيرة⁽¹⁾ نجدها أكثر تماسكا، ونضجا، وصقلا، من محاولتها الروائية في "أدراج الإسكافية". ونحن بهذه القراءة لا نعترم الانتقاص من قيمة الرواية التي تبشر بقدرات كامنة تؤهلها لكتابة روايات أخرى أكثر جودة، وأقل إذعانا لمقولات المكان. ذلك أن الذين ترجموا كتاب باشلار، أو تأثروا به، عن "جماليات المكان" أفسدوا الأدب بكثرة الحديث عن المكان، حتى تراءى لبعض الكتاب أن الرواية هي المكان، والمكان هو الرواية، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظن.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 14 نيسان (إبريل) 2023

1. انظر ما كتبناه عن مجموعتها رجل في عكر امرأة في كتابنا: السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج،

2022 ص ص 37-45

فراس البقاعين روائيا

يستهل الكاتب البقاعين هذه الرواية (ن. هـ 13/ سري ومكتوم) بتقديم شبه تفصيلي يعرفنا بالسارد درويش، الذي سنكتشف أدائه للدور الرئيس الذي عهد به إليه. فهو من إحدى القرى القريبة من عمان. توفي والده حين كان تلميذا في المدرسة، فانتقل للعيش في كنف جدته (ص19). واضطرته الأحوال المادية لمغادرة القرية التي أضرب عن ذكر اسمها إلى عمان، وفيها وجد عملا في مقابلة تمولها إحدى الدول المانحة لترميم آثار، أو إجراء حفريات في جبل القلعة، واستأجر شقة في طابق ثان في بناية قديمة. ووصف لنا الغرفة وصفا يلم على الإحباط (ص9) ففي أحد الجدران نافذة مطلة على بعض شوارع المدينة، يراقب منها الأضواء، ومكتب المحامي خميس ودكان (ابو محمود) البائع الطيب الذي يخصص لكل مشترٍ صفحة في دفتر الديون. لاحظ ذات يوم فتاة جميلة تغادر مكتب المحامي، فنعلق قلبه بها من النظرة الأولى تعلقا مثيرا للشفقة، اقتصر على أحلام اليقظة (ص20) وربما بعض الرؤى المنامية، قبل أن تُخطب، وتختفي.

يعرفنا أيضا بالسيدة صاحبة الغرفة - أم فاروق - ولا يفوته ذكر الجار المدين دائما السيد كمال، وزوجته هناء التي تشاجره بسبب عدم كفاية المصروف. ويذكر رجلا باسم (جرير) وصفه بالرجل القلق. سمع من يتحدث عنه في الدكان ويصفه بأنه مناضل قديم، ولديه شغف بالأفكار التحريرية والتقدمية (ص23). وأنه انخرط في المقاومة، وغادرها بعد رؤيته ما فيها من فساد. وتعرض كغيره من المناضلين للاعتقال في غير بلد. أما السيد عدنان، فهو شخصية أخرى في الرواية، ومسؤول عن مجلس (العيلة) الذي يقع في الطابق الأرضي. لطالما مد درويشا بعض الطعام الزائد في الولائم. وها هو يكلفه بتنظيف المجلس. وتطورت علاقته المهنية هذه فشرع يكلفه بإعداد القاعة للمناسبات، وتنظيفها بعد كل مناسبة (ص28).

فساد هين

بعد عام ونصف العام عيّن درويش مراقبا، فأحسن التعامل مع العمال على الرغم من حسد المنافسين. واكتشف أن بعض العاملين يستأثرون لأنفسهم بعض القطع الأثرية، ويبيعونها، أو يحتفظون بها، فأغضبه ذلك، وعده فسادا. حاول بعضهم إقناعه بخطأ احتسابه سرقة: "فما حجم هذه السرقة بالسرقات الكبيرة التي نسمع عنها بين الحين والحين". كاد درويش يقتنع بهذا المنطق، قائلا لنفسه: أوضحت رأيي ولن أناطح الجميع (34).

جاءه الحظ على نحو مفاجئ على يدي السيد عدنان، وابن عمه المرشح النيابي. فقد شهد في مجلس العيلة الكثير من الخطابات، والدعايات، والولائم، التي يكثر فيها اللحم كثرة تفوق الأرز، والنقود توزع على سكان الحارة بلا حساب، ودفاتر العائلة تجمع، وتسلم للسيد عدنان لتسجيل أسماء أصحابها في جداول

الناخبين. والآلة تدور باستمرار في خدمة المرشح. ودرويش يتساءل في نفسه: ما مصلحة هذا المرشح من إهدار الأموال بهذا القدر؟! وما مصلحة الذين يثنون عليه في خطبهم ثناءً لم يظفر به الأنبياء المرسلون؟! ومهما يكن الأمر، فإن الحظ ابتسم لدرويش، وعليه أن يغتنم الفرصة. فخمسون ديناراً في ليلة واحدة تعني أنه أبو الحظوظ(ص36).

وليس المهم أن يتسم لك الحظ، الأهم أن تحتفظ بتلك الابتسامة. درويش ذكر أمام السيد عدنان رغبته في الدراسة، فشجَّعه، واقترح عليه التلمذ للأستاذ جرير، وفي كنفه أفاد كثيراً من علمه، ومن كنبه التي تبادلها معه، وأصبح درويش قارئاً نهماً لا تفوته فرصة المرور بالأكتشاك دون أن يتناع كتاباً. ونجح أخيراً في الثانوية(ص42). وطمع بالانتقال للتربية ليكون موظفاً لا ينتظر الأجرة اليومية. ووعده عدنان بهذا. فبعد ثلاثة أشهر أقام ابن عمه النائب وليمة لعليّة القوم، فذكره درويش بما وعد، فما كان من عدنان إلا أن همس في أذن النائب الذي اقترب من وزير التربية الذي دعا وكيل الوزارة، ووجه له أمراً بتعيين درويش(ص43). ولم يقف طموح درويش عند هذا، وأراد تكملة الدراسة. وتزامنت هذه الإرادة مع توجه الجامعات لفتح برامج مسائية للراغبين ممن يعملون موظفين. وبعد سنوات ظفر بالشهادة الجامعية الأولى، ولم تغب عن ذهنه ضرورة توزيع الحلوى بالمناسبة. فكان من تباشير هذا الحلوان القرار بنقله للمكتب الإعلامي مما يُعدُّ ترفيعاً، وترقيّة معنوية لا تُقدَّر بثمن(ص47).

الأرشيف

لكن، ومثلما تقول الأمثال، لا تسلم الحجرة كلّ مرة. فقد نجح بعض زملائه، وزحزحوه عن هذه الوظيفة لأخرى، إذ وجد نفسه على حين غرة في الأرشيف(ص55) حيث العتمة والرطوبة ورائحة الورق القديم والحبر. وفي اليوم الأول، وعند عودته للمنزل، شاهد كتاباً بلا غلاف، وابتاعه، وساه بلا عنوان. كتاب طريف سيقتبس درويش منه كثيراً مما يم في معناه على لسان الحال(ص56-57). أما الملف ن.هـ/ 13 سري ومختوم، فعثر فيه على مراسلات بين الوزير قبل نحو 50 عاماً، ووكيله رزق أفندي، يطلب منه فيها بإلحاح الموافقة على إهداء خاتم أثري من الذهب لضيف رسمي زائر، فيما يؤكد الوكيل أن هذا الخاتم بالذات ملكُ الدولة، والتصرف فيه على هذا النحو ضربٌ من الفساد(ص58). وانتهت تلك المراسلات باستقالة الوكيل، أو إقالته، لا فرق.

في اليوم التالي، وفيما كان الجار كمال ينتقل بأثاثه لمسكن آخر، تداول البقال أبو محمود، ومن لديه في الدكان من رجال الحارة، خبراً عن تعديل وزاري قريب، وأن وزير التربية الذي أعجب بدرويش ايما إعجاب قد يطير في التعديل ويستبدل به وزيرٌ آخر(ص60).

يبدو أن المؤلف في روايته هذه آلى على نفسه ألا يترك خبراً مما له علاقة بسكان الحارة إلا ويذكره. ففي الفصل الموسوم بعنوان (وجوه جديدة) يذكر لنا العائلة التي حلت مكان عائلة السيد كمال وزوجته في الشقة. وهي أمٌّ ولها ثلاث بنات: وفاء، ونسرين، ومها. بدأ درويش مراقبة الأسرة، ولا سيما الابنة وفاء بنوايا حسنة. اكتشف أنها مدرّسة. وفي المساء عندما عاد إلى منزله، واستفتح الكتاب " بلا عنوان " قرأ فيه ما يأتي:

الحب حالة تتمرد فيها المشاعر التي في القلب على العقل، وهو تمرّد لذيد بلا ريب. (ص 65) فهل كانت هذه العبارة فألاً أم شيئاً يدعو للتشاؤم؟ لم يقل لنا لا درويش، ولا المؤلف، كيف استقبل هذا الرأي.

يوبيل ذهبي

في اليوبيل الذهبي للوزارة، وفي أحد الفنادق الفاخرة، تمكن درويش من إنقاذ الموقف الناجم عن خطاب ريك أعه هاني بيك للوزير كي يلقيه في الحفل أمام رئيس الحكومة. فقبل أن يبدأ الحفل لاحظ درويش الوزير وهو يلقي بالخطاب لسناء سكرتيرته غاضباً، وهي تبدأ بالبكاء. فاقترب منها وتطوع لكتابة خطاب آخر، عندما كتبه استخدم المعلومات التي تراكت لديه مما اطلع عليه في الأرشيف، وبصفة خاصة الإشادة بالوزير الذي شغل الحقيبة قبل 50 عاماً، وهو والد رئيس الوزراء الحالي (ص 70). أعجب الوزير بالخطاب إعجاباً شديداً. وفي نهاية الحفل شكر درويشاً، ووعده بلقاء قريب على انفراد يتحدثان فيه.

في اليوم التالي تعرف درويش على صديق أستاذه جرير، واسمه رفيق، فوجد فيه نموذجاً لديه الكثير من النظريات الاجتماعية التي تقدّم لنا مخرجاً من مشكلات العصر (ص 74).

مفاجأة

توفي البقال أبو محمود فجأة، ولم يدفن، ولم يفتح عزاؤه، إلا بعد حضور ابنه محمود المتغيب عن البلاد من سنوات عشر. سمع درويش من جرير الكثير من التعقيب على العزاء، وعلى المآذب، وتعرف على أبناء الفقيه. أحدهم - خالد - شرطي، وسيف لا يعمل، ويمكن تصنيفه من (المهل) وأما محمود، فكان على خلاف مع المرحوم الذي تزوج من أخرى بعد أمه. واللافت أن النائب المحترم - ابن عم عدنان - حضر لبيت العزاء، وتوسّط أبناء الراحل في المجلس، وتحديث إليهم حديث من بيث الدعاية لانتخابات قادمة. والأغرب من ذلك بحثه مسألة الإرث، والدخول شريكاً "استراتيجياً" في الدكان في مسعى للجّمع بين السلطة، والفساد، لصيانة ميراث الأسرة.

قسمة ونصيب

لاحظ درويش تردد محمود على بيت أم وفاء، ورصده ذات مرة وهو يتناول القهوة من يدي البنت. بعد تفكير تبين أن محموداً خطب الفتاة، وسيسافر إلى مغتربه ليعد الأوراق كي يستقدمها. واكتشف أن التي قامت بترتيب الموضوع وهندسته هي أم فاروق، صاحبة البيت، وفيما كان مشغولاً بهذا سمع صوتاً مستغيثاً يُردد: حريق. حريق. النجدة.. النجدة. فهب واقفاً. وسارع ليرى الدخان يتصاعد كثيراً من بيت أم وفاء. وبنائها عند الباب يولولن ويعولن وأم فاروق تصرخ.. ولا تدري ما الذي تفعله. فاندفع مقتحماً المنزل بما فيه من نيران، وبحث عن أم وفاء فألفاها غائبة عن الوعي. وجرها وأقدها معرضاً ذراعاً لبعض الحروق. وفي سيارة الإسعاف ردّدت أم وفاء كلاماً يتضح منه أنها تخطط بين درويش وزوجها المتوفى، وتتمه بأنه أراد التخلص منها بالحريق (ص 93). وهذه الأقوال استندت إليها الشرطة في احتجازه، وميته ليلة في زنزانه قرأ فيها الكثير من الكتابات على الحائط. عندما استعادت أم وفاء وعيها أنكرت أقوالها التي صدرت عنها دون وعي، وشكرت درويشاً الذي كرّر أن ما قام به لا يتعدى الواجب.

صعود صاروخي

لاحظ درويش في نظرة وفاء إليه شيئاً غريباً، وظنها نادمة لقبولها بمحمود إذ لو تقدم لها درويش لكان الأجر، لكن كل شيء قسمة ونصيب(ص101).

في الواقع أظهرت نسرين وهي شقيقة وفاء اهتماما بدرويش قد يكون أكبر مما يتوقع. تردّد في التجاوب معها وأشار عليه جرير أن يشعرها بأن له صديقة أخرى. وفي لحظة ما شعر أن سيفاً، الذي حل مكان (أبو محمود) في الدكان، يقترب من أن يقيم علاقة معها، وأكثر من ذلك التقاه عند باب الشقة، وهو يتحدث إليها من الباب، فحاول أن يفسد عليها هذا الغزل (ص107). أما الوزير، الذي كان قد كلفه بكتابة سيرة أبيه، فدعاه لتناول العشاء في البرج العاجي في أحد الفنادق. وبعث السيارة المرسيديس السوداء لإحضاره، وشربا نخب مسوّدة الكتاب السيرة(ص117). ولم تفت الوزير الإشارة لضرورة أن يثني فيه عليه، وعلى مواقف أبيه من الأزمات. وشرح له الأكاذيب التي يتقنونها لإيهام الناس بها، ومحلولها، ليكسبوا من ذلك شعبية لدى الغافلين(ص122).

في نهاية اللقاء أدرك درويش أن الوزير لا يقيم له وزناً، بدليل أنه غادر الفندق بالسيارة الفارحة تاركا مؤلف السيرة ليعود إلى منزلة مشياً على قدميه. بعد موت سيف المفاجئ اضطر درويش لمغادرة الحي، والسكن في حيّ من أحياء العاصمة الغربية. وبصفته مستشارا للوزير مُنح شقة فارحة بشرفة مطلة مساحتها تزيد على مساحة البيت السابق. وفي السكن الجديد، ومع ارتفاع المرتبات، والخوافز، والهبات، تمكن من تأثيثه تأثيثاً فاخراً، وشراء ملابس أنيقة. لقد أصبح من ابناء الذوات المقيمين في الحيّ الغربي. ولهذا لا يجد القارئ مفاجأة صادمة عندما يخاطبه المذيع التلفزيوني في المقابلة لبرنامج ملفات الذاكرة (ص141) "معالي الوزير درويش " مع أنه تردّد سابقاً في تفسير صعوده الصاروخي هذا(ص137).

على أن الألغاز الكثيرة التي بدأت تهمجن على الرواية بعيد انتقال درويش للحي الغربي والموت المباحث لسيف، وما تواتر ذكره عن مقابلات، وتحقيقات، ومرافعات، ومراسلات، غايتها الكشف عن حقيقة ما جرى في بيت أم وفاء، توقع القارئ في إرباكات كان المؤلف في غنى عنها. فالحصلة النهائية هي تمتع درويش الذي اكتسب لقب صاحب المعالي بالكثير الحجم من الثقة، بما في ذلك ثقة رئيس الحكومة وفقاً للعادة السائدة. فقد وصفه بعضهم بخير من يضع قانوناً لصيانة المال العام، وخير من يسعى لإفشاله وإغراق الآخرين فيه(ص159).

فساد بلا حدود

تقوم الرواية على فكرة تنغيا تصوير الكاتب لنماذج من الفساد، بدءاً بسرقة القطع الأثرية، مروراً بالتعيينات على أسس انتقائية مبنية على الوساطة تارة، وعلى القرابة، أو المنفعة تارة، ومروراً بالنفاق وضروره، وهو شيء لا يستطيع المسؤول أن يبرأ منه، لأنه إذا فعل، لن يظل مسؤولاً. ولا صاحب منصب يستطيع أن ينفذ به وينتفع، ومروراً بالصعود الصاروخي الذي لا يخلو من هبات ومنح تجعل من المفلس المعدم ثرياً فاحش الثراء في وقت قياسي(ص135). ولم تفته الإشارة لما يمكن تسميته الفساد النيابي، وهو فساد ذو

وجوه أهمها شراء الأصوات، والنفاق الذي يتجلى في المهرجانات الخطابية الانتخابية، والمصالح التي يعلقتها المنافقون من أقارب البرلماني عليه، كالكسب ووظائف وتعيينات ومكاسب أخرى لا تعد ولا تحصى. وما ظفر به درويش خير دليل على فاعلية الفساد النيابي.

درويش عزابا

ويمثل درويش، الذي قيل في اسمه دلالة على مسمى؛ فالدرويش، جرت العادة على تصنيفه من السذج والبسطاء الذين تسهل السخرية منهم. لكنه في هذه الرواية على العكس من هذا المفهوم العام للدروشة، أظهر حنكة، ومقدرة، استطاع عن طريقها بلوغ ما لم يبلغه الأذكاء من أمثال الأستاذ جرير، أو رفيق، أو السيد عدنان. فدون تردد تمكن من الدراسة أولاً، وتحقيق النجاح، ومتابعة تعليمه الجامعي، والانتقال لوظائف عن طريق النائب، والوزير، وتمكن من الحلول محل الوزير بصفة مؤقتة نظراً لثقة رئيس الحكومة به، ثم جرى تشييته فاستحق لقب (العراب) عن جدارة (ص138).

تميط في تسلسل زمني

وهكذا نستطيع القول: إنه بهذه الحنكة، وبما يتمتع به من (فهولة) يمثل الشخصية التي بواسطتها يسخر المؤلف من هذه الناذج، وهي كثيرة. وعلى مستوى الشخصيات الأخرى نجد لها شخصيات نمطية، فهي تظهر وتؤدي دورها على مقاس محدد دون تغيير. فالسيد عدنان، وابن عمه النائب، وكذلك الوزير، والأستاذ جرير، ورفيق، وأم فداء، وأم فاروق، والبقال، وأولاده، والمحامي خميس، والمتدربة أمل، كلها شخصيات ثابتة وجدّت في الرواية لتؤدي أدواراً ثانوية على هامش الدور الكبير لدرويش.

على أن الوقائع في الرواية جرى ترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني. فجاء السرد سلسلاً وبسيطاً تتخلله وجهات نظر لدرويش، وأخرى للأستاذ جرير، ورفيقه، وفي قليل من الأحيان للوزير، ولدرويش بعد التوزير، لا سيما في مقابلاته مع ملفات الذاكرة، أو فضائية عرب. وهذه السلسلة خالطها شيء من الارتباك في النهاية عندما توقف الراوي إزاء موت سيف، والشبهات التي تحيط به. وما تضمنه النص من وثائق بعضها جنائي وبعضها قضائي وبعضها من الطب الشرعي.

ولجأ الكاتب لعددٍ من الحوافز التي ساقّت المرويّات في نسق حكائي يفتر بعضه بعضه الآخر. فالتغيير والطموح والانتقال والرحيل وظهور شخصيات جديدة ووفاة شخص، لذلك كله أثره في تعدد الاحتمالات التي تسمح بوقوع حوادث جديدة تسفر عن أخرى. علاوة على التعرف؛ كتعرف درويش على السيد عدنان، وتعرفه على الأستاذ جرير، وتعرفه على ابن عم عدنان المرشح النيابي، الذي قاده للتعرف على الوزير ومستشاريه وسكرتيرته، والتعرف على التفاصيل المستخرجة من الأرشيف، سواءً منها الخاصة بشخصية الوزير، أو بأبيه، ورئيس الحكومة الحالي، أو السابق، أو العام. وارتداد أمكنة منها: الحي الغربي، و البرج العاجي، والملمهي أبستراكت(ص162).

الحوار

هذا، ويعتمد الكاتب على الحوار اعتماداً كبيراً، ولم يبال فيما إذا كان الحوار ملائماً لشخصياته أم لا فذلك شيء جرى تجاوزه؛ لأن الشخصيات جُلّها باستثناء (أبو محمود) وأم فاروق، من المتعلمين المثقفين الذين لا يصعب عليهم الحوار في الأمور المهمة بلغة لا يغيب عنها التجانس. ونعتقد أنّ الرواية استخدمت فيها تقنيات سردية شبة تقليدية، وإن كان موضوعها، وهو الكشف عما يسود الواقع من فساد مالي، وإداري، وأخلاقي، جاء بطريقة جديدة طغت عليها السخرية التي تقول بالكوميديا ما لا يقوله النص غيرها..

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 31 أكتوبر – تشرين الأول 2025 والكاتب مهندس له رواية أخرى بعنوان طُور البنت.

كمال ميرزا قاصبًا ساخرًا

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

وفي أدبنا القديم عرف الكثير من ألوان الأدب الساخر، وأطلق على بعضه صفة نوادر، أو أخبار، أو ملح، أو مسأخر. وفي العصر الحديث تعززت مكانة هذا الأدب بفضل الصحف الدوارة، والمجلات السيارة، من يومية وأسبوعية.. فلمعت في هذه الأجواء بعض المواهب التي تفضل الكتابة بهذا الأسلوب. وعلى رأس أصحاب هذه المواهب إبراهيم المازني صاحب صندوق الدنيا، ومحمد عفيفي مؤلف "ابتسم من فضلك". والصحفي أحمد بهجت، ومحمود السعدني، وعلي سالم، وغيرهم.. والسعدني هو أكثرهم شهرة وأوفرهم نتاجًا. وفي الأردن ظهر هذا النوع من الأدب لدى عدد محدود من الكتاب منهم: محمد طلملية، ويوسف غيشان، وأحمد حسن الزعبي، وبدر عبد الحق، وطلعت شناعة، وفخري قعوار الذي نشر في سبعينات القرن الماضي كتابًا ساخرًا بعنوان يوميات فرحان فرح سعيد⁽¹⁾.

ونحن ننوه لهذه المحاولات لأن كاتبنا أردنيا هو الصحفي كمال ميرزا نشر بعد مجموعتين قصصيتين، أو لاهاها بعنوان "عبودة وأربع عشرة قصة أخرى" (بيروت 2016) والثانية "أبو العبد.. وقصص لم تنشر" (عمان، 2009) تقول: نشر مجموعة ثالثة بعنوان المنتجهم (هبة للنشر، 2020) مؤكداً بعبارة على الغلاف أنها قصص ساخرة. وهذا التأكيد ليس ضرورياً - في رأينا - لأن القارئ سيكتشف عند قراءته لأي قصة من القصص أنها قصص ساخرة تهازاً بالتموج الذي تدور حوله، وتصوّر ما تصوره من حوادث، ومتواليات محكية، تصويراً كاريكاتورياً لا يخلو من مواقف هزلية، كوميدية، مثيرة، تبعث، لا على الابتسام الذي تطلبه محمد عفيفي في "ابتسم من فضلك"، بل على الضحك بصوت عالٍ يرقى إلى درجة القهقهة.

ففي قصة بعنوان أديسون، وهو اسم أطلقه الناس على بطل القصة من باب تسمية الشيء بضده، على عادة العرب قديماً في تسمية اللديغ سليماً، والكفيف بصيراً. فأديسون هذا يئس المربون من قابليته للتعلم، فهو من الغباء بحيث لم ينجح في أي عمل، لا في المدرسة، ولا في الكهرباء، ولا في السباكة، ولا في البناء (بليطا أو طرْبِيْشًا) ولا في الميكانيك (تجليس أو سمكرة) ولا في خراطة المعادن. وغباؤه هو السبب الوحيد لإخفاقاته المتكررة، وفي هذا الغباء يكمن، ويتجلى حظه الذي يفلق الحجر، فقد دفع به إلى طريق التجارة، فقترشها نظيف، ولا تحتاج إلا إلى الشطارة. وجرت النقود في يديه مدرارة. ففي الثانية والعشرين

1. انظر ص 229 من هذا الكتاب

كان قد امتلك صفا من المجلات التجارية في شارع استراتيجي في موقع متميز من السوق. وأما الموظفون الأذكياء العاملون لديه، ولدى شركاته، فقد نيف عددهم على الألف، وفي تقرير لإحدى المجلات الراقية يُعدّ أديسون هذا واحداً من أغنى عشرة رجال في القطر. وما إن شارف على الخمسين حتى كان عضواً في جمعيات خيرية، ورجحية، ومؤسسات تطوعية متعددة من باب (البرستيج) لا أكثر. وحظي بالحجّم الوفير من الأوسمة، والدروع التكريمية، من شخصيات سامية، ولولا غباؤه الذي اشتهر به، وحمله باللغات، لما تأخرت القيادة في ضمه لرجال السلك الدبلوماسي.

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

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة بالشفاعة ينعم

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

الولي الصالح

ويلفت الكاتب - كمال ميرزا - إلى جمّة أخرى من الواقع، ففي عقول الناس تعشّش الخرافات، والخزعبلات، والإيمان بالشعوذة، والحجّب، والعلاج بالأعشاب، والتعازيم، فضلاً عن الرقي، والامتناع عن التعامل مع الطب النفسي على أساس أن هذا النوع من الطب خاص بمن يعانون الجنون أو ما يشبه الجنون. ففي قصة "رضا" تسوء صحة أحد الفتيان لدرجة أقلقت أبويه، فلجأ إلى الضرب أولاً، وهو إجراء يجد فيه الأب وسيلة لإكراه ابنه على تناول طعامه ليشدّ به أرزّه، ويتصرف تصرف الرجال. لكن هذه الطريقة، والطرق الأخرى التي جربها، لم تجده، لا شيخ الجامع؛ ولا الفتح الذي يدعي معرفة السحر والحان، ولا العشّاب، ولا الحجّب، ولا مطّرق الرمان، ولا العقال الذي سلخ به جلد الفتى. وأخيراً تدخل المعلم لإقناع الأبوين بأنّ جل هذه الطرق عميقة، وعديمة الفائدة، وأن عليها عرضه على طبيب نفسي. وعندما قدّم لها الطبيب النفسي وصفة طبية مرقها الأب معتقداً أن هذا الطبيب حمار، ولا يفهم في الطبّ. ويتناوب الأطباء على الابن؛ الأول، فالثاني، فالثالث، والأب، في كل مرة، يأبى التصديق بأن ابنه مريض، وفي حاجة إلى شيء من الحنان. وأخيراً، وبعد أن يئس الوالدان من شفاء ابنهما على أيدي الأطباء النفسيين، وغير النفسيين، دفع الأب بابنه المصاب في سيارة طالباً من السائق التوجّه بها إلى قرية نائية وُصف له فيها وليّ من أولياء الله الصالحين، لا يُردُّ له طلب، ولا يستعصي عليه حال، ولا يُعجزه سحر، أو حسد، أو مرض.

ربيع البطريق

وتمثل خاتمة القصة الموسومة بربيع البطريق بؤرة الحدث، فقد سُحب الإعلان عن طلب مدير لوحدة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، نظرًا لاقتناع القيادات العليا بكلام الموظف (سام) عن أن الأعراب يتولون قتل أنفسهم بأنفسهم، فلم تعد الحاجة لمثل هذه الدائرة حاجةً ماسّة، فالغاؤها خير وأبقى من وجودها المُكلف بلا مقابل مادي، أو سياسي. ولذلك جرى إلحاق هذه الأقاليم بوحدة أخرى تختصّ بعالم البطاريق. والصحيح أن الكاتب بارع في اختيار البداية براعته في اختيار الخاتمة. فالبدايات غالبًا تصدّم القارئ، وتخفزه على الانتباه، والترقب. ففي قصة " العداء " يبدأ بعبارة " منذ طفولته وهو يحلم بخوض سباق الماراثون " وفي قصة " المشاء " يبدأ بعبارة مثيرة " أتى الجواب صادمًا ومباغتًا للمذيعه " وفي قصة " ربيع البطريق " تصدمنا وتشدنا عبارته الأولى للمتابعة " تفضل . صدر الصوت هادئًا من الداخل " وفي قصة " رضا " يلفت الانتباه من الجملة الأولى " ها.. طمّن يا دكتور ".

وأما عن نهايات القصص، فعلى الأرجح تتضمن خلاصات للمتواليات السردية في الحدود التي تسمح بها قوانين الشكل القصصي. ففي قصة "أديسون" تنتهي بظهور مجموعة أديسون القابضة - استثمار مالي- وفي رضا تنتهي بالبحث عن الولي الصالح، وفي قصة البيكيمون تنتهي بهتاف يسقط الإنسان عدو البيكيمون. وفي قصة (فَرْ الثَّرْت) تنتهي بعودة جودت أفندي للعب الشدة (الورق) مع رفاق المهوى غير مبالٍ، ولا محتم، بما يذاع عن الانقلاب التركي. وفي قصة " العداء " ينهي المتواليات السردية بتوقف البطل عند خط النهاية بسبب ما سمعه من أنّ الماراثون نُظِم احتفالًا بالسلام المزعوم. ولذا يقرّر وسط دهشة المشجعين الركض في الاتجاه المعاكس، بعد أن كاد يحزّر قَصَب السبق. وفي قصة " المشاء " تنتهي الحكاية بقذف الفائز في رياضة المشي السريع خارج محطة التلفزيون المحلي، لأنه لم يغرّ فوزه في ذلك السباق للزعيم المُفدّى.

وقد يطول بنا الأمر إذا توقفنا عند كل قصة من قصص هذه المجموعة المثيرة. بيد أن هذه القراءة الموجزة لبعض القصص تود التنبيه على نقطة مهمة، وهي اتخاذ الكاتب ميرزا من كلمة (المتجهّم) عنوانًا للكتاب، مع أن طبيعة القصص تقتضي أن يكون العنوان دالًا على شيء من أجوائها الساخرة. فهي إلى الفرح، والمراح، أقرب منها إلى التجهّم، الذي يرتبط في أذهان القراء بالعبوس الناتج عن الغضب أو الحزن أو التذمر أو الشكوى. وهذا مؤشر جديد على خطأ الظنّ أن في العنوان إضاءة لمحتوى الكتاب - رواية أو قصة أو مسرحية - فقد يكون العنوان دالًا على الفحوى حينًا وعلى غيره حينًا آخر. وعنوان المتجهّم لا يتناسب إلا مع القصة الأخيرة، ومع ذلك وجد المؤلف فيه عنوانًا مناسبًا للقصص، فهو كالاسم يميز صاحبه عن غيره من الناس، كذلك العنوان يميز الكتاب عن غيره من الكتب.

* مستخرج من القدس العربي ع 6 آذار (مارس) 2020 . صدرت له مجموعة قصص عن دار البيروني بعنان بعنوان (أبو العبد). انظر عنه: العربي الجديد 3 تشرين الثاني - نوفمبر 2023 وانظر: موقع صحفي ع 3 شباط- فبراير 2024 .

مؤنس الرزاز كما عرفته

في الثامن من شباط فبراير 2002 فقدنا كاتباً وصديقاً رائداً هو القاص الروائي مؤنس الرزاز (1951-2002). كنت قد رأيته للمرة الأولى قادمًا لرابطة الكتاب الأردنيين في مقرها القديم في شارع ابراهيم طوقان وإلى جانبه عضو الرابطة في ذلك الحين الراحل ميشيل النمري. وقد رحبنا بهما وقال النمري معرفاً: مؤنس الرزاز. لم أكن قد سمعت بهذا الاسم وإن كانت شهرة والده منيف الرزاز ثائراً ومثقفاً قومياً وحزبياً أكبر من أن تخفى. وكان في يده كتاب أتذكر أن عنوانه مد اللسان الصغير في وجه العالم الكبير، وهو مقالات ساحرة. واقترح النمري عليه ان يملأ نموذجاً للانتساب. ومن ذلك الوقت الذي لا أتذكر في أي سنة كان بدأ الرزاز يؤكد حضوره لا من خلال الكتابة الصحفية حسب وإنما بإصداراته الروائية والقصصية المتتابعة. وعلى المستوى الاجتماعي حرص مؤنس على علاقاته الجيدة بالجميع ممن يمثلون تيارات إيديولوجية أو ثقافية بعيدة عن التيارات السياسية، والحزبية، فكاد يكون محبوباً من الجميع. ولم يلبث إلا مدة قصيرة حتى أصبح عضواً في الهيئة الإدارية، ثم رئيساً لها في دورة أو اثنتين.

يعود أول اتصال لي بكتاباتة إلى عام 1991 عندما تناولت في دراسة مطولة التأسيس والتجريب في الرواية الأردنية، وهي دراسة تتبعت فيها ديبب الحداثة في المتن الروائي لدى كل من فؤاد القسوس وليلى الأطرش وطاهر العدوان وسالم النحاس وأمين شنار وتيسير سبول وأخيراً مؤنس الرزاز. فوقفت لدى روايته أحياء في البحر الميت منها على ما فيها من تجريب على مستوى النسيج السردي باستخدام تقنيات جديدة كالمونولوج وتيار الشعور والمزج مع القطع والاسترجاع متأثراً بتيار نسقي عرف في الرواية الحديثة، وشاع في الرواية العربية بتأثير الترجمة والثقافة. وفي العام 1994 صدر لي بدعم من وزارة الثقافة كتاب بعنوان الرواية في الأردن في ربع قرن. توقفت فيه عند مسألة التجريب في روايته مناهة الأعراب في ناطحات السراب (1986) مؤكداً سعيه المتواصل للبحث عن أدوات تعبير جديدة باستخدام منتاليات سردية مبتكرة، ولغة روائية تجمع بين اللغة شبه العامية، والمحكاة الساخرة للمقامات، ولغة الليالي العربية، فهي مزيج لساني يعبر عن أحوال الشخص.

وفي العام 1998 فرغث من كتاب بعنوان تحولات النص صدر عن وزارة الثقافة بعمان في العام 1999 وفيه دراسة عن روايته الذاكرة المستباحة. وتعود كتابتها في الواقع إلى عام 1993 وكنت قد استضفت الكاتب في إحدى محاضراتي في مادة فنون أدبية حديثة، وسأعود لذكر هذا اللقاء في هذه الإضاءة في موقع آخر، وهي رواية تعبر عن ترهل الحركة الحزبية ممثلة بالمناضل المحترف الذي أصبح مقعداً الأستاذ عبد الرحيم. وقد درست الرواية من وجهة نظر أخرى موازناً بينها وبين رواية جمال ناجي الحياة على ذمة الموت. التي تعبر عن ترهل الحياة الاقتصادية وهيمنة النمط الاستهلاكي، غير أن الموازنة انصبت على موقف كل منهما من المكان.

وقد لفتت نظري روايته القصيرة " ليلة غسل " فتناولتها في العدد 163 من مجلة أفكار الصادر في نيسان إبريل من العام 2002. وهي آخر أعمال الراحل التي يحلل فيها شخصية رجل خمسيني أراد مواجهة الموت المبكر بعيد أن أضحى حياته من الناحية المادية مفرطة في الاستقرار، وطغى عليه السأم، فاراد أن يلهو بافتعال حكاية جديدة وهي الزواج ثانية من فتاة صغيرة بلا ماضٍ، لكنه بعد أن خاض تلك التجربة وجد الفتاة أو اكتشف بكلمة أدق أن لها ماضٍ لاهب. وأن الفارس المتغطرس الذي أراد استبعاد السأم عن هذا الطريق لا بد له من أن يستسلم وأن يرفع الراية البيضاء اعترافاً بهذه الهزيمة.

ولا ريب في أن الكاتب الذي ترك عددًا من الروايات، وترك مجموعة قصص قصيرة بعنوان النمرود، محتاج لإعادة نظر في كتاباته، وهذا حدا بي لقراءتها وتناولتها في الذكرى الأولى لرحيله 2003 في عدد من مجلة عمان (ع92 شباط 2003) وفي الدراسة التي أعيد نشرها في كتاب من الاحتمال إلى الضرورة (2008) تتنوع لما في قصصه من مفارقات ساخرة تذكرنا بالمرسح الكوميدي تارة، وبأنواع أخرى من الأدب الهزلي الذي يحاول أن ييث الفكرة الجادة بصورة لا تخلو من تناقض، أو دعاية، أو أضحوكة. فالسجين الذي ينهي مدة محكوميته مثلًا يأبى إطلاق سراحه، ومغادرة السجن، إلا إذا سمحوا له بأخذ الحائط الذي كتب فوقه ذكرياته المعبرة عما ذاقت من ألم.

وفي السنة ذاتها 2003 أحييت الثقافة ذكراه في ندوة عقدت بالمركز الثقافي الملكي بمشاركة عدد من علية الكتاب ونخبة القوم، قدمت فيها دراسة عن الغرائبية والتعجيب في روايته زرقاء اليمامة وسلطان النوم. على أن الندوة التي جرت في العام 2003 نشرت الأوراق التي نوقشت فيها في كتاب عام 2004. ولا يعينني الاعتراف بأن علاقتي بالمرحوم لم تكن حميمة كعلاقته بأخرين من مثل اليباس فركوح، أو ناهض حتر أو عبدالله رضوان. كانت علاقتنا ثقافية لا أكثر. فأول ما بدأ المؤدة بيننا استضافتي له في العام 1993 في اللقاء الذي أشرت إليه للحوار مع الطلبة عن روايته " الذاكرة المستباحة " 1991. وكنت قد شجعتهم على قراءتها وعرضت لبعض القضايا فيها من مثل المكان، واللغة، والحوار، وموضوع الرواية، وهو ترهل الحركة الحزبية والسياسية في البلاد. وتحدث إلى الطلبة ثم سئل سؤالًا عن المرأة في الرواية، فهي مغيبة تمامًا إلا من شخصية الخادمة السيرلانكية آريا. فأجاب قائلاً: المرأة في عالمنا العربي مغيبة مثلما هي في هذه الرواية. وضرب تركيا مثلًا على من لا تعيبُ المرأة لديهم ، فذكر تانسو تشيلر التي كانت في حينه رئيسة وزراء تركيا. وقال إذا وصلنا هذا المستوى، فسيكون موقع المرأة في الأدب العربي، وفي الرواية خاصة، موقعًا أكثر حضورًا.

ولعلي ها هنا أتذكر يوماً كنت قادمة لوزارة الثقافة لأمر لا أتذكره، فلقيني عند المدخل، وتوقف معي ودار بيننا حوار عن مجلة أفكار التي كان رئيس تحرير لها. وشكا من أن أعضاء هيئة التحرير غير فعالين، وتقاريرهم عن المواد التي يُسألون عن صلاحيتها للنشر تشبه الألبان والأحاجي. ثم سأل: لم لا تنشر في المجلة؟ فاعتزضت قائلاً: لي مقال في العدد الأخير الذي تسلمتموه من المطبعة، فقال: لم أره، لكن ينبغي أن تكتب في كل عدد، فأنت ناقدٌ مهم.

وعندما عرض له العارضُ الصحيُّ المفاجئُ، ونقل إلى المستشفى، تأملت كثيراً فهو لم يبتجاوز الخمسين. وتذكرتُ الأمر مع القاص رشاد أبو شاور، فقررنا أن نزوره وهو في العناية الحثيثة. وتوجهنا إلى مستشفى لوزميلا في اللويدة. ووجدنا في طريقنا محمد عبد الله قواسمة، وسألناه عن الرزاز، فذكر لنا أن وضعه مستقر، وغير مُطمئن. ودلفنا، وسمحوا لنا بزيارته. كان مشهداً مرقوعاً لا يحتمله المرء، فقد وضع له الأطباء أنبوباً في موقع الحنجرة للتنفس. وهو في غيبوبة. وسألنا الطبيب الذي نسيت اسمه فأخبرنا أنهم فعلوا كل ما يمكن والباقي على رب العالمين. وهذه العبارة يقولها الطبيب في العادة عندما يدرك أن الحالة الصحية للمريض ميئوس منها. عندما توفاه الله شاركنا في التشييع، وكان مهيباً. رأيت بين الناس أكاديميين وطلاباً جامعيين وكتاباً من مختلف الأعمار وصحفيين وجمهوراً غفيراً يصعب تصنيفه. وزرنا أنا والصديق أبو شاور بيت العزاء. كان رحمه الله، على كثرة تبرمه من الأوضاع، حاضر البديهة، وسريع النكتة. كنا مرة نحضر لانتخابات رابطة الكتاب، ونستعرض أسماء الأعضاء، وتتساءل عند ذكر كل اسم من تراه يستطيع التأثير عليه. فعرض اسم المرحوم مصطفى الفار، وسأل أحدهم: مين بمون عليه؟ فصاح مؤنس: فنجي البس. وأفرطنا في الضحك. وذات يوم رأيتُه، وقد أطلق لحيته، وعلمي به حليق الذقن. فسألته بالعامية:

شايفك مربي لحية؟

قال: أقلّ منها؟ مش عارفين نربي بهاي البلد ثور يجرّث. فبئرني لحية، اسمنا ربيّنا شي. وفي إحدى الندوات، وكان من المشاركين، قرأ قصة منشورة في مجلة اللوتس أثار الكثير من النقاش. وكنت مديراً للندوة. وكان الراحل ناهض حتر يرفع يده طالباً السماح له بالتعقيب، ولأنتي كنت أخشى أن يتطرف في تعليقاته ككادته فيفسد الندوة، ظللتُ أغض النظر عنه، فلاحظ مؤنس ذلك. فقال علي، وهمس:

- إعط دوراً لناهض أحسن ينجلط.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 8 شباط (فبراير) 2024 والكاتب ولد عام 1951 في السلط فأبوه منيف الرزاز كان قد نزح من سوريا واتخذها مقراً. درس في بيروت، واقام علاقات جيدة مع كتاب كثيرين ومفكرين، وأسهم في الصحافة بمقالات شبه يومية في الرأي الأردنية، والدستور، وكلف برئاسة تحرير مجلة أفكار، وانتخب رئيساً لرابطة الكتاب الأردنيين. أصدر الرزاز عدداً من الروايات وأولها أحياء في البحر الميت، تلتها روايته جمعة القفاري (يوميات نكرة) واعترافات كاتم صوت، وحين تستيقظ الأحلام، ومناهة الأعراب في ناطحات السراب، وليلة غسل، وعصابة الورد الدامية، والشظايا والفسيفساء، ورواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة، وقبعتان ورأس واحد، ومذكرات ديناصور. وله مجموعة قصص قصيرة بعنوان التمرد. توفي في 8 شباط - فبراير 2002. وللمزيد انظر كتابنا سالف الذكر: الرواية في الأردن في ربع قرن، ص 21 و ص 43 و ص 108 و ص 121. والرأي ع 7 شباط 2022 وصحيفة الغد 7 شباط 2013، وانظر = شرحبيل محاسنة: الشخصية في روايات مؤنس الرزاز، أبحاث جامعة اليرموك، مج 9، ع 12، 2012.

مجدي دعبس روائيا

إحدى النقاط التي لا بد من التذكير بها، والتنبيه عليها، عند الحديث عن رواية تاريخية لكتاب ما، هي وضع الرواية التاريخية في المرتبة الثانية بعد الرواية غير التاريخية. لسبب بسيط معروف، وهو أن كاتب الرواية غير التاريخية يستعين بخياله الخلاق في اختراع الحوادث، والوقائع، والأماكن، وربما الشخصوس، بصفة عامة، والعلاقات التي تنتظم هاتيك الشخصوس، فهو - إذا - مسؤول مسؤولية كبرى عن جل ما في روايته من حكاية تقع في زمن، لأشخاص جلهم من اختراعه، وابتكاره، في مواقع كلها من اختياره، ووصفه، وتصوره، في الحدود القصوى التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة.

الرواية والتاريخ

أما الرواية التاريخية، فتمة أمكنة لا يد له في اختراعها، وقد يكون الهيكل العام للحكاية، بما فيها من متتاليات محكية، وسرود مروية، مما تجود عليه به المصادر والمراجع التاريخية، والمحليات، والمدونات التي يمكنه أن يعود إليها من وقت لآخر، مثلما يجد القارئ في آخر رواية (أجراس القبار) لمجدي دعبس من إشارة لما استعان به من مراجع في مقدمتها كتاب محمود العالبي عمان في ماضيها وحاضرها (1971) وما نشره أرسلان رمضان في (2002) وما كتبه المطران سليم الصايغ عن الآثار المسيحية في الأردن، علاوة على إفاذته من كتاب ترجمه مرقس داود عن تاريخ الكنيسة بعنوان (يوسايوس القيصري). لذا كانت الرواية التاريخية - بهذا المعنى - ليست من متخيّل الكاتب وحده، بل ثمة عناصر كثيرة تحتل موقعا كبيرا، ومساحة أكبر، في الرواية، صاغها آخرون. وتبعنا لذلك، إذا كنا نشهد لكاتب الرواية غير التاريخية بالابتكار المحض، فإن كاتب الرواية التاريخية لا يطمع، ولا يحق له أن يطمح - أساسًا - بمثل هذه الشهادة.

سرّد كرفالي

فرواية أجراس القبار لمجدي دعبس تتألف من فصول بعضها يمثل تمهيدا، أو عرضًا لإطار الحوادث التي تتألف منها حكاية زينون، وتابعه زيناس. ففي الفصل الأول، وعنوانه الحامية، يوطئ لذكر المكان زيزياء (زيزيوم) وفيلادلفيا (عمان) الذي تقع فيه المجرىات. ويذكر فيه بعض الشخصوس، وبعض الطرق التي تؤدي للمدن التي تقع - مثلما يترأى لنا- في الأردن، وعلى امتداد بادية الشام كبصرى، ودميسكو (دمشق) وأنطاكية (أنطوخوس) فضلا عن جراسيا (جرش). ولا يفوته أن يشير لحاكم المدينة الروماني مكسيموس. وعلى الرغم من أن القارئ لا يتوقّع العدول عن السارد العليم للسارد المشارك، إلا أن المؤلف في الفصل الذي يتلوه، وهو بعنوان الجارية، أناط مهمّة السرد بالجارية، مستخدماً ضمير المتكلم. تقول مثلا: "اقترب موعد الاستقبال الذي تُنظّمه سيدي .." (ص35) في إشارة لزوجة الحاكم مكسيموس. وفي موقع آخر تشير إلى صوفيا التي تشاركها المخدع نفسه.

وفي الفصل الذي يتبعه، الموسوم بعنوان (عيد هرقل) تغيبُ هذه الساردة، ويعود بنا المؤلف للسارد العليم الذي يحدثنا عن مكسيموس، وعن المدينة، وعن تلالها السبعة، وعن النهر- السيل- الذي يزودها بالمياه، وعن الحمامات، وسبيل الحوريات، وعن الجنود، والجمهور الذي يحتشد احتفالاً بالعيد، ولكن ما إنَّ تصل بنا الإشارة لزينون وتابعه زيناس حتى يختلف السرد؛ إذ يتضح أن الاثنين لا يأسان لمثل هذه الاحتفالات، ولا لمثل هذا الكرنفال الذي هو في نظرهما بعيد عن إرادة الربِّ، وعن دين المسيح، بعدًا شديدًا (ص49).

عقدة الرواية

وهنا تبدو لنا عقدة الرواية، وتظهر، بوضوح، وهي اضطهاد الرومان للمسيحيين في ذلك الزمان. ويؤدي كل من زينون وزيناس دورا بارزا على الرغم من أن المؤلف أوحى لنا عن طريق الراوي المشارك تارةً، والعليم غير المشارك تارة أخرى، بما في الحكاية من شخصيات عدة قد يكون لها من الأثر ما لهاتين الشخصيتين. بيد أنه، وعلى الرغم من إشاراته المتكررة لكل من سبيروس ويوليانوس وأرتاليا و ساوروس، يظل الضوء منصبًا على كل من زينون وزيناس؛ فهما يحتلان بُؤرة اهتمام السارد.

وهذا الأخير، على الرغم من أنه تابع لا أكثر، إلا أن أثره في الرواية أكبر من تأثير كثير من الشخوص. فهو الوسيط المساعد بصفة عامة، ودائمة، بين زينون والمؤمنين بالمسيح. وهو الوسيط المساند الذي يسطع بدوره في تحرير الخدم والعبيد. وهو الذي كشف عن شغف برميدوس بصوفيا، وعن توفقه لإقامة علاقة غرامية بينهما. وهذه الإشارة وما تبعها من حوار مع برميدوس توحى للقارئ بأن برميدوس وصوفيا سيكون لهما شأن كبير في الرواية. بيد أن هذا التوقع لم يتحقق. وما جاء من وصف جمالي لها (ص93) ذهب أدراج الرياح. غير أنَّ الشيء الذي يتوقعه القارئ ويتحقق هو تحرير زينون لخدمه، وعبيده. وهو ما أوغر صدور الآخرين عليه، وترتب على ذلك أن ارتسمت علامات الاستفهام الكبرى حول علاقته بالمسيحيين.

وقبل أن تتضح هذه الإشكالية، يعود بنا المؤلف، ويرجع، للجارية. ولا ندري لماذا تختص هذه الجارية دون غيرها برواية ما يجري بضمير المتكلم، لا الغائب: "كان الوقتُ ظهرًا عندما سمعتُ صوت السيدة ديرمانا" (ص114) وهو في هذا الفصل يشير إلى ما يتصف به بيراتو من وقاحة تتجلى في نظراته الشبية لصوفيا، ومع ذلك لا تنكر الجارية، في موقع آخر، هيام جوارى القصر به، وتغتمُّ بوسامته. ولا يتضح أنَّ لبيراتو، أو لبرميدوس - وهو أحد أتباع زينون - دورًا يتجاوز مثل هذه الإشارات العابرة. ففي الفصل الموسوم بعنوان (ليس بعد اليوم) وهو عنوان خطائيٍّ إلى حدِّ ما، يتخذ زينون قراره النهائي بتحرير عبيده. وهذا لا يحدث بصورة مفاجئة، بل جرى التمهيد له سابقا. ووطأ له الراوي بقاء جمع زينون بزیناس والراهب، وجرى الحديث عن الأناجيل، وعن الأباطرة، الذين أمروا بإتلاف الإنجيل، وإحراقه، واضطهاد المسيحيين، الذين ما فتئوا يتداولونه سرًا. تلت ذلك كله رحلة زينون، ومن معه، إلى أنطاكية، واللقاء ببعض المؤمنين بالمسيح. وأخيرًا، وبعد العودة، يتخذ زينون قراره الذي يتلوه على مسامع الخدم، والعبيد، قائلًا: " هذه الرقعة الممهورة بخاتمي تعيد لكم حريتكم التي سُلبت لسنوات".

المحاكمة والسياف

أوغر هذا القرار صدر سبيروس، الذي ساءه أن يُطلقَ زينونَ عبيده، وخدمه، ويجرهم من التبعية، لسبب غير واضح، ولا مفتح. وهو موقف يبعث على القلق، إذ يخشى أن تتعاطم شعبيته بين الجنود تعاطماً يشجعهم على التمرد. وها هنا تلتقي شكوك سبيروس ويوليانوس. وبعد كل النسيان الذي أحاط بصوفيا يكتشف القارئ أنّ المؤلف لم يُسها، ففي فصل بعنوان برميدوس، وبروميدوس هذا سبقت الإشارة إليه، يظهر مرة أخرى، وهو يحلم بلقاء تلك الفتاة، يقول في مونولوج (ص155) " بعد أيام سأذهب إلى فيلادلفيا للقاء صوفيا. آه صوفيا، كم أنت جميلة، وريقة، وطيبة! " ودون أن يتيح لنا المؤلف أن نعرف ما سيجري بعد هذا، فاجأنا بفصل آخر بعنوان روزاريو. وهذا من الشخصيات التي تعادي كلا من زينون وزيناس والمسيح. ولذلك سرعان ما شاع من أن روزاريو لديه معلوماتٌ خطيرة عن الرجلين. فاستدعا يوليانوس في الحال، وطلب منه أن يكرر على مسامع الحضور ما سمعه من زينون، وهو الشيء الذي يدينه، ويؤكد علاقته بالمسيحيين، بل إيمانه بالمسيح. وما عمّت الأمور أن سارت في الاتجاه المساوي الذي ينشده يوليانوس، وهو أن يقدم زينون وتابعه زيناس للمحاكمة أمام مكسيموس: " سنقدمه للمحاكمة، فإن ثبت ما تدعيان فسننا، وإن ثبت العكس، فالويل لكما مني(ص161) ". ويعود بنا المؤلف مرة أخرى، في إشارة لعشوائية السرد، للجارية، فهي تُفضي للأخريات بالخبر الصاعق " زينون..يقولون إنه في سجن المدينة...وسيقدم للمحاكمة غداً (163) " وفي نهاية الأمر ينفذ حكم الإعدام بالرجلين في مشهد يتصدّره السياف.

ملاحظة

يُظهِرُ سياقُ الأحداث في الرواية القليل من العشوائية في السرد، فهو يطيلُ مثلاً في العرض الخاص بالحامية، وفي التحضير للاحتفال بعيد هرقل. وفي بعض الفصول لا تخدم الإطالة الأحداث، وبدلاً من ذلك تؤدي إلى إيجاد إيقاع بطيء يترتب عليه الشعور بالملل، ومثال ذلك الفصل الذي تطرّق فيه للخدم والعبيد. ففيه مواقع إنشائية عن الربيع، والطبيعة، وهو حديث فائض عن الحاجة، ولا ضرورة فنية له توجب هذه الإفاضة، ولا يؤدي لشحذ ميكانيكية السرد. علاوة على أنّ للمؤلف طريقةً في تقديم الشخوص لا تسمح للسارد بالغوص عميقاً في النفوس، والتوغل بعيداً في رصد ما تحس به، وتشعر، وما يتداعي في أذهانها من خواطر، وأفكار، وما تخفيه في أعماقها من مواقف وأسرار. فالوصف الخارجي، التقريري، للشخوص، جعل منها شخصيات باهتة، شاحبة، إلا ما كان من تركيزه على شخصية زينون، فهو النموذج الفريد الذي سعى من البداية لاستثنائه من ظاهرة التمنييط المتكررة.

على أنّ المؤلف، في هذه الرواية، يقتصر على رؤية الماضي منفصلاً عن الحاضر، إذ ليس ثمة ما يُشير إلى ارتباط ما يرويه بدلالاته، وتأويلاته، بحاضرنا؛ بحيث نجد في (أجراس القبار) تطبيقاً عملياً لما يقوله جورج لوكاش، من حيث كون الرواية التاريخية هي الرواية التي تروي الحاضر وكأنه شيء قد مضى. وكنا نأمل أن يذكر الكاتب- في إضاءة من فقرة واحدة على الأقل- شيئاً عن الحدث التاريخي الذي تناولته

روايته، وفي أيّ حقبة من الزمن وقع، لأن هذا بلا ريب يساعد القارئ على استعادة الأجواء، وملء الفجوات، بما يشتظهره، ويستعيدُه، من ارتباطاتِ بذلكِ الحدّث، وذاكِ الزمان. وهذا ما دأب عليه مؤلفو الروايات التاريخية، أمثال أمين معلوف، وباسكال كينارد، وديفيد براون، وأنطونيو غالا، وقبلهم والتر سكوت، وجرجي زيدان، وآخرون.

*مستخرج من الرأي الأردني ع الجمعة 18 شباط(فبراير) 2021

1.مجمدي دعبس، أجراس القبار، ط1، دار الآن(ناشرون)، عمان، 2020 والكاتب من مواليد 1968 حائز على ماجستير في هندسة الاتصالات العسكرية. وقد بدأ اهتمامه بالرواية متأخرا فالرواية الأولى له الوزر المالح صدرت عام 2010 وفازت بجائزة كتارا. وتبعها رواية حكايات الدرج، ورواية أجراس القبار، وهي رواية تاريخية 2020 ورواية قلعة الدروز، وهي كذلك تاريخية وتقع حوادثها في محيط الأزرق، وتتخذ من الثورة السورية ضد الفرنسيين موضوعًا. انظر القدس العربي ع 13 أيلول سبتمبر 2022.

محمد حسن العمري

روائيا

اللافت للنظر، والغريب، في رواية " أولاد عشائر " لمحمد حسن العمري الذي اقتبس عنوان الرواية من عبارة تردُّ فيها، وهي قول بعضهم " أبناء العشائر يفعلون أشياء كثيرة دون أن يتقاضوا عليها أجرًا " (ص38) أنه وَصَّعَ الفصل الأول منها تاليًا للثاني الذي يبدأ ص 15 فيما يبدأ الفصل الأول ص 91 ولعله أراد بهذا الترتيب الذي يخالف العُرف، والعادة، أن يوحي للقارئ بشيء مهم، وهو أن الحوادث، والوقائع، التي يرويها السارد من ص 91 - 185 هي وقائع روايته، أما ما رواه من ص 15 إلى 90 فهو مقدمات تتضمن بعض ما سيتكرر ذكره في الفصل الأول الذي احتلَّ موقعًا متأخرًا مع أن من حقّه أن يكون أوَّلًا.

ذلك لأنَّ الفصل الذي بدأ به تضمَّن إشارة موجزة لنيفين ذوقان دؤاس - وهي صحفية - وما جرى لشقيقتها شروق بعد لقاءها بصقر ريجان(ص15). وإشارة غير كافية لما حدث لخطيب شروق(حجاب) (ص17) وانتحاره(ص19) وإشارات متكررة للراوي صقر ريجان، ولقتل عطا - ابن الشيخ شاهر - ومقتل صقر ابن أخت الراوي (ص21) وما يذكره عن الراوي من حيث اختلافه مع توجَّهات الحكومة - حكومة النهضة - على الرغم من أنه شَغَلَ فيها منصب مدير عام لزمان غير قصير قبل أن تُعرض عليه حقيبة وزارية. وجرى على عادة الرواية التقليدية، لا بدَّ من قيام المؤلف بتقديم الشخص البارزة. فالسارد، ها هنا، وهو صقر ريجان، يذكر لنا أمه شيخة (ص25) ودعوته على عطا، وأبيه الشيخ شاهر، وواسطتها، والمدير المسؤول عن صرف النظر عن تعيين صقر في الوظيفة التي رُشِّح لها من ديوان الخدمة المدنية، وتعيين عطا بدلا منه، لأنَّ لهذا الأخير وسيطًا رفيع المستوى؛ وزيرًا أو من يقوم مقامه. لكن عطا أتهم باختلاس محفظة المسؤول عن التعيين، ولهذا فقد الوظيفة فورًا. وظلَّت الأم شيخة تعتقد أنه فقدتها بسبب دعائها عليه.

الشيخ شاهر

ويترك المؤلف حكاية الدعوة، والوظيفة، مستطرِّدًا ليقدم لنا الشيخ شاهر مع أن هذا الشيخ لا دور له في الحوادث.. فيذكر أنه من مواليد الثلاثينات من القرن الماضي. وأن له أراضي في جنوب عمان، واسعة جدا، ومترامية الأطراف، تقاضى من تعويضات شق الطرق، والاستملاك لغرض الخدمة العامة فحسب، مبالغ كبيرة مكنته من أن يبني ستة بيوت لبناته الست، وبيتا سابقا لابنه الوحيد عطا الذي لم يَقم فيه، فأحاله مسجداً. ثم يروي لنا الكثير من شؤون عطا الذي ظفِرَ بدبلوم لم يذكر لنا في أيِّ تخصص، ولكنه غادر القرية على الرغم من أن هذا أعْضَبَ أباه الذي ظل يتوق لإعادته مما هو فيه من حياة التشرد في عمان بين المقاهي، والمطاعم الشعبية، ودور السينما، والانخراط في صفوف الحمالين المتخصصين بالقاصات في سوق الشُّكَّر، وغيره. وقد اتهم بسرقة بعضها، وأدخل السجن، ومكث فيه مدة. ولا يفتأ السارد يجري وراء

عطا هذا إلى أن يروي لنا حكايته مع المرشح البرلماني فوزي الزاهد الذي لم يُنَّجِح في انتخابات 1989 وأصبح بعد ذلك رئيسًا فخريًا لنادٍ اجتماعي غير معروف (ص47).
وسبب ذكره هذا المرشح أنّ عطا اختلس محفظته في أثناء الانشغال بالمهرجان الخطابي للمرشحين، أمام المسجد الحسيني، ووجد فيها سبعة دنانير أخذها، ثم قذف بالمحفظة في قناة الصرف الصحي (ص49). ولم يترك السارد اهتمامه بعطا ابن شاهر إلا بعد وفاته، وإحضر الجثمان في مركبة لقريته (شعيل) واختلاء أبيه بالجثمان لدقائق قبل الدفن (ص74-80). وهذا الإطناب، في تقديمه شخصية عطا، يذكرنا بما قيل في الرواية عن المعلم قطيش (ص40-44) وطبيب القرية هويل (ص37-38) فقد أسهب في الحديث عنها إسهابا صرف الانتباه عن الشخصيات الرئيسة، وعن الحوادث المهمة في الحكاية، دون أن يعود الإسهاب عليها بغير القليل من الفكاهة والسخرية.

وفي الأثناء، يجد القارئ إشارة بلا تفاصيل لمقتل صقر الصغير ابن شقيقة الراوي أروي (ص51) وهذه الإشارة العابرة سيتوقف لديها المؤلف في نهاية الرواية (ص167). وتتلوها إشارات لمقتل شروق دؤاس، ومحاولات تسوية الإشكالات مع نيفين شقيقة شروق (ص54). وسيعود إليها كعادته في مواقع جمّة، ومُطَرِّدة، في الفصل الذي وصفه بالأول، مع أن ترتيبه هو الثاني.

شخصيات غير سردية

وفي هذا السياق يجد القارئ ذكرا لشخصيات غير سردية أحمها المؤلف في روايته ليضفي عليها بعض الصدق الواقعي، غير القتي؛ كهجت التلهوني، ووصفي التلّ، ومضر بدران، وهاني الملقّي، وعمر الرزاز، وجلهم رؤساء وزارة سابقون. ومؤنس الرزاز، وهو شقيق الرئيس المعنيّ بهذه الرواية، فقد كرّره مرارا. وكان بمقدور المؤلف أن يتجنب هذا بذكر اللقب دون الأسماء الصريحة التي تقترب الرواية من التحقيق الصحفي. فهذه الإشارات لهم، ولغيرهم، كهزري كيسنجر، وميلان كونديرا، وإليزابيث الثانية ملكة بريطانيا، وجيمي كارتر، وحتى أدونيس (ص29)، وسواهم ممن تيفوا على التسعين، استبعدَ التخيل لصالح التوثيق على الرغم من أن الأسماء الأخيرة جاء ذكره لها من قبيل الحشو الذي لا يضيف للموقف كبير معنى. وهذا يأتي على حساب النسق الروائي، فهو لا يكتب رواية تاريخية، كرواية "العمامة والقبعة" 2008 لصنع الله إبراهيم⁽¹⁾، أو رواية "موانئ الشرق" 1991 لأمين معلوف، التي استهلها بذكر السلطان عبد الحميد الثاني، ووريثه الشرعي. أو خاتون بغداد لشاكر نوري التي يذكر فيها مسز غيرترود بيل⁽²⁾، واسم المندوب السامي البريطاني على العراق المستر كوكس، والملك فيصل الأول.

ومما يستدعي الملاحظة إفراط المؤلف في الوقوف إزاء شخصية عطا أحد منافسي السارد صقر ريجان على الوظيفة التي فاز بها الأخير. فقد أهتم بوصفه؛ جسما، وعقلا، وخُلُقًا، ومزاجًا، وتشرّدًا، وأطال في ذلك، مع أن عطا في الرواية لا دور له، إلا أنه قُتل، ودُفن، وقد تجاوز الستين، ولم يتزوج قط. وظلّ على خلاف مع أبيه، وإن بدا في أحد المواقف غير جافّ مع إحدى أخواته. فالرواية - مثلما يكتشف القارئ - تقوم أساسًا على الإشكالات التي مر بها صقر ريجان بسبب توظيف صقر الصغير - ابن اخته - بدلا من

حجاب خطيب شروق. وما تقوم به شروق من تهديده، واللقاءات المتكررة في مكتبه، وهي التي انتهت بمقتلها دهساً فيما يبدو أنه حادث مروري مدبر. وما صاحب هذه الإشكالات من قدوم العشيرة البدوية - عشيرة دؤاس - من الزرقاء يتقدمها الشيخ أبو راكان والبروفسور المتخصص، وهم جميعاً لا يعرفون: لا عطا، ولا الشيخ شاهر، الذي توفاه الله عن 90 عامًا، ولا علاقة لهم بعشيرته، وهذا واضح، ولا يحتاج لطويل بيان (ص 180-185).

شهادة نيفين

وإذا تحولنا من الفصل الذي انتهى بوفاة (شيخة) والدة قاروط ربحان (ص 89) إلى الذي يليه، وهو في رأي السارد منقول نقلًا من شهادة نيفين شقيقة شروق التي لاقت حتفها في حادث سير مديري في طريق المطار (ص 91) نقول: في هذا الفصل تبدأ الرواية وتنتهي؛ مما يؤكد أن السابق لا يعدو كونه مقدمات، وإشارات. فحجاب الذي ذكر في السابق ذكرًا عابرًا دون أن نعرف عنه شيئًا تبين أنه مهندس، وخطيب شروق دؤاس التي تعرف عليها في مطعم اللوجبات السريعة (ص 91) وقد حان دوره في التعيين، وتسلم خطاب التعيين بعد توقيعه من ديوان الخدمة المدنية، متوجهًا صوب الدائرة التي يشغل منصب المدير العام فيها صقر ربحان، وهو الذي رده خائبًا بعد أن كتب على خطاب التعيين: "يوقف تعيين حجاب لعدم الحاجة إليه في الوقت الحالي، ويُعاد ملقهُ للديوان" (ص 93) وكان قد عين صقرًا الصغير - ابن أخته أروى - بدلًا منه. ومن باب الاحتراس والتحرز احتفظت شروق بنسخة من خطاب التعيين الذي تم وقفه من المدير العام (100) وأسفر هذا، بما يتم عليه من فساد المدير العام، عن جريمة انتحار الشاب حجاب الذي ألقى بنفسه من شاهق، ولقي حتفه فورًا (ص 102) في مشهد أطال الراوي في وصفه إطالةً فيها غير قليل من التزديد، والفضول.

حجاب من هو؟

ويجد القارئ في هذا السياق تعريفًا كاملاً، أو شبه كامل، بحجاب. فقد عاش يتيمًا مع شقيقاته الخمس، وجدّه الذي توفاه الله بعد قليل من وفاة الأب. (ص 105) وهو ينتمي لعشيرة أردنية تقيم في شرق عمان. وكان قد تعرف بشروق في مطعم اللوجبات السريعة مثلما ذكرنا. وفي الأثناء يستطرد الراوي متحدًا فيما يشبه الخطبة العصاء عن الفساد الذي شهدته التوظيف زمن حكومة النهضة، ولم يفته أن يذكر رئيسًا سابقًا لرابطة الكتاب الأردنيين، ومنشوره، الذي يدافع فيه عن الراحل مؤنس الرزاز، مفضلًا مؤنسًا الروائي على أخيه الرئيس. ولا يجد القارئ سببًا مقنعًا لهذا إلا أن يكون المؤلف راعبًا في إثارة هذا الموضوع الذي أساء للمثن السردية إساءةً كبيرة، وجعل الرواية محاولة أدبية لتصفية الحسابات.

ويتكزز التعريف بحجاب، فيذكر أنه وُلد لأب فقيرٍ من أسرة جنوبية الأصل، عمانية المقام (ص 119). وأنه كان يتعاطى أدوية مهندنة بوصفاتٍ طبية (مُفتركة) أو بلا وصفات. (ص 121) وأن خطيبته لم تكن على دراية بذلك. وقبل خطوبته كان قد تقدم لابنة خالته التي أبث الزواج منه بسبب أخواته الخمس، وفي المقابل يذكر أن (شروق) هي الأخرى انتكست مرتين، وألاهما مع شاتٍ اكتشفت بعد الخطوبة أنه مُدمن،

والثانية من طيب يكبرها بعشر سنين تخلت عنه لكثرة تحرشه بالنساء(ص123). والطريف - المنعل - مقارنة المؤلف بين انتحار حجاب، والبوعزيزي التونسي الذي أسفر انتحاره عن ثورة انتهت بتغيير النظام السياسي في تونس(ص125) فانتحار حجاب لم يسفر - على وفق الحوادث في الرواية - إلا عن مقتل عدد من الشخوص بحوادث الأراجح أتمها مدبرة.

اتصال من مجهول

وإذا أردنا الدقة تبدأ مجريات الرواية باتصال من مجهول مع شروق، ليحثها على الاستعانة بشقيقتها الصحفية اللامعة نيفين، والقيام بما تستطيعان القيام به للانتقام من صقر ريجان، والكشف عن فساده، وألاعيه التي انتهت بانتحار حجاب. وهذه هي عقدة الرواية إذا ساع التعبير، وحسن. تجاوزت شروق مع المتصل، واقتحمت مكتب صقر ريجان بعد أن أثارت نيفين الموضوع صحفياً(ص134) وإعلامياً. وتحدثت شروق للمدير العام، وطلبت منه أن يقدم اعترافاً في بثٍ حيٍّ ومباشر يقر فيه إقراراً صريحاً لا يحتمل المواربة، أو اللبس، بتعيين ابن شقيقته أروى بدلا من حجاب صاحب الحق بالوظيفة، مما تسبب في انتحاره. وبعد لقاءات عدة، ومساومات، عرض عليها فيها مبالغ كبيرة جداً لقاء طي الموضوع، فأصررت على طلبها إصراراً عنيداً، مما دفع به لليأس من التفاوض (ص141).

حادثٌ مروري

بعد هذا فوجئ الجميع بالحادثة المرورية الذي أسفر عن مصرع شروق في طريق المطار، وأفاد شهود عيان بأنَّ السيارة التي ضربت الفتاة ذات (لوحة أرقام) حكومية. وأن السائق شبه أصلع يرتدي نظارة سوداء بعدسات كبيرة. أما نيفين فلم يخطر لها ببال أن تتم تصفية شقيقتها شروق بهذه السرعة.(ص149) وفي هذا الموقع أعادنا الراوي للتعريف بالشقيقتين، وهو شيء غير مناسب. (ص157) علاوة على أن العودة للحديث عن صقر ريجان، وما عاناه من أمراض سببت له العزوف عن الزواج، فبلغ الستين عازباً، هو الآخر في موقع غير مناسب، ولا ملائم.(ص159) وفي حمأة هذه الحوادث عاد بنا المؤلف لصقر الصغير الذي سارع لنجدة خاله. فلقني هو الآخر مَصْرعه في حادثٍ غامض.

وفي مقابلةٍ أجريت مع الخال اعترف بما كان منه (ص171) مدعيًا أن المهندس المنتحر كان يعاني من متاعب نفسية، ويتعاطى أدوية مهدئة، وأنه كان مهيئاً للانتحار بهذه الظروف، أو غيرها. وعلى الرغم من ادعائه الاعتذار عن التكليف بحقيبة وزارية، إلا أنه كان أول الحضور في أول اجتماع للمجلس بُعيد التعديل الوزاري. فتقبل التهاني والتعازي من زملائه في آن.(ص185).

تساؤلات

وهذا ما لا يتوقَّعه القارئ. فبعد الفساد الذي أتهم به، واعترافه بما نسب إليه، يغدو وزيراً في حكومة النهضة، فشيء لا ينسجم مع الواقع الافتراضي، بيد أنَّ المؤلف، يريد أن يقول من وراء السارد: إن حكومة النهضة حكومة فساد، لا أكثر ولا أقل، وهذه هي الأدلة التي لا يستطيع، كائنٌ من كان، أن ينكرها، أو أن يستهين بما فيها من حجج برهانية على صحة هذه الاستنتاج ودقته.

على أنّ نهايات الفصل لا تخلو من غموض يثير لدى القارئ عددًا من التساؤلات. فالسارد لم يقل لنا: إن شروقًا، بعد مغادرة المكتب، اتجهت إلى طريق المطار، ونحن نفترض أن المدير، وهو من سكان جنوب عمان، يغادر إلى منزله سالكا طريق المطار، أما شروق، فما الذي يجعلها تسلك ذلك الطريق؟ وسؤال آخر، وهو كيف تأتي لصقر الصغير- ابن أروى - أن يعلم بما جرى مع الخال ليهرع لتجديته؟ وهذا يُسفر عن سؤال آخر، وهو من هي الجهة التي كانت تترتص بابن أروى، وأطلقت عليه النار فيما كان يقود سيارته عائداً من لقائه بالخال نحو المنزل في شعيل؟ وثمة سؤال ثالث، هو: هل الإشادة بأولاد العشائر في الرواية تسوّغ هذه الجرائم التي تأتي بنتائج عكسية، فهم، كغيرهم، منهم الطيبون، ومنهم الفاسدون، وأكبر دليل على ذلك ما نجده في الرواية. وثمة شيء آخر ينبغي ألا يفوتنا التنبيه عليه، والإشارة إليه، وهو خروج الكاتب على النص مخاطبًا القارئ مباشرة. وقد تكرر هذا في أكثر من موقع، كنصحه لنا ألا نبحث عن موقع (شعيل) على محرك البحث (غوغل) لأن هذه التسمية منه، وليست موجودة على أرض الواقع، وهذا- في العادة- تدخل من المؤلف غير مقبول في الروايات المتقنة.

-
1. انظر الدستور الثقافي 2024 / 5 / 24. والكاتب فضلا عن أنه صيدلي روائي صدرت له روايتان أولاهما بعنوان من زاوية أثنى، والثانية، وهي موضوع هذا الفصل، بعنوان أولاد عشائر. ورواية أخرى للأطفال والفنية بعنوان إحدى عشرة دجاجة. انظر عنه: الرأي، 10 نيسان - إبريل 2021 والدستور الثقافي 22 أيلول - سبتمبر 2023
 2. انظر عنها خليل، إبراهيم: في الأدب العراقي الجديد، ط1، عمان: دار الخليج، 2024 ص 93- 96

محمد داودية كاتباً للسيره

لا أنكر أنني تواصلت مع هذه المذكرات أياماً لا أمل القراءة، وبي لهفة وتوق لمتابعة هذه الومضات التي تجمع بين حديث الذكريات، والتوقف عند بعض التجارب التي تغدو مع الأيام دروساً مستعادة، وعضاتٍ مستفادة، يقبل عليها القراء في كل حين، ويتداولها الشداة على مر السنين.. فأبو عمر – كاتب هذه السيرة – الباعثُ من صدره بفيض الخاطر، والذارف من مآقيه بالدمع السخين المائر، لا يألُو جمده في تنضيد هذه اللوائح، دون أن يغفل عما مر به من مباحج، فيحدثنا حديث القلب للقلب عما ذاقه في طفولته من معاناة وحرمان، وما لقيه في صباه الأسيان، من مكابدة، ومن مجالدة، مع تكاليف الحياة، بعد أن رماه الدهر باليتم، وقسا عليه الزمان بالفقر والغُدم، فكان عليه – مكرها، لا بطلا - أن يعيل نفسه بنفسه، وأن يعيل إلى جانب ذاته أمه وإخوته، وأن يصل الليل بالنهار، عاملاً في مطعم تارة، وفي محجر تارة، وفي مقهى تارة أخرى. إلى أن رأف به الزمان فُعِن معلماً منفرداً في بعض القرى، فكان فيها المدرس والمرابي والأذن وحارس المدرسة، وهو الذي يقوم مع هذا وذاك بما يتطلبه البيت من أعمال؛ بدءاً بغسيل الملابس، وتحضير الأطعمة، ومروراً بتنظيف غرف الصف والمنامة. ويستطيع القارئ أن يعثر في هذا الكتاب على نموذج صارم للمدرس في ستينيات القرن الماضي، لا سيما في هاتيك المدارس التي كتب على تلاميذها، ومعلميها، أن يعانوا مثل هذا الوضع المُحزن.

من مكان لآخر

ولا يفناً المؤلف يتنقل بنا من مكان لآخر عبر البادية، في الشمال تارة، في المفرق والفدين والرويشد والزرقاء، وفي الجنوب طورًا؛ في الطفيلة وفي معان وفي وادي موسى وفي الشوبك، ملماً بالأوضاع الاجتماعية والطبقية، وحتى بالوضع الحياتي اليومي للأكثرية الصامتة المسحوقة في الجنوب، وهي التي لم تحظ من الحكومات الأردنية المتعاقبة إلا بالإهمال، وباللامبالاة. ومذكرات داودية في هذه الأمكنة، وفي تلك الأثناء، ترسم لنا أجواءً مؤسفة عن معاناة الناس، وعن الضيق، والصنك الذي اتصفت حياتهم به في حين كان الآخرون يرتعون بما أتيح لهم من أعطياتٍ ومُنح وامتيازات.

رب ضارة مفيدة

ومثلما تقول الأمثال لا بد للحزين الكئيب من يوم يفرح فيه فرحا يغسل بجلالوته مرارة الماضي. فقد أتاحت له الظروف، في ما يروي لنا من أحداث، أن يتحول من معلم يعاني من نضوب الراتب في العشر الأوائل من الشهر، إلى صحفي ملتزم في غير جريدة، فهو في الأخبار، ثم في صوت الشعب، ثم في الدستور،

ثم كاتباً في عدد من الصحف، ومنها الزمان، ومدير تحرير مجلة أسبوعية. وعلى هذا النحو غدا في وقت قصير صحفياً محترفاً، وكاتب عمود يومي لامعاً، ونجماً إعلامياً ساطعاً، وحظي بعلاوات تضاعف فيها راتبه مراراً لرضا أرباب العمل من أمثال فؤاد النمري، وإبراهيم سكجها، وطارق مصاروة، وآخرين، عنه. ولم تكن عيناه بعيدتين عن نقابة الصحفيين التي رشح نفسه ليكون نقيباً لها، غير أن حساده أشاعوا عنه الكثير من الأكاذيب، فلم يحالفه الحظ من هذه الزاوية. وربّ قائل يقول: أليست هذه الضارة مما انتفع به أبو عمر داودية. على الرغم من أنّ الأمثال لا تصدق عادةً، إلا أنها في هذه المرة، ومع داودية، صدقت صدقاً لا ينكره إلا جاحد، ولا يبابه إلا معاند، فقد ابتسم له الحظ عندما دعاه المغفور له - بإذن الله - الحسين بن طلال بعد تلك الانتخابات ليكون المدير الإعلامي في الديوان الملكي. وبهذه الخطوة يبدأ نجمه في الصعود بعد أن زایلته النحوس التي لازمته منذ نعومة أظفاره.

مع غسان كنفاني

تعدّدت الوظائف والمناصب التي تقلدها بعد ذلك، فهو سفير في المغرب تارة، وفي اليونان تارة، وفي ماليزيا تارة أخرى. فوزير للشباب، فوزير للتنمية الإدارية والسياسية، فوزير للزراعة، فرييس لمجلس إدارة الدستور، وهذا المسار الحافل بالإنجازات، والمسرات، لم يخل في الواقع من منغصات تهبّ عليه من هذه الجهة أو تلك، فقد لاحقته شائعات المغرضين، ممن رموه بالإقليمية تارةً، وبالقرب من الإخوان تارةً، وبمبالأة الفلسطينيين تارة. والحق، أنه مثلما يذكر في سيرته، كان - وما يزال - شديد التعلق بفلسطين، وقد انتسب للجهة الشعبية متأثراً برواية رجال في الشمس لغسان كنفاني. وأصبح من قراء الهدف التي بدأت الصدور عام 1969 ثم إنه زار بيروت، والتقى بصديقه، ورفيقه، ميشيل النمري، وقرأ الفاتحة على قبر غسان كنفاني، وخاض الكثير من السجلات مع الديمقراطية (حشد) وعلى الدوام لم تخلُ وقائع هذه المذكرات من مواقف تتمّ على صدق انتائه القومي، وعنوانه التعلق بفلسطين قضية وشعباً. على أنّ العبرة في مثل هذه الأمور في المآلات. وهو لا يفتأ يلحّ على موقفه هذا بالرغم من أن بعض حساده نجحوا في إبعاده مثلاً عن رئاسة إدارة الرأي، ونجحوا في خذلانه في الانتخابات النيابية عندما رشح نفسه لدورة أخرى. ونجحوا بدماغوجيتهم باستبعاده عن منصب نقيب الصحفيين. ومع هذا كله كأنّ داودية في مروياته يقول لهؤلاء " يا جبل ما يهزك ريح ".

بساطة في عمق

هذا ما يريد المؤلف من هذا الكتاب، ولا يريد فيه أن يفهم القراء أنه شاعر رقيق، أو ناثر أنيق، ذو قلم رشيق، فقد نحا في هذا الكتاب منحى الصحفي الذي كان، يعبر عن الفكرة بالكلمات المألوفة المعبّرة، ويسبك التعبير بما في البساطة من عمق، وما في السلاسة والسهولة من قوة المعنى. غابته اجتذاب القارئ الشغوف بما في مروياته من حكايات شيقة حيناً، ومسلية في أحايين أخرى، وناقذة جارحة تذر الملح على الجراح في أحايين أخرى. وهذا يفسر تنقله من حكاية لأخرى. فبين الذكرى والذكرى تظهر حكاية جديدة لا يتوقع القارئ ظهورها في هذا السياق أو ذاك. وكان المتقدمون من أهل البصر والبصيرة في الأدب شعره

ونثره يستحسنون مثل هذا الاستطراد؛ كونه ضرباً من الترفيه عن القارئ، واستبعاداً للرتابة والسأم. فلو نسج المؤلف هذه المذكرات في نسق مترابط متساق من البدء للختام، فقد يُرضي بذلك المنتطحين من ذوي العناية بالسير والتراجم الذاتية، غير أنه باتباعه هذا الأسلوب يُرضي القراء على العموم، ويفصح عما في صدره من الهموم، فعلى سبيل المثال حكاية ابنته عدن التي تمثل دور الأستاذة وهي تهدد الطلبة الذين يكبرونها بالعصا حكاية مسلية تتوسط سلسلة من الذكريات المتباينة، والمشهد العاطفي المؤلم، لوفاة الأم، ينقلنا من واقع المؤلف الفرح بمنصب السفير إلى حقيقة الابن الباكي، وقد سبقه الموت بأربع ساعات حالت بينه وبين إلقاء النظرة الأخيرة على (ست الحبايب). وما صاحب حكاية الحرارة المرتفعة التي أصيب بها عمر، ابن السنوات الست، والخدمات الطبية، وانقشاع الحرارة فجأة دون تفسير، حكاية أخرى تثير لدى القارئ تساؤلاتٍ وتساؤلاتٍ. ومن أفضل هذه الحكايات التي طرأت على النسق حكاية السفير الليبي صلاح الدين البيشاري في جاكارتا، ذلك السفير الذي انشَقَّ على حكومة القذافي، ورفضه التبرع السخي من بعض السفراء العرب أنفة منه وكبرياءً، فهي حكاية أخرى تقدم للقارئ نموذجاً للوطني الذي يتمسك بشهامته، وكرامته، حتى اللحظة الأخيرة.

الحلوة والمرّة

والذكريات، كما هي العادة، تحفل بالحلوة والمرّة، وهذا الكتاب، بشقيه الحلو والمر، صيغ صياغة لا هي أدبية محض، ولا هي صحفية تماماً، فالقارئ المتمرس بقراءة السير، والمذكرات، لن يفوته الاستمتاع بالمحتوى. فالقالب هو محتوى هذه الذكريات، ولا موضع فيها للزعم بأن الشكل يُخْدش صفاءها الموضوعي، كما لا موضع فيها للقول بأن الشكل الذي صيغت فيه شكلٌ متينٌ لكنّ المضمون ليس بمتانة القلب. وأياً كان الأمر، نستطيع القول: إنّ كتاب داودية، ومذكراته هذه، شهادةٌ مُستلثةٌ من الواقع، وليس فيها شيءٌ من صنع الخيال، أو افتعال المؤلف الكاتب، فصدق مروياته لا يحتاج إلى دليل، بل هو دليلٌ على دليل.

*مستخرج من القدس العربي، ع 15 أيلول (سبتمبر) 2021 إعلامي، وكاتب صحفي، شغل مناصب عدة: سفير في الرباط وفي جاكارتا وعين وزيراً غير مرة، فعضواً في مجلس الأعيان.

محمد مقدادي شاعرا

في ظل أشجار الوهم

بعد أعماله الشعرية: أوجاع في منتجع المم 1982 والإبحار في الزمن الصعب 1984 وحالات خاصة من دفتر العشق 1985 وأحلام القنديل الأزرق 1986 والانفجار 1989 وحقول الليلك 1996 وذاكرة النهر 2001 وعلى أي حال أحبك 2005 وطقوس الغياب 2005 ورجل برسم الحب والمنفى 2007 وهوئش القرنفل 2008 وسلالة الطين 2010 وعلى قلة الياسمين 2015 تصدر للشاعر محمد مقدادي مجموعة شعرية جديدة هي الرابعة عشرة بعنوان «أشجار الوهم» (دار الخليج ، عمان: 2023).

ويتوقع الدارس أن يحقق مقدادي بعد هذا التاريخ الطويل مع القريض إنجازا لافتا يبهر القارئ، وهذا ما نلاحظه في غير قليل من قصائد الديوان. فهو – على الرغم من المعاناة التي تحيط بالمتكلم إحاطة السوار بالمعصم، في قصيدته «أشجار الوهم» التي اتخذ من عنوانها عنوانا للديوان مشيراً بذلك إلى أهميتها، ومنزلتها بين القصائد – تقول: على الرغم من ذلك الإحباط الذي يحيط به، إلا أنه يتحدى المدينة، ويتحدى الخطايا التي تنتقل الجسد، وتقيد بسلاسل ليست من حرير، والتعب الذي يسفر عن اقتفاء الرغيف، ويتحدى البروق، والأزقة، ومن يلقمونه بالحصى، ومن يلهثون وراءه، أو وراء أشلائه بكلمة أدق، وهو، مع هذا كله، يمسك بجمرة الصمت. والصمت -ها هنا- ليس سكووتا كالذي يوحى به اللفظ، ولكنه صمئ التحدي، بدليل أنه يغني وحيداً:

يئد أني

تشد يداي على جمرة الصمت

كي أعتلي غيمة

وأكسو الرمال بخضرتها

وأغني وحيداً

على غصن روعي (ص 24)

في هذا يخطئ – المتكلم – لنفسه طريقاً مختلفاً مابيننا لذلك الطريق الذي يختاره الذاهبون إلى حتفهم. الميتون بلا سبب. وهذا الانفراد عن الآخرين يلاحق المتكلم في قصيدة أخرى هي الموسومة بالعنوان «كن كما ينبغي» فمثلما رأينا في القصيدة المذكورة أننا يمتت المتكلم الانجرار وراء القطيع، ويجلم، لا بالتفرد فحسب، بل بالإرادة الفولاذية، الصلبة، القوية، التي تمكنه من التغلب على الشامتين. فهو «لريب الدهر لا يتصعصع على رأي مالك بن الربيب، ولا يلقى بالا، ولا يقيم وزناً، لأولئك الذاهبين وراء الخبز من غير أن يزرعوا»

قمحا، أو يحرثوا أرضاً، أو يعمرّوا بلدًا عمّه الخراب الذي لا يُرضى سوى الحاقدين. فهو شخصٌ لا تُفَعِّدُهُ المظالم عن تحقيق المعجزة:

بكلّ الذي يعتريك من الضيم
لا تترك الغيم يمضي بعيداً
فللغيم بابٌ

سيفتخه الله للطارقين (ص 24)

وهذا شيءٌ يتم على إصرار المتكلم إصراراً شديداً على مواجهة ظروفه الخاصة، والتغلب على المعوقات من قيود، وحدود. ولهذا يخاطب نفسه قائلاً: إنه يجب أن يكون كما هو، وليس مثلما يريد له الآخرون، فالآخرون هم الجحيم على رأي سارتر:

كنّ كما أنت

قبلة من بايعوك

من المتعبين (ص 26)

كأننا بهذا المتكلم الذي قد يشقّ أحياناً حتى يغدو قنأاً للشاعر المقدادي - فرحّ بتميزه، وتوحده، وانفراده. ولذا يشعر بأنه يحيا، ويقيم بين أغرابٍ، لأنه هو وحده من ينشغل بهاجس الوطن الذي هو على موعد مع الجفاف فيما الآخرون لا يباليون:

أحتاج من وطني المهيتاً للجفاف

مساحةً للحلم،

كي أربي له وطناً

وأفتح بابه العالي

ليزهر فيه لوز القابضين على

جوار صفائهم

وأكون أول من بهزّ التخلّ كي

يرخي جدائله، ويشرق بالغناء (ص 34)

وذلك أنّ هذا الثائر الراغب في وطن غير الذي يدّعيه الساسة الفاسدون، أمضى عمره يُصغي، ولا يسمع إلا الأكاذيب، تلك التي تفتك بالجميع من كذابين، وصادقين. والثورة على هذا لا تكون، ولا تتأتى، إلا بالتخلي عن ذلك الهراء، وذلك يتطلب ضرباً من الاشتعال الذي يصل حدّ الجنون. أي أن الشاعر المقدادي في هذه القصائد يُعاني من قلق الانتماء إلى وطن صادره اللصوص، وتاجر به السياسة. وطنٍ تكتنفه الأكاذيب، والشعارات الزائفة، فيما يقتل الجوع، والفقر، والحرمان، والمرض، والتعب أناسه الذين فقدوا بريق الأمل، والرجاء، وحلّ عوضاً عنها اليأس، والإحباط:

كانت على قلق تنام
وكنثُ بين جفونها
على قلقٍ أنام
لا ضوءٍ في الركن البعيد من الظلام
لا ماء في المجرى
ولا وردٌ يراوده شذاه
ولا الغمامُ هو الغمام (ص 47)

وهذا الشعور القاسي بالقلق يُنصح عنه المقدادي في قصيدة قصيرة بعنوان « قلبي » (ص 51) حيث المتكلم يحملُ على كنفه ما لا طاقة له بحمله، ولا قِبَل: الظلّ، والشمسُ، والمحو، ومع ذلك لا يشكو، ولا يتذمّر:

هو ذا يا قلبُ قلبي
حيث لا زرعٌ ولا ماءٌ ولا
غيمٌ على الأفق اجتباه
هو ذا قلبي
ولكنْ مَنْ يراه؟ (ص 52)

وفي أخرى بعنوان « صامتٌ كنجمةٍ هناك » يصوغ المقدادي قصيدته في هيئة مقاطع، في كل مقطع منها يضيفُ تنويحاً جديداً على المشهد. ففي الأول يصف لنا واحداً يرى ما لا يرى، ومع ذلك لا يستطيع، ولا يقوى، على البوح بما يراه، إذ يخشى أن يكون مصيره كصير زرقاء اليمامة في الأسطورة:

بأوي إلى قشرته المقدّده
إذ لا ثمُّ يبوخُ بالذي يرى
ولا يدُّ
تمتدُّ كي تساعده (ص 116)

وهذا، الذي لا يستطيع البوح بما يراه، يشبه الغاباتِ تارةً، ويشبه الحقولَ، والنباتِ تارةً، ويشبه الحارين، والنجومَ، والغيومَ، والحمامِ البيضِ تاراتٍ أُخَرَ. ويبدو في هذا العراء كالإمام الذي بكثته الأناُم:

حين يغيب في
الإسفلت والعراء
كأنه الذي بكثته كربلاء (ص 117)

لا عجب، والحالُ هذه، أن يجدَ المتكلم نفسه بلا ملاذ، وبلا مأوى، سوى الظل. فالظل صار منزلاً. (ص 119) وفي هذا الموقع يتبادل المتكلم، والغائبُ، الذي عبر عنه الشاعر بالضمير المفرد، يتبادلان الأدوار، ويصبح موضوع المشهدين - أو المقطعين - في القصيدة هو هذا. وإذا القارئ يفاجأ بالمتكلم، وهو يقول: جسدي

تارة، وأنا النبع تارة أخرى مستخدمًا ضميري المتكلم. وهذا التغيير في صيغة الخطاب الشعري لم يكن عشوائيًا، ولم يلجأ المؤلف إليه بلا سبب، إذ بتفسير ذلك تقترب بالأقويل الشعرية من دائرة الأنا، مبتعدين عن دائرة الآخرين. فعلاوة على أن المتكلم يحث لصمت القرى في عباءة أمه، يؤكد لنا أنّ الندم هو حصاد رحلته في البلاد، وصبره، الذي اعتاد احتمالَه برُود:

ولكنني
باردٌ مثل قبرٍ قديمٍ
أفتش عن شرفية في العدم
وأمضي إلى
سَعْفَةٍ في الجحيم
ولا درّبٍ يحملني
أو قدّم
باردٌ.. باردٌ كالتدّم (ص121)

وإمعانا في التعبير عن فرادة هذا المتكلم، وحرصه على استقلال كينونته، واختلافها عن الآخرين، يحاول أن يخلق من نفسه شخصًا آخر غير الذي يعرفه الآخرون. فهو يتدّمر مما طغى عليه من زيف. كم من «مرة سأكون غيري»؟ وم من مرة سأكون «غير حقيقي». ولا وقت لي وأنا الغريق. لذا، وفي قمة هذا الإحساس:

لا شيء غيرك أنت يا لغتي
ستطير بي
لأكون داليةً
تحجّ من الغمام إلى الغمام
لكأنّ ربان الكلام المخمليّ
أقاله زمنُ الكلام
لا شيء بعدك، والسلام .. (ص135)

فهذا اعتراف من المتكلم، وإقرار، بأنه سم ما هو عليه من إحساس بزيف الأشياء؛ ولا مناص من أن يعتصم بخيزرانة الشعر الذي يخلق به، ويطير من غيمة إلى غيمة، ومن كلام مخملي فارغ إلى كلام غير زائف، ولا مخملي. وهذا هو الذي يريد ألا يكون غيره. وألا يعلق به الزيف الذي يكاد يكون عامًا لا يبرأ منه أحد في هذا الزمن، فلا يجد ما يسعفه سوى الحلم. فهو الذي ينقذه، وينشله من بئر الوحدة:

قلت للحلم
هل أنتصر بك يومًا على ما حلّمت به
قال: يمكنك الانتصار

إذا كنتَ تحلُمُ حلماً جديداً
وترفعُ نجواك للغميم
أو تقترحُ سفراً عاجلاً
في مكانٍ جديد
قلْتُ أمضي
فقد لا أكون وحيداً

فلي إخوة طيبون (ص 141)

تبدو كلمات المقدادي في نسق مختلف تعقيباً على هذا الحلم. فما يحلمُ به يتراءى له كطيف ظلي ينصُدُ أحلامه في البراري، وهو أي المتكلم - يتغنى به رافعا يديه للغميم، آملاً أن يسقط المطرُ عطراً، فيرقى إلى أن يمَسَّ بيديه النجوم، ويتقرى بأصابع راحتيه سِدْرَةَ المنتهى:

الأمسُ فزقده المُستهى
أجوبُ بلاداً هي المنتهى
ولكنني كلما خلْتُ أني
على بعد رُمحين من خضرة
ذبتُ شوقاً (ص 150)

ومع هذا الإنجاز الشعري، بما ينضح به من شعور بالوحدة، وما فيه من محاولات للإفلات من هذه الوحدة عن طريق تراكم الصور، والخروج من خواء الوطن المسكون بالفساد، والشعارات الكاذبة، وأفانين الخداع، يحتاج الشاعر محمد مقدادي لإعادة النظر في أمور يحسن بنا أن نشير إليها، وننبه عليها. فهو في قصيدة (أعلى من الغيم) التي تمتد من ص 53 إلى ص 114 يقع في مأزق الاسترسال في الصور التي تتراكم، صورة تلو الأخرى، من غير أن تظهر في ذلك الفيض فكرةً جديدة، أو معنىً يقتضي تلك الأفانين من المجازات، والكنائيات. فكلمنا ظن الدارس أنّ القصيدة توشك أن تنتهي، وجدها تبدأ من جديد، من غير تغيير في النسق. وهذا المأزق يقع فيه كثيرٌ من الشعراء، ولا سيما الذين يكتبون قصيدة النثر، إذا جازت التسمية، وساخ التعبير. إذ يسترسلون في الصور المنتقاة استرسالاً يليه استرسالٌ آخر، فلا يُدرك القارئ، ولا الدارس، وسَطَ هذا التيار الدافق المتوج، أي الشواطئ هو الذي سيفقُّ عنده الشاعر، وأي خاتمة تلك التي ينتهي بها النص.

وعلى الرغم من أن الشاعر يتعبّد في محراب ربة الشعر منذ نيّف وأربعين عاماً، وهو يواصل كتابة الشعر، ونظمه، ونشره، وهذا ليس بخافٍ على أحد من الناس، إلا أن شعره لا يخلو من بعض الأخطاء التي تُطلّ، وتظهر بين السطور، من حينٍ لآخر. ففي ص 9 يرد قوله:

ليومض نجمٌ على حاجبها
ويصعد برق على ساعديا

وهذه الألف في القافية لا ضرورة، ولا لزوم لها؛ فالاسمان (حاجبي وساعدي) مجروران وإذا جاز تحريك ياء المتكلم بالفتح، فإن الفتحة لا تقلب ألفاً، ففي قول المتنبي شافيا من « كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا » منقلبة عن التتوين. على أنه لو اكتفى بحاجبي وساعدي لما تأثر النظم، ولما اضطرب الوزن. ووقع الشاعر في هذا المنزلق في قصيدته (رحلة السنين) التي تذكرنا بقصيدة المتنبي المذكورة في مدح كافور. لكن المتنبي التزم القافية شافيا وأمانيا وتناديا وغيرها في موقع نصب. مما يسمح له بالتتوين وقلبه ألفاً لكن الشاعر مقدادي جاء ببعضها في محل رفع، وهذا يُعدّ خطأً من حيث النحو، فبدلاً من حذف الياء، وإظهار تنوين الضم، اضططر لجعل (كافٍ) كافياً، وناسي بالياء ناسياً، وموارٍ جعلها موارياً. وغافٍ جعل منها غافياً. وهي قصيدة لا تخلو عدا عن ذلك من الخطأ العروضي؛ فعجز البيت الثاني (قليلاً من الود فالبعض كافياً) جاء الشطر الثاني على وزن لا هو بالطويل، ولا بالمتقارب. كذلك صدر البيت الرابع (ص43) لا يستقيم الوزن فيه مع الطويل.

وفي ص 117 يستخدم الشاعر مقدادي حرف الجزم (لمّا) استخداماً غير صحيح، وإن كان شائع الاستخدام في اللهجات الدارجة، والعامية. فالمعروف أنه إذا تقدم على الفعل المضارع جزمه، وأحاله من الدلالة على الحال إلى الدلالة على الاستقبال، كقوله تعالى (أم حسبتم أن تدخلوا الجنة ولما يعلم الله الذين جاهدوا منكم- آل عمران 142) لكن المقدادي لم يجزم الفعل، بل رفعه بالضمّة، وأبقى على الياء في حشوه (لمّا يغيبُ). والصحيح أن يقال ولما يَغيبُ. بيد أن لهذا الحرف (لمّا) استعمالاً آخر يدخل فيه على الفعل الماضي. وفي هذه الحال يعد طرفاً بمعنى حيناً، أو عندما، كقول المتنبي:

فلتأراوه مقبلاً وهو وحده

ذرّوا أن كل العالمين فضولٌ

وقال بشار بن برد:

ولما تولّى الحُرّ، واعتصر الثرى

لظى الشمس من نجمٍ توقد لاهبه

وفي البيتين (لمّا) بمعنى عندما. وقد جزم الشاعر الفعل المضارع أُنْتَصِرُ في قصيدة (مفارق) بقوله: (وهل أُنْتَصِرُ بك يوماً على ما حلُمْتُ به) مضطراً لأجل الوزن، وهذا غير مقبول، ولا معقول، ولكن تحريك الفعل تحريكاً يقتضيه النحو يزيد المقاطع فتتوالى خمسة أحرف متحركة (ت، ص، ر، ب، ك) وهذا شاذٌّ، غير مطرد. والتسكين هنا لا مسوّغ له، فهل حرف استفهام لا يجزم الأفعال.

وهذه الهنات -على أهميتها- لا نذكرها -ها هنا- بهدف التقليل من شأن الديوان، وقصائده، إنما للتذكير، ولتصويبها إذا أعيد نشرُ الديوان مرة أخرى. إذ ليس مما يليقُ بشاعر أشرفت تجربته الشعرية على بلوغ الخمسين، ألا يتجنب حتى الآن مثل هذه الأخطاء اليسيرة.

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 29 أيلول (سبتمبر) 2023

مصطفى وهبي التل (عرار) في ذكراه

الثالثة بعد السبعين

تصادف هذه الأيام، أي في الرابع والعشرين من شهر أيار، الذكرى الثالثة والسبعون لرحيل الشاعر الأردني الإحيائي مصطفى وهبي التل (1899-1949) المعروف بلقبه عرار، والذكرى الثالثة والعشرون بعد المئة لميلاده. فقد ولد في 25 أيار من العام 1899 خلافا لما ذكره البدوي الملم في كتابه "عرار شاعر الأردن" وجاراه فيه آخرون زعموا أن ولادته كانت في العام 1897. درس عرار في مسقط رأسه إربد، وفي حلب، وبيروت، واسطنبول. وتخللت دراسته سنوات انقطاع عمل في بعضها في التدريس. بعد عودته من حلب عام 1920 انتظم في دراسة الحقوق بدمشق، ونال الإجازة في هذا التخصص عام 1930 وسُغِل في حياته عددًا من الوظائف، إلا أنه لم يثبت في واحدةٍ منها، ولم يستقرّ في منصب معين، وعن هذا يقول، مشيرًا لتنقله من موقع لآخر، ومن وظيفة لوظيفة أخرى:

فمن سجن إلى منفى
ومن منفى إلى غربة
ومن كتر إلى فر
ومن بلوى إلى رهبة
وي من كل معركة
أثرث عجائبها نُدبة

وفي أواخر أيامه أي من 1942 إلى وفاته في 24 أيار 1949 زاول مهنة المحاماة.

وقد عُرف الشاعر (عرار) بهذا اللقب جريا على عادة القدماء الذين كانوا يطلقون على الشاعر لقباً لاستخدامه لفظاً معيناً يشتقون منه اللقب. وهكذا سمو أحدهم المثقب العبدى لاستخدامه "وثقبن" الوصاوص للعيون، وسموا أحدهم المسيب بن علس لاستخدامه كلمة سيّب. وأحدهم بالمرقش لاستخدامه "رقش في الأديم قلم" ولقب هذا الشاعر بعرار لقوله:

أزادت عراراً بالهوان ومن يُرد
لعمري عراراً بالهوان فقد ظلم

وهو بيتٌ لعمرو بن شأس الأسدي، تمثل به الشاعر في موقف عرض له مع امرأة أبيه. وعرار بكسر العين نوع من النبت، ذو أزهار صُفر، طيبة الرائحة، زكية الأريج، عبقة الفوح. يقول أحد القدماء:

تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشيّة من عرار

وفي ثقافته أسهمت عوامل متعددة أولها العصر. فقد نشأ في أواخر العصر العثماني، متزامناً مع ظهور الاستعمار الغربي، وما يتصل به من صراعات سياسية، سواءً منها ما يتصل بالأوضاع الداخلية، أو ما يتصل بالعلاقة مع المستعمر، وما يتطلبه من نضال شرسٍ للتحرر والاستقلال. في الأثناء بدأ الصهاينة،

والإنجليز، تنفيذ مشروعاتهم الصهيوني المشترك في فلسطين، وهذا عامل مهم تجلّى أثره في شعره لهذا يشير قائلًا:

رباهُ إن بلفور أفذ وعده

كم مسلم بيتقى وكم نصراني

والعامل الثاني معرفته، وإتقانه عددًا من اللغات، منها الفارسية التي ترجم عنها رباعيات الخيام، والتركية. والعامل الثالث تجاربه في الحياة، وخبراته في الصحافة، وعلاقاته المتشابكة بعدد من الإعلاميين، والأدباء، منهم على سبيل المثال إبراهيم طوقان، وأبو سلمى، وفؤاد نصار، صاحب جريدة الكرمل، ومحمد صبحي أبو غنيم الكاتب القصصي المعروف، والمحامي محمود المطلق جامع أشعاره، وناشر الطبعة الأولى من ديوانه " عشيات وادي الياض " 1954

عناية الباحثين بشعره

ولعل أول من عُني بشعره، وبدراسته، هو الكاتب الراحل غالب هلسا الذي نشر في مجلة الآداب البيروتية ع 4 ، نيسان- إبريل من العام 1957 مقالا بعنوان " شاعرٌ في المعركة "دعا فيه لإعادة النظر في آثاره من شعر، ومن نثر، لما تتضمنه أشعاره - بصفة خاصة - من مواقف سياسية واجتماعية ووطنية تتوافق مع قضايا المثقفين، واهتمامات المبدعين. في تلك الأثناء شاطره هذا الاهتمام، والتنبيه على مكانة عرار، المرحوم ناصر الدين الأسد الذي تطرق لشعره في الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن (1957) واستأنف النظر في آثاره في سفره القيم محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن (1961) وحذا حذوهما الشاعر المرحوم فايز صياغ الذي نشر عن شعره مقالا في العدد الأول من مجلة الأفق الجديد، في مجلدها الخامس (1966) ثم تتابعت الدراسات. فحذا حذو هؤلاء المرحوم هاشم باغي في كتاب صدر عام 1972 بعنوان ثقافتنا في 50 عامًا. وعرض لشعره محمود السمرة في موقعين، أولهما: تقديمه للطبعة الجديدة من ديوانه " عشيات وادي الياض " 1973 والثاني في مقالة توقف فيها إزاء اللغة والأسلوب في شعره نشرت في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني في العدد المزدوج 6/5 الصادر في كانون الأول 1979. وعني بشعره أحمد أبو مطر -رحمه الله - في دراسة نشرها في كتاب مستقل بعنوان " عرار الشاعر اللامنتهي " 1977 ونظن الكتاب رسالة جامعية حصل بمقتضاها المؤلف على درجة الدكتوراه. وتلاه كمال فحايوي- رحمه الله - فنشر كتابا آخر عنه بعنوان " مصطفى وهبي التل حياته وشعره ". وتوالت بعد ذلك الدراسات والاهتمامات فنشر محمد كعوش أوراق عرار السياسية 1980 وتوقف عند شعره تركي المغيض في دراسته عن الشعر في بلاط الملك عبدالله بن الحسين، وحي الرواشده في كتابه عن الحركة الشعرية في بلاد الشام الجنوبية. وعبد الفتاح النجار في كتابٍ ضم نشره بعنوان التجديد في الشعر الأردني.

أوراق الصايغ

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الشاعر الذي شُغل به الدارسون الأردنيون ابتداءً من البدوي المثلث مرورا بغالب هلسا وناصر الدين الأسد ومحمود السمرة وآخرين.. يكاد يكون مجهولا في غير الأردن وفلسطين. وقد

وجه إلى في العام 1988 حبيب الصايغ- الشاعر الإماراتي الراحل - سؤالاً عمن يكون عرار، وسبب السؤال هو اختيار لجنة مهرجان جرش في ذلك العام لعرار شاعرًا عُقدت حول شعره حلقة دراسية قُدمت فيها أوراق وبحوث. وقال لي: إنه يُصدر مجلة باسم " أوراق " ويريد أن يكتب شيئًا عن هذا الشاعر، وهو لا يعرف عنه إلا أنه عرار فقط. وقد أعياني إقناعه بالمنزلة السنوية التي يجدها فيه الدراسون الأردنيون، وشبهته له بالشاعر الخليجي فهد العسكر، وبالبناني بشارة الخوري، وبالسوريين بدوي الجبل، وسلجان العيسى، وبال مصري حافظ إبراهيم، إلا أن جل هذه الموازات لم تكن كافية لإقناعه بأهميته.

مؤتمر دولي

وبعيد ذلك بسنوات أي في العام 1999 نُظّم مؤتمر دولي إحياءً لمرور 100 عام على ميلاده في 25 أيار 1899 وقد شارك فيه عدد من الدارسين الذين اثبتوا أن له يدًا طولى في تجديد الشعر العربي بعد أن ران عليه زمن طويل أكتفى فيه الشعراء بالترديد والتقليد. فقد نبه د. رشيد عناني وهو أحد الأساتذة العاملين في تدريس الأدب العربي في جامعة إكستر البريطانية لما في عطائه الشعري من جدة تضعه على قدم المساواة فنيا مع شعراء مدرسة الإحياء التي تتمثل في كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي و خليل مطران والزهراوي والرصافي والجواهري وغيرهم ممن أسهموا بشعرهم في إعادة البريق إلى الشعر العربي بعد خموده، وإيقاظ دواعي الإبداع فيه بعد خموله وركوده. غير أنه عدل عن هذا الرأي مؤكدا تأخره عن التيار الإحيائي⁽¹⁾.

الشاعر الإحيائي

والحق أن هذا الدارس لم يتعد عن الحقيقة في تقييمه لشعر عرار من هذه الزاوية، ونستطيع أن نحدد الأسباب التي تجعل منه شاعرًا إحيائيًا في الآتي:

1. وقف من الاجترار والتقليد موقفًا حاسمًا، فالشاعر المقلد المحاكي للقدماء لفظًا، أو معنى، وإن أجاد، وأتقن النظم، فإن إتيانته ليس بشيء، كونه لا يعبر عن الشيء الذي يحس به، ويشعر، بل يعبر عما أحسّ بها القدماء وشعروا، ولهذا يقول مخاطبًا أحد المقلدين ممن تهجموا على شعره، ونعتوه بالافتقار للأصالة:

هذا هو الشعر، لا نظم يطالعنا

به مجورّ أخو ستين هذاء

يقول، وهو الذي ما اجتاز مرحلة

على جوادٍ، ولا لفته بيداء

ولا رأي العيس يحدوها أخو رجز:

ياحادي العيس، إن الركب أنضاء

فهو يسخر من هذا الشعر، وينعته بالنظم الذي لا حياة فيه، ويستخدم- من باب السخرية - أيضا ألفاظا مثل المرحلة، والبيداء، والعيس، والرجز، والركب، والأنضاء جمع نضو؛ وهو الهزيل النحيل من كثرة الأسفار والترحال. وهو بالطبع يقول ذلك لأنّ الشعر في نظره ينبغي أن يصدر عن إحساس داخليّ مرّ به

الشاعر، وعن تجربة تهز كيانه، فتجعل من شعره بؤحا يصور المعاني الباطنية، والدفينة، لا الانطباعات الخارجية السطحية.

2. ثار في بعض شعره على القواعد التقليدية، بلاغة كانت أم عروضا أم نحوًا. فالمعنى عنده، أو تصويره للشعور، والإحساس، أولى من الالتزام بالقاعدة اللغوية. فعندما انتقد بعضهم بسبب تسامحه في هذا، قال رادا:

دعني برب السكاكي من بلاغته

وقوله مقتضى حالٍ وإنشاء

أما فراهيدُ فاستغفرُ لصاحبها

وقوله من عيوب الشعر إقواء

فجيد السبك في الأقلام موهبة

ورائع الشعر كاللتنزيل إبحاء

3. والأمر الثالث الذي كان فيه رائدا أيضًا الاقتراب بلغة الشعر من لغة الحياة اليومية، باستخدامه المفردة الشائعة بدلا من المهجورة، ولو كانت هي الأفصح. وفلسفته في هذا السياق تقوم على تفضيله استخدام مفردة السكين، مثلا، لا المدية، مع أنّ هذه أكثر فصاحة، وأظهر جزالة، وأقل ابتذالا، وذلك لأنّ لفظة السكين متكررة الاستعمال، والشيوخ، في حياتنا اليومية؛ فهي لذلك أعمق أثرا في المتلقي من المدية. كذلك ترتبط بعض الكلمات العامية التي شاعت في شعره ببعض المفارقات، والطرائف، التي تستدعي إبحاءات خاصة بها لا تستدعيها الكلمة غير العامية. وهذا ما تراءى للدكتور محمود السمرّة في دراسته الموسومة باللغة والأسلوب في شعره. وإلى هذا تعزى شعبية شعره، وسيروته، لدى القراء من الطبقة الشعبية، والفئات المهمّشة، إذ لم يقتصر تداول شعره على المثقفين، والمتعلمين.

عرار ورشيد عناني

بهذه المناسبة وقع بين يدي الكتاب الذي صدر ببيروت في العام 2000 مشتملا على أوراق الحلقة النقدية لمهرجان جرش الثامن عشر لسنة 1999. وهي الدورة التي اختير فيها عرار ليكون موضوعا لحلقة نقدية لمناسبة مرور 100 عام على ميلاده في 25 أيار- مايو 1899 وأسهم في ذلك الملتقى، إذا جاز التعبير، عدد من الدارسين، بينهم زياد الزعبي، ورشيد عناني، وسليمان الأزريقي، والشاعر محمد أبو دومة، وخليل عودة، ونايف العجلوني.

وهو عدد قليل، إذ كان المتوقع أن يشارك في تناول شعره عددٌ أكبر من الدارسين، والنقّدة. بيد أن اللجنة المنظمة للمهرجان عامة، والحلقة النقدية بصفة خاصة، لم تول الأمر ما هو جدير به من عنايةٍ وخلق. فقد تضمن الكتاب موضوعات أخرى، وبحوثا عن تيسير سبول، وعن مصطلح الشعرية بين الشعر والنثر، وعن الناقد العربي وتحديات العولمة، وعن النص الشعري بين التلقي والتأويل.

وأياً ما يكن الأمر، فإنَّ مما يستوقف القارئ لهذا السفر اللطيف، والمصنَّف الطريف، ذلك البحث الذي يتناول فيه رشيد عناني من جامعة أكستر Exeter في لندن دور عرار من حيث كونه شاعراً إحيائياً، لكن المؤلف يضيف إلى هذا العنوان عبارة " في زمن الرومانسية " ولا نعرف نواياه، أو مبتغاه، بهذه الزيادة. وهل أراد أن يقول بها: إن عرارا بدوره هذا جاء متأخراً، وأنه أسهم في إحياء الشعر العربي في وقت كان هذا الشعر قد انبعث فيه من ركوده، وأفاق من رقوده، حياً يزداد شباباً وفتوة، بدليل ما يشهده من تطوُّر طُبع فيه بالطابع الرومانسي، إن كان الأمر في المهجر، أم في الوطن، في مصر ولبنان وسورية والعراق وفلسطين، وفي غيرها من البلاد العربية من بغداد إلى تطوان؟

عرار والتقليد الكلاسيكي

يقول العناني ما مغزاه: إنَّ عراراً نشأ شعرياً مع كل من أحمد زكي أبو شادي (1892-1955) وإبراهيم ناجي (1898-1953) وعلي محمود طه (1902-1949) وثلاثتهم مصريون. والياس أبي شبكة (1903-1947) وهو لبناني. ولا يجد-أي: العناني -- حرجاً في أن يعبر عن دهشته واستغرابه للمفارقة المتمثلة في شعر عرار وهي الجمع بين التقليد والترديد من جهة، وكونه شاعر إحياء (ص25) من جهة أخرى. فيما كان الشعراء الآخرون قطعوا شوطاً، وبلغوا شأواً، في التجديد الذي غلب عليه الطابع الرومانسي. وفي تفسيره لهذا يضطر للحديث عن بيئة عرار الثقافية، وأنها كانت ما تزال مشدودةً إلى التقاليد الجامدة، والأعراف المتحجّرة. وينفي عن عرار معرفته بالفرنسية، وإن كان يُقرُّ بإتقانه الفارسية، والتركية، وهما لغتان مشرقيتان، ولا يتجاوز اطلاعه عن طريقيها المعارف الموروثة، ولهذا لم يهاجر كغيره ممن دُكروا للآداب العالمية، لا سيما الأدبين الإنجليزي والفرنسي. وتبعاً لذلك بقي في شعره مقتصرًا على الثقافة التراثية في الأساس. في حين أتيح للشعراء الآخرين، ممن ذكروهم، الاطلاع على هاتيك الآداب، فجاء شعرهم لذلك أكثر جِدَّةً، وأقرب إلى التيار الرومانسي. وتبعاً لهذا يسخر رشيد عناني مما ذكره زياد الزعبي في مقدمته لطبعة " عشيات وادي اليابس " (دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982) عن الرومانسية التي تتجلى في شعره. وفي هذا يقول:

" قرأت مقدمة الزعبي، وهيات نفسي لاستكشاف شاعر رومانسي، فلم يزدني التوعُّلُ في الديوان إلا يقيناً بأنني غير عائرٍ على بُغيتي. وإنما وقعت على شعر شاعر متأخِّرٍ من متأخري الإحيائيين، يصدر عن نفس الإحساسات التي يصدرون عنها، ويستخدم الرصيد القديم من المفردات، والتراكيب اللغوية، والأخيلة الشعرية المعادة، المنتقدة " للطرزاة " ثم يصبُّ هذا كله في إطار القصيدة (عمودية) أحادية القافية، القائمة على وحدة البيت، لا على وحدة القصيدة. " (ص29)

التحرُّر من القديم

واللافت أنَّ الردود على العناني جاءت في الكتاب نفسه من ثلاثة نقر، لم يُسَخَّ لأَيٍّ منهم الاطلاع على ما في كلمة العناني، لذا جاءت ردودهم عليه من غير أن يروموا ذلك، أو يتعمدوه، مما يضيف على هاتيك الردود مصداقية أكبر، ونزاهة أخرى بالقبول وأوفر. أوَّلهم سليمان الأزرجي الذي قدم في مقالته " عرار والبحث عن وطن الحرية .. وطن العجر .. " من القرائن، والشواهد الشعرية، ما يؤكد سعي هذا الشاعر للتحرُّر

من قيود القديم، شكلاً، وحقوى. فهو علاوةً على أنه ثائرٌ حياتياً- وهذا ما يؤكد العناني - ثائرٌ فنياً بانتائه لفئة المهتمّشين، والمسحوقين، من الطبقة المستلبة، في شعره. مؤكداً أنّ وجوه الشبه بين شعره وشعر البلغاري كريستو بوتيف (1884-1976) وشعر بوشكين الروسي (1799-1837) أظهر من أن تخفى وأبين. واستعان بغير قليل من الشواهد التي تتمّ على توافر القدر المشترك بينه وبين الشعاعين. علاوة على أن الأزاعي وازن بين شعره وشعر غلاة الرومانسيين، كجبران خليل جبران، وقصيدته المواكب، وهي قصيدة معروفة، مشهورة (انظر ص ص 49-50)

اللغة الشعرية

ويأتي الردّ من جهة أخرى تنبّهً إليها كلُّ من نايف العجلوني، وخليل عودة. فالأول منها كتب فصلاً جيداً عن اللغة الشعرية لدى عرار، وهي من المرتكزات الأساسية التي تميز بها الرومانسية عن الكلاسيكية التقليدية، وغير التقليدية new classic فالشعراء الذين ذكرهم يحتفظون في أشعارهم بالقوالب التقليدية، والتراكيب التي تذكرنا بالأنماط التي تتكرر في الأدب القديم بشعره ونثره. ويُعمون بالألفاظ المهجورة التي لا تتردّد في لغة الناس في حياتهم اليومية. والعجلوني في بحثه " الاقتراب من لغة الحياة اليومية في شعر عرار" يضع النقاط على الحروف في هذا الأمر الذي لم ينتبه إليه العناني، بل كاد ينكره إنكاراً شديداً. فعرار من أوائل الشعراء - عربياً - الذين أزالوا الأسوار التي تفصل بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية. وهو بهذا يذكرنا بما كان قد دعا إليه، وبشّر به، الرومانسيون من أمثال: وليم وردزورث (1770-1850) وكولبردج (1772-1834) عندما أنكرا في مقدمة الحكايات الغنائية Lyrical Ballades 1798 ما ترسّخ لدى الكلاسيكيين من أنّ للشعر ألفاظاً خاصة، وللنثر ألفاظاً أخرى. الأولى عالية، ورفيعة المستوى، وأنيقة، والأخرى وضيفة ومبتذلة. ونظماً شعراً جديداً أتاحا فيه للألفاظ المتداولة، وشبه العامية، أن تجد موقعاً في القصيدة، إن كان الأمر على سبيل الحقيقة، أم المجاز. وقد أورد العجلوني شواهد، وأمثلة، من شعر عرار، ولا سيما من قصيدته " بين الخرابيش " التي يُفصح عنونها عن هذا البعد من أبعاد الموضوع. فهي أمثلة، وشواهد، تؤكد أنّ توظيف عرار للألفاظ العامية، أو شبه العامية، ليس هياماً، أو شغفاً بما هو عامي، وإنما هي ألفاظ مستخدمة في حياتنا اليومية، ولها تأثيرها القوي في المتلقي. فلو بحث الشاعر عما يقابلها في الفصحى لاضطر لاستخدام ألفاظ غير متداولة يُسحب عليها قول القدماء " من غريب اللغة " وهذا الغريب يعيّن - مثلاً هو معروف - سرعة التفاعل بالملفوظ الشعري، وعلى ذلك فإنّ قوله في القصيدة:

ما بعد خبيز واديننا وخبرتته

وبعض عكوبنا ميّر لممتار

وليس ثمة من فرق بشرعتنا

ما بين راعي سحاحير وسحار

يؤكد أن الشغف بلغة الحياة اليومية هو أحد الأساسيات التي تقوم عليها الرومانسية، فكيف ينكر رشيد عناني أن يكون لعرار ضلعٌ في هذا التيار الأدبي، وسهمٌ وافر في التجديد الشعري. وقد تكرر الرد على رشيد عناني في مقال خليل عودة، الذي توقّف بنا فيه إزاء مظاهر الأسلوب في شعره، فأسلوبه أسلوبٌ رومانسيٌّ بما يتضمنه من تعبير عن التوق للحرية، والتخلص من القيود، والتقاليد الجامدة. وهذه السمة من سمات الأسلوب الرومانسي، والخيال الخلاق عند الابتداعيين غير الاتباعيين. صحيح أن عرارا لم يكن متهوراً كغيره، فعلاوة على هذه المراجعة لتفرده الداتي في شعره، لم يشأ الانسلاخ عن الماضي، ولم يأنس لفكرة الانقطاع عن التراث. ولو أنّ بعض شعره جاهر بالاندفاع، وذلك ما كنتُ نبهت عليه، وأشرتُ إليه، في مقالة لي نُشرت في مجلة الناشر العربي بطرابلس ع 9 آب (أغسطس) 1988 وأومأْتُ فيه لتلك القطيعة بأبيات من شعرهبي التي ذكرت آنفاً تسخر فيها من العروض والبلاغة التقليديين.

علاوة على هذا نجدُه في أبياتٍ أخرى من القصيدة يسخر من الكلاسيكيين الذين يستمدون أخیلتهم، ومفرداتهم، وصورهم الشعرية، مما حفظوه، واستظهروه، من الشعر القديم، بعيداً عما يحسون به ويشعرون، فتأتي أشعارهم نظماً جافاً لا حياة فيه، ولا رونق، وصورهم مكرورة، واستعاراتهم مستهلكة، يصدق عليها وصف الأجنب Dead metaphor وهي أبيات يستخف بها من الشاعر الذي ما يزال يتندى القصيدة بذكر الإيل والأطلال واصفاً هذا الناظم بالشاعر المزيّف الذي يستوحي شعره مما حفظ، واستذكر، لا مما يحس به، ويعانية، ويختبره، فمع أنه يحيا في المدن، ويتنقل بوسائط ركوب حديثة؛ من سيارة، وطائرة، وقاطرة، إلا أنه يذكر في شعره البادية، والناقة، والخيال، وهذا إن قُبلَ بصفته نظماً، فخرّي به ألا يقبل بصفته شعراً.

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 27 أيار (مايو) 2022

1. خليل، إبراهيم: عرار وخصوصية الكتابة الانتقالية، الناشر العربي، طرابلس، ع 9، سبتمبر – أيلول 1988 ص ص 160-163 وللمزيد انظر مقالنا = ظاهرة التمرد في حياة عرار وشعره، أفكار، ع 105 آذار 1992 ص ص 6-15 والمنتدى، نادي دبي الثقافي، ع 49، آب، س 1987 وانظر كتابنا الصوت المنفرد، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر، 2013 ص 111.

مفلح العدوان قاصًا

علاوة على مجموعاته القصصية الرحي، والدواج، وموت عزرائيل، وشجرة على الرأس، ونحت آخر لتمثال المفكر، صدرت لمفلح العدوان عن دار أزمنة مجموعة أخرى بعنوان موت لا أعرف شعائره. وهي مجموعة تهيمن عليها كسائر مجموعاته المذكورة ظاهرة التجريب. لا بمعنى البحث عن طرق جديدة لكتابة القصة تضيف إلى ما هو سائد من طرائق طريقة أخرى، وإنما بمعنى الإفلات، والتحرر، من قواعد الكتابة، واعتماد المزج بين محاكاة الواقع والانتفاع بتقنيات السرد الغرائبي، وتجاوز هذا السرد إلى ما هو أكثر بعدا عن الواقع مقتربا من العجائبي.

فهو في القصة الموسومة بعنوان «موت لا أعرف شعائره» وهي أولى قصص المجموعة، ومنها أتخذ عنوانا لها، يختار بطلا محمورا لحكايته - إذا ساغ التعبير - انتهى من ثلاثة كؤوس كاملة، وهو في طريقه لتجرع الكأس الرابعة. ومن مظاهر السكر التي عبثت بعقله، وتفكيره، اعتقاده بأن كل كأس من الكؤوس يعادل عشرًا من العمر، فهو، بناءً على هذا، في عمر الأنبياء: أربعين سنة لا تزيد ولا تنقص. وهذا الهذر الذي يندلق على لسان السارد يعني أن المؤلف يقودنا في طريق غير مألوف، ولا هو بالنهج المعروف. يضاف إلى هذا أنه - أي الخمور - يتأرجح بين الوعي والهديان، إذ يتحدث عن جهاز الحاسوب، ويتراءى له أن هذا الجهاز كمن يتحكم في العالم، فهو تارة صحيفة، أو لوحة شفاقة، ناعمة، لا شيء فيها، وطورًا سماء زرقاء صافية، أو غيوم، وحدث غناء بأزهار، ومزيج من الألوان التي تتبلور بدعًا تسر الناظرين. ففيها غابات تؤمها الأطيوار، وفيها جناح تشققها الأنهار، وفي لحظة، أو بنقرة على لوحة المفاتيح يتحول كل شيء إلى شيء آخر. سماء شديدة الزرقة، وشمس خفيفة الوطاء. وهذا الخمور يتحكم بالشاشة، وبلوحة المفاتيح، معجبًا إعجابا شديدًا بما تصنع يدها. فيخيل له أنه يلهو بالعالم. يخاطب نفسه تارة، وطورا يروي ما يقع من أحداث لشخص آخر كأنه شخصيتان في واحدة، تتناوبان فيما بينهما، لا يفرق بين النوبة والأخرى إلا بالفراغ الذي يفصل، بمقدار سطر يتسع لثلاث من النجوم، بين الفقرة، والفقرة.

أسئلة متكررة

وعلى عادة مفلح العدوان في إثارة الارتياب فيما هو في حكم المسلمات عن الإيمان، والمعتقدات، سواء منها ما يتعلق بالحياة أو الموت، أو بالحساب والعقاب والثواب، يطرح في هذه الحكاية على لسان هذا الخمور، وهو يحتسي كأسه الرابعة، مثل هذه الأسئلة. وهنا لا بد من التنبيه على حقيقة يغفل عنها كثير من الناس، وهي أن مشاعر البطل، وأسئلته، وآراءه، وأفكاره، لا تعبر بالضرورة عن رأي الكاتب صاحب النص. فالمؤلف يخترع شخصًا، ولهذه الشخص خصوص استقلالها عنه، لا من حيث هي أناس فحسب، ولا من حيث هي أدوات للتعبير الفني، والجمالي، بل هي أيضا شخصٌ مستقلة عن المؤلف في جل ما يصدر عنها

من أفعال، ومن أقوال، ومن تساؤلات. فقد تنطق ألسنتها بما لا يؤمن به الكاتب المؤلف سواءً أكان مفلح العدوان، أم غيره.

أين الطقوس؟

هكذا يتراءى لهذا الخمور، وهو في كأسه الرابعة أنه قد مات، ودُفن دفنا في قرص مدمج مما تحفظ عليه الملفات، وتغلغل بعيدا، وتوارى جثائه بين الرقائق الكثيرة التي يتشكل منها جهازه الذي لا تظهر منه إلا الشاشة، ولوحة المفاتيح. ولهذا يتحدث الخمور، وهو ميت، متواريا في قبره الـ (C.D متسانلا أين الطقوس: طقوس الدفن.. غسيل الموتى.. المشيعون.. مائدة غسل الموتى.. الماء والصابون.. القطن.. والكفن وما تبقى من توابع الفراق؟؟.. ثم يصرخ قائلا: اريد حَيِّ في موت أعرف شعائره. (ص 12) كأن هذا موت، ولا يعرف شيئا من شعائره.

على أن الخمور، مثلما يتضح لم يمت، بدليل أنه في فقرة جديدة، تتلو هذا الصرخ، يحدق شزرا في الشاشة، ويفكر بتحدٍ، وفي عنفٍ، لاهيا بما يتاح له من برامج موجودة على الورد، منتهيا بشيء من الإحساس بالرضا. فبدأ بتخزين البرنامج الذي سره على ذاكرة الحاسوب. وذلك قبيل أن يضيق بالدفن: كترت الطرق على جدران القرص الذي دفنت فيه. رحت أدق بعنف أكثر. حيرني توجسسي من موتى.. برودة مراسيم جنازتي .. ومراسيم دفني. كل شيء غامض. كنت أريد أن أرث الموت الذي أعرفه» (ص 14). ثم يعود بنا هذا الخمور ثانية لحديث الشاشة، وهو حديث متكرر، أو شبه متكرر، إذا أردنا الصحيح. الشاشة منبسطة كمرآة. لا أحد يعصي أوامره بما في ذلك الأزرار المزروعة على لوحة المفاتيح Keyboard تحت أصابع يديه كأسطر في كتاب(ص15). وفي تطور آخر يعود الخمور بنا لإثارة التساؤلات التي سبق له أن أشار لبعضها عن الموت والدفن. فعلى الرغم من انتظاره لم يأته الملكان المحققان عن يساره وعن اليمين، فيسأله كل منها عما قدم لنفسه من أعمال تقتضي الثواب، وأخرى تقتضي العقاب. ثم تندفع التساؤلات التي تتم على ارتيابه، وشكوكه، فيما تَقفه سابقا من معرفة بالثواب والعقاب، وبيوم الحساب. فاللامعنى هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم. لقد تم نسف الماضي بإرثه المحفوظ في الذاكرة.

إطناب

ومع أن ما سقناه عن القصة كافٍ للإبانة عن مجريات الحدث، إذا سلمنا بأن ما يروى حدثٌ - عن عالم هذا الخمور الذي اندغم لديه ما تظهره البرمجية الحاسوبية، وما يتبدى لنا في عالم الواقع، وعالم الغرائب الكائن في خيالات هذا الخمور، وأوهامه، فإن ما يُلاحظ على نسيج القصة الطول الذي يتم على أن المؤلف تجنب التركيز، وانزلق إلى الإطناب. فالإطالة المتعمدة أوقعت المؤلف في التكرار، فلم يزد بعد الذي أشرنا له، ونهنا عليه، إلا ما لا يُؤبه له. فالفكرة من القصة، والتساؤلات المثارة، أو صحت التوجه الذي انمازت به شخصية الخمور. وقد يكون ما ذكر ثانية عن القرص، والشاشة، والمفاتيح، من قبيل التكرار الذي حسمه الخمور بقوله في نهاية الأمر « الصداق يأتي دائما بعد النمرة الرديئة ».

أي أنه يعتدُّ لأن ما سبق ذكره من قبيل اللامعقول. وأن مجرد الخروج من حال السكر إلى حال المكاشفة، والصحو، يحرر الذات من تشويش الذاكرة. وما يلفت النظر، في القصة، خروج المؤلف على تقليد هذا الفن. فالشخصية - ها هنا - ليست شخصية بالمعنى التقليدي، بل هي مجرد شبح. والواقع الذي تصفه من زمان، ومن مكان، لا يعدو كونه أوهامًا، وخيالاتٍ، تتجلى، وتختفي في ما يتخيله هذا الشبح. والأسئلة التي تطرح، والإجابات التي يوحى بها من حين لآخر، تمثل هواجس، وظنونًا لا يبلغ الراوي فيها حدود اليقين، ولا حتى شبه اليقين. فالقصة الموسومة بهذا العنوان المثير، الملبس، تسلط الضوء على الجانب المظلم، والغامض، من وعي الإنسان بنفسه، وبالعالم.

الطين

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

والسارد في هذه القصة كأنه لا يوقن بحكاية الطين هذه، وعلاقته بالخلق. فالخزافون الذين يصنعون بدواليبهم الأواني، لا يفتأ الطين يعاتبهم لما يلحقون به من دَوار نتيجة تحريك الدواليب حركة دائرية مستمرة عابثين بطهارة الطين، وقدسيته، فهم يصوغون اشكالًا لا بشرًا: (مزهرية. برواز، قلم، أنف، أذن، سرّة، حشرة، إصبع، قلب، تمثال) وهو لا يفتأ يتساءل: أيُّ اغتصاب أزلي هذا. فقد آن لهذا الطين أن يثور وأن يتمرد، فيرفض أن يكون مادة طبعًا، لزجة، ولذنةً بأيدي الخزافين، وسدنة الفخار. فهذا لا يعدو كونه تأمرًا على الجميع، ومن الجميع (ص 26): « لماذا يجتدوني على الأرض؟ كوحًا حيثًا، وحيثًا قصرًا. تارة كعبة، وطورًا ملهى. أيّ فصام هذا الذي يتلبّسني؟ » (ص 27). ويزداد إحساسًا بهذا التأمر كلما أحاط به الصمت. فلا أحد يحس بما يعانیه، فحتى السماء التي صارت طينًا مثله، ودولابا يدور بلا توقف، لا تحس بما هو فيه.

الخلاص

يريد الطين خلاصًا من هذه الحال، فلا يجد بدءًا من أن يكون كلُّ شيء طينًا مثلما هو، فهذا يرى جلّ ما حوله سلالة من طين، تؤكد صحة الإيمان بالتناسخ. فجل ما حوله صورةٌ مسوخة من جوهره هو. أي أن جرثومته الترابية انتقلت إلى السماء كما لو أنها عدوى. صمّت الطين، وتوقّف الخزافون، وتوقفت الدواليب. دهشوا عندما لاحظوا أنّ مادة الطين أخذت تتحلل، وتعود إلى طبيعتها الأولى. أترية جافة كما الغبار فوق الدواليب، وفوق الصخور، والأبنية، والبشر، والأثاث. وما هي إلا لحظات معدودات حتى هبت رياح، وأخذت تدرّ ذلك التراب، وتلقي به على وجوه الخزافيين.

فالطينُ كالخمور، يروي لنا هذه الحكاية - ولو أنها ليست حكاية بالمعنى الدقيق - لا يريد أن يصدق الرواية التي تؤكد أننا كلنا من طين، وإلى الطين نعود. بل يريد القول: إن الإنسان في هذا الزمان نسي مثلما نسي أشياء كثيرة أنه من طين. وهذه هي الحقيقة. وهذا يحتاج لاستدراك لا مناص من التنبيه عليه، وهو أن الطين - ها هنا - لا يعبر بالضرورة عن رأي مفلح العدوان. إذا ينبغي علينا أن نتجنب الخلط بين المؤلف وأي شخص من شخوص القصة، أو الرواية. والطين - ها هنا - بمنزلة البطل السارد في أي قصة قصيرة تُخلص لتقاليد هذا الفن. لكن نزوع الكاتب للتجريب، وتوخيه وسائل جديدة في الكتابة، ورموزًا تحتمل دلالاتٍ محدّدة، صرفه عن اتخاذ النموذج الإنساني ساردًا، وبطلا، واتخذ عوضًا عنه الطين. وفي جلّ الأحوال لا تعبر الشخصية - تقليدية كانت، أم غير تقليدية - عن رأي المؤلف. فالشخصية، بصرف النظر عن منبتها، وعن أحوالها، وعن صلتها بالواقع، أو بالعالم غير الواقعي، تعبر عن رأيها هي في الحدود التي تسمح بها طبيعة الفن القصصي، وأداة التعبير، وهي اللغة.

رودان وبجاليون

في القصتين السابقتين يتلقى القارئ من الكاتب موقفين متقاربين، فكلّ موقف منهما يمثل سؤالاً مطروحًا منذ الأزل، وهذا قيم أن يضفي على كل من القصتين مغزىً، يُضاف إلى ما فيها من تجريب وتحرر من تقاليد الفن القصصي، في غير مبالغة، ولا غلو. بيد أنه في « نحت آخر لتمثال المفكر » يستقبل القارئ من الكاتب موقفًا ثالثًا يطرح سؤالًا آخر عن العلاقة بين الحياة والفن.

فتمثال رودان (Rodin 1840-1917) " المفكر " المنتصب في ساحة عامة أمام المتحف بباريس، يقف السارد أمامه ذاهلاً، متسائلًا: أية أسرار تتكّدس داخل هذا الرأس؟ مشيرًا لرأس التمثال الذي سبق له أن وصفه، ووصف وضعيته التي تتجلى فيها براعة الفنان الفرنسي. ويتعدد الراوي عن الواقع، وتدبّ فيه روح التخيل. فما هي إلا لحظات حتى رأى الحياة تدبّ في التمثال، وتمرد على السكون المعدني الذي فرضه عليه النحات لعشرات السنين. وأما الزوار الذين اعتادوا مشاهدة « المفكر » في سكونه الثابت، فقد صُعقوا حين لاحظوه يتحرك بعد طول سكون. وعلى هذا النحو يشير المؤلف لاستبدال الخيال بالواقع، والحقيقة بالوهم. وقد تابع السارد التمثال في رفعه الرأس عن راحة اليد، وفي انحناء الرقبة حتى تلامس اليد، وفي ارتفاع الرأس مرة أخرى. وفيما ينفُصّ الجميع من المشهد، يغادر رودان مشغله إلى الساحة، مواصلاً نحت الرأس الذي سيكون جاهزًا أمام الجميع في اليوم التالي.

والحكاية - ها هنا - لا تخلو من دلالة، ربما أومأ إليها الكاتب عن غير قصد، فالخيال الذي اشتطّ، وابتعد، حتى تصوّر الحياة تدبّ في التمثال ديبّ الروح في الكائن الحي، يذكرنا بالأسطورة القديمة عن النحات بجاليون الذي عاش في قبرص، ونحت تمثالاً من الحجر لامرأة في غابة الحسن (جالاتيا) ومن شدة إعجابها بها وقع في غرامها، مع أنها تمثال لا حياة فيه، ولا روح. ومن شدة عشقه الذي بلغ فيه حدّ الجنون أشفقت عليه الآلهة، وبعثت الحياة في جالاتيا. وكان سعيدًا بهذا إلا أن سعادته لم تدم. فقد عاد ذات يوم ليجد جالاتيا تمارس أعمال البيت وفي يدها (مكسّسة) فأثار هذا المشهد حفيظته، إذ لم يكن يتصور رؤية هذا

الجمال الخارق تشوّهه مكنسة، فتمنى على الآلهة أن تعيد جالاتيا إلى ما كانت عليه: تمثالا بلا روح. أي أن حرصه على نقاء العمل الفنى أقوى من حرصه على الحياة. وقد استجابت له الآلهة، وأعدت التمثال إلى وضعه السابق. وأصبحت جالاتيا حجراً.

هذه الأسطورة تذكرنا بها قصة العدوان عن " المفكر " لرودان. فهنا نموذجان يعرضان لإشكالية العلاقة بين الحياة والفن. فإذا قُدر للفن أن يكون في غاية الإلتقان، تمنينا له الحياة، وقلنا: لا تنقصه إلا الروح. ولكن إذا نُفخت فيه الروح، ودبت به الحياة، شعرنا بأنه لم يعد فنًا وتمنينا أن يعود كما كان. فالجمال الذي طُبع عليه أصبح شائهاً منقوصاً، كالنقص الذي غلب على جالاتيا عندما رآها بجباليون وفي يدها مكنسة.

ما لا يقال

أما «عري» فهي قصة قريبة الأجواء من قصة «نحت آخر لتمثال المفكر». وذلك أن السارد، وهو هنا الشخص الوحيد، يزور متحفاً من تلك المتاحف التي تتوافر في العواصم الأوروبية، وتسمى متاحف الشمع. حيث التماثيل الشمعية التي تجسد الملوك، والرؤساء، وكبار القادة، والفنانين، والشعراء. والسارد، بطبيعة الحال، كالسارد في حكاية رودان والمفكر، يرنو للتماثيل بصفتها قطعاً متصلبة، متسائلاً أهدأ هو بديلُ عروشهم البائدة؟ ومع مضي الوقت يلاحظ أن الحياة تدب في الشمع. ففي نظرات التماثيل الجامدة عتابٌ، بل امتعاض من زيارته في يوم الإجازة الأسبوعي. فزيارته هذه استهتارٌ، بل مؤامرة. لا عجب إذن أن يشعر في أثناء تجواله بين التماثيل بعدائها له: « تمنيت لو أنها نُحِتت من صخر، أو من برونز. فالشمع مختلف. رقيق. أنيق. شفاف. نديّ. طريّ. ما أبعد أن يكون تمثالا يجسد هيكل الطغاة. فهو ظلمٌ لسلالة الشمع».

ومثلما استبدل في « نحت آخر » الخيال بالواقع، استبدله ها هنا. إذ سرعان ما بدت التماثيل، التي تجسد القادة بكامل الملابس، في عريها الكامل « كلهم مكشوفون لعيني. بلا مساحيق، ودون أزيائهم الرسمية. إنهم عراة كفضيحة » (ص35). وهذه الإشارة تذكر القارئ بتساؤلات السارد في حكاية رودان والمفكر عن الأسرار التي تتكدس رأس التمثال البرونزي. مع اختلاف بسيط، وهو أن هؤلاء من الشمع، والشمع أكثر ليونة ورقة وشفافية من البرونز. وهذا الذي ينكشف للسارد من أمر هؤلاء الأشخاص الذين تجسدهم التماثيل يُفصح، ويعلّن، عن القبح الذي يخفيه الشمع. ولذا يتمنى لو كان الجميع يرون ما يراه. فالقصة بهذا المعنى قصة تقول ما لا يقال، وتنتقل بالقارئ من الشمع الذي هو قشرة إلى ما تحتها، حيث العيوب على حقيقتها، والشمع يخفق إخفاقاً ذريعاً في إخفاء هاتيك العيوب.

وقد يطول بنا الحديث إذا تتبعنا ظاهرة التجريب، ففي قصص العدوان هذه نماذج أخرى لا تقل قيمة عن هذه الأمثلة، لذا نحن مضطرون للاكتفاء بهذا القدر من هذه الدراسة التي تسلط الضوء على التجريب في «موت لا أعرف شعاعه» مذكرين بالقول المأثور «حسبنا من القلادة ما يحيط بالعنق».

*مستخرج من الدستور ع 3 نوفمبر- تشرين الثاني 2023 ولد مفلح العدوان في الزرقاء 1966 ولديه بكالوريوس في الهندسة الكيميائية من الأردنية 1990 . بدأ مساره الأدبي بمجموعة الرحي 1994 تلاها بأخرى بعنوان الدواج 1996 فموت عزرائيل 2000 فموت لا أعرف شعائره 2004 وشجرة فوق رأس 2009 والنباح الأخير 2025 وله رواية بعنوان العتبات 2013 لديه نصوص مسرحية منشورة وبلدانيات و مخطوطات لم تنشر بعد.

منى السعودي شاعرة

إلى جانب أعمالها شهادة الأطفال في زمن الحرب 1970 ورؤيا أولى 1972 ونساء الهلال الخصب 1978 وأربعون عاما من النحت 2007 وتحية إلى محمود درويش 2019 وشجرة العاشق The Lover's Tree كانت قد صدرت لمنى السعودي (1945-2022) مجموعة نصوص شعرية بعنوان محيط الحلم (دار المدى، عمان، 1992) تضم ثمانية وثلاثين نصا لكل نص منها أجواؤه التي يمتزج فيها الشعر بالنثر، والنثر بالرسم والنحت، مع مقدمة لشيخ الشعراء والنقاد والروائيين جبرا إبراهيم جبرا.

وعلى الرغم من أن منى السعودي لم تقدم نفسها في هذا الكتاب، أو في غيره، بصفتها شاعرة كبيرة، وإنما بصفتها فنانة اقتصرت تجاربها الممتدة على النحت، إلا أن من يقرأ هذه النصوص بتأمل يكتشف أن الراحلة كانت تخفي في إهابها شاعرة كبيرة وإن لم تتكلف مراعاة الصنعة الشعرية التقليدية باعتمادها الأوزان والقوافي والموسيقى التي اعتدناها في شعرنا العربي منذ عصر المعلقات إلى يومنا هذا. فبدلا من ذلك نجد النص الشعري لديها يستعيز بالصورة المنحوتة نحتا في رخام اللغة عن ذلك التناسب الصوتي والإيقاع اللفظي. فالقارئ يجد نفسه في كل نص من هذه النصوص أمام صورة شعرية مركبة تمتد من بدايته إلى آخره فيما يشبه الحلم أو لنقل بكلمة أدق: الرؤيا.

طائر بجناحين

ففي نص بعنوان (آخ) وهي كلمة توحى من البدء بإحساس مفعم بالتوجع تقول ما معناه إن الأردن-وطنها- نهر في القلب يجري بين ضفتين كطائر بجناحين، وهذان الجناحان أحدهما يمثل أرضا ولدت فيها الشاعرة وثانيهما يمثل تلك الأرض التي تود أن تمسح جراحها في إشارة غير مباشرة لفلسطين. ومع هذا فهي في لقاء صحفي أجري معها ذات يوم تنفي أن تكون أردنية أو فلسطينية وتمتنع عن هذا التصنيف الجغرافي للأنثى، لذا:

حين تحاصرني الحرائط والحدود

وحين تشتد الطرق، وتضيء

أسند رأسي إلى صدر

أمي الدمشقية

وأقول: آخ.

في نصوصها هذه لا مكان للأفكار الذهنية المباشرة، فهي تقدم الصور المبتكرة في أداء يقرها من الجداريات، والأجسام المنحوتة، ولا تحول بين دلالات الكلمات والفيض بعضها على بعضها الآخر، في تراسل يعبر تعبيراً حياً عن وحدة الوجود. فلا فرق بين الضوء والعممة، ولا فرق بين المدينة والحجر الذي تحفر فيه ما تنثال به الذاكرة :

لما وجدت المدينة بلا قلب

رحلت إلى أطرافها

أقمت حجراً أسود

على باب داربي، لأتذكر دائماً

أن الظلام عتبه الضوء

ولا تفتأ السعودي تكرر في هذه النصوص علاقتها الوثيقة والمتينة بالحجر، لا من حيث أنه المادة التي تنجز فيها أعمالها في النحت، ولكن من حيث أن الحجارة، والكلمات، شيئان لا يختلفان. فهما أدوات تعبير عن الأحاسيس التي تشتعل في حنايا النفس وفي زوايا القلب المهموم بالعشق والحب:

لحجارة أنسج منها دموع الفرح

لحجارة أنقش فيها مسرى الروح

لحجارة ألمسها

فيتصاعد بخار العشق

وأصقلها فترقُّ روي

يتأمل القارئ تراكيب من مثل دموع الفرح، ومسرى الروح، وبخار العشق، والروح التي ترقّ، فيجد فيها توجّها لافتاً لاستخدامات غير معتادة في الشعر وفي النثر. فهي من عالم النحت تقتبس رؤيته الخاصة لمفردات القصيدة. ها هي تتعامل مع الحجر، والرخام، فتتحدث إليهما، وتصغي بوجودها وفي عرفها أن الحجر لا يختلف عن الكائن الحي. فهو عندها بهاء، والناس غياب، وهذا ما يجعلها تعود من رحلة التأمل هذه بأغنية :

وفي حنجرتي

أغنية لا أجد من يسمعها

وفي "امتلاء البياض" شعراً تتوافق فيه الرسوم والخطوط والظلال والأشكال الهندسية المحفورة في الحجر، مع الكلمة بجل ما فيها من عفوية، وسحر، يجعلان من التناقض - أحياناً - دليلاً على الوحدة والتجانس بين الأشياء التي يتألف منها الحلم:

كلام يشبه الصمت

حجر يشبه الكلام

الدائرة انتظار، والمثلث طريق

المربع للواقع، والمستطيل قبر
والحلم نبات على أطراف الخطّ

في قصيدة بعنوان "الأرض" وهو عنوان اقتبسته السعودي من قصيدة لدرويش بهذا العنوان كان قد كتبها في يوم الأرض (30 آذار) تشبّه الرحلة الأرض بالأم لا بالحبيبة، ذلك لأن الأمومة عندها اشد لصوقاً من الحب بالمعنى الأوروثيكي. فهي تخاطبها خطاب الأبناء الذين لم يعد لديهم ما يمنحونها إياه. وهي - أي الأرض - تبعاً لذلك لا هي ماض، ولا مستقبل، إنها - ها هنا - مجرد ذكرى:

وحين نسأل هل تموت الأرض؟

نحو السؤال لئلا تقع في الخطيئة

أما غسان كنفاني ففي قصيدة "الذي لم يرحل" قصيدة تقوم على تشخيص الشهيد الفلسطيني في مشهد كوني، فكالنجم هو، أو الشمس، أو الأشجار التي تروح موجاً بالحنين، لقد شاهدته أعداؤه، ورأوه في الأفق، فأزعجهم ما رأوه، وما شاهدوه، لذا أرادوا الخلاص منه فنسفوه كما لو أنهم ينسفون جيشاً لا واحداً:

شاهدوه في الأفق، وكان الأفق طائراً

يحمل رسائل من الشهداء

إلى من سيستشهدون

وكان الشفق دمه اليومي

علمنا أن نرسم به وجوهاً

ومرايا

وأطفالاً

فلسطينية القلب

ففي قصيدتها الأرض، والذي لم يرحل، تؤكد منى السعودي أنها من حيث هي فنانة، رسماً، ونحتاً، وشعراً، فلسطينية القلب والهوى. وهذا ليس بغريب. فقد ذكر أن الفنانة التي ولدت بعمان وعاشت سنوات الطفولة على كثر من الآثار الرومانية، عشقت منذ الصغر الحجارة، والتماثيل، والأعمدة بما يزينها من تيجان، وحين أنهت دراستها الثانوية في مدرسة ابن زهر غادرت إلى بيروت. وفيها تعرفت بالفنان النحات ميشيل بصبوص. وأقامت أول معرض لها في مقهى الصحافة عام 1964 وكان هذا المقهى شبيهاً بملتقى يجتمع فيه إعلاميو النخبة من صحيفة النهار وغيرها من الصحف اللبنانية. وفي باريس، التي غادرت إليها عام 1965 تعرف على متاحف الفن، وفتنت بأعمال بيكاسو وميرو وفان كوخ وجاكوميتي وبرانكوزي. وفي الأثناء انتسبت للجهة الشعبية لتحرير فلسطين. وجرى اعتقالها هي ورفيق عراقي وآخر سويدي بتهمة التخطيط لاغتيال بن غوريون. وكان ذلك في العام 1969 إذ استقرت بعد ذلك في بيروت، ولم تغادرها إلا لماماً ومن حين لآخر. حظيت في بيروت بإعجاب الشعراء والكتاب والنقاد وربطتها ببعضهم علاقات متينة ومن هؤلاء

أنسي الحاج، وأدونيس، وخالدة سعيد، وإلياس خوري، ونذير نبعة، وسمير الصايغ وكمال أبو ديب ومحمود درويش، وفي عمان كانت لها علاقات متينة بغير قليل من الشعراء والمثقفين وعلى رأسهم الراحل عبد الرحيم عمر وزليخة أبو ريشة، ومن العراق ضياء العزاوي ومن فلسطين كمال بلاطة، وفلاديمير تماري. ومن المؤسف أنّ فنانة عالمية، وشاعرة مبدعة مثقفة، مثل منى السعودي، ترحل عن دنيانا الفانية (16 شباط- فبراير 2022) دون أن تظفر من صحافتنا الورقية وغير الورقية بما هو أكثر من النعي الذي لم يتجاوز في أحسن الأحوال بضعة أسطر، هذا على الرغم من كثرة الكتبه المتطوعين للكتابة النقدية والبحثية عن يستحق ومن لا يستحق.

*مستخرج من القدس العربي ع 13 آذار (مارس) 2022 وانظر: كتابنا النافذة المضاءة - عن الشعر وتقده، ط1، عمان: الخليج للنشر والدراسات، 2023، ص 159-164 ومن أعمالها البارزة هندسة الروح وهي منحوتة تنتصب أمام معهد العالم العربي بباريس. ولها منحوتات عدة تمثل اقتباسات من شعر كل من محمود درويش وسان جون بيرس. ولها مؤلفات منها أربعون سنة من النحت 2007 ورؤيا أولى في 1970 (شعر) ومحيط الحلم (شعر) 1993 وتوجد لها أعمال في متاحف الفغنهام، والمتحف البريطاني، ومعهد الفن في شيكاغو، ومعهد الفن في ديترويت. انظر: أبناء الوطن، 16 شباط (فبراير) 2022.

ناصر الدين الأسد

ناقدا

كغيره من أبناء الجيل الماضي درس ناصر الدين الأسد (1922-2015) في الكلية العربية في القدس الشريف فتتلمذ لكل من جورج حوراني (1913-1984) وإسحق موسى الحسيني (1904-1990) زسامح الخالدي (1896-1950) وزامل كلا من إحسان عباس (1920-2003) وجبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) وهاشم ياغي (1921-2013) ومحمود السمرة (1921-2018) وعبد الرحمن ياغي (1924 - 2017) وتابع الدراسة في القاهرة التي أقام فيها نيفا وأربع سنينشهد خلالها الجدل حول ما عرف بنظية الانتحال في الشعر الجاهلي التي تحدث عنها طه حسين في كتابه الشعر الجاهلي (1926) وما تركته من ردود الفعل العنيفة على مستويات الخطاب الثقافي والقدي والأدي .

وبعد الدكتوراه والانتظام في التدريس الأكاديمي صنف عددا من المؤلفات التي يغلب عليها طابع المحاضرة لا المقال أو لمبحث النقدي أحد هذه الكتب بعنوان الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن 1957 وآخر بعنوان محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن 1961 وصنف كتابا ثالثا عن خليل بيدس رائد القصة العربية في فلسطين 1963 والشيء الملحوظ أن الكتب الثلاثة صدرت عن معهد الدراسات العربي العالية في جامعة الدول العربية في القاهرة مما يؤكد أنها محاضرا ألقيت في ذلك المعهد على طلبة الماجستير في ذلك الحين. واستأثر تحقيق المخطوطات ولا سيما دواوين الشعر بالكثير الجهم من اهتمامه مما صرفه عن النقد الأدبي وعن نظم الشعر الذي اعتاده في صباه ونشر منه في أخرة من عمره ديوانا بعنوان همس وبوح (2007)

(انظر كتابنا: ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، ط1، عمان: دار امواج للطباعة والنشر

والتوزيع، 2017 ص ص 25-35)

الشاعر ناقدا

ولا ريب في أنه أفاد من تجربته الشعرية في نقد الشعر الذي غلب عليه فقد فرق في محاضراته بين شرية الموضوع أو الغرض وشعرية الأداء أو النص. فعلى الرغم من أن شعر فؤاد الخطيب (توفي 1957) رائع في تنديده بالعثمانيين ، واستنهاض الهمم، إلا أن موقفه من هذا الشعر يتصف بالفنور، فالغرض أو الموضوع لا يدعو للاستحسان ما لم يكن الشعر نفسه جيدا، على وفق المعايير اللغوية والمقاييس التي يستجيب لها الذوق . فالقصيدة لا يمكن أن تكسب الرضا لديه ما لم تفصح عن براعة الشاعر في التعبير عن وحدة نفسية ضامنة لوحدة النص. ولا تروق له قصائد النشاشيبي وبعده ناثرا لا شاعرا. ويفضل عليه الشعر المجدد الذي لا يآتم ولا يتأثر بالقدماء والأولين. فأنحيازه لذوق العصر أوضح من أن يخفى فلا يرى بأسا في

أن يرفض رفضاً قاطعاً شعر إبراهيم الدباغ لاقتفائه آثار السلف من المتقدمين في امتداح الشيوخ والسلاطين.

موقف مزدوج

فالأسد ينظر للقصيدة من زاويتين الأولى من خارج النص فلا مندوحة له عن معرفة جو القصيدة ، وما أحاط بها وبالشاعر من سياق زمني ومكاني ونفسي ، ثم ينظر فيها نظرة داخلية. وهذا النسق الثنائي طغى على تناوله لشعر مصطفى وهبي التل(عرار1899-1949) فلا يفتأ يشير لمواقف ذات موقع مؤثر في حياة الشاعر وأخباره. ولكنه يلقي أيضاً الضوء على ما تتصف به أشعاره من طابع محلي ومن سخوية لاذعة جارحة ومن جرأة تتجلى في مجاهرته في نقد السياسة والأعيان مع التحفظ على مقياس الشيوخ والانتشار بصفته معياراً للتفوق والجودة.

مع إبراهيم طوقان

وذا تجاوزنا آراءه في شعر عرار ولونه المحلي إلى رأيه في شعر إبراهيم طوقان (1905-1941) وجدناه يهتم اهتماماً شديداً بأجواء القصيدة ومناسبتها التي تحيل إلى السياق، فهل القصيدة ذات مضمون وطني أم وجداني شخصي؟ إلا أن هذا لا يغلب عليه في هذا التناول فقد تواترت لديه الملاحظات التي تتصل بالديباجة، وبإحكام النسج وحسن الألفاظ ، والبعد عن الغموض، والغريب. وهذه التعبيرات النقدية استخدمت قديماً منذ عصر ابن سلام ومن تبعوه مما يؤكد أن الناقد الأسد وإن دعا إلى التجديد والتحرر من الماضي إلا أن يحافظ على الشعرة التي تصله به ويخشى أن تنقطع.

مع حسني فريز

ولا تروق له غزليات حسني فريز ولا حسن البحري (1921-1998) الذي لا يتيح للقارئ التجاوب معه لاعتماده الوصف الحسي الخارجي الباهت الذي لا ينم عن تجربة قوية صادقة في الحب . فوصفه للمرأة وصف تقليدي وشعره الوطني لا غناء فيه. ينسحب هذا على رأيه في شعر حسني زيد الكيلاني (1910-1979) الذي قيد نفسه بقيود الشعر القديم وتقاليده. فنظمه في رأي الأسد كلام مصفوف جديب المعنى. وشعره الغزلي في الكثير الحجم من الافتعال السقيم والتكلف الذي يعبر عن ظل ثقيل.

مع الشاعرة فدوى طوقان

وقد نجح الأسد - في رأينا- نجاحاً باهراً في قراءته النقدية لبعض اشعار فدوى طوقان(1917-2003) فنوه لما وصفه بمعجم الشاعرة الخاص الذي يميز شعرها عن شعر الآخرين. وذكر أمثلة من ديوانها وجدتها وأعطنا حباشيراً لما فيها من عنوبة اللفظ ووازن بينها وبين شعر عبد الكظيم الكرمي (أبو سلمى) 1909-1980 فكلاهما شغف الناقد بما لديه من صور ومن مجازات شعرية مبتكرة لا متكررة تتجلى فيها ملامح أسلوب خاص لكل منهما وهذه مزية لم يشر لها الأسد الا عند تناوله لأشعار هذين الشعارين.

ومن هذا الذي تقدم يتضح لنا أن ناصر الدين الأسد عني في نقده الشعر على قتلته بالدعوة للتجديد والتحرر من التقليد الذي عمادة الاجترار والترديد. وقد تجنب اتخاذ الغرض أو الموضوع معياراً لجودة الشعر أو السيورة والشيوخ وعني بصفة خاصة بلغة الشعر وبضرورة أن تكون مما يضي على الشعر مزية لا يتصف بها غير الشاعر صاحب القصيدة أو الديوان وقد وجد هذا جلياً في شعر فدوى طوقان وعبد الكريم الكرمي منوها لما في شعرها من الصدق العاطفي والوجداني وما فيها من دلالات التفوق خلافاً للمتعل المتكلف.

هاهما عامان قد مرا على رحيل العلامة الدكتور ناصر الدين الأسد، الذي شغل الكثير من الوظائف السامية في الجامعات وهيئات البحث العلمي ومجامع اللغة العربية في دمشق والقاهرة وعمان .. وإذا كان لا بُدَّ من عوِّد على بدء ، فإن والده المرحوم محمد أحمد جميل الأسد درس في الأزهر الشريف، لكنه توقّف عن الدراسة، والتحق عام 1916 بركب الشريف حسين بن علي، مُلبياً نداء الثورة العربية. وفي 13 كانون الأول من العام الميلادي 1922 ولد له الابن، الذي أطلق عليه اسم ناصر الدين، في العقبة، التي كانت قد ضُمَّت لإمارة شرق الأردن سنة 1921. تلقى ناصر الدين الأسد تعليمه في أمكنة متفرقة من الأردن، واستأنفه في عمان (1933) أما حياته الأدبية، فقد بدأها بقراءة قصص كامل الكيلاني (1897-1959) وقراءة دواوين الشعر العربي؛ قديمه، وجديده. وكتابة الخطب، والمقالات . لقد نُفِع ناصر الدين، بفقدان والدته صغيراً ، ووالده بعد ذلك بأربع سنين، مما ترك أثراً قوياً في نفسه. لكن هذا الأثر لم يثنه عن مواصلة التهيؤ للمهام الصعبة التي نذره قدره للقيام بها في الزمان اللاحق. فانضمّ عام 1938 إلى طلبة مدرسة السلط الثانوية، وفي العام الذي تلاه ظفر - بوصفه أحد الطلبة الأوائل - بمنحة للدراسة في الكلية العربية في القدس، وكان بمنزلة الكلية الجامعية، فمدة الدراسة فيها أربع سنوات، يستطع الدارس بعدها متابعة تحصيله العلمي العالي لنيل الماجستير، والدكتوراه، من جامعات لندن، والقاهرة.

وفي تلك الكلية تتلمذ لجورج حوراني (1913-1984)، وإسحق موسى الحسيني (1904-1990)، وسامح الخالدي (1896-1951) ، وزامل كلاً من جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) ، وإحسان عباس (1920-2003)، ومحمود السمرة، وهاشم (1921 - 2013)، وعبد الرحمن ياغي (1924-2017)، وآخرين. في عام 1951 تقدم الأسد بأطروحته لنيل درجة الماجستير (القيان والغناء في العصر الجاهلي) وكانت بإشراف الأستاذ (1) أحمد الشايب (1896-1976)، صاحب كتاب " الأسلوب " (1939)، وكتاب " أصول النقد الأدبي " (1940).

وفي القاهرة لم يكف الأسد بالدراسة الجامعية، ولكنه وطد علاقته القوية بغير قليل من الأدباء، منهم : أحمد أمين (1886-1954)، ومحمد فريد أبو حديد (1893-1967)، وزكي نجيب محمود (1905-1993)، ومحمد عوض محمد (1895-1972)، وأحمد حسن الزيات (1885-1968). وتردّد إلى الندوات الأسبوعية، منها : ندوة كامل الكيلاني، وندوة العقاد (1889-1964). وفي الأثناء بدأت مقالاته الأدبية

تغزو المجالات، لا سيّما مجلّة (القلم الجديد) التي أنشأها الناعوري في عمان (1952-1953) ولم تُعَمَّر إلا عامًا واحدًا..

شهد ناصر الدين الأسد، وهو في القاهرة، ما تركه كتاب طه حسين (1889-1973) " في الشعر الجاهلي " 1926 من ردود فعل، وبما أنّ طه حسين كان أحد أساتذته، وبما أنه أعاد نشر الكتاب بعنوان آخر، هو " في الأدب الجاهلي " (1927) بعد تهذيبٍ تطلّب منه حذف ما حذف، فقد وقّر في ذهنه أنّ الموضوع يحتاج إلى مُراجعة، وإعادة نظر. فقَرّر أن تكون أطروحته للدكتوراه بعنوان " مصادر الشعر الجاهليّ وقيمتها التاريخية " فأمضى نيقًا وأربع سنين (1952-1955) في تمحيص الروايات، والأخبار، ومراجعة النصوص، ومختارات الأشعار، وتتبع الروايات، والمصادر، والنقوش، والمخطوطات، علاوةً على المطبوعات، ليقيم الأمر على نحوٍ غير مختلّ، ولا مُعتلّ، فأنصف الشعر الجاهليّ، بعد الذي ران عليه من الضيم، والإجحاف، وأنصف الرواة بعد الذي أُحِقّ بهم من التجريح والإرجاف.

وقد نشرت رسالته في كتاب طبع نيقًا وعشرين مرة.

وتوالى إثر ذلك دراساته وبحوثه وتحقيقاته اللغوية والأدبية فحقق ديوان قيس بن الخطيم وديوان الحادرة الذيباني ونشر كتابا بعنوان تحقيقات أدبية وآخر تحقيقات لغوية والأماي الأسدية وكتابا عن الجراد في التراث العربي، وآخر عن معركة أجنادين. وألقى سلسلة من المحاضرات في معهد الدراسات العليا في جامعة الدول العربية نشرت في كتب، من أبرزها كتابه محاضرات عن الشعر الحديث في فلسطين والأردن 1961 وكتاب محمد روجي الخالدي رائد المنهج التاريخي 1970 وكتاب خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين 1963 وكتابا قبا بعنوان الاتجاهات الأدبية في فلسطين والأردن 1957. ونشر عددا من الكتب الفكرية منها كتابه نظرات إسلامية في التعليم الجامعي، وكتاب نحن والآخر، وكتاب تاريخ نجد(تحقيق). وعرف عن الأسد فوزه بعدد من الجوائز نذكر منها:

1. جائزة عميد الأدب العربي- طه حسين للخريجين 1947
2. جائزة الملك فيصل العالمية- حقل الآداب 1982
3. جائزة سلطان العويس – حقل النقد الأدبي 1995
4. جائزة الدولة التقديرية – حقل الآداب 2003
5. جائزة الخوارزمي العالمية من طهران 2003
6. جائزة باسراحيل التقديرية 2006

أما مساهماته في الأدب فقد تقاسمها الشعر والنقد والتحقيق. فشعره الذي نجده في ديوانه همس وبوح 2007 شعرٌ رقيق، يجمع بين الجزل المتين، والإحساس المزهف، الذي ينأى بقرائه عن شعْر العلماء، وأضرابهم، من أهل الرواية، والدراية، والفقه، فهو، تبعًا لذلك، يتم على رقّة الحاشية، ورهافة الحس. أما في نقده الأدبي، فقد مزج بين نوعين من النقد، أحدهما يُعنى بتاريخ الظاهرة الأدبية، شعرا كانت أم نثرا، مثبتًا أنه في هذا الميدان ناقدٌ، وباحثٌ، لا يشقُّ له عُبار. فقد توافرت لديه قاعدة البيانات التي تُيسّر

له ما يحتاج إليه من إحاطة بالظاهرة الأدبية، بما فيها من مناحات ثقافية سائدة، أدت إلى ظهورها، واستمرارها، أو إلى ضمور، أو اختفاء بعض ظواهر الأدب، وانقراض أنواع من الفن.

وثانيها النقد التحليلي، الفني، (الشكلي) الذي يعتمد إدامة النظر في بناء العمل الشعري، أو النثري، والحكم عليه بالضعف، أو بالجودة. وفي هذا المقام، نجد الأسد يلجأ تارة إلى إثارة القضايا، وتارة إلى طرح الأسئلة، واقتراح الإجابات. فمن القضايا التي طرحها ضرورة الإمام بسيرة الأديب، وثقافته، وما تعرّض له من مواقف، وحوادث، شرطاً أساسياً لا غنى عنه لنقده، وفهم شعره. لا سيما إذا كان الدارس الناقد أمام شاعر كعجور، يكثر من الإشارات الخاصة به، وبيئته المحيطة.

وطرح كذلك قضية أخرى، وهي: أين تقع مزجّة الشعر، أهي في الموضوع والمحتوى، أم هي في الشعر من حيث هو شعر؟ وعلى الرغم من تسليمه بأنّ المضمون، أو الغرض، ركنان مهمّان من أركان القصيدة، إلا أن المزيّة فيها لا تتأتى من الموضوع، أو من الغرض.

وتوقّف إزاء مسألة ذبوع الشعر، وانتشاره، ومبلغ دلالة الذبوع، والشهرة، على جودة النظم، وتميّزه. ولسنا مع القول: إن ذبوع الشعر، أو خمول ذكر الشاعر، دليلان على الجودة، أو على الركافة، والضعف، فالأسباب التي قد تؤدي لذبوع الشعر، أو لشهرة صاحبه، متعدّدة، وشديدة الاختلاف التباين، ومنها ما له صلة بالشعر، وبالأدب، ومنها ما ليست له صلة بذلك، وليس لذبوع شعر عرار علاقة بجودته - في رأينا - وإنما هي سيرورة، وذبوع، أساسها ما وجدّه الناس في شعره من مفارقات ساخرة، ومضحكة، اتخذوا منها مادةً لتهمك على بعض المسؤولين، أو لنقل على النخبة الحاكمة في زمنهم، وزمنه.

وتردّد في مواقفه النقدية نغمة واحدة لا تخطئها أذن السامع، ولا عين القارئ، وهي انخياز شديد، والدائم، للتجديد في الشعر، وكرهيته للصنعة، والتكلف، والخضوع للتقاليد الأدبية القديمة، ولا سيما الجامدة منها، والمتحجرة.

وأخيراً، نجد الأسد يتوقّف إزاء قضيتين نقديتين مهمّتين، وهما: قضية التعبير غير المباشر عن المعنى، وذلك شيء يتصف به بعض شعر أبي سلمى، وبعض شعر فدوى طوقان. وهو يرى في هذا النوع من التعبير تعبيراً أولى بالاستحسان، من القول التقريري، الذهني، الذي هو أولى بالاستهجان.

والقضية الثانية، هي قضية المعجم الشعري، الذي يميّز مبدعاً عن آخر، وشاعراً عن شاعر. وهذا شيء تتبّعه الأسد في أشعار أبي سلمى، وفدوى طوقان، تتبعاً يقيم الدليل، تلو الدليل، على صحّة الفرضية، فلكلّ من الشاعرين ولغ بالفاظٍ خاصّة، وشغف بمفرداتٍ أكثرها مستمدّ من سياقٍ دلاليّ، ومن حثليّ معجميّ، متجانس، أو متقارب، وهو ألفاظ الطبيعة، وما فيها من ظلال، وإحاءات. وقد جعل هذا الفيض من الألفاظ لشعرها لونا، ومدافاً، لا نجدّه في شعر غيرها من شعراء الأردن، وفلسطين. وهو الذي يُضفي عليها - برأيه - مسحةً انفعالية، وموسيقية، وجاليّة، تحرك المشاعر، وتخطب الوجدان، وتلك هي غاية الأدب، وإليها تنتهي مطامح الأديب

وأما (تحقيقاته اللغوية) و(الأدبية) فهي تنقيبٌ متواصلٌ في كُتب التراث، تجلو ما التَّبَسَّ، وتوضِّحُ ما غُمِّضَ، من أمر بعض الشعر، وبعض الشعراء، وبعض مسائل اللغة، والتَّخْو، والمعْجَم، لهذا تمثل هذه التحقيقاتُ، إنْ كانتْ في المسائل اللغوية، والتصحيح اللغوي، أو الأدبيَّة، والتثبُّت مما يُقالُ عن بعض المغمورين، أو في أماليه، على المستويين الاثنين؛ اللغوي، والأدبي، نماذج تُحتذى، ويُقتدى بها عند البَحْث في التراث.

*مستخرج من صحف عدة: الجزيرة السعودية و القدس العربي، والرأي ع الجمعة 26 حزيران يونيو 2015. انظر عنه كتابنا ناصر الدين الأسد ، ط1، عمان، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017 وانظر أيضا رائدا النهضة الأدبية الأسد ومحمود السمرة..

نايف العجلوني ناقدًا

من المعروف أن الدكتور نايف خالد العجلوني - أستاذ الأدب والنقد الحديث في جامعة اليرموك - باحثٌ، وناقدٌ، لا يحبُّ الأضواء، فهو يواصل البحث والنشر والتأليف منذ سنوات طويلة، لا يطمع في إلقاء الأضواء الإعلامية على ما يكتبه، وينشره، كغيره من الأكاديميين، أو أنصاف الأكاديميين. فكتابه " في طريق الحداثة " الصادر عن عالم الكتب الحديث في إربد 2019 كتاب قيمٌ، ومهمٌ، ومرجعٌ لا غنى عنه لمن يهتمون بهذا الموضوع.

ففي الموضوع الأول منه، وهو بعنوان: الحداثة والحداثيّة: المصطلح والمفهوم، يتوغل العجلوني في طرق شتى، ومسارب عدّة، باحثًا عن المعنى الدقيق، والمفهوم الصحيح الوثيق، لهذا المصطلح " حداثة " وهو مصطلح شاع في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، مع أنه قديمٌ، إذا سلّمنا - جدلاً - بما لهذا المصطلح من جذر عميق في العربية، وهو لفظ " المُحدَث ". بيد أننا نتعثر في أيامنا هذه بألفاظ مشتقة من هذا الجذر كثيرة، منها: الحداثة، والحداثيّة، والحداثيّة، وتحديث، وما بعد الحداثة. وكلٌّ منها له ما يقابله باللغة الإنجليزية. فالحديث modern والحداثة modernity والحداثيّة modernism والحداثيّة modernist وما بعد الحداثة post-modernity والمُحدَث - إذا راعينا السياق الذي استُخدمت فيه هذه الكلمة - تقابل contemporary التي ترجمها كثيرون بالمعاصرة، وهم في ذلك على طريق مستقيمة. لأن القدماء من اللغويين، والمعجميين، وحتى علماء مصطلح الحديث، استخدموها للدلالة على ما هو مُستجدٌ بتأثير من روح العصر المتغيّر، قيل عن أبي عمرو بن العلاء (154هـ) - إنه وصف شعر بشار، وأبي تمام، ومسلم بن الوليد، وسلم الخاسر، بالقول: " لقد كثُر هذا المُحدَثُ وحسُنَ حتى هممْتُ أن أمرُ فتياننا بروايته " (1) والمعنى المستخلص، من هذا الخبر، أنّ المُحدَث: هو الجديدُ، المبتكرُ، المتحرّرُ من محاكاة النموذج السابق.

ويرى المؤلف أنّ الخلط بين هاتيك المفاهيم، وشيوع ألفاظ للدلالة عليها، مثل: مودرنية، ومودرنيزم، لا ضرورة له، ولا مُسوّغ، فالجذر اللغوي العربي " حَدَث " أكثر مرونةً، وطواعيةً، لاشتقاق المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم، مع قبول الذاتية العربية لها، لذا يقترح استخدام (حداثة) للدلالة على المعنى بصفةٍ عامّة، و(تحديث) للدلالة على ما هو قيد الخروج على القديم، والعبور في أفق الحديث، و(حداثي) على وصف الشخص، أو الشيء المتصف بمفارقة القديم، والتوجه نحو الحداثة. وغرض المؤلف من هذا هو الغوص في معاني هاتيك الألفاظ، وتلك المفاهيم، في تطبيقاته على: الحداثة في شعر نزار قباني (1998م)، والحداثيّة في ديوان " الجداول " لإيليا أبي ماضي (1957)، والتحديث في سيرة " رحلة جبلية " لفدوى طوقان (2003م). وملامح الحداثة، لا الحداثيّة، في شعر إدوارد حداد (1996م). وسوف ننظر في هذا المقال نظرةً متأنية ليست بعجلى فيما عسى أن يقال في هذه القضايا التي تنطوي على قدرٍ كبير من اللبس.

نزار الحدائي

ففي تناوله لشعر نزار قباني، واقترابه من الحداثة، لا سيما في شعره الوجداني، وشعره السياسي، يعده نموذجاً جيداً للحداثة. ففي ديوانه الأول يشتهر لديه الكلاسيكي بالحداثة. فمع التزامه النسق الموزون المقتضى نجده يخرج على هذا النسق في لغته الشعرية خروجاً حاداً تبدو حداثته الآخرين مقارنة به، وموازنة بشعره، تقليدياً، ومحاكاةً، للقديم الموروث. فحداثته جماهيرية، تواصلية، تعبر ثقافة المتلقي اهتماماً كبيراً. فالمراوحة بين تشكيلات إيقاعية متعدّدة، تضمن لحداثته استجابة موفورة لدى جمهوره، وهذا ينسحب على شعره في المرأة، والحب، وعلى شعره السياسي على السواء. فبإقترابه من لغة الحديث اليومي يتعمق اتصاله باللغة السائدة، وتتوطد علاقته بالقارئ، وهذه هي الحداثة التي وصفها إليوت Eliot باللغة التي لا هي شعر، ولا هي نثر. وإنما هي لغة تَبَيَّن بين.

فنزار، في الكثير الجَمِّ من أشعاره، يتسامح تسامحاً حاداً بلغته الشعرية حتى لتصبح كأنها حوارٌ مع القارئ دون أدنى درجة من التصنع الذي يهيم به الشعراء في العادة. فلا يُعنى إلا بسلامة التركيب، وأن تكون مفردات القصيدة شائعة، ومما هو سائدٌ متداول، وأن يكونَ الحوار بالأسلوب المتبع في حديث الأشخاص بعضهم لبعض. فمن الأمثلة التي ينسحب عليها هذا الوصف قوله على لسان امرأة:

أرأيتُهُ؟

فستأني التفتا؟

فضلتهُ خلواً كما شئتُ

قيل في هذا: إنه ليس شعراً بل من كلام النسوان، وهذا التعليق يرينا إلى أيّ مدى يذهبُ الشاعر في اقترابه من لغة الناس، وقال في قصيدة بعنوان (لماذا) على لسان المرأة:

لماذا تخليت عني

إذا كنتِ تعرفُ أني

أحبك أكثرَ مِنِّي؟!!

ففي هذه الأمثلة، وغيرها الكثير، يرى العجلوني في الصورة لدى نزار توجُّهاً حداثياً تجاوزَ به مفهوم الحداثة لدى شعراء من أمثال أدونيس، والسياب. فهو في قصيدة بعنوان "مع جريدة" يذكر المعطف، والسجائر، وعلبة الثقاب، والسكر، وفنجان القهوة، راسماً بهذه المفردات مشهداً مألوقاً، أو شبه مألوف، للقراء العشاق في المقاهي، ولفراقهم عندما يفترقون:

أخرج من معطفه الجريدة

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوّب في الفنجان قطعتين

ذوّبي .. ذوّب قطعتين

فالحدائثة ترتبط لدى نزار - في رأي المؤلف - بحياة المدينة، وهمومها الصغيرة، والكبيرة، على السواء، في أداء لا يربأ بنفسه عن توظيف العبارات الدارجة على ألسنة الناس في أحاديثهم اليومية، فهو يعبر عن نفسه باللغة التي يصوغها الآخرون. وهذا، إذا نُظِرَ إليه بمنظور من يتحدثون عن "الجزالة" وهي من المعايير المهمة في الشعر غير الحدائي، يُعدُّ ثورة على ما ليس حدثيًا.

حدائية الجداول

وعلى الرغم من أنّ إيليا أبا ماضي من الجيل الذي نشأ، ونما، وترعرع، في النصف الأول من القرن الماضي، وتأثّر على نحوٍ ما بالحياة الغربية، والأدب الأمريكي، إلا أنّ شعره لا يمثل في نظر المؤلف حدائية بالمعنى الدقيق للكلمة. فهو قنطرة اجتازتها الرومانسية المهجرية ببطء نحو الحدائثة، لذا فإنّ الوصف الدقيق لتجربته هي التحديث، أو النزوع للحدائثة، إذ لا يغلب عليه الانقطاع عن القديم، ولا يزورُ - في الوقت نفسه - عن التشكيلات الجديدة التي شرعت تشق طريقها نحو التغيير. ولا ينكر المؤلف أنّ صاحب الجداول - كغيره من شعراء الرابطة القلمية جبران، ونعيمي، وغيرهما - من أهم الروافد المبكرة لحركة "الشعر الحر"، وهذا ما تبه عليه، وأشار إليه، دارسو هذه الحركة؛ كسلمى الخضراء الجيوسي، وكمال خير بيك.

وهنا يتوقف المؤلف بنا إزاء نماذج من شعر أبي ماضي، متسائلًا: أين هي الحدائثة في تلك الأشعار، مجيبًا، مؤكدًا، أن التنازع بين الشك واليقين، أو بين الغيب والواقع، أحد المظاهر التي تتمّ على حيرة الشاعر، وعمًا في نفسه من تساؤلات غير معتادة فيما مضى. بيد أن هذه الحيرة، وتلك التساؤلات، لا تكفي - وحدها - لوصف الشاعر بالحدائي، لذا يقف إزاء قصيدة "الطلاسم" وما فيها من تأملات فلسفية شديدة النبرة:

جئت لا أعلم من أين؟ ولكنني أتيتُ

ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمُشيتُ

وسأبقي ماشياً إن شئت هذا أم أبيتُ

كيف جئتُ، كيف أبصرتُ طريقي

لستُ أدري.

على أنّ هذه الحيرة، والتساؤلات، لا يخلو منها الشعر القديم؛ ففي لزوميات أبي العلاء المعري (449هـ) الكثير منها جدًّا، فإذا عدّناها معيارًا للاقترب من الحدائثة، فعلينا أن نعد لزوميات المعري حدائية بهذا المعنى. ولا ريب في أن المؤلف ينحو منحى آخر في التدليل على حدائثة أبي ماضي، بإشارته لتلك اللغة التي تذكرنا بما ذكره مُفضّلًا عن شعر نزار قباني، وهذا مثال من الجداول يشهد على مصداقية هذا التوجُّه:

إنني أشهد في نفسي صراعا وعراكا

وأرى ذاتي شيطانا وأحيانا ملاكا

هل أنا شخصان يأبي هذا مع ذاك اشتراكا

أم تراني واهما فيما أراه
لست أدري.

فهذا شعراً يجمع بين الحيرة، والتساؤلات المربكة، وبين اللغة التي تقترب بمفرداتها ونغماتها الصوتية وتراكيبها النحوية من لغة الحديث اليومي، والتحرُّر من هيمنة المفردة القديمة التي لم تُعد متداولة، مع التحرُّر من سلطة القوافي، وكسر الحلقة الفولاذية المعروفة في أوزان الشعر العربي. فأبو ماضي، وشعره، أقرب ما يكونان للمعاصرة على وفق السياق الثقافي، والمعرفي، في القرن الماضي. وهي معاصرة تُسعى سعياً حثيثاً للتغيير الذي يقترب بها من الحدائثة اقترباً تنبئ عنه التحوُّلات الجذرية في الرؤية، والموقف، واللغة، والإيقاع.

ملاحح حدائثة

من البحوث اللافتة للنظر في هذا الكتاب البحث الموسوم بعنوان "ملاحح الحدائثة في شعر إدوارد حداد". فقد أعادنا المؤلف لكثير من قصائده بما فيها تلك التي تأثرت بقصيدة الراحل خليل حاوي (لعازر 1962) فقد أورد أبياتا من قصيدة " أنا والحائية " تؤكد ظهور بعض العبارات التي تحيلنا لقصيدة حاوي(1982م) المذكورة. فالإ جانب التشابه الكبير في إيقاع القصيدتين ثمة رموز متكررة فيها، كالجار، والدار، والخمرة التي تغني. وهذا لا ينبغي أن الشاعر حداد ابتداء بتريد بعض الهواجس الوجودية. وذلك ما ألمح إليه إبراهيم العبسي، وألمح، في شهادته عن الشاعر. والمؤلف، بهذه الإشارة، يؤكد ما كان قد استنتجه العبسي. ولا يخفى علينا أن إدوارد حداد تنقل في غير طور من أطواره بين ملاحح رومانسي، وآخر وجودي، وثالث سوربالي، ولا سيما في القصيدة التي يشير إليها د. نايف، وهي بعنوان "مؤتمر صحفي". ففيها الكثير من الانزياحات التي تذكرنا بالتصوف تارة، وتارة باللامعقول " فالحزن يقف على قدمية عندما تغني " و "أعشق حمى التصوف. أنتِ خلايا التكون منذ زمان الفتوح". وهذا مثالان يُستشَفُ منها ما لدى الشاعر من شعَفِ بالرموز التي تكسر المألوف، والمتوقَّع، وتُفصح عن خفايا عالم الحُلم، واللاوعي.

فالصوفية، والسوريالية، تتجاذبان في شعره، وهذا سبب الغموض الذي يشكو منه سفير قطامي في دراسة عن الشعر الأردني (2001).

ولم تُفَتِّ المؤلف ملاحظة أخرى، وهي " التناص " الذي يعني لديه ظهور بعض العبارات، والصور الشعرية، والرموز، التي تحيلنا لنصوص أخرى، كالذي أشار له في " أنا والحائية " ولكن المؤلف يضيف لهذا ما يجده في قصيدة " بأيّ الحبول سأعبر " وهي من قصائده المتأخّرة، من تأثر واضح بقصيدة أمل دنقل الموسومة بعنوان (ضدّ مَنْ) (2). فالشيء المشترك في القصيدتين هو لهجة التساؤل، وما تتضمنه كل منهما من التركيز على الوطن، والسؤال: من. من. فضلا عن الوزن والإيقاع المتجانس. وهذا لا يقتصر على تواشجه ب: ضدّ مَنْ، فقد تأثر تأثراً لافتاً بقصيدة " لا تصالح " وهي قصيدة معروفة مشهورة. فالرؤية، والموقف من الإنسان، ومن العالم، والتصدي لكثير من مظاهر السلطة البطركية السائدة، تؤكد وجود هذه الملاحح الحدائثة في شعره؛ فنا، ومضمونا، وهي ملاحح تصنّف الشاعر في التيار الحدائثي لا في غيره.

من الشعر إلى السيرة

ومن الجدير بالذكر أنّ البحوث التي جمعها المؤلف في هذا الكتاب تدور حول الشعر، والشعراء، إلا من واحد هو الموسوم بعنوان "السيرة الذاتية لفدوى طوقان: الشخصي والسياسي والأدبي". ويتوقع القارئ أن يجد في هذا البحث انحرافاً يسيراً عما سبق.

فلا مندوحة للدارس عن الإلمام بسيرة المبدع عند دراسته لآثاره. ولا مناص من إعادة النص إلى الحياة. أما رحلة فدوى طوقان التي تسلفت فيها الزمن تسلق الرياضيّ الفتيّ للجبل الأشم، فقد لخصها المؤلف بدوراتٍ متسلسلة من الكفاح المستمر لتحقيق الذات، ومواجهة القيود، والسعي الموصول لتغيير أساليب التعبير الفني، وتحويلها إلى أساليب جديدة تستجيب لدواعي الانطلاق، والتحرّر، استجابة أقوى، وأكثر جدوى. ومن الاقتباسات المتوفرة في البحث يتّضح لنا ما لدى الشاعرة من إصرار متين على قضايا الحرية، وبصفة خاصة حرية المرأة التي كانت، وما تزال، تضيق بسجن الحریم، مثلما جاء في السيرة.

ويلاحظ المؤلف - محقّقاً - أن هذه الرغبة في التحديث، على المستوى العام الاجتماعي، تمخّضت عن تحولات أدبية تنقلت فيها الشاعرة من الرومانسية المغرقة في التساؤلات عمن تكون، وما مصيرها، وعن جدلية الحياة والموت، إلى أن كانت صدمة 5 حزيران 67 فافتحت القوقعة الذاتية، واندجت الأنا بالآخرين. وعرفت أن الشعر الحقيقي هو ذلك الشعر الذي يتعمّق (3) ويتخمّر في دنان الشّعب، وجراره، مثلما جاء في السيرة. فلفدوى دورها في ريادة الحسّ النسوي الذي شاع في قصص غادة السمان، وفوزية رشيد، ونوال سعداوي، وألفة الإدلي، ونازك الملائكة، وغيرهن. فهي مثلما قدمت في دواوينها "وجدتها" و "أعطنا حبا" اهتمت بالكثير الحجم من صور الرفض، والتمرد على السائد، والمألوف.

والمؤلف، د. نايف العجلوني، على الرغم من أنّ كتابه بعنوان "في طريق الحداثة" إلا أن بحوثه، ومنها هذا البحث، لا تقتصر على هذا المسار، وإنما تخوض فيما لا صلة له مباشرة بموضوع التحديث كالحوض في الأسلوب تارة، وبالسردي القصصي الشيق، والتعبير الصريح الذي لا يخلو من التحفّظ تارة أخرى.

وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أنّ كتاب الدكتور نايف فيه الكثير مما يؤكد صحة الفرضية التي ينطلق منها، وهي أن مفردات: كالحداثة، والحداثيّة، والتحديث، والحداثي، وحتى ما بعد الحداثة، ألفاظ مفتوحة بعضها على بعض، وحيثما وقع نظرنا على إحداها، فلا بد أن نجد فيها، وفي تداولها، شيئاً من دلالات الألفاظ الأخر. ولهذا فإن ألفاظاً من مثل المودرنية، والموديرنزم، وما يشبهها، لا يعدو كونه تبرّجاً وتفزّجاً في الكتابة، وتمخّلاً، وتنطّعاً، لا أكثر ولا أقل. وفي «في حداثة الشعر العربي المعاصر» تتبع المظاهر الجديدة الحداثيّة في شعرنا المعاصر، على اختلاف منابت الشعراء، وأصولهم، وتنوع بيئاتهم، واختلاف أقطارهم.

قضايا ثلاث

وقد استوقفني في سِفْره هذا ثلاثٌ من القضايا؛ الأولى هي البحث الموسوم بتعدد المقاربات النقدية - قراءة في أنشودة المطر للسياب. وهي المبحث السابع، لأن الحافز الذي دفع به لتتبع القراءة المتعددة، المختلفة نهجا، والمتباعدة موعداً، كان قد حفزني للوقوف لديها لكن من مدخل لم يخطر للعجلوني ببال. فالذين قرأوا

هذه القصيدة قراءات نقدية، وكتبوا عنها، تباينوا بين الانطباعية، شرارة وروز غريب وإيليا حاوي، والقراءة من المنطلق الأسطوري خريوش وفؤاد رفقة وجبرا وأسعد رزوق وريتينا عوض، وإلى حد ما إحسان عباس، والأسطوري المقارن الجبوسي ومحمد شاهين. والموضوعي لدى كل من عبد الواحد لؤلؤة، والياس خوري، وعلي جعفر العلاق في: من الأسطورة إلى أسطورة النص.

ولم يفت الباحث تتبع ما يعرف بالقراءة الأيديولوجية، أو السوسيو- تاريخية. والتوقف لدى معتمدي قاعدة الالتزام. كما لم يفته أن مثل هذه القراءات يمين عليها النهج المزدوج، فتجمع مثلا بين الأسطوري والسوسيو- تاريخي، أو الانطباعي. وتحزرا، نفى عن قراءته هذه اعتماد المصطلح «منهج»، فهو يعدها قراءات لا تمس الحاجة فيها لمنهج صارم معين، ولذا يرى في قراءة هاشم ياغي - مثلا - قراءة تنطلق من هذا المنهج، ومثلها قراءة أحمد أبي حافة الذي لا يفتي عن القصيدة تصنيفها تصنيفا حاسما في الشعر الحديث الملتزم. وهذا أيضا ما يترأى له في قراءة عراقية للقصيدة من تأليف عبد الرضا علي 1984. وفي النظر النقدي ما يُحسب، أو يصنّف على أنه لساني أو نقد أسلوبي، ومن هذا الباب ما توقف لديه المؤلف من قراءات لقاسم البريسيم حول البنية الصوتية في القصيدة، ومحمد الحتّو في كتابه مدخل إلى الشعر العربي الحديث، وكذلك حسن ناظم في ما نشره تحت مسمى البنى الأسلوبية في «أنشودة المطر» (2002) وعلى هذه الطريق ثمة دراسات أخرى لكل من محمد لطفي اليوسفي، ومالك المطلبي وآخرين؛ كسامي سويدان في معرفة النص الشعري، وعلي الشرع الذي حاول تتبع القراءات التفكيكية للقصيدة.

ومن الطبيعي التذكير بأنّ الإحاطة التامة التي لا تترك صغيرة، ولا كبيرة، أو واردة، أو شاردة، في الظواهر الأدبية الحديثة، وما يكتب فيها وعنها، شيء صعب المنال، إن لم يكن من المحال. فالمعاصرة حجابٌ مثلما يقال في الأمثال. فقد كنت قد وقفتُ في بحثٍ لي، يبدو أن المؤلف الفاضل فاته الاطلاع عليه، في كتابي الذي صدر في بيروت بعنوان الأسلوبية ونظرية النص (1997) عن تلك القصيدة تناولتها فيه تناولا جديدا، لأن غايتي من ذلك مجادلة السائد في اللغة والأدب والفكر، وهو مؤتمر قدم فيه البحث في الجامعة التونسية في منوبة في شهر فبراير/شباط 1996 ونشر في جامع أوراق المؤتمر، وفي كتابي المذكور آنفا. ومما فاته الاطلاع عليه أيضا ما كتبه عنها عبد الجبار داود البصري (1986) ومحمد التونجي 1968 وعلي عزّت 1976 وحسن صعب 1965 ونايف أبو عبيد 1981 وحسين عبد اللطيف 1982 وعلي عباس علوان 1986 وعبد الجبار عباس 1972 ونذير نبعة 1982 وسمير قطامي.

تربة القصيدة من المآخذ

ومما تراءى لي في هاتيك الدراسات جميعها أن الدارسين منهم، والنقّدة، يسلّمون تسليما شبه أعمى بأن القصيدة متأسكة النص، ولا يؤخذ عليها أدنى مأخذ، وإنما هي قصيدة مبرأة من أيّ عيب مما يعاب فيه الشعر. وفيما تحقق لي بعد وضعها تحت مجهر النقد النصي، أو شبه النصي، مما جد في الدراسات اللغوية، افتقارها للتأسك الداخلي. ففيها فجوات تم عن انقطاع يشجع الدارس على إثارة تساؤلات حول تواصل أجزاء النص تواملا يحقق لها ما تتطلبه من بنية كلية تندغم فيها الأبنية الصغرى، في تفاعل داخلي ونمو عضوي. وقد أثارت

الدراسة سخطا لدى بعض المعجبين بالقصيدة، فتوالت الردود عليها مدّة، وكان أكثرها حدة ما كتبه عبد الجبار داود البصري تحت عنوان لافتٍ للنظر (السياب أردنيا) فهو يتوقف في المقال إزاء ما نشر عن الشاعر في الأردن بأقلام أردنيين.

ويبدو أن المؤلف مُعجبٌ بالقصيدة، فالبحث الثامن- وهذه هي القضية الثانية – يتناول فيه المثاقفة الحزبية بين السياب والبيوت. فهو بعد أن قال ما قال في أنشودة المطر، يعود بنا إليها ليقول الكثير عما يتصل بتأثير إليوت Eliot في السياب، وبصفة خاصة في هذه القصيدة. فنظرتها إلى التراث لا تخلو من قاسم مشترك لا يمكن إخفاؤه، أو إنكاره. فكلاهما يؤمن بما في الإبداع من عنصر فردي، وأن هذا الجانب الفردي لا جرم أن فيه شيئاً من تأثير التراث الشعري بصفة خاصة، وغير الشعري بصفة عامة. فالشاعر الجيد صوت نسمع فيه أصوات أسلافه من كبار الشعراء، مثلما نسمع فيه صوت الحضارة التي إليها ينتمي، وينتسب. ويعزو المؤلف هذا الموقف المشترك لدهما إلى أسباب على رأسها الأوضاع التي يمر بها الشعر العربي، وما فيها من حوافز التجديد، والتغيير، والتطوير، وفي الوقت نفسه ثمة أوضاع مماثلة يمر بها الشعر الغربي على أيدي نفر من الصوريين Imagists في شعرهم الحر، ونظريتهم المناهضة للشعر الرومانسي.

الأثر الغربي

فالتراث والمعاصرة بينهما ضربٌ من الديناميكية، وهذا ما حدا ببعضهم؛ كجابر عصفور، وماهر شفيق فريد، وخلدون الشمعة، لدراسة الصلة بين شعر إليوت والسياب دراسة سلطت الأضواء على ما بين الأرض الخراب The Wast Land للإليوت، وأنشودة المطر، من تأثر وتأثير. وقد تناول بعضهم تأثره بالبيوت مباشرة من غير وسيط كمحمد شاهين- وهذه هي القضية الثالثة – ومما يتضح أن أكثر الذين درسوا شعر السياب من هذه الزاوية سلطوا الضوء على تأثره بالبيوت في هذه القصيدة لما فيها من نزوع أسطوري، ومن رمزية الماء وتقديسه عند قدماء العراقيين، لكنهم غضوا البصر، وصرقوه، وربما لم يتنبهوا لتأثره بالشاعرة إيديت سيتويل Edith Sitwell وهي من أبرز شعراء إنكلترا (1887-1964) واسمها يقترن بأسماء منها؛ أودن، وديلان توماس، وإليوت. والتفت إلى هذا السوري نذير عظمة في دراسة شقيقة بعنوان بدر شاكر السياب وإيديت سيتويل دراسة مقارنة (دار المعرفة، الكويت، 1979). ففي هذه الدراسة يورد المؤلف مقاطع عدة، وأبياتا جمّة، مشتركة، بين السياب – في قصيدته أنشودة المطر بالذات – وقصيدة سيتويل « ما يزال المطر يسقط» المنشورة عام 1940 وهي قصيدة تشير بالمطر فيها للغارات على لندن. فمطلع القصيدتين يكاد يكون واحداً. والرمز الرئيسي فيها يوشك أن يكون واحداً، وهو التقابل الفظّ بين الحياة والموت. وكلاهما يعبر عن خيبته ورؤيته الكئيبة ومع ذلك يريان بريق الأمل، أو الخلاص ينبثق من عمّة الأرض العقيمة القاحلة.

ويبدو أن الباحث الفاضل، كغيره من الباحثين الذين تناولوا القصيدة، فاته الاطلاع على هذا الكتاب. ولو أُتيح له الاطلاع عليه، فمن المؤكد أنه سيعدل عن الكثير الحجم من آرائه بهذا الشأن. فهو يجتئم جولاته هذه بما يذكره الراحل محمد شاهين عن تردّد كلمة المطر، والماء، والعبارات المكرورة، واللازمة، مما يسفر عن نظام فسيفسائي يقوم على توزيع الخطوط والألوان توزيعاً يتمخض عن توليد الكثير، الذي لا حدود له من

المعاني. وهذه المزية يجدها القارئ في القصيدتين أنشودة المطر، وما يزال المطر يسقط. يحتلّ السياب وشعره في هذا الكتاب النصف، إن لم يكن الثلثين، فقبيل هذه البحوث الثلاثة ثمة قراءة لقصيدة حدائق وفيقة، الذي لا نميل إليه في هذا النوع من الدراسات التي ينعقد معظمها حول الكاتب نفسه، أو الشاعر ذاته، لا يتعداه المؤلف لغيره. فمما يزعج المتابع أن يجد ناقداً أو باحثاً لا يكتب إلا عن الشخص نفسه؛ فلا يتناول في دراساته أو كتبه إلا إدوارد سعيد مثلاً أو محمود درويش أو عمر الخيام أو غالب هلسا أو مؤنس الرزاز أو عرار (مصطفى وهبي) أو تيسير سبول فتكون مؤلفاته وآثاره على المدى المنظور والبعيد كالتكرار الذي لا يحس به المؤلف نفسه ولكن يشعر به متابعوه. فالتنوع سمة الإبداع النقدي الذي لا يتعارض مع وحدة الأداء، والنهج، والأسلوب الأدبي.

وأياً ما يكن الأمر فإن ما يتضمنه كتاب الناقد نايف العجلوني هذا، إلى جانب كتابه السابق «في طريق الحدائث»، كتابان يضمنان للمؤلف موقعاً بهيئاً في زحام النقدة الذين يسعدهم أن يضموا بينهم ناقداً فعالاً كالعجلوني.

* مستخرج من القدس العربي، ع 8 ديسمبر (كانون الأول) 2025

1. انظر ابن قتيبة الدينوري (276هـ): الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، ط1، مطبعة بريل-لیدن، 1903 ص 5

2. وهي من ديوانه أوراق الغرفة 8 الذي صدر عام 1983 بعد وفاته.

3. وردت في الأصل (يتعلق) وهذا قد يكون من خطأ الطابع.

نبيل حداد ناقداً

من الأسئلة التي يجيب عنها كتاب د.نبيل حداد كاميليا الرواية الأردنية، السؤال عما إذا كانت لدينا رواية تتمتع بمثل ما تتمتع به الرواية المصرية من مزايا في الشكل والأسلوب، وفي الشخص، والمكان، وفي الحكمة، والحوادث، وفي الزمن، وتقنيات السرد، تجعلها رواية مختلفة -بصفة عامة- عن الرواية الأخرى، أم أنّ الرواية الأردنية - شأنها في ذلك شأن الأدب الأردني- تفتقر لما يوصف بالطابع الخاص، والمذاق الذي يميزها عن غيرها من روايات؛ فالدراسات التي يخر بها هذا المصنف، وينطوي عليها هذا المؤلف، تحاول الإجابة بنعم إجابة يؤكدها المؤلف بقرائن فنية، وإنجازات مشفوعة بالأمثلة، والشواهد، مذكراً بدلالة ترجمة بعض الأعمال إلى لغات أخرى، خصوصاً روايات غالب هلسا، وإبراهيم نصرالله، وليلى الأطرش.

أول الغيث

فزائرة منتصف الليل هي الرواية الأولى التي يقف بنا المؤلف إزاءها، وهي المؤلف حامل الذكر، هو عبد الكريم الفرخان. وتعد في نظر حداد - وإن لم ترق إلى مستوى الرواية المصرية في أوائل الستينيات- علامة فارقة في مسيرة الرواية، جديدة أن يُنفض عنها غبار النسيان.

صحيح أنها رومانسية، ولكن من الذي يقلل من قيمة الرواية إذا كانت رومانسية؟ أم تكن أعمال محمد عبد الحليم عبد الله رومانسية حتى النخاع؟ أم تزل رواياته بعد الغروب، و شجرة البلاب، و الضفيرة السوداء، تُطبع، وتُنشر، وتقرأ، ولا نجد مع ذلك من يستخف بقيمتها الأدبية والفنية؟ صحيح أن زائرة منتصف الليل لا تخلو من مصادفات، توحى إلى درجة ما باضطراب الحكمة، ومن تصورات مقحمة، ومن خطابات مباشرة، تحول السرد إلى ما يشبه المقالات التي يخبو فيها العنصر الفني، ويغيب لصالح التحليل الاجتماعي، والوعظ. ولا تخلو أيضاً من التذكير بأعمال أخرى مثل عادة الكاميليا التي تُرجمت للعربية غير مرة، تذكيراً لا يرقى إلى حد الاقتباس، على أنّ اضطراب النسيج السردية فيها هو وحده ما يقلل من قيمتها، لا سيما في الوصف مثلما هو في الحوار، والخطاب المحكي.

ولعل شهوة الإنصاف، والرغبة القوية في التحقيق، هما اللذان قادا حداد للعناية بزائرة منتصف الليل والاهتمام بها، وإبراز قيمتها الأدبية والتاريخية، لأن أكثر الدراسات النقدية تهمل ذكرها، وتتجاوزها عن غير قصد، خلافاً لرواية بدوي في أوروبا التي تذكره بحديث عيسى بن هشام للمويلحي، وبعضفون من الشرق لتوفيق الحكيم، وبرائعة الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال.

غير أن عزوف الدارسين عن تناول بدوي في أوروبا في ما يتناولون، مرده أن الكاتب الحاج جمعة حداد لم يكن -رحمه الله- روائياً بقدر ما هو صحفي، فالكاتب علاوة على ما فيه من حبكة تقليدية مكرورة، يعجّ بالمشكلات الفنية أقلها خطراً الخلط بين المؤلف والراوي، وهذا شيء يتجنبه روائيون محترفون كزياد

قاسم في أبناء القلعة (1988) والحاسرون التي تجسد في متوالياتها السردية المتنوعة تحولات عمان من قرية صغيرة في العشرينيات إلى مدينة كبيرة في خمسينيات القرن الماضي، وستينيته، كاشفاً عن النمو السريع، دون أن يقع في شرك التاريخ المباشر. فمن خلال الشخصيات: فخري، وعمران، وعواد النمر، وحران، ونايف، وأنور، ومالك، وخليل، وما جرى لهم من حوادث في فضاء البلدة القديمة، عبّر الكاتب عن تحولات المدينة تعبيراً نابضاً بالحياة، فياضاً بالمشاعر.

كسر السرد النمطي

وهي لا تخلو - على الرغم مما فيها من تاريخ - من رتابة مصدرها هيمنة السرد النمطي، وهي رتابة مضجرة كثيراً تضطر القارئ لتترك صفحات والبحث عن أخرى، لكن المؤلف يتجاوز هذه الرتابة، ولا يشير إليها، وله الحق في ذلك، لأن الكاتب - زياد قاسم - حاول - بما أوتي من قدرة على التكثيف - التصرف بقواعد السرد، وتجنب هذا النمط السردية، مستعملاً المفارقة الزمنية تارة، والمشهد البانورامي تارة أخرى.. فضلاً عن التقنيات السردية: كالاستباق، والتنبؤ.. والتواتر.. وهي بلا ريب لها أثرها في الحد من الشعور بالرتابة، والمثل الذي يزداد قوة كلما أوغل القارئ في تتبع الحوادث⁽¹⁾.

رواية التشظي

ويولي د. نبيل حداد أعمال مؤسس الرزاز بعض اهتمامه، ولا نقول كله. فلمؤنس عدد غير قليل من الروايات، والمصنف ههنا لا يشير إلا لواحدة منها هي الشظايا والفسيفساء. وهي من الروايات التي لا تمثل براعة مؤنس تمثيلاً جيداً. نقول هذا ونحن نقرأ بكثير من التقدير تقرظه لواحدة من أهم رواياته و من خلالها نتلمس أبرز معالم الروائية، والفنية، وأهم القضايا الفكرية، والإنسانية، التي حملها أدبه، وهي من الروايات الأكثر استحضاراً لعالم مؤنس، والأشد مقاربة لتقنياته، والأفضل تعبيراً عن هواجسه، والأكثر استقصاءً وتعمقاً لأزمة إنسانه، وذلك خلال العقد الأخير من مسيرة إبداعه، هذا مع أن تواتر أسماء التفضيل في النص الذي اقتبسناه لا يوحي بأن في الرواية حدثاً مركزياً ذا بداية وذروة ونهاية. والشواهد التي يوردها من " الشظايا والفسيفساء " تؤكد هذا، ولا تنفيه، للأسف. فهي من النوع الذي يقال له: رواية التشظي، أو رواية اللا رواية.

فسيفساء من خطابات متفرقة، ومبعثرة، ومتناثرة، لا يوحدتها، ولا يضيف عليها التجانس، سوى أن البطل فيها - إذا ساغ التعبير - يعاني من الفصام تارة، ومن الاكتئاب تارة أخرى، وذلك كله مما يكشف عن العلاقة بين الراوي والمؤلف، فإذا كنا نرفض بدوي في أوروبا بحجة الخلط بين الراوي والمؤلف، فخري بنا أن نرفض هذه أيضاً حرصاً على وحدة المعيار، ونزاهة المقياس. ويقتبس المؤلف الفقرة الآتية من الشظايا: عاد إلى الأردن بعينين تتوهجان بالجنون، وذاكرة ملغومة. يفتح كتاباً من كتب أرسين لويين ويتصفحها. قالوا له في بيروت: خذ مكتبتك الهائلة معك إلى عمان، فرفض. فهل نحتاج مع هذا إلى دليل على الخلط بين الراوي والمؤلف؟.

عرف مفرداً

فهي، بسبب ذلك، لا تعدو أن تكون شذراتٍ من سيرة ذاتية، ووصفها بالرواية وصفٌ لا يخلو من تسامح، إلا على مذهب من يرى الرواية في كل شيء يتوسل بالسرد، بما في ذلك التاريخ الذي يتحدث عن الرصاصة الأولى، وعن الثورة الكبرى، وإن لم تكن الرواية تاريخية.

فالمؤلف يبني أن تكون القرمية لسميحة خريس رواية تاريخية، كونها لا تستند إلى مدونة تاريخية كنتلك التي يستند إليها جمال الغيطاني في الزيني بركات، ولا إلى حوادث تاريخية، وشخص، وزمن، ومكان، كالذي نجده في روايات جرجي زيدان، أو أمين معلوف. وهي لذلك أقرب إلى الرواية الملحمية التي تُعزى فيها البطولة إلى فريق من الشخص لا إلى نموذج فزدي، أي أنها عزف مفرد بصيغة الجمع. لكن هذه الحركة الجمعية لا تتنافى مع الدور الخاص لكل شخصية من الشخصيات: حكيم، ودواج، ودليل، وطراح، وعودة أبو تاية (شخصية تاريخية) وعقاب، وما يحيط بهذه الشخص، وتلك الحوادث، من اعتمادها على خطابٍ سردي تقليدي يؤكد المؤلف شيوعه في أعمالها الأخرى التي تذكره بأسلوب الرواية في القرن التاسع عشر (ص 93). على أن هذا الأسلوب يتطور لديها قليلاً بتأثير الحالات الوجدانية للشخص، فتغرّف الكاتبة مثلما يقول: من معين الشعر، لتضفي على ذلك البوح الوجداني ما هو في حاجة إليه من الطابع الدرامي الذي يبرز بوضوح في استخدام الأداء المونولوجي الذي هو أقرب إلى المناجاة (ص 95). غير أن خريس تقع في الفصول الأخيرة من القرمية في شَرَك السرد التاريخي، ويشبه د. حداد هذا الانحراف بلغة السرد بما يوصف به الشاعر من قَصْرِ النَّفْسِ، فإحساسها بالإهناك، وبأنها ليست قادرة على الاستمرار في الرواية، يضطرها إلى اختتامها بسرد يجري اقتباسه من التاريخ، بحيث تتحول الرواية إلى تقرير يخلو من كلّ فتي ودرامي.

تجربة ليلي الأطرش

ولا ريب في أن القارئ يحسد المؤلف على بصيرته النافذة، ولباقته في التلميح عن رأيه عوضاً عن التصريح. وهذا شيءٌ يُحسب له إلى جانب ما يُحسب له من نقاط في الكتاب. أبرزها: وقوفه إزاء الأعمال المتعددة للكاتبة ليلي الأطرش. ففي روايتها الأولى وتشرق غزباً مزيج من الخطاب الجبراني والسرد الجوركوي (نسبة لجورد لوكاش) المؤسس للواقعية مع شيء من الرومانسية.

أما في امرأة للفصول الخمسة (1990) فتمثل وثبة بعيدة المدى، قطعت خلالها المؤلفة شوطاً مديداً أكثر طولاً مما كان يُتوقع، فظهرت فيها تقنيات سردية متعددة من أبرزها تعدد المنظور، واختلاف الراوي، بعيداً عن هيمنة المؤلف، ووفرة الأصوات، وكثرة اللجوء إلى المونولوج للكشف عن الأوضاع النفسية للشخص، والانتقال السلس من مشهد وصفي إلى آخر حوار. كذلك نجحت في تحرير النموذج النسوي من الصورة النمطية الجاهزة المتداولة في الرواية العربية، وقدمت نموذجاً جديداً يشبه نورا في مسرحية إيسن بيت الدمية.

وتحمل روايتها ليلتان وظل امرأة مشروعاً متكاملأً تمثله منى وقد استعانت المؤلفة لتحقيق ذلك بأسلوب المونولوج، وتعدد الأصوات، وأسلوب العرض. وفي سهيل المسافات (1999) تقدم الكاتبة رواية متحررة

من التحيز النسوي، فصالح أيوب يتفاعل دوره بدور المرأة زهرة، فيتكاملان تكامل النموذج الواحد غير القابل للقسمة، مما يجعل الرواية استثناءً للقاعدة، ويصدق عليها وصف بعضهم قائلاً: إنها رواية متحررة من نون النسوة. وفي مراقي الوهم تنتقل فيما يرى المصنف من السرد البسيط إلى السرد المركب (ص 145) الذي يتصافر فيه صوت الراوي (شادن) بصوت المروي عنه (كفاح) مع صوت المخاطب (سلاف)، وبالحوار تتكامل أبعاد هذه العملية السردية المعقدة. إضافة إلى هذا، أفادت الكاتبة من تقنية السيناريو، وكسرت بعض تقاليد الرواية العربية، ومن بينها تخطي ما هو محظور وتناول المسكوت عنه (المثلية، المحلل، السياسة) مما يرقى برواية الأطرش إلى منزلة أرفع، ورتبة أشنى.

كلمة أخيرة

ويضمُّ الكتابُ قراءاتٍ أخرى لا يسمح المقام بتناولها على النحو الذي جرى فيه تناول ما سبق. فقد عرض المؤلف لرواية أعراس آمنة لإبراهيم نصر الله، ولبقايا ثلج لعصام الموسى (2)، وصفوة القول هي إنَّ الكتاب لا يخلو من آراء سديدة، وأنظار ثاقبة، ولكن المؤلف ينطلق من معيار زمني قد لا يتفق معه فيه كثيرون.. وهو وضعه الأثر في إطاره التاريخي للنظر فيه، والحكم عليه بمقاييس عصره. فالقول إن زائرة منتصف الليل علامة بارزة في زمن رآها كذلك، قولٌ فيه نظرٌ. كذلك الزعم بأن بدوي في أوروبا (1977) تشبه من بعض الوجوه عصفور من الشرق أو موسم الهجرة قول فيه تسامح. فليس كل سرد يتحدث فيه سارده عن علاقة الشرق بالغرب رواية، ولا كل الروايات في مستوى موسم الهجرة. أما أن تكون رواية زياد قاسم أبناء القلعة سرداً لتشكيل مديني فصحيح، بيد أن الأصح منه أنه تشكيل اجتماعي، لأن الكاتب لم يسلط الضوء على تحولات المكان بقدر ما سلطه على تحولات الإنسان. وهذه الملاحظة غفل عنها كثيرون ممن تناولوا الرواية بالدرس.

أما الشظايا والفسيفساء، فقد وُفق د. حداد إلى ما لم يُوفق إليه الرزاز من إقناعنا بأن الشظايا رواية، مع أن المؤلف يقدمها لنا بوصفها سرداً ذاتياً يقارب السيرة. ووفق في رصد الكثير من المشكلات الفنية التي تعاني منها رواية القرمية لسميحة خريس، وكنا نأمل أن يوضح للقارئ مرجعيته في التصنيف رواية ملحمية، خصوصاً أنه يجمع بين الملحمية والدرامية، مضيفاً إليها تصنيفاً آخر، وهو السرد التاريخي التقريري. وللمؤلف العذر في هذا كله لكون الرواية نفسها مما يسمح بوقوع هذا الخلط. وفي تناوله لتجربة ليلي الأطرش تعريّف عام بتجربتها، أحاط فيه ببعض ما كتب عن رواياتها، مما يجعل الفصل الأخير من كتابه جامعاً لأفكار كثيرة، ودقيقة، وجديرة بأن ينفع منها المارسون، والباحثون.

* مستخرج من الرأي الأردنية ع 5 شباط (فبراير) 2010

1. انظر ما كتبنا عن الرواية في كتابنا في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2008، ص 13-32

2. انظر ص 175 وما بعدها من هذا الكتاب.

هاشم غرايبة روائيا

يذكر هاشم غرايبة في إحدى متتالياته السردية في رواية «البخار» (الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2018) أن الراوي الرئيس سليم الناجي أصبح «بجّاراً»، والبخار صفة يطلقها «الرمائنة» (أهل مدينة الرمثا الحدودية شمال الأردن) على المهترئين لأنهم كثيرو الأسفار والتنقل بين الرمثا ومدينة درعا السورية. ونجح في تهريب الشاي والقهوة واستبدل بها ملابس قطنية سورية على الرغم من أن دوريات الجمارك استطاعت ضبطه مرارا ولكنه أفلت منها أيضا مرارا (ص114). وفي غير هذا الموقع لا نجد ما يسوغ للمؤلف اختياره «البخار» عنوانا لروايته،؟ هو عنوان افتراضي يصدّق عليه القول القديم المتجدد «الاسم على غير المسمى.» والراوي الذي يحتل بؤرة اهتمام المؤلف هو سليم بن عوض الناجي، رجل ثمانيني، على الرغم من أنه يدّعي أن عمره أقل من ذلك بثلاث سنوات (ص145) وذلك شيء ينفيه صديق عمره الشيوعي السابق فيصل المفلح (ص146). فوجئ هذا الثمانيني باستدعاء دائرة المخابرات له لأن اتصالا هاتفيا جرى رصده من حفيده أحمد المعروف باسمه الحركي «أبو قتادة الرمثاوي» كشف لأول مرة أن ذلك الفتى العشريني قد ترك كلية الطب والقصر العيني في القاهرة وهاجر في الله والله. وقد هاتفه من الرقة في الشمال الشرقي السوري التي يسميها «دار الإسلام» طالبا من جده أن يشرح؟ لأمر لأمه وأبيه بالطريقة المناسبة (ص21).

تذكار الماضي

وبعد قراءة عشرات الصفحات يتضح للقارئ أن سليم الناجي نشأ فقيرا كادحا وشهد في صغره ثورة يوسف الهريد وإعلانه جمهورية الرمثا الديمقراطية الشعبية، واجتاز في صغره مراحل عدة قاسية قبل أن يصبح «زقبلاً» (شياً) فقد كان والده بائع «عقّامة» (ص94)، ثم تحول عنها لبيع الحمص والفول والفلافل في مطعم شعبي (ص95)، ثم صرف النظر عن هذا لأن زبونا ثقيلا ظل جاءه مبكرا ليشتري حمصا وييده طبق كبير بحجم لفة الشيخ مياس (ص95) وعمل طيانا، ولم يتابع سليم دراسته الثانوية لضيق أبيه بنفقاته، وعندما طلب منه أن يتابع له صندلا أسكنته بقول؟ «الصندل يهترئ مع الاستعمال والقدمان لا تبليان» (ص109) وانخرط الفتى في الجيش براتب 5 دنانير تعدّ في ذلك الحين مبلغا كبيرا. وبناء على طلبه سُرح من الجيش ليصبح «بجّارا»، ثم غادر إلى ألمانيا عن طريق تركيا برا، وفيها عمل في القواعد الجوية الأميركية، وفي الأثناء تعرف على الألمانية «بترا» إذ جمعت بينها الإنجليزية، وما هي إلا أيام معدودات حتى أصبحت عاشقين (ص124). وقد استعاد في الرواية ليليه الحمر معها قبل أن تكتشف خيانتها في أثناء زيارته لأميركا مع اليابانية «سيكا» (ص190). تضاف إلى هاتين المرأتين امرأة أخرى من؟ لجر اسمها «نورا»، وقد تذكر في مشاهد مستعادة ما كان بينها من غرام مشتعل لم يستمر إلّا وقتا قصيرا لم يكف لتبادل الهدايا، فعندما أحضر لها عقدا من الفيروز فوجئ برجل ممشوق مفتول العضلات يقدم نفسه له بوصفه زوجها لها، ثم يخبره بعلمه بما كان

بينها، وأن ذلك انتهى، وأنها ترفض هديته. ويجوز الراوي في العام 1993 الانتخابات البرلمانية بوصفه مرشحاً الفلاحين، غير أن الحظ لم يحالفه، فكان حاله كحال القائل: «أكلتم خيري وانتخبتم غيري» (ص 17).
والمرة الأخيرة التي زار فيها القاهرة، واجتمع بحفيده أحمد في فندق بالدقي، هي التي سبقت انقطاع هذا الحفيد عن متابعة سنة الامتياز في القصر العيني، وانضمامه لأتباع «أبو بكر البغدادي» في الموصل والرقعة. قال له يومذاك: «جئت لرؤيتك خاصة، ولم أتلفن لأبي من أصدقائي. أريد أن أراك قبل أن أموت» (ص 188).

الراوي يتذكر

ولعل هذا وحده ما يفسر لنا ميل الكاتب للاعتماد على التذكر في روايته بوصفه الأداة أو الآلية التي بوساطتها يروي الكثير من الوقائع والأحداث. فالراوي على سبيل المثال يتذكر وفاة أبيه عوض الناجي في حوض الضحاح الشمالي ولماً يزل جندياً في الجيش (ص 52)، ويتذكر حكايته مع سيكا واتهامه بتهرب الماريغوانا لجنود القواعد الجوية الأمريكية، وطرده من ذلك العمل بعد أن أصبح غنياً ثرياً ثراء فاحشاً (ص 64)، ويتذكر ماضي والده وحظوره، وزواجه من فاطمة برغل أم سامي. يتذكر أيضاً تدرجه إلى البورصة ومشاركته في صفقات غسيل الأموال، ويتذكر بيت؟ الطيني الذي بناه ورزق فيه بأبنائه الثلاثة ليلي وندى وسامي. وهو لا يفتأ يستخدم عبارة تم عن أنه يستعيد ذكرياته. يقول في موقع يلخص فيه الكثير الجم من الحوادث التي مرت به: «استعيد ذكرياتي كما الفيلم» (ص 118)، ويتذكر أيضاً أيامه مع أمه، وطبق الفول الأخضر بالكزبرة (ص 121)، ويقول في موضع آخر واصفاً فيض الذاكرة وتدفعها بلا كواخ: «الذاكرة يا صديقي لحظة ممتدة، ترويهما بنبهة واحدة، بلا انفعالات، وبلا توقف، وبلا دهشة، وبلا فواصل، ولا نقط، ولا علامات استسهام أو تعجب» (ص 151). ويقول في موقف غلبت عليه فيه الذكريات: «استحضر الذكريات السعيدة أجمل الأعيب العمر» (ص 195).

أبو قتادة الرمثاوي

ولم يمض طويل وقت على اللقاء الأخير بأحمد حتى اتصل «أبو قتادة الرمثاوي» بجده، وقبل أن تستدعيه المخابرات كي تستقصى أخبار هذا الداغشي. وفي الأسبوعين اللذين خضع فيها أبو سامي للتحقيق طلب منه مراراً أن يكتب كل شيء يعرفه عن أحمد وأن يكتب ما يذكره أيضاً عن نفسه، لا عن أحمد وحده. جرى ذلك في صباح يوم من أيام تشرين من العام 2015. وبعد الاتصال يتذكر أبو سامي أشياء كثيرة، ومن ذلك الحوار الذي دار بينه وبين «أبي محمد المصري»، وهو يتذكر ذلك بعد أن فرض عليه تسلّم الأوراق والأفلام ليكتب ما طلب منه المحقق في الزنزاة 104 (ص 22). في البدء كان المحقق واحداً ثم انضم إليه محققان آخران. وهم يهتمون بأبي سامي بالترويج لداغش ما لم يفصح عما لديه من أسرار تتصل بحفيده (ص 44). والحفيد أحمد هذا على خبرة الناس به، وأولهم جده الذي رعاه، لم يكن يتوقع -في أسوأ الأحوال- أن يلتحق بذلك التنظيم الإرهابي (ص 46). ولهذا فجده علاوة على تعرضه للتحقيق والاحتجاز مدة أسبوعين فقد فيها الكثير من وزنه، يلازمه كابوس يملأ عليه فضاء الذاكرة (ص 47)، ويشعره هذا الكابوس أن في

داخله أشخاصا كل منهم لديه أسبابه التي تجعله يعترض على ما يفكر به سليم الناجي أو يهيم أن يفكر فيه، أو يكتبه، أو يهيم أن يكتبه، فأحدهم يسخر منه، وآخر يدلي من حين لآخر بما يزيد غمًا ونكدًا، وآخر يحاصره بعيوبه وأخطائه، ولا يجد حرجا ف؟ أن يكذبه كلما تذكر شيئًا مغايرًا لما يريد المحققون.

قواعد اللعبة

وعلى الرغم من أن اللعبة الروائية لها هنا أساسها أحمد الذي ترك القصر العيني والتحق باتباع «أبو بكر البغدادي»، فإن الحديث عنه لم يأت بالحجم المناسب، لذا يمكن القول إن سليم الناجي -جده- هو الذي يستأثر بالحجم الأكبر من الروايات، يليه أحمد الذي غُيب تماما عن مسرح الأحداث، إلا ما جاء من حديث الآخرين عنه، وعن أولئك الذين نَظَموه، من مثل سفيان العشري الملقب «أبو محمد المصري»، و«الشيخ همام» إمام مسجد الفتح في ميدان رمسيس، و«أبو علاء الجمركي»، وهو رمثاوي يميل ميلا واضحا لهذا التوجه الذي آثره أحمد سليم الناجي.

ففي رأي سليم لم يكن توجه أحمد لـ«داعش» إلا ردًا من ردود الفعل التي تواجه شباب هذه الأمة المقهورة (ص 43)، وهو شيء لم يكن لأحد توقعه لا سيما وأنه يتمتع بعيش رغيد، ولا ينقصه شيء، خلاف الجهاديين الذين أخرجوا في هذا التيار بدافع الحاجة والفقر (ص 47) ولولا ذلك الشيخ المعروف بـ«أبو محمد المصري» -وهو زميل له في كلية الطب- لما ارتكب حفيده ذلك الخطأ الجسيم (ص 58)، فالإتداء لهذا التنظيم خطأ، لأنه تنظيم «ينكر الأنا مثلما ينكر الآخر. ولا يرى إلا الجنة يقينا، والخور العين جائزة» (ص 60). ورأي «أبو علاء الجمركي» يختلف فهو يقول ردًا على سليم الناجي: «هو لم يهرب يا خنثيار، أحمد هاجر في سبيل الله يا رجل، أحمد كان ضالًا فاهتدى» (ص 69).

وكان أحمد في اتصاله الهاتفي مع جده قد دافع عن اختياره، زاعما أن التنظيم يجمع الجهاديين برباط إلهي، لا رمثاوي، ولا إقليمي، ولا أممي (ص 77). ويشق على جده أن يفقده بعد الدلال الذي لقيه منه «أيها الطفل المدلل، أي منازل، وأي حدائق، وأي مراجيح... امتطيناها معا» (ص 78). وهذا التذكار الحميم لماضي أحمد وجده يجعل الحسارة فيه كبيرة: «يخزني أن أحمد الذي أستعيد عيد ميلاده هو الآن أبو قتادة» (ص 80). والحديث عن أحمد، على الرغم من قلته في الرواية، يسلط الضوء على الخطوة الأولى نحو ممارسة الإرهاب: «تجنيد المستجدين شيء مثل السحر يا جدي. سهرت أدرس لامتحان الأنسجة مع سفيان العشري (أبو محمد المصري)، اقترب الفجر، فأغراني بالذهاب للصلاة، ضحكت وقلت: (أنا نعلان، وغدا عندي امتحان صعب).

-عشان ربنا يفتح عليك يا راجل.

تحت إلحاحه قُمت على مَضُّض» (ص 90-91).

بعد ذلك تغيب الإشارة لأحمد غيابا كاملا إلا من كابوس يرى فيه سليم الناجي نفسه يغادر الرمثا ذاهبا إلى الرقة ليحضر أحمد بنفسه، واصفا ما يمر فيه من خطر القذائف والسيارات المفخخة، والتفجيرات والنخطي بين الأشلاء والرؤوس المتناثرة. وإشارة أخرى يتذكر فيها فيصل المفلح (الشيوعي السابق) شيئًا

عن أحمد وأنه «لم يكن متعصبا، ولا متدينا، وأنه -بلا ريب- ضحية البروباغندا الدينية التي تبثها الماكينة ذاتها حسب علمي» (ص 137).

شخصيات

وثمة شخصيات عدة في الرواية، غير أن حضورها في الأحداث حضورٌ ثانوي. فسامي، وهو الابن الأكبر لسليم الناجي ووالد أحمد، لم يظهر في الرواية ظهورا لافتا، وكذلك زوجته. وزميل أحمد «أبو محمد المصري» لا يظهر إلا في موقف أو اثنين، و«أبو علاء الجمركي» لم يظهر إلا في موقف المدافع عن أحمد مرة واحدة (ص 69)، و«الشيخ همام» ذُكر عرضا، و«فيصل المفلح» اقتصر ظهوره الفعلي على موقف في الفصل الثامن (ص 133)، وأم سامي (فاطمة برغل) تذكرها الراوي وهي تعاني من سرطان اللسان، وأمها تذكرها مرارا فكان ظهورها غير مباشر، وقد فوّت المؤلف على نفسه فرصة الإفاضة في التركيز على شخصية الأب عوض الناجي من حيث أنه نموذج الفلاح المكافح، وعلى كلٍّ من حامد الصفار، مدرس الفلسفة البعثي، والناصر عبد الرحمن الجون، وحتى المهندس الشيوعي فيصل المفلح، الذي هو أكثرهم اطلاعا وقراءة (ص 113).

وهذا الشخ في الوقوف عند الشخصيات، بمن في ذلك ليلي وندى وسيكابترا ونورا، وضع شخصية سليم الناجي في الواجهة دون غيره من الشخوص. وتحول بين عشية وضحاها إلى كاتب رواية، متخذا من تلك الكتابة وسيلة لإطلاق العصفير النزقة من رأسه (ص 11)، مستعينا على أداء هذه المهمة بشخصيات أخرى استنبطها من شخصيته، فهو سليم واحد، لكن في داخله من هو ضده. يقول وهو عاكف على كتابة ما طلبه منه المحققون: «اكتشفت متعة أن أكتب لغيري.. صرت أكتب وفي ذهني قارئ يهمني أن يبقى مشدودا لروايتي»، (ص 132) ويقول في موضع آخر: «أحاول أن أكتب عنه وعني شيئا يشبه الرواية» (ص 134)، ويقول في مكان آخر: «صوّت نظري في استكانة الشاي الفارعة، وقلت بصراحة: يا صديقي، أنا أحاول أن أكتب رواية» (ص 138). وهذا يعيد إلى ذاكرتنا حكاية «عربي» في رواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم» عندما تداول أصدقاؤه إشاعة عن أنه يكتب رواية، لكن التاريخ فُرض عليها قسرا. أما في رواية سليم الناجي فإن التاريخ لم يُفرض عليها. فقد كانت ولادة سليم في السنة التي أطلق فيها الحاج أمين الحسيني ثورة ضد الانتداب البريطاني (ص 36)، وتعلق يوسف الهريدي الذي ثار وأعلن جمهورية ديمقراطية شعبية في الرمثا ولما يبلغ العشرين (ص 32)، وشُغف بعبد الناصر، وعوّل على ياسر عرفات تارة، وعلى صدام حسين أخرى. وأش؟ ر في موقع لنكسة حزيران 1967 ولظهور الفدائيين، وانضمام عدد من «البخارة» للكفاح المسلح، في إشارة قد يُفهم منها أن أكثر الفدائيين كانوا مهزّبين، ولم تفتنه الإشارة إلى «الربيع العربي»: «تلفزيون الجزيرة يبت صورا لرجل تونسي في شارع خال من المارة، وهو يصيح: ابن علي هرب.. ابن علي هرب» (ص 119)، وذكر أيضا حرب أكتوبر (1973) التي ابتاع في أثناءها أول سيارة احتفاءً بالنصر الذي لم يتم (ص 176).

السرد والتشظي

وبما أن الرواية هي رواية الشخصية الواحدة -تقريباً- فإن السرد الملائم لهذا النوع هو السرد المتشظي تماماً مثلما جاءت رواية «أنت منذ اليوم» وحيدة الشخصية ومتشظية سرداً. فالسرد لا بد فيه من خلط الأوراق للتعويض عن فقر الرواية في التشخيص. وهي لذلك كتلة من التدايعات والأحلام والرؤى والكوابيس التي تروي ما تزويه من غير تبويب ولا ترتيب ولا تسلسل زمني وقائعي. فالراوي لا يفتأ يخلط بين مشهد وآخر أو متتالية سردية وأخرى، فبينما كان يروي لنا شيئاً عن لياليه الحمر مع بتراً فُتح باب الزنزانة فجأة ودخل أحد المحققين (رقم 104) فاست؟قط من تدايعاته التي كان قد اشتط فيها مبتعداً عن حاضره. وطريقة المؤلف في هذه التدايعات تعتمد على ردود الفعل التلقائية، فرؤية شيء تذكره بسلسلة من الأشياء فيتذكرها على أساس أن رؤية ذلك الشيء محفزة للذاكرة. ففي متواليه سردية يقع بصره على مخابز سهل حوران، فذكره ذلك بمشهد كان أبوه يبذر القمح خلف المحراث بطريقة اعتادها الفلاحون، ويروي لنا الكثير مما يتصل بهذا إلى أن ينهي المتواليه بعبارة محمود درويش «أحن إلى خبز أمي» (ص173). وبهذه الطريقة نجده يروي ما جرى له في الماضي، وكأنه جرى لشخص آخر غيره. فهو بدلاً من أن يحتل موضع المتكلم، يحتل موضع المخاطب: «عندما ك؟ت تعمل في القاعدة الجوية الأميركية.. لكنك رفضت النعمة.. وصرت تهرب الماريغوانا لجنود القاعدة» (ص24). على أن هذه التدايعات قد يرتبط بعضها برابط نفسي، مما يقرب روايته من الرواية النفسية التي عُرف بها كتاب غريون كجيمس جويس، ومارسيل بروس. فتذكره مثلاً للفراق بينه وبين بتر الألمانية يرتبط بتذكره لماضيه مع زوجته وأم أولاده فاطمة برغل - أم سامي (ص177). وقد ارتبطت هذه المشاهد بأخرى عن الأيام الموحجة التي سبقت وفاتها بالسرطان (ص178). والخطير في أمر هذه التدايعات أنها، في كثير من الأحيان، تستوعب ما لا ضرورة له في الرواية إلى جانب ما هو ضروري. فقد استسلم سليم الناجي لهذا مراراً وتكراراً. فهو على سبيل المثال يتذكر في ما يشبه التفصيل الممل مشهد القطة مشمشة مع القط (ص88)، فلو حُذف هذا المشهد الذي يملأ صفحة كاملة لما ترك حذفه ثغرة في الرواية. وشبيهه بهذا ما تذكره عن قصة البدوي والناقاة (الوضحي) فلو أنها حُذفت هي الأخرى لما تأثرت الرواية بحذفها لا كثيراً ولا قليلاً (ص142-143). وثمة مرويات أخرى من هذا القبيل تصعب الإشارة إليها جميعاً مع تجنب الإطالة؟والإسهاب.

إشارات

بقي أن نشير، في خاتمة هذه المقالة، لشيء مهم جداً، وذلك أن المؤلف -كغيره من الروائيين- يظني على شخصيته الوحيدة (سليم الناجي) ما لا يتوقعه القارئ، فعلاوة على أنه جندي، ومهزّب سابق، ورجل أعمال لا يتورع عن ارتكاب جرائم تبييض الأموال، ويعمل في القواعد الجوية الأميركية، ومهرب مخدرات، ومرشح برلماني غير ناجح، يتلفظ بعبارات، من حين لآخر، تم عن أنه كاتب حقيقي، بل كاتب مثقف أيضاً، يعرف ماركيز، ويقتدي به، ويقرأ رواية «الساعة الخامسة والعشرون» لكونستانس جورجيو، التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام 1949، ويعرف الشخصية؟ فيها، ويناقش فيصل المفلح في مآلات إيوهان

مورتيڤيز، ويضمّن أقواله أشعارا لمحمود درويش وكأنّه يحفظ شعره (ص133). وفي موقع آخر يتفوه الراوي بعبارة درويش الغنائية «أحن إلى خبز أُمي.»

وهذا بطبيعة الحال يفصح عن أن في سليم الناجي شيئا من المؤلف، وإذا كان المبدأ الأساسي في الرواية يقوم على اختفاء المؤلف، في رأي الروائي الفرنسي غوستاف فلوير، وغيره، فإن مثل هذه الإشارات -إذا جاز التعبير- تؤكد حضوره لا اختفائه من خلال الشخصية الرئيسة، وأن هذه الشخصية -سليم- تقول في بعض الأحيان ما يمليه عليها المؤلف، وهذا شائع في كثير من الروايات التي يكتبها كتّاب اليوم، ولا سيما أولئك الذين تحولوا من الشعر للرواية، فأفسدوها، على الرغم من فوزهم بجوائز هبّية، ومكافآت مُجزية وسنية.

*مستخرج من الرأي الثقافي ع 27 تموز 2019 والكاتب من قرية حوارة - إربد ولد عام 1953 يحمل درجة البكالوريوس من بغداد تخصص مختبرات طبية. وفي عام 1990 أتم دراسته في اليرموك في تخصص الاقتصاد. اعتقل عام 1977 وفي العام 1985 أطلق سراحه ثم اعتقل ثانية سنة 1989 عين رئيسا لتحرير مجلة براعم عمان، ومجلة وسام، وهما للأطفال. وعين مديرا للدائرة الثقافية في محافظة إربد. اهتم غرايية بالقصة القصيرة فله مجموعة هموم صغيرة 1980 وبيت الأسرار 1982 وقلب المدينة 1994 وعدوى الكلام 2001 وحبّة قمح 2015 وقصص جداتي الحكيمات 2017 ولكنه تحول للرواية بصدور روايته المقامة الرملية، والشهبندر 2003 وأوراق معبد الكتبا 2008 والقط الذي علمني الطيران، وهي عن تجربته في السجن، ورواية البحار 2017. وقد نشر سيرته الذاتية بعنوان سنة واحدة تكفي. هذا عدا كتب الأطفال. وقد فاز بجائزة محمد نزال لعرومطي عن رواية الشهبندر 2008 وقبلها فاز بجائزة محمود سيف الدين الإيراني للقصة القصيرة.

هدى أبو غنيمة قاصة

أن تكتب المرأة قصصاً قصيرة، أو روايات، فذلك لا يعني أن تكون همومها همومًا نسائية حسب. بيد أن الكثير من الكاتبات في أدبنا العربي يرين هذا، فما إن تمسك إحداهن بالقلم، وتبدأ بكتابة الرواية، أو القصة القصيرة، حتى تتجه البوصلة بها إلى المرأة. وما من قارئ تتاح له فرصة الاطلاع - ولو على سبيل التصفح السريع، والقراءة الاستكشافية العابرة- على قصص السيدة هدى أبو غنيمة الموسومة بعنوان هموم الورد (دار الآن- ناشرون وموزعون 2017) إلا ويكتشف، بلا تردد، أو تحفظ، انتساب المؤلفة لهذا الصنف من كاتبات القصة القصيرة: المرأة أولاً، والمرأة تاليًا، والمرأة أخيرًا.

جناس

ففي قصة نداء زهرة، وهي أولى قصص هموم الورد، تتقن المؤلفة التلاعب بالكلمات، فنلجأ إلى الجناس. فزهرة في هذه القصة ليست وردةً اصطناعية، أو طبيعية تنبتق من تربة نديّة في بستان، أو إصيص على شرفة منزل تحيط به الورود، ولكنها أيضًا- مع كونها زهرة - فتاة تُدعى زهرة، أو امرأة تحيا في مسكن متواضع، ظمأى تمامًا كتلك الزهرة في ذلك الإصيص المتآكل على قارعة الرصيف. ومثلما تنتشي الزهرة الذابلة في الحوض بنصف زجاجة ماء تسكبها صبيرة صغيرة تلهو، فيهتز عطاها بالندى، والمراح، تبتسم تلك الفتاة الزهرة بؤدّ، وفي حزن شفيف.

فالفتاة الصماء، والصبية، والزهرة في الحوض، ثالوثٌ مؤنثٌ يحتفي به السارد مثلما يحتفي أيضًا بالصبية ذات الثوب الأخضر المطرز برسوم مشجرة، تلك الصبيرة التي تتصف بشفاوية مبالغ بها إلى الحد الذي تكاد تنسى فيه الواقع، فترى نفسها جزءًا من اللوحة التي تغطيها مساحاتٌ كبيرة خضراء، وهي تركض مثل مَهْرَة فتية نحو أفق أخضر، كهذا الذي يملأ اللوحة.

وفتنة الألوان حكاية أنثوية متكررة في هذه القصص. فحينما تُذكر المرأة لا بدّ من أن يُعرق السارد القارئ في صحب الألوان. ففي قصة (تواصل) تستبدل الكاتبة كعادتها الألوان بالكلمات، لتطرز بهاتيكي المساحات اللونية، واللمسات الرشيقّة، سطوح القصة القصيرة بالفاع، والقاني، والناصع، من التمثّات. فملايس الأطفال زاهية الألوان، والياسمينية الدمشقية المتكئة على سور الحديقة، وما تقطفه منها الجدة، من أزهار براقّة، يانعّة، تحيط بهذا الزخرف اللوني الذي لا يُخفى أنه يغلبُ عليه الإخضرارُ الفتيّ، المنعش. وما هي إلا بضغ عبارات حتى تأتلف هذه التمثّات، وتتحد، وتندمج، في طيف مشبّع بالحنين " تطريرٌ شرقي مذهّب على صدر ثوب " ترتدية الصبيرة باولينا. ولا بد أيضًا من أن يُضاف إلى هذا الصدر المطرّز وشاخّ هو الآخر مطرّز بخيوط ذهبية، وفضيّة مُترفة. ومن حسن الحظ أن السارد لا يتوقف عند هذه الحدود من الرسم بالألوان، إذ لا يفتأ يجمع هذا اللون إلى هذا اللون، لذا يجد ضرورةً ملحة في أن يضيف

الكستنائي إلى الشعر المنسدل على الكتفين، والأبيض الياشميني إلى الأخضر الذي يطوق المهرة الطليقة في البراري.

العالم الداخلي

وما من شك في أنّ القارئ سيكتشف، دون تلوّك، أن الكاتبة هدى أبو غنيم تستمرى هذه الطريقة في كتابة القصة القصيرة. وهي طريقة تعتمد على الإفراط في رسم الأجواء الحانية، والرفيقة، والخلافة، التي تحيط بالشخص - في الغالب - إفراطا يشغلها عن العناية بالذوات، أعني الطبائع التي تُعرف بها الشخصية القصصية، وتجعل منها شخصية تختلف عن سواها من الشخصيات، إناثا، وذكورا. ولكنّ الكاتبة - والحق يقال - تجاهد لجعل الشخصية في قصصها القصيرة شخصية متميزة، قادرة على الالتصاق بذاكرة القارئ لأمد غير قصير. وقد وقّفت إلى حد ما في قصة غربة وتر. فمع أنّ عنوان هذه القصة يذكرنا بعناوين القصائد، لا القصص، إلا أنها نجحت في إلقاء الضوء على عالم (آمنة) التي لم تقرأ في حياتها شعرا، لكنها تجد في عزف الرياح، ووقع المطر، البديل الطبيعي لأوزان الشعر، ورنين القوافي، فتطرز ثوبها بألوان الأرض، لا بألوان زائفة مصطنعة كنتك التي تعجّ بها الملابس. ثم إنّ الكاتبة، بلمساتٍ رشيقة أيضًا، تجعل من هذه المرأة نموذجًا لمن كتبت عليهن الأقدار مفارقة البيت، والمكان الذي عشن فيه طفولتهنّ، وصباهنّ، وهن يخطون خطواتهن الأولى نحو القصة الذهبية. وفي مقامها الجديد تضي بها أيام العمر، رويدًا رويدًا، إلى أن تصبح جدة يرزق أبنائها بالحفدة، ذكورا تارة، وإناثا تارة أخرى، وهي، مع ذلك، لا تنفأ تتذكر، في نوباتٍ تعادها من حين، قريتها التي أخرجت منها طوعًا إلى بيت الزوجية، وتذكر ما يحيط بها من شجر الزيتون. ولهذا تقدم لابنها الأصغر هدية هي غصن زيتون تتأرجح منه ليرة ذهبية، بمناسبة المولودة الجديدة، وكانت هذه الهدية قد تلقتها عندما أجبته قبل زمن غير قصير. وقد يبدو الربط بين الهديتين مفتعلًا، ومبالغًا به جدًا، مثلما يبالغ بمشاعر الحنين، والاعتراب، التي تعاني منها هذه المرأة. فالزوار، الذين أتوها من المدينة، هم أبنائها، وأحفادها، ولا نظلمهم يعيشون في عالم آخر، والحين الذي تفيض به لهجتها، وهي تردّد الأغنية: (يا ريت تهوي من جناح الطير.. ريشة أشم فيها هوا الحباب) يفتقر لما يُسوّغه، فهي ليست مجبرة على فراق الأحباب، أولاً، والأحباب على قربٍ منها، ثانيًا، وتستطيع رؤيتهم، وزيارتهم، أنى شاءت، مثلما يأتون بدورهم لزيارتها متى شاءوا.

فالقصة، وهي تحاول أن تدنو بنا من العالم الداخلي للحاجة آمنة، تعاني من سرعة التموّ، والانتقال بالصبيّة حديثة العهد بالزواج إلى الجدّة، في عباراتٍ قليلة تُضفي على القصة طابع الإيجاز، الذي يُشعر القارئ بوجود فجوات في نسيجها الفني، وكان الأولى بالكاتبة أن تلمس ثقب النص، ليتم بهاؤه، ويأثلق فيه زواؤه.

ولا تنفأ الكاتبة تتخذ من المرأة: طفلةً، أو صبيّة، أو زوجةً، أو جدةً، محورًا لقصصها (هموم الورد) كأنها تعيش في جزيرة معزولة عن العالم، كل ما فيها من النساء. فلا تشدّ عن هذه القصص قصة " طيف لنا" التي قد لا تروق لبعض القراء ممن يشترطون في القصة القصيرة أن تقوم على واقعة متخيّلة، لا صورة

مُسْتَنْسَخَةٌ لحادثة حقيقية جرت في الواقع. بيد أن الكاتبة، بكلماتها الدامعة، وعباراتها التي يخالطها النشيج، تقدّم للقارئ المهمّ بشروط القصة القصيرة بديلاً يتجلى في تلك الشحنة الانفعالية، التي تتخلل المواقف السردية: موقف لنا من الإنذار بسبب التغيب، وموقف الأستاذة التي تعضُّ أصابع الندم لما بدر منها بحق الفتاة، وموقفها بعد أن خلا مقعدُ لنا في قاعة الدرس. وهذه المواقف المأساوية تضيف إلى حكاية لنا- غير المتخيّلة - ما يسمو بها، ويرتقي، عن مستوى الخبر الصحفي، أو الخاطرة، ويلحّها بالمتخيّل السردِي.

فَجَوَات

على أنّ من القصص التي تقتربُ بها الكاتبة من هموم المرأة مع الرجل- الزوج- قصة تستوقفُ القارئ، لا بسبب التغيب القسري للرجل عن مسرح القصة، وهو أمر يتكرّر في القصص، ولكنها تستوقفهُ لأسبابٍ أخرى. أما عنوان القصة فهو " كم أعبط الشمس! " فاللافث أنّ البطلة- أو من يجوز وصفها بهذا الوصف- تشعر شعورًا قويًا حادًا بأنها تغذّ خطاها نحو الغياب، في عبارة تؤذّنُ بأنها تحتضر، وعلى وشك أن تفارق الحياة. وهي لذلك تغبط الشمس التي تغيب، ثم تشرق مجددًا، في حين أن غيابها هي نهائيّ، ولا شروق بعده. وهذه الملحوظة التي تستهلُّ بها الكاتبة القصة تجعل ما يليها من متواليات سردية من قبيل الفُضول. فالقارئ يتلقّى بتلك العبارة " أعذّ الخطى نحو الغياب " شيئًا غير قليل عن مجريات القصة، لكنّ الكاتبة تواصل التوسّع في التعبير عمّا هو مُضمّرٌ في تلك العبارة، فيستوعبُ القارئ تدريجيًا بعض الجوانب من مأساة هذه السيدة التي تشعر بأن حياتها قد انتهت، وأنها بسبب ذلك الرجل (الزوج) الذي خُذعت به، وظنّته فارس أحلامها، فقدت إحساسها بالحياة، وبالأنوثة، وبالإنسانية، وبالأحلام، فقد " تركها نخوض صراع الحياة وحيدةً ".

على أنّ الحوار الذي يدور بين تلك المرأة الموشكة على الرحيل، وصديقها الساردة، ينطوي على فجوة كان الأولى بالكاتبة أن تنتبه إليها، وألا تتركها بلا معالجة فنية. لقد تبين للقارئ أنّ الساردة تعرف كل شيء عن الزوج، وعن علاقته بزوجته، وهي تهتمُّها صراحةً بالقسوة عليه، وتهميش حضوره، وأنها فشلت في مساعدته ليتجاوز ضعفه، فيغدو بتجاوزه ظهيرًا لها، وسندًا. وزادت على ذلك تهمة أخرى " صادرت دُورَه، وقتته إلى الظلّ، واستأثرت بأضواء القيادة (ص42) " ومثلُ هذا الحوار يُخفي في ثناياه ما لم تُشر إليه الكاتبة، لا من قريب، ولا من بعيد، فمن أين لهذه الساردة أن تعرف هذه التفاصيل عن حياة الزوجين، إذا كان حديثُ البطلة إليها- في مستهلّ القصة - ينطوي على فرضية لا توحى إلا بخلوّ ذهن الساردة من أي دراية بعالم البطلة، ومشكلاتها اليومية مع الزوج الغائب؟ فهي ساردة لا تعلم - مثلما يُفترض - شيئًا عن حياة البطلة الخاصة، ولا عن زوجها، ولا عن السبب الذي من أجله تبدو بطلة القصة كسيفة البال، يجليها الاكتئاب، والحزن الذي يسبق الموت.

وتعاني بطلة " لجوء حضاري " من نوبات الحنين إلى الوطن، على الرغم من أنها، فيما يظنُّ القارئ، ويحسب، قد دُفعت دفعًا للرحيل عنه، واختيار غيره. وعلى الرغم مما في المكان الذي اختارته من مغريات:

طبيعة خلافة ساحرة، وظباء وادعة، وسناجب خفيفة الظل والروح، وطيور ذات ألوان تذكرنا بما سبق ذكره عن صحب اللون في القصص، إلا أنها، مع ذلك، لا تفتأ تُعرب عن حنينها للوطن، ولا تستطيع سماء البلاد التي اختارتها مَهْجراً أن تنسيها سماء بلادها المرصعة بكل ما يبعث على الشعور بالألفة، والأنس. والآخرون يحاولون إقناعها بالتخلي عن مثل هذه الوسوس، فالبلاد التي تركوها تملؤها مشاهد الدم المراق، والعنف العشوائي، والإزهاق، ولا يجد القارئ لهذه القصة حدثاً بالمعنى الدقيق للحدث القصصي، وإنما حواراً يغلب عليه الجؤ السياسي، الذي يشجّب فيه المتحاورون القمع، والاستبداد، وانتهاك حقوق الإنسان، وتجاوز القانون، وانتشار الفساد، والفضى. ولو أن المؤلفة أرادت أن تكتب مقالا عن هذه الأجواء، لما كانت في حاجة لشيء آخر تتجاوز به هذه القصة، فيكتبها أن تحذف من النص المقدمة القصيرة التي تلفت النظر لما في الطبيعة من خضرة داكنة، فنية، وشمس متألقة، ترتشف الندى، لتبدو القصة لجؤ حضاري كأي مقالة جيدة تعالج الوضع الذي يعاينه النازحون.

السرد الكرنفالي

ولا نستبعد أن يتوصل القارئ لاستنتاج على جانب كبير من الأهمية، بعد قراءته للقصص، أو بعضها على الأقل، وهو حرص الكتابة هدى أبو غنيمية على ترسيخ المبدأ القائل بالأ حدود تفرق بين القصة القصيرة وغيرها من فنون الإبداع الأدبي. فإذا كانت قصة لجؤ حضاري تقتصر على حوار طرفاء؛ السياسة، والنزوح القسري، فإن قصة ويبقى الفرح وحيداً توشك أن تكون فيضاً تلقائياً لخواطر يغلب عليها التخيل لترسم مشهداً (بانوراميا) ظاهرة الفرح، وباطنه الشعور بالوحدة. وتلك نهاية حادة، وجارحة، لمشهد جماعي تغيب عنه الذات الفردية التي ينشغل بها السارد الافتراضي، مُصَوِّراً ملاحظها، وعالمها الداخلي. فإذا تساءل القارئ: أين هي الشخصية في القصة؟ جاءه الجواب من حيث التنبيه إلى حرص الكتابة على رؤية جديدة لفرق القصة، تُقصي من فضاءها السردية أحد أركانها الرئيسة التي اهتم بها كتاب القصة القصيرة التحارير، وما زال بعضهم يهتمون بها، نغني الشخصية. فالنساء، والصبايا، والراقصون، الذين يضبطون خطاهم على إيقاع الموسيقى، والأزواج الذين يتصنعون الألفة، ويكتمون ما بينهم من خلافات، والحلمات بزفاف كهذا، واللائي تعلق وجوههن مسحة حزن بعد أن صحون من أحلامهن على عثرات في دروب الحياة، كل هؤلاء شخوص يسلط الراوي عليهم، وعليهن، الضوء من بعيد، في لحظة جماعية تشبه الكرنفال. وهذا النهج الكرنفالي في كتابة القصة يلائم الرواية أكثر مما يلائم القصة القصيرة، فمشهد كهذا لا بد أن يستتبع شرطاً مقابلاً، وهو عدم التركيز على الشخصية، أو الحدث القصصي، وفي الحالين تفقد القصة القصيرة بعض شروطها، إلا نادراً. وقصة هدى أبو غنيمية " ويبقى الفرح وحيداً " قد تكون من هذه القلة النادرة.

ويستطيع القارئ المتمعن في مخالفتنا الرأي أن يوازن بين قصة (لقاء في المرأة) وقصة ويبقى الفرح وحيداً، ليكتشف أن نوايا الكتابة في لقاء في المرأة تتضح بتركيزها الشديد على المرأة ذات العينين الماكرتين، والملاح الصارمة التي تدل على القسوة، وهذا التركيز يضع المرأة المذكورة في بؤرة الحكاية التي اجترأها من

حكاية أكثر طولاً، وأكثر تفصيلاً. وهذا يكون المخطط السردي الذي تقوم عليه القصة لقاء في المرأة مخططاً يقي بأكثر شروط القصة القصيرة تميزاً. وهو تقديم الذات على الحدث، وعلى المشهد المكاني، وعلى اللحظة الزمنية، التي تحيلنا من الحاضر إلى ما مضى من الزمن.

وفي ظلنا أنّ الكاتبة هدى أبو غنيمه تستطيع، بما فطرت عليه من حرص على تقديم ما هو أكثر جودةً، ومن حرص على تقديم الشخص، ومنجهم الأولوية على المشاهد، وعلى الوصف الزائد للأماكن، وعلى التألق، والتألق، في العبارة، لا سيما الوصفية منها، أن تقدم لنا قصصاً توضع جنباً إلى جنب مع قصص كبار الكتاب في الأردن، والوطن العربي.

* مستخرج من صحيفة الدستور الأردنية ع الجمعة 22 أيلول – سبتمبر 2017 والكاتبة من مواليد دمشق سنة 1949 وتخرجت من قسم اللغة العربية في جامعة دمشق سنة 1973 وتابعت دراسة الماجستير في جامعة محمد الخامس في الرباط 1985 – 1989 وأتمت دراستها التربوية بالحصول على الدبلوم العالي من جامعة عمان العربية 2008. من إصداراتها في القصة هموم الورد وهي موضوعنا في هذا الفصل. ولها مقالات واهتمامات منشورة عن صورة المرأة الأردنية في الموروث الشعبي. انظر عنها: القدس العربي ع 6 أيلول – سبتمبر 2017. وانظر الغد الأردنية ع 31 تشرين الأول – أكتوبر 2015 .

هند أبو الشعر قاصة في مارشات عسكرية

يأتي صدور المجموعة الأخيرة لهند أبو الشعر " مارشات عسكرية " (ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2014) ليؤكد، من جديد، رسوخ قدمها في كتابة القصة القصيرة، على الرغم من اهتمامها الأخرى شعراً، ونثراً، وتاريخاً، وتوثيقاً للحياة الاجتماعية، والسياسية، في القرن الماضي. فقد بدأت مسيرتها الأدبية بالشعر، ثم تحولت إلى القصة، فصدرت لها في العام 1981 (شقوق في كف خضرة) وفيها تنحو منحى الكتابة القصصية المألوفة بعيداً عن التجريب؛ ففي كل قصة ثمة ابتداء وتوسط يوحى بالعقدة، وانهاء يوحى بالمغزى في اتساق سردي يفصح عن الطابع التوالدي للحدث، فالنهاية تأتي بالضرورة ناتجة عن تسلسل الوقائع خالية من الافتعال، أو التخلّص القسري. (1) وفي المجاهبة (1984) تجنح الكاتبة مثلما تجنح في مجموعتها (الحصان) 1991 للرمز. فسواء وقفنا عند قصة " الجردان " أو قصة " الحصان " فلن يغيب عن البال أن الكاتبة تبني القصة على نحو تتخيل فيه أحداثاً، وشخصياتٍ، وتدير حواراً، وترسم أجواءً، قد تبدو لنا غير واقعية إذا لم تؤول تأويلاً؛ فهي عن طريق التأويل (المحلي) تتكشف عن دلالات، فالجردان - مثلاً - ترمز لأعداء خفيين، يعيشون في البلاد فساداً، 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. (2) وقد هيمن عليها الشعور بضرورة الانكفاء على الرموز في نسيج القصة في مجموعتها " عندما تصبح الذاكرة وطناً " (1996) ومن يقرأ قصة " السكين " يلاحظ أمراً مهمّاً وهو أن الكاتبة مع اللجوء للرمز، باعتباره ركناً من الأركان التي تغني القصة دلاليّاً، وتأنى 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(3).

وقد تجددَ اهتمام الكاتبة بهذا العالم- عالم الطفولة- في مجموعة " الوشم " (2000) والقصة الموسومة بعنوان " الذاكرة " دليلٌ على ذلك. (4) لكن الكاتبة في " الوشم " تنتقل نقلةً كبيرة في جوانب متعدّدة من نسيج القصة، فهي تواصل الاعتماد على الرموز، مثلما تقترب بلغتها السردية من لغة الذات، التي تحيلُ القصة القصيرة إلى بوح، وبذلك تتحقق لها الغاية التي من أجلها تسعى. فهي، في ما عدا القصص، تبتعدُ عن الذات، وفي القصص تقتربُ منها اقترباً حميماً يدينها من روح الشعر، ويضفي على الراوي فيها صوتاً هو صوت الكاتبة، وليس صوت أي شخصٍ آخر .

وإذا نحن تجاوزنا الإضاءة التي مهدت بها هند أبو الشعر لمارشات عسكرية، ونظرنا في القصة الأولى، وجدنا موضوع الموت - موت الأب- يهيمن على (الرواية) التي يتهيأ لنا أنها لم تتجاوز مرحلة الطفولة المبكرة.

فهي تكاد لا تصدق أن الوالد قد توفي، وأنه تجاوز حدود الواقع إلى ما وراءه، لذا تتسلل في الرابعة فجراً إلى حجرة نوم الأم، تريد التأكد من أنّ الوالد الذي توفي لم يرحل، وأنه عاد من غيبته، ومع أنّ الأم تطلب منها الخلود للصمت " اصمتي. " (ص 20) إلا أنها تأتي أنّ تقتنع بأن تلك كانت النهاية، فالأجراس تدق.. وتدق.. وتدق .. ومع ذلك لا تزال تنكر صدق ما تقوله هاتيك الأجراس. (ص 21) والصوت هنا: صوت الأجراس، وصوت دقات الساعة، كلاهما جنائزي. وصوت الراوي، طفلاً كان أم طفلة، صوت جنائزي هو الآخر، بيد أن الراوية في قصة أخرى بعنوان " العتبة " ومع أنها لا تفتأ تصغي للأصوات القادمة من بعيد، لكنها لا تصغي للأجراس مباشرة، بل لأصوات من جاءوا يحملونها على الألواح ليذهبوا بها نحو مئوآها الأخير، وليواروها الثرى " أكاد أنصتُ لأصوات تنفسهم.. ولكن هل يتنفسون مثلنا؟ " (ص 26) في موزاة ذلك تصغي أيضاً لدقات الساعة، وهي تتوالى بسرعة مئذرة باقتراب النهاية، واجتياز العتبة نحو الحياة الأخرى .

وفي قصة ثالثة بعنوان " الحدود " يجد القارئ إشارة لا تخلو من مغزى، وهي إهداء الكاتبة قصتها هذه لذكرى الفنانة الراحلة حنان آغا التي سبق لها أن استعانت ببعض رسومها في مجموعة " المُجابهة " . فالحدود ها هنا ليست تلك التي تفصل بين مكان وآخر، ولا بين دولة وأخرى، وإنما هي الحدود الوهمية التي تفصل فصلاً غير منظور بين الحياة والموت، لذا رمزت الكاتبة هنا بالرحلة للانتقال عبر البرزخ من الوجود للعدم .

ففي السيارة ثمة عددٌ من المسافرين الذين يطمنون على حقائبهم، وعلى جوازات سفرهم، وعلى سيات الدخول، ويتزاحمون في المعبر الحدودي، ويصطفون طوابير طويلة بانتظار أن يُسمح لهم باجتياز البرزخ، والدخول في العالم الآخر. غير أن من تروي القصة تكشّف - بغتة - أنّ الناس الذين يحيطون بها، وهم جمهرة كبيرة، لا يملكون شيئاً، لا حقائق، ولا جوازات سفر، وإنما هم كالموج يتلاطم بعضهم ببعض، وهم يغدون الخطى سراعاً في طريق واحدة، باتجاه واحد، لا مكانَ فيها لعودة " طريق سرداب، أو نفق، لا نهاية له. لا شيءٌ يدل على المنافذ. لا شيء. الوقت يمر، وأسراب النمل تندفع نحو الحدود " (ص 40) وهذه هي الطريقة التي دأبت هند أبو الشعر على اللجوء إليها في بناء قصصها القصيرة منذ المُجابهة (1984) فبإشارة أخرى تنهي هذه الرؤية المرعبة لعلاقة المسافرة بالحدود، فعندما تبلغ نهاية النفق، يسطع ضوءٌ غامرٌ وقويٌّ تعشوا له أبصار العالم، فتعرف من ذلك أنها ذاهبة مع هاتيك الأفواج التي تشبه أسراباً من النمل نحو (الهناك) وما (الهناك) في القصة إلا ذلك المكان الذي سبقت إليه الراحلة حنان آغا، أي العالم الآخر.

واضحٌ، إذاً، أن الكاتبة تلح إلحاحاً شديداً على موضوع الموت، الذي يكاد يتكرّر في القصص جميعاً، ففي قصة " دموع أم يوسف " (ص 45) تعيدنا لأجواء قصة " الأجراس " وهي القصة الأولى، وتركيزها اللافت على مؤت الأب " كان أبي محمولا على الأعناق إلى مقبرة 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. زاعت عيناى. وغام كل شيء حولى. وأبي محمولٌ على الأعناق " (ص 47) 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.. افتقدت أبي .. افتقدته بجنون.. وضعتُ المفتاح في جيبي، وانخرطتُ في البكاء." (ص 49) فأئى عزاء هذا الذي نجده في بكاء من يبكون؟ أليس الأولى بنا أن نبكي من فقداننا بدلاً من الأصدقاء الذين يبكونه، والجيران؟ ألا يسوّغ هذا السؤال سؤالاً آخر، هو: ما الشعور الذي يدهم الابن الفاقد، وهو يتذكر بحرقّة صوت أم يوسف، وهي تقول: "مع السلامة يا أبو حسن. مع السلامة يا خوي". وصورة الحفرة التي وُوري فيها الأب تُلاحق الفتى؟ (ص 48) فصراع الحياة والموت، أو - بكلمة أدق - صراع البقاء، من الدلالات التي تلحّ عليها الكاتبة مراراً، ففي قصة "الضباع" (ص 91) ترمز المؤلفة بالضحية التي تفترسها الضباع لهذا الصراع- الهاجس: فالقوي يفترس الضعيف، الضعيف يذهب وإن كان رائعا جميلا، والقوي يبقى على ما فيه من بشاعة، وقبح "تطلعتُ عنها برعب وداعي إلى الفضاء، وبكتُ. بكتُ لأنها أيقنت بأن قطع الضباع سيبقى بعدها للأبد" (ص 92) فالظبية ها هنا تبكي موتها هي أولاً، وموت الظباء الأخرى بعدها، فالقطع باقٍ، والافتراس باقٍ، أي أنّ الموت- بلا ريب- هو الذي ينصرُّ على إرادة الحياة .

صوت الماضي

وعلى الرغم من تركيز الكاتبة في أكثر القصص على الموت، بوصفه القاسم المشترك لهواجس الشخص- الراوية أو الراوي- وهو ما يُضفي على السرد الطابع الذاتي، إلا أنّ استعادة الماضي، واسترجاع عالم الطفولة، وألفة البدايات، ركنٌ آخرٌ من الأركان التي يقوم عليها بناء هذه القصص، ففي ثلاثٍ منها- على الأقل- هي الحاكورة (ص 57) ومارشات عسكرية (ص 65) وشاي على الحطب (ص 77) بيدو عالم الطفولة ممتزجاً بذكريات الماضي .

ففي الأولى تستهلُّ الكاتبة القصة بوصف رائع للأطفال، وقد انطلقوا من سيارة الأب بسرعة البرق، وهم يتسابقون من يصل إلى بيت الجدّة أولاً. وعندما وصلوا إليه قرعوه بهدوء تارة، وبعبسية تارة أخرى، ليكتشفوا أن الجدّة ليست موجودة في البيت. ووسط الهرج الذي أثاره تأخر الجدّة عن فتح الباب، قال الأب: لم لا نبحث عنها في الحاكورة؟ (ص 61). وبسرد يسلط الضوء على شقاوة الصغار تم العثور على الجدّة، 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 الجدّة للموافقة على ذلك بشرط أن تخفي هذا عن الأم " ارتيمت وحدي على تراب الحاكورة. انتشرت رائحة أوراق التين الطازجة، والمساء يهبط ويملاً الأفق." (ص 62) وبعد أن أصبحت كبيرة، وتجاوزت سنّ الأطفال، وسنّ الشبان، هاهي تحلم بهاتيكي اللحظات، وبما كان يملؤها من حنوٍ " ماتت الجدّة بعد سنين. أغلقنا الباب بالمفتاح. وخبأه أبي. جفت الحضرة، وبقيت شرايين شجرة التين الكبيرة نافرة من تربة الحاكورة. ما زلت أحلم وأنا أسير على أرصفة المدن الصاخبة اليوم بالغفوة تحت تينة الجدّة، وأن أترك لأفني حرية استنشاق رائحة التربة.. وعقب الأوراق. وللتراب أن يلتصق بياي. ما زلت أحلم " (ص 63)

تركز الكاتبة، في استعادتها الماضي، على الأشياء، لا سيما تلك التي تحيط بالأطفال فتنشأ بينهم وبينها علاقة عشق مُستدامة: التينة، والتراب، والدجاجة، والقطعة، وجماز المذيع (الراديو) القديم، الذي يحمل اسم

فيليبس، وهي إحدى الماركات المشهورة التي كان الناس يتهافتون عليها بوصفها الماركة المفضلة لمثل هذه الأحمزة. ففي قصة " مارشات عسكرية " (ص 65) تستعيد الكاتبة على لسان الراوي، وهو طفل صغير، ماضي الجد الذي تراءى له، وعنَّ بباله خاطرٌ غريبٌ، وهو أن يستعيد ماضيه عبر جهاز راديو جرى الاحتفاظ به في المخزن، 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 أبناء انقلاب عسكري جديد في هذه العاصمة أو تلك، في بغداد، أو دمشق، أو القاهرة.. " هب واقفًا على قدميه.. لا يصدق أن راديو الفيليبس ينشد بأعلى صوته مارشات عسكرية:

- ما بك يا جدي ؟ ماذا حدث ؟

- اسمع . اسمع... انطلقت المارشات العسكرية. اسمع.

فتح الصغير عينيه بدهشة، وقال:

- أنا لا أسمع شيئًا يا جدي.

وأردف :

- هل أحضر لك كوب الشاي الآن ؟

ركضت الأقدام الصغيرة، فيما ظل الجد وحيدًا منصتًا لذلك الصوت المجلجل الذي لا يسمعه أحد. ومثل هذا الجد الذي يحرك الإبرة منتقلًا من إذاعة لأخرى، بنزق، وفي عصبية، يمثل القديم، هو والراديو الفيليبس، والأصوات المدوية التي تنطلق منه، أما الصغير، الذي ينفي أن يكون سمع شيئًا، فهو الوجه المقابل لذلك الجيل الآيل للانقراض. فهذا الجيل الذي عرف الفضائيات، والحاسوب، والإنترنت، والهواتف الذكية النقالة وغير الذكية، لا يستطيع أن يسمع صوت الماضي، حتى وإن أصغى إليه بجوارحه، وأرهف 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، بجلوه ومُره، يتد أن هذا غير مُمكن، 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 يجنّ على القارئ ما فيها من عنصر ذاتي يطغى على السرد بحيث يبدو لنا السرد الموضوعي، في ظاهره، سرديًا يرتبط ارتباطًا حميميًا بالذات. ففي قصة " شاي على الحطب " (ص 77) تستعيد الكاتبة ثانية عالم الأطفال " ينفرط عقد الصغار .. يركضون .. يتبارون في الصراخ والحق بالكرة " (ص 79) وعندما يبدأ التحضير لصنع الشاي على نار من حطب الغصون اليابسة الجافة، يتراكون ثانيةً بحثًا عن الهشيم، والعيدان، لإضرام النار. ويتسابقون في الاستدارة حول الجدة. كلُّ يسأل من أين لكم هذا الإبريق؟ وكل يحاول أن يحدث الجدة، ويستأثر بانتباهها، دون غيره.. وتهمزُ الذكريات، وتفوح روائح التراب والذراب والدخان ومذاق الشاي " لا أحب منظر الإبريق المحروق ولكنني أحب طعم الشاي الذي يغلي على رائحة الأعصان " (ص 80) لكنَّ هذه اللحظات المستعادة لا بد

فيها من لحظة أم. اللحظة التي تفرق بين الذكريات الحلوة والأيام المرة، فقد " ماتت الجدة في ليلة شتائية موجهة، ظلت الرياح فيها تعصف، والجدّة تنادي أمي.. أمي.. أمي .. " (ص 81).

تغيّبُ الأم، وتغيّبُ الأب، وتغيّبُ الجدة، وتغيّبُ اللزاب، وتغيّبُ الإبريق، وتغيّبُ رائحة الشاي، وما فيه من مذاق رائع، فلم يُعد بالإمكان استعادة المارشات العسكرية، لا من راديو الفيليبس، ولا من غيره. فالماضي الذي ذهب، وانقضى، لا يمكن أن يعود. وهذه القصص الثلاث، بما تلح عليه من محاولات عبثية لاستعادة الماضي، تتقاطع بلا ريب مع القصص الأخرى التي تتحدث عن اليأس من عودة الأب الراحل إلى الحياة من جديد، وعن اليأس من عودة الأم التي وُورِيَتْ الثرى في تابوت من خشب الجوز، وعن عودة الجدة التي رحلت ذات ليلٍ عاصف، وعن عودة ذكريات الطفولة، والبيت الأليف، بعد أن غدَّ العُمُر خطاه في دهاليز الزمن القاسي، ولم يبق إلا الحنين لذلك العهد البهّي .

*مستخرج من كتاب مراوغة السرد وتحولات المعنى، دار الآن، عمان، 2016 والكاتبة لديها دكتوراه في التاريخ الحديث، ونالت جائزة الدولة التقديرية، ومن أعمالها شقوق في كف خضرة، ومارشات عسكرية، ومجموعة الحصان، وحين تصبح الذاكرة وطنا ومجموعة قصص بعنوان الوشم. وفي العام 2026 صدرت لها رواية بعنوان عتبة. أما مؤلفاتها في التاريخ فكثيرة تصبّق عن ذكرها هذه الملاحظات.

1. للمزيد انظر كتابنا = شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، عمان، ط1، س 2010 ص 59

2. السابق ص 64 - 65

3. السابق ص 68 - 69

هيا صالح روائيةً

"جسر بصفة وحيدة" عنوان رواية للكاتبة هيا صالح. وهي مؤلفة أَعَثَّتْ المكتبة بغير قليل من المؤلفات، والمصنّفات الأدبية، والنقدية، التي منها ما هو للقراء الكبار، ومنها ما هو للصغار، ومنها ما هو للمسرح، ومنها ما هو لغير المسرح. ومنها ما هو للدراما، ومنها ما هو للسيناريو والأفلام القصيرة. ومنها ما هو قصص مصورة، ومنها قصص غير مصورة. ومنها كتب في النقد؛ كالمخرج على الذات 2006 وسرد الحياة 2010 والمرجع وظلاله 2013 والمسافة صفر 2014 ومنها ما هو من إصدارات وزارة الثقافة، ومنها ما هو من إصدارات دار الآن، أو نارة، أو وكالة الصحافة في القاهرة. ونالت حتى الآن نيفا وعشر جوائز من جهات متعدّدة، من بينها كتارا، والاتصالات، ووزارة الثقافة، ومهرجان الشارقة، ومؤسسة ناجي نعمان، والهيئة العربية للمسرح، واتحاد الإذاعات، ورابطة الكتاب الأردنيين. عدا عن هذا كله، تتمتع بعضوية غير قليل من الجمعيات، والهيئات الثقافية، والأدبية الأردنية، والعربية، والعالمية. أما عن جهودها في الرواية، فقد جاء في سيرتها الموجزة الملحقة بالرواية أنّ لها روايةً واحدةً قبل هذه الرواية وعنوانها "لون آخر للغروب" كانت قد فازت بجائزة كتارا، وصدرت مترجمة للإنجليزية 2019.

شخصياتٌ جمة

وهذه الرواية من إصدارات دار الآن (عمان: 2021) وفيها عددٌ غير قليل من الشخصيات، صبي المهّي (الفيلسوف) الذي لديه وجهة نظر في الحياة، والموت، والعالم. ويجالس الزبائن محتسبًا معهم متنوع الزهور، والأعشاب، ويحدثهم حديثًا ملاما عن فلسفته الخاصة، ولماذا ترك دراسة الطب في الجامعة. وهذا الصبي (الجرسون السور) يحتفي، ولا يظهر في الحكاية إلا مرةً، أو مرتين، بإيماءة من الساردة (ص83) دون أن يكون له أي أثر في الحوادث يناسب تركيز الكاتبة عليه تركيزًا شديدًا. ثم صلاح-زوج الساردة -الذي شذ عن رجال الأعمال، فعادى أباه (زيادًا) الذي اعتنى بطرق غير مشروعة؛ كالتلاعب بمواصفات الخلطة الخرسانية في المباني، والتعامل بالرشى، والعمولات (ص101). فهو زوج مثالي لا يتكرر. وأخيرًا طفلاه خالد، وعمر. وعارًا مثلما تقدّمه المؤلفة: نحات صغيرٌ بعقلية فنانٍ مخضرم عمره 12 عامًا، وهو أحد أبناء الحيران الذين حلوا حديثًا في بناية تقيم فيها أسرة سامية (ص33) الفلسطينية التي كان جدها لأبيها قد غادر فلسطين مع اللاجئين الذين قدموا من إجزم وجبع وعين غزال مع الجيش العراقي بعيد سقوط حيفا عام 1948 وُولد أبوها في الموصل، ونما وترعرع في العراق. أما هي، فلم تكن تعرف أنّ لها هوية غير هويتها العراقية. وورد ذكر عمّار في الحكاية لأنّ سامية عندما كانت في الثانية عشرة أعمرت به، وشغفها حبا، وعشقا، فكانت تتحنّن الفرص لتلقيه بمحترّفه الفني على السطوح. فهي تحب التصوير الفوتوغرافي، وتحسّن التحميص، وهو يجيد النحت.

فتألف منها هذا الشئائي القتي النادر الذي سرعان ما اتفق طرفاه على الزواج (ص45). وثمة شخصيات أخرى، زياد طاهر، والد صلاح، ونزيم زميلتها في الدراسة الثانوية، وفي الجامعة، وشقيقة سالم الذي أحبها فجاملته قليلا، وضدم عندما تخلت عنه. ورحاب، وغدير، التي تهتم برياضة اليوغا. وماجدة (ص74) وأم جورج، الجارة العجوز التي لم تحظ من الساردة إلا بعبارة واحدة، فقد أهدتها جهاز تسجيل صغير لتسمع منه الموسيقى (ص73). وحنان مديرة الغاليري الذي قدر له في نهاية الرواية أن يحتضن معرض الصور الفوتوغرافية: قبل السقوط، وبعده. وسمية سكرتيرة زياد الذي قتل في نهاية الرواية في ما يشبه عملية انتحار مُفبركة. ونهى (ص104) فضلا عن أم عمار، والشاب الذي يتهدد زيادا لأنه يعترم الزواج من حبيبته سمية، وبائع الكعك (ص121) الذي قابلته في أثناء ذهابها للعمل سيرًا على الأقدام.

على أن هذه الشخصيات لا تظهر في الحكاية إلا بإشارة من الساردة، ما خلا سمية، وإلى حد ما غدير، فهم يظهرون ويختفون إما فجأة، أو عندما تحتاج الساردة. ولهذا نجدُها في بعض المواقف لا تستطيع التفريق بينهم، ولا تتذكر أسماء بعضهم، ففي ص 132 مثلا تذكر مديرة نادي اليوغا على أنها تغريد، والقارئ لا يعرف أن في الرواية شخصية بهذا الاسم، وفي ص 133 يتضح أنها تريد (غدير) لا تغريد. وقد تبدو الإشارة لهذا الخلط شكلية، غير مهمة، لكنها - مع ذلك - تؤكد أن الكاتبة لم تقم بمراجعة ما كتبه لتحافظ على توافق الحكايات السردية: المتقدم منها، والمتأخر، وتذكرنا بحكاية الذي ينقض بما يقوله أخيرًا ما قاله أولا.

حكاية بلا نسق

وتتلخص حكاية سامية في أن أباه، الذي لم تذكر لنا اسمه، ما إن لاحت بوادر الحرب الكونية ضد العراق في نيسان - إبريل 2003 حتى هرع لعائلته الصغيرة؛ الزوجة، وسامية، طالبا منها: حزم ما خف من الأمتعة لمغادرة الموصل إلى عمان قبيل أن تنطلق الصواريخ والقذائف (ص47). أما ما قبل ذلك، فلم تذكر لنا الكاتبة شيئا قليلا أو كثيرا عن هذه العائلة، اللهم إلا ما كان من غراميات مبكرة بين سامية وعمار، وما عرفا به من براعة التصوير، والتخت، وكأنها نواة مصغرة لنقابة فنانيين. توقفت حكاية الحب المراهق بمغادرة سامية وذويها إلى عمان. ولم تذكر لنا المؤلفة شيئا عن وصولهم، وعمار تعرضوا له في الأثناء، وكيف استقروا، وأين، وهل أكثروا شقة أو منزلا أم أقاموا ضيوفاً لدى بعض الأقارب؟ كل هذا لا نجد له ذكرا مباشرا أو غير مباشر في الرواية، مع أنه ضرورة متوقعة في سياق كهذا، وسنة متباعدة، والغفلة عن ذلك تؤدي لانكسار النمط الروائي، وتترك في الرواية فجوة كبيرة لا يستطيع القارئ أن يملأها إلا إذا تمتع بخبرة سردية، وتجربة روائية، تفوق قدرات المؤلفة الموهوبة.

في عمان

لا نقرأ عن مجريات الحكاية في عمان إلا ما يتعلق بمتابعتها الدراسة، ولقاءها بنزيم القادمة هي الأخرى من العراق وبماجدة. وقد تراقفن في الجامعة التي لم يذكر لنا اسمها، ولا في أي مدينة هي. وعلى حين غرة نكتشف أن لسامية أقباء، إذ تقدّم لها أحدهم خاطبا (ص63)، وفي رأينا أن هذه الخطبة مفتعلة غرضها (تبرير) تخليها عن سالم شقيق نزيم الذي أحبها بصدق، فيما كانت تكنفي بمجالته مع الزعم بأنه اجتاحتها

بقوة (ص 54). بدليل أن المؤلفة لم تذكر هذه الخطبة إلا مرة واحدة هي التي أشرنا إليها، وهذا غريب لأنها تزوجت في نهاية المطاف من صلاح لا من الخطيب القريب. ويتوافق مع هذا، ولا بد، كعادة الروائيين الرواد، أن يتعرض والد سامية لمرض يودي بحياته، وللأم أن تتبع زوجها بعد شهر، لتغدو سامية وحيدة (ص 72). هنا نلاحظ ما هو غريب، فقد ذكرت الساردة أنها باعت " بيت العائلة " (ص 65) وهذا تعبير خاص، إذ يعني في ما يعنيه أن للعائلة (كذا) بيتا كبيرا فخما يباع ويودع ثمنه في البنك، مع أن الكاتبة لم تذكر لنا في ما تقدم من المجرىات أن للعائلة الصغيرة بيتا، أو حتى شقة، وهي التي قدمت من العراق قدوم أسرة مقطوعة من شجرة. علاوة على أن شراء العقارات، وبيعها، لمن هو في مثل سامية يصطدم بعقبات قانونية تحتاج لإجراءات معقدة في دائرة الأراضي والمساحة فضلا عن الأمانة. أما زواجها من صلاح - رجل الأعمال- فقد جرت الإشارة إليه في استحياء، إذ إنها تعرّفت عليه بعد تخرجها من الجامعة مباشرة عن طريق رحاب، وروث شيئا عن دعوته لها لتناول الغداء في مطعم، فتصرّفت معه " تصرف فتاة جاءها عريس ". (ص 25) وإذا وقف القارئ عند هذه العبارة يلاحظ أنها تناقض كل ما جاء لاحقا، فتمسكها المراهق بعمار العراقي يتطلب ألا تتصرّف مثل هذا التصرف. فقد أفتعنتنا في المتواليات السردية المطردة تالياً أنها لا تحب صلاحاً، ومشاعرها حياله مشاعر باردة. وكان الأخرى بها، والأجدر، ألا تتصرف هذا التصرف ما دام عمار يملاً عليها حياتها، وما لديها من حب وحنان. وهذا التناقض يشبه حجر سنمار في القصر الذي يتهدهه الانهيار إذا نزع من موضعه. وعليه فإنّ جل ما ذكر لاحقا لا يعدو أن يكون مشاعر كاذبة تجاه عمار، أو تجاه صلاح، مثلما كانت كاذبة أيضا تجاه سالم شقيق نزمين.

تعليق غير معقول

ولا يكفي ما ذكر - بدايةً - عن علاقة سامية بعمار - وهي علاقة طفولية مراهقة- لتبرير شدة تعلقها به تعلقاً غير طبيعي (انظر ص 93) - مع الفارق الزمني المفترض منذ مغادرة الموصل حتى لقاءها المتعل، والمفاجئ، به في عمان، وقد غدا شابا طويلا ملتحيًا بشارين مُشذيين. والغريب الذي لا يُصدّق في هذا اللقاء أنّ الزوج صلاح دعاها في لحظة غزلية راتقة لمرافقته لمطعم يقدم المسكوف العراقي، فاستجابت للدعوة استجابة فورية نظرًا لحينها البالغ لهذه الأكلة. وفي المطعم، وبينما كان الزوجان العاشقان على المائدة بانتظار المسكوف، لاح بذرّ ساطع في فضاء المطعم، فجذب أنظارها، فإذا هو عمار الذي أصبح شابا ممشوقا بشارين وسمين، وذقن كساها شعراً خفيفاً شُدّب بطريقة لا تخفى ما يتصف به الشاب من تأق. والأغرب من ذلك أن بصرها وقع على يده ذات القفاز الذي يُذكرها بأصابعه الثلاثة المقطوعة. يا لهول! مفاجأة تُستنعرب حتى في أفلام الخيال الأمريكي (ص 112). كيف ظهر في ذلك المطعم بالذات، ومن أين جاء، ومتى، وكيف عرفته، مع أنه يبدو الآن وقد تجاوز الخامسة والعشرين، وعلمها به وهو ابن 12 عاما إن لم يكن أصغر. هذا ما لم تقاه لنا مؤلفة الرواية. والأغرب من هذا كله أنها تركت زوجها، ولحقت بعمار الذي لم يتنبّه لها، وغادر المطعم بسيارة دون أن تُفلح في استيقافه.. لتعود إلى الزوج الذي بقي جالساً وحده في انتظار المسكوف.

رؤى وكوايس

ظهرَ عمار في حياتها ثانيةً، وترافقا في زهرة غرائبية لنهر يتدفق في عمان عليه جسرٌ ذو ضفة واحدة أو وحيدة. وهنا تتحوّل الرواية من السرد شبه المألوف إلى شيءٍ يُحاكي، ويقلد، الأحلام، والرؤى المنامية، والكوايس. حتى زوجها صلاح ظلّها تعرّضت للاختطاف. واللافت أن الحكاية تستمر باطراد إلى أن يتّصل بها حميها طالبًا لقاءها فورًا ليكلفها بتولي الجانب الإعلامي في حملته الانتخابية لمجلس النواب (ص123). وتفشل في إقناعه بخطأ الترشح، فما له ولهذه المتاعب، وهو رجل أعمال غني؟ فأقنعها أن السياسة تحمي الغنى. تراشقا بالألفاظ قليلا، وودّت لو تستطيع قتله بمسدّس كاتم للصوت، وأن تسمح البصمات عن المسدّس وتضعه في يده لبيدو الأمر وكأنه انتحارٌ، لا اعتداء، ولا جريمة. (ص128) وفي الأثناء تقرأ سكرتيرته سُميّة - عن بعدٍ - ما خطر لسامية بهذا الشأن، فتقوم - لاحقا - بتنفيذ الجريمة تمامًا مثلما ورد في الاقتباس السابق. وما عنّ ببال سامية وفذته سمية يبدو للقارئ شيئا مفتعلا بعيدًا عن الواقع، فضلا عن أنه لا مسوغ له يحفز أيا منها على ارتكاب هذا الجرم الشنيع، فالرجل لم يكن بالخطورة التي تتطلب اغتياله بهذه الطريقة التي تم على عقلية إجرامية ليست سامية ولا سمية ممن يمتلكوها. (ص161-162). إذ لو كان الاغتناء بطرق غير مشروعة سببا عادلا مقبولا لقتل الأغنياء الذين من هذه الطبقة لوجبت تصفية نسبة كبيرة من الشعب. وهذا، عدا عن أنه يتنافى مع أبسط قواعد المنطق، عبثي، وغير مقبول، ولا يقع في دائرة المعقول. وعلى الرغم من أنّ القارئ يتوقع للرواية أن تنتهي بنهاية زياد طاهر، إلا أن الرواية تستمرّ على هيئة هذيان محموم بعمار (ص139) الذي يتراءى لسامية في صلاح أثناء ممارسة الحب، كأنها تلهو مع عمار لا مع زوجها صلاح (ص154). وفي آخر لقاء دعاها عمار لمرافقته إلى الجسر، وعندما سألت أيّ جسر، قال: الذي أخبرتك عنه، حيث التقيتُ بوالدي (كان والده قد اختفى في حرب الخليج الأولى) وأعطاني ذلك المفتاح (ص164). يحدث ذلك قبل أن يغادر بلا عودة، بينما هي تشعر بيده تمسك بها، وترفعها إلى أعلى، فيما صلاح يواصل شخيره.

تضاربُ المرويّات

ويتساءل القارئ بعد أن يفرغ من الرواية عن التركيز الذي انصبّ على صبي المقهى (الفيلسوف) صاحب منقوع الأعشاب (ص83-87) وعلى الكتاب الموسوم بعنوان (جسر بضفة وحيدة) الذي تواتر ذكره مرارًا، وعن رسالة الرجل المجهول التي تكررت الإشارة إليها.. ما غرض المؤلفة من هذا؟ إذ يبدو ألا غرض لها من ذلك سوى تواتر الإشارة فيما تظن أنه يبعث الانبهار لدى القارئ، فهو تكرر لا مغزى له، ولا معنى، (انظر على سبيل المثال ص69). ومن الأمور التي تبعث على التساؤل ما تذكره المؤلفة على لسان سامية من أنهم كانوا يقيمون في شقة صغيرة في الموصل (ص31) وفي ص32 تقول "خصّصت لي أُمي إحدى غرف الشقة الكثيرة والفارغة لتكون معملا لتحميم صوري" وكأنّ المؤلفة لم تع التناقض بين المقولين، فتذكرنا - ها هنا- بمن ينقض ما قاله أولا بما يقوله آخرًا. والمؤلفة لا تفتأ تتحدث عن حصار العراق، مع أن وقائع روايتها تجري بعد الاحتلال الذي وضع نهاية للحصار، وبدايةً لما يسمى الحزب العراقي (ص75). ومما

خاتها فيه الذاكرة السردية قولها ص 103 إن الصور التي يُتوقَّع عرضها في الغاليري تتضمَّن صورًا للموصل، وللجسر العتيق، قبل السقوط – الاحتلال- وبعده(ص140) مع أنها ذكرت سابقا، وأكَّدت مرارًا، مغادرة الموصل قبل الحرب، ولم تذكر أنها عادت إليها، فكيف التقطت تلك الصور الفوتوغرافية للجسر العتيق بعد دماره؟ وفي ص 108 تدعي أنَّ علاقتها بسالم ضعفت بعد مرض والدها، ووفاته، في حين أنها كانت قد ذكرت شيئًا غير هذا ص65 مؤكدةً " مع إعلان خطبتي تحطَّم سالم ". والمعروف أن هذه الخطبة كانت قبل وفاة الأب، وقبل أن يدبَّ فيه المرض. وعلى الرغم من أنَّ للساردة سيارة تكرر ذكرها مرارا، إلا أنها تلقت غير مرة اتصالا من صلاح يعرض عليها القدوم لاصطحابها إلى المنزل بسيارته (ص111) وذلك شيء يندهش القارئ له مرارا.

صفوة القول هي أن الرواية كانت في حاجة لمراجعة، وتنقيح، قبل الطبع، وإعادة النظر بالأدوار التي تضطلع بها الشخصوس، وإضافة ما يوضح القليل مما يجب توضيحه عن الأب، والأسرة، في الموصل، وكيفية خروجها منها عشية الحرب في 2003 وما يتصل بوصولها إلى عمان. وبعض المجرىات التي ترافق الوصول عادة، والاستقرار، والإقامة، وتدير متعلقات الحياة اليومية، والمدرسية، قبل أن تسارع الساردة للحكايات الغرامية المتعثرة، وللزواج، والدراسة. فالشئون العاجلة أولى بالبيان من الأمور الآجلة.

*مستخرج من كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية - مقدمة ومختارات، ط1، دارالخليج، عمان، 2022 ص ص 107- 216 مؤلفة أعتث المكتبة بغير قليل من المؤلفات، والمصنّفات الأدبية، والنقدية، التي منها ما هو للقراء الكبار، ومنها ما هو للصغار، ومنها ما هو للمسرح، ومنها ما هو لغير المسرح. ومنها ما هو للدراما، ومنها ما هو للسيناريو والأفلام القصيرة. ومنها ما هو قصص مصورة، ومنها قصص غير مصورة. ومنها كتب في النقد؛ كالخروج على الذات 2006 وسرد الحياة 2010 والمرجع وظلاله 2013 والمسافة صفر 2014 ومنها ما هو من إصدارات وزارة الثقافة، ومنها ما هو من إصدارات دار الآن، أو نارة، أو وكالة الصحافة في القاهرة. ونالت حتى الآن نيفا وعشر جوائز من جهات متعدّدة، من بينها كتارا، والاتصالات، ووزارة الثقافة، ومهرجان الشارقة، ومؤسسة ناجي نعمان، والهيئة العربية للمسرح، واتحاد الإذاعات، ورابطة الكتاب الأردنيين. عدا عن هذا كله، تتمتع بعضوية غير قليل من الجمعيات، والهيئات الثقافية، والأدبية الأردنية، والعربية، والعالمية وورد التعريف بها في استهلال هذا الفصل في إعادة إفادة.

يحيى الحباشنة روائيا

في الصفحات الأخيرة من روايته هاوية الجنون أنهى يحيى الحباشنة حياة بطله نبيه عقل، تماما مثلما فعل عماد مدانات بحياة بطله إبراهيم في روايته " حنو البير" ⁽¹⁾. بيد أن ليحيى الحباشنة أسبابه التي تعدّ أكبر من تمهيد فني متدرج يجعل القارئ يتوقع أن ينتهي نبيه هذه النهاية . ففي المراحل الأخيرة من الرواية يكثر حديث البطل عن الموت، فهو تارة مستسلم لفكرة الموت حتى إنه ليتأمل اللحظة التي يكون فيها ميتا(ص 243) وتارة يقول في حديثه إلى زياد " الآن أنتبه لشيء آخر هو الموت.. لم يعد ثمة حاجز سميك بيني وبين فكرة الموت .. لقد انهار ذلك الحاجز . إنَّ شعوري بالموت يُلازمي .. " (ص 253-254) وفي موقع آخر يقول زياد لنبيه: " بالله عليك أخبرني ما الذي يحصل لك في الفترة الأخيرة وفكرة الموت المسيطرة عليك؟ " (ص 252) و.. " أفكارك عن الموت والانتحار يا صديقي تخيفني " (ص 246).

ففي مثل هذه المقدمات يجد القارئ تفسيراً للنهاية التي لم تكن مفاجئة، بل جاءت متوقعة، وطبيعية، غير مفتعلة، مما يوحي بمراعاة المؤلف لسلسلة الحكمة ، وسوق الحوادث سوقاً يؤدي إلى نهاية محددة بعيدة عن الاعتساف، أو إكراه الشخص على التوقف. من جهة أخرى تقوم رواية الكاتب – الحباشنة- على شخصيتين بارزتين، وشخص آخرين أقل أثراً من هاتين الشخصيتين . والشخصية الأولى هي شخصية نبيه عقل الذي انتهت الرواية بموته مثلما تقدمت الإشارة.

فهو مثقف ، شاعر ، كاتب ، له ديوان شعر " ولربما تتصفح وتصفح " مطبوع (24). ومسرحيات معدة للإخراج منها مسرحية وزارة الانتحار، ومسرحية من ينتظر في الخارج، ومسرحية الطرُق يشتد على الباب . ومسرحية ابنة الماركيز، وغيرها من النصوص، والأشعار، والرسائل، والكتابات النثرية المتعددة. وهو في الأصل من قرية يقال لها سيلة الظهر، تقع بين جنين ونابلس . ذكر لزياد أن جدّه سبق أحمد شوقي إلى الفكرة التي يتضمنها بيته الشعري " وطني لو شغلت بالخذ عنه " فكان يفضل الاحتفاظ بسيلة الظهر على الاحتفاظ بروحه (ص 22) . وهو يؤمن بأفكار وجودية الطابع، ويكتب أدبا يبحث في أسئلة الوجود. (ص 25) و لا يكتفي بكتابة الشعر، والمسرحيات ، ولكنه يشارك في الإخراج والتمثيل والانتاج. وعلاوة على ذلك كله، قارئ نهم، تتكرر على لسانه، وفي كتاباته أسماء سارتر ، وسيمون دو بوفوار ، وكاوث، وصموئيل بيكت، وكولن ولسن، وهيغل ، وديكارت(ص26).

1. انظر ص 195 وما بعدها من هذا الكتاب.

زيادة على ذلك لا يؤمن بالحلول الوسط ، يقول معلقاً على امرأة شحاذاة رفض إعطائها بعض النقود " لا أومن بالحلول الوسط، فإما أن أغير حال هذه المرأة ، أو التزم اللامبالاة " (30). ومع أنه وجودي في طبعه، وفكره، إلا أنه مختلف عن الوجوديين ، فلديه فكرة تناقض أفكارهم ، فهم أكثرهم ملحدون وهو عميق الإيمان ، ففي رأيه لو أن الفلاسفة اطلعوا على القرآن الكريم ، وفهموه، واستوعبوه، لوجدوا فيه الكثير من الإجابات عن الأسئلة الكثيرة التي يتطرحونها في مؤلفاتهم دون أن يتوصلوا إلى يقين " لو قرؤوا القرآن لما كتبوا شيئاً على الإطلاق " .(ص39). وتناقضات نبيه هذه ، ومواقفه الكثيرة وتصرفاته التي تظهر من خلال تفاصيل حياته اليومية: كالاعتقاد حيناً بأنه امرأة اسمها نبوية، أو الإصرار على أنه طفل، والتصرف كالأطفال، أو الرغبة الشديدة في التخلص من (عفش) البيت، أو الانقطاع عن العمل بلا سبب إلخ.. توحى للآخرين بأنه غامض، أو في عقله ما يشبه الجنون، أو المرض النفسي، لكنه يرفض مثل هذا الاستنتاج، فهو يصر على أنه مريضٌ عقلياً، لا نفسياً ، وفي رأيه أن الفرق كبير بين المرض النفسي والعقلي. فعلى الرغم من أن بعض الأطباء، ممن شخصوا داءه، لا يفرقون بين الاثنين. يقول " أنا أعني مرضي جيداً. وهو مرض عقلي. ولا بد أن يعالج عقلي بوساطة عقلي " .(ص45)

تواتر واضح

ويتكرر في الرواية ذكر ما جرى لنبيه من مجريات أدت إلى وضعه المتأزم هذا. من ذلك ما سبقت الإشارة إليه من علاقته بأمه التي ظلت تريده طفلاً إلى الأبد. ومن ذلك العملية الجراحية التي أجريت له لاستئصال الدوالي ، فقد كان لتلك العملية أثرها السلبي الكبير فيه " إذ أفاق من التخدير ليجد نفسه إنساناً مختلفاً تماماً " (ص 139، و ص 154) قد نسمي ذلك انقساماً ، أو شيزوفرنياً ، ولكنه يرفض ذلك، لأن ما ينطبق عليه هو الشخص المتفكك، أو المتعدد . بعد ذلك أدخل إلى مشفى الأمراض العقلية في الفحيص غير مرة (ص148) ومن الحوار يستخلص القارئ أنّ نبياً هذا عانى مما يُسمى في علم النفس بالنكوص، وهو التثبُّت عند مرحلة عمرية معيّنة ، وعاة ذلك مركبٌ أوديبى عميق رسخته فيه والدته التي ظلت- مثلما أشرنا قبلا - تحيطه بعنايتها الشديدة ، وتحظر عليه مخالطة الناس الذين هم في رأيها ذئابٌ ووحوش. كأنها تريده أن يبقى " طفلاً إلى الأبد " و" بقيت أنا رهين إرادتها هي . طفلاً كما أرادت " (ص163) وفي موضع آخر يقول نبيه عن نفسه : " لقد صنعت مني والدي طفلاً إلى الأبد " (ص 174)

الكاتب الضمني

أما الشخص الثاني في الرواية فهو زياد .

ومن يقرأ الرواية يكتشف ، بيسر ، أنّ زيادا هذا هو الكاتب الضمني للرواية، مع أن المؤلف يعتمد في روايته على السارد الكلي العلم . والسارد العلم مثلما هو معروف ساردٌ من خارج الرواية، لا علاقة له مباشرة بالحوادث، ولا بالأشخاص. فما يضطلع به زياد من وظائف تقوم على رصد العالم الخفي لبطل الرواية، والكشف عن الأسرار التي لم يطلع عليها أحد، مما جعل من شخصيته نبيه لغزا حتى لأقرب المقرئين، بمن فيهم أم سامر زوجته، مما يؤكد لنا أنّ المؤلف أدار لعبته بذكاء، فبدلاً من أن يجعل زياداً هو الرواي،

وبذلك يقع في فخ السيرة ، لجأ لاصطناع سارد من خارج اللعبة تمويهاً على القارئ ، فيبدو لنا زياد ، والحال هذه ، شخصية سردية تشاطر نبيه عقل دؤور البطولة في الحكاية.

وزياد جنوبي من الكرك، من بلدة يقال لها (راكين). وهي قرية يصفها الراوي بكومة من الحجارة، والبيوت الطينية المتراكمة بعضها على بعض ، تتخللها طرق ترابية ، وتظهر البيوت من بعيد مثل ثآليل في ظاهر اليد. والنساء فيها ينتشلن الماء من الآبار ، ويذهبن للعمل الشاق في الحقول، وحصاد القمح والحبوب الأخرى. وثمة رعاة أغنام ، وفي الليل تضاء البيوت الطينية بالفوانيس التي تؤدي إلى تراقص الظلال على الجدران كالأشباح (ص 68).

وهو في أول العقد الثالث من العمر (21 عاماً) قدم من بيئة أشد قسوة من الصخور إلى عمان ، واستطاع في أقل من عامين أن يعرفها بجل ما فيها من تفاصيل ، وأن ينشئ علاقات اجتماعية وسياسية تنظيمية بفضل صديقه تيسير . وأن يعقد الحب أواصر متينة وشديدة بينه وبين (رندة) التي يتكرر ظهورها في الرواية تكراراً لافتاً للنظر. ومن الأشخاص الذين عرفهم في عمان عبد الكريم، وهو جنوبي أيضاً ، ونبيه عقل الذي التقاه لأول مرة في مبنى رابطة الكتاب ذات يوم (ص 21) ولم ينته ذلك اللقاء حتى كان نبيه يصطحبه في زيارة لمنزله الذي يقع في مكان قريب من جبل اللوييدة (ص 33).

في عمان

وفي عمان التي بهرته بما فيها من الأضواء، والشوارع، والمطاعم، والنوادي، والمقاهي، والبارات، يستأجر غرفة يسميها صديقه صلاح الحوراني(خرابة) تارة ، وقصر الأليزية تارة أخرى، في حيّ قديم بعمان، هو حي المصاروة (ص 46) أما الأثاث فيها، فلا يتعدى سريراً معدنياً صاحب الصرير كلما تقلب عليه في منامه ، أو في يقظته. وطريزة متهالكة ، ومكنسة ذات عصا يمكن استخدامها سلاحاً لمطاردة القطط ، أو الجردان. ومراة قديمة عديمة الشكل تفي بالغرض الوحيد لها ، وهو التحديق بوجهه قبل المغادرة. وعلبة معدنية تقوم مقام سلال المهملات ، ومسامير مثبتة في الحائط تقوم مقام المشجب الذي تعلق عليه الملابس . بيد أن خير ما في هذه الغرفة (الخرابة) هو النافذة المطلة على البيت المقابل ، فمنها يستطيع رؤية صديقه الشاب (رندة) وذلك شيء يعني له الكثير ، بل الكثير جداً.(ص 49)

فقد كانت زيارتها المتكررة لوكه – إذا صح التعبير - مدعاة للإحساس بإنسانيته من جهة ، وطريقة فنية للخروج بالسرد من هيمنة الحوار ، وهيمنة التركيز على الشخصية الرئيسة ، وهي شخصية نبيه. لكن (رندة) اقتربت بآخر في غياب زياد الذي استمر نحو العامين.

المعروف أنّ من مفاصل الرواية الزمنية مفصلاً يبدأ بالإعلان عن اجتياح إسرائيل للبنان، وضمها حصاراً مشدداً حول بيروت في العام 1982 (ص 81) ولأن الأنظمة العربية في ذلك الحين اتسمت موقفها بالتخاذل المشين؛ فقد سمحت للمتطوعين الراغبين في الذهاب إلى لبنان للقتال إلى جانب الفلسطينيين، واللبنانيين ، بحرية العبور ، والالتحاق بصفوف المقاومة، وكان زياد أحد المتطوعين الأردنيين . اتخذ هذا الموقف على الرغم من أنه شيوعي، والشيعيون لهم موقف مختلف من تلك الحرب (ص 82). ولهذا

اضطر للاستقالة من الحزب محتجا بأن هذا الحزب لا يعدو أن يكون - في أحسن الأحوال - صدئاً باهتا لمواقف موسكو، حتى إنَّ الشيوعيين في عمان يسارعون لحمل المظلات كلما أمطرت في موسكو. (ص83) وبعد عودة زياد من بيروت اكتشف أنَّ الحجره (الخرابه) قد شغلها ساكن آخر . وأبلغه صاحب البقالة بزواج (رندة) قبل سبعة أشهر. لكن الزواج - لحسن حظه - كان زواجا فاشلا ، فقد عادت المياه إلى مجاريها في علاقتها ببعض ، وظلت على هذا النحو إلى أن سافر للسعودية للعمل حيث يعمل أخوه المهندس محمد.

أما علاقة زياد بنبية فقد توطدت، وازدادت وثوقا، مع الأيام . فبعد اللقاء الأول الذي جرى في يوم من أيام العام 1981 توالى زيارته لمنزل نبية، وتوالى اللقاءات ، فكان زياد يقضى الليل كاملا في بيته، ويتحدث إلى أولاده، وبناته، وزوجته ، فأصبح كواحد من الأسرة، حتى إن زوجته (أم سامر) كانت تشكو له بعض تصرفات نبية، وحرده أحيانا، معتقدة أنَّ له تأثيرا إيجابيا فيه لا يُنأخ لغيره من الناس (ص80) . وقد أكدت الأحداث اللاحقة صحة ما كان يظنه زياد ، فعندما توقف نبية عن العمل في وزارة البلديات حاول الكثيرون إقناعه بالعدول عن ذلك ، وإقناعه بعدم التغيب عن الدوام حتى لا يفقد حقه في التقاعد ، ولم ينجحوا ، إلا أن زيادا استطاع إقناعه بئسر، وفي أقل من غمضة عين (ص80 و ص 183). وقد أضحت صداقتها فريدة من نوعها ، يقول نبية موجها حديثه لزياد، كاشفا عما لدى هذا الأخير من قدرة على فهمه : " أنت الصديق الوحيد الذي سمحت له بالولوج إلى عالمي الداخلي .. عالمي الخاص ". (ص 128)

لقد تعمقت بينها الصداقة ، وساد التفاهم طوال المدة الزمنية التي جمعت بينها على الرغم من أنَّ لزياد أفكارا ورؤى لا تتفق مع أفكار نبية ورؤاه ، سواء في السياسة، أو في العقيدة، أو في الدين ، أو فيما يتصل بحق المرأة، أو حتى في الفن والحياة . فزياد يكرر لنبية مرارا أنه ذو تفكير ماركسي ، اعتنقه عندما انتسب للحزب الشيوعي، وظل محتفظا بأفكاره تلك حتى بعد أن استقال منه. ففكره " ماديّ بحت ، والبحث في أمور الغيب مما لا يعنيه على الإطلاق . " (ص43).

وقد ازدادت هذه العلاقة قوة عندما أنشأ زياد فرقة مسرحية ، واقترح على نبية كتابة نص مسرحي لتقديمه ، فاتجه كلاهما إلى العمل المشترك، مما أضفى على علاقتها الخاصة صفة الفريق ، لا سيما بعد أن انضم إليهما الممثلون، وبقية أفراد الطاقم المسرحي. غير أن سفر زياد المفاجئ إلى السعودية هو الذي وضع حدا لذلك التواصل الروحي بين الاثنين مما دعا نبية لإرسال الرسائل باستمرار، منها ما يتضمن بعض ما يكتبه من نصوص جديدة ، ومنها ما يرجوه فيه ألا يطيل المقام هناك، فما يظنه شحما قد لا يتعدى ضربا من الورم الخبيث . وهذا ما تبين لزياد لاحقا، فعاد إلى عمان ليجد صديقه الروحي قد فارق الحياة.

شخصيات أخرى

من الشخصيات الأخرى التي لعبت دورا هامشيا في الرواية: عبد الكريم، وهو معلم مدرسة، ويجيد العزف على آلة العود ، جاء من الجنوب ليقم في عمان، ويعطي دروسا في الموسيقى لزيادة دخله،

ومواجهة متطلبات الأسرة في الكرك. وهو إنسان ودود ، وطيب وكرم، لا يخلو منزله من الخمر الجيدة التي يقبل عليها زياد بشره. يصفه زياد بالمضيف، الذي لا تنقصه الدعابة ، وخفة الروح. وقد اضطر زياد في مرحلة لاحقة من الرواية للإقامة في منزله المتواضع في جبل الحسين(ص 74، وص 83).

وعبد الكريم هو الذي استثار لدى زياد الرغبة في الحديث عن تجربته في بيروت ومقامه في مستشفى في دمشق، وفي بلغاريا ، وعلاقته بالبلغارية ياكوف ليلي (ص 87) إلخ..

أما الشخصيات الأخرى مثل أم سامر زوجة نبيه، فكان دورها في الرواية ثانويا جداً. وقد حشد الكاتب أسماء كثيرة في الرواية لكاتب وممثلين ومخرجين ومسرحيين وكل ذلك مما يعطي الرواية صفة السرد الواقعي، ويضفي على العمل طابع التوثيق. وليس أدل على ذلك من كلام السارد في بعض المواقف عن الحراك المسرحي الذي شهده الأردن في أواخر الثمانينات. أو حديثه عن بعض الفرق المسرحية الشبابية مثل فرقة (جدائل) التي أسسها جبريل الشيخ وقدمت مسرحية ناجحة بعنوان ظريف الطول(ص54). وفرقة المسرح الصامت التي أنشأها زياد نفسه (ص 71) وغيرها من فرق. وكاد العمل يتحول بسبب هذه الإشارات إلى سيرة ، أو كتاب وثائقي، لولا ما أشرت إليه في السابق ، وهو لجوء الكاتب للراوي العلم ، فقد وضع كلا من نبيه ،وزياد ، في دائرة التركيز ، أو التنبؤ focalization. وأهلها في دائرة التنبؤ الداخلي، والثاني في دائرة التنبؤ الخارجي. في حين ظلت الشخصيات الأخرى غير مبرأة.

الراوي العلم

فلجوء الكاتب للراوي العلم استبعد الصلة بين المؤلف والراوي، مثلما استبعد الصلة بين المؤلف وزياد ، وفي ذلك ما يقضى عن الرواية شبح التماثل مع السّير. من ناحية أخرى ساعد الراوي العلم المؤلف على هتك الأسرار، والكشف عن المخموء، والوقوف بنا على لغز الأنا في شخصية نبيه، دون أن يبدو ذلك ضرباً من الاعتراف . وينسحب الأمر ذاته على شخصية زياد الذي تحول في بعض فصول الرواية إلى مُحلل نفسي، وفي بعضها إلى خبير بالماذج الإنسانية التي تعاني من التفكك ، ودليله في ذلك كتب الطب النفسي، والفلسفة، والأرواح .

أساليب السرد

إلى ذلك استخدم المؤلف أساليب في السرد أنقذت الرواية من الطابع التوثيقي على الرغم مما هي غارقة فيه من توثيق. ومن هذه الأساليب اعتماد المونولوج تارة، والديالوج تارة أخرى، في تحليل الشخصية، مما يقرب المسافة بين الشخص والقارئ. واللجوء المتكرر إلى الحوار ، وقد أسرف في ذلك إسرافاً يؤدي في كثير من الأحيان للضجر. وتلاعب بمفردات الزمن الروائي ، فهو تارة يتبع السرد اللاحق مثلما هي الحال في سرده لما جرى لنبيه بعيد عملية استئصال الدوالي (ص139) فالطبيعي أن يروي لنا هذا الخبر قبل ذلك لأن كل ما بني من تصورات عن مرض نبيه يترتب على تلك العملية. ومن ذلك أيضاً ما رواه السارد عن إقامة نبيه في مشفى الأمراض العقلية في الفحيص (ص 148) فهو خبر متصل بالعملية الجراحية لكن الراوي لم يذكره إلا بعد زمن غير قصير. ومنه أيضاً ما رواه السارد عن العشبلة التي أكل منها زياد

وهو صغير (ص170) فهي جزءٌ قديم من الحكاية لكنه رواه قرابة النهاية خلافا لما هو طبيعي. ومن ذلك أيضا حكاية نبيه مع نبوية ، وهي شعوره بأنه تحول إلى امرأة مصرية اسمها نبوية، فارتدى ثياب زوجته أم سامر، واكتحل، ووضع أحمر الشفاه، وتوجه إلى عمله مما أثار ضحك الكثيرين، وإشفاقهم، وقناعتهم - في الوقت نفسه- بأن الرجل مجنونٌ ولا شك (ص173). وهذه الحوادث رُوِيَتْ في غير الموقع الذي يجب أن تروى فيه إذا توخينا التسلسل الطبيعي للزمن.

علاوة على ما سبق، اعتمد المؤلف على الفجوة والتلخيص ، وهي طريقة تسمح للسارد بحذف الكثير من التفاصيل التي لا وظيفة لها في الحكاية .

فبعد أن اقترح زياد على صديقه نبيه كتابة عمل مسرحي جديد لإخراجه نجد الراوي يخرنا في الفقرة التالية للحوار بتوجه زياد إلى الدائرة المختصة بإجازة النصوص " بعد عدة أيام كان زياد يتوجه ويده نصوص، وأوراق، باتجاه مديرية المسرح في وزارة الثقافة . " (ص 179) وهذه الفجوة تختصر المدة الفاصلة بين طلب الاقتراح والتنفيذ، وهي مدة قد تكون طويلة. ولا ريب في أن هذه النوع من المفارقات السردية يجتنب الكاتب شرك الوقوع في التوثيق.

أما المواضيع التي برز فيها التواتر وهو سرد الحدث الواحد غير مرة ، فكثيرة . منها على سبيل التمثيل وليس الحصر سرده لخبر زواج رندة : " علم من البقال أن رندة تزوجت منذ سبعة أشهر . " (ص 133) وكان قد روى هذا الخبر في موضع سابق. (ص83) ومن التواتر أيضا ذكره لخبر العملية الجراحية التي أجريت لنبيه لاستئصال الدوالي. (ص139، ص 154) : بعد أن صحوت من البنج أصبحت شخصا آخر ، له صورتني وملاحي وصوتي لكنه ليس أنا.. لقد تحزرت من ذاتي . وعندما نظرت في المرآة رأيت شخصا يشبهني لكنه ليس أنا " . ومن التواتر المهم، اللافت، تكرار رواية الخبر الخاص بعلاقته بأمه ومنعه من مخالطة الناس . والحق أنّ من يتأمل تلك الأخبار التي جرى عليها التواتر، يلاحظ كم هي مهمة بالنسبة لشخصية نبيه ، وكم يستطيع الكاتب الضمني - اعتمادا عليها - أن يفسر لنا الكثير من غموض عالم نبيه الداخلي. فالعملية الجراحية، والمركب الأوديبى، من المفاصل الرئيسة في شخصية هذا الرجل الذي يقف على حافة الجنون، فيما يراه الناس على حافة وادي عبقر.

الزمن والمكان

تقع حوادث هذه الرواية في المدة بين 1981 و1995 وفي هذه الحقبة من الزمن وقعت حوادث تاريخية أشار لها الكاتب من غير تفصيل ، بيد أنها تمثل خلفية للرواية. وهي تقع في إطار مكاني هو عمّان تلك الأعوام ، وقد رأينا السارد مشدودا لذكر بعض التفاصيل التي تعيد القارئ لتلك الأجواء التاريخية . ولم يكن إلحاحه على ذكر أمكنة معينة من المدينة بالإلحاح العبي الذي لا خير فيه، ولا جدوى بل كانت وظيفة هذا الإلحاح وضع المتلقي في جو الفترة زمانا ومكانا ، وإلا لماذا يكثر من الحديث عن الأدرج، وعن مطعم هاشم مثلا، وعن شارع كذا وحي كذا .. وعن جبل اللوييدة تارة وجبل الحسين تارة أخرى؟. ولم يفتنه أن يذكر بعض التغيير الذي وقع في هذا الشارع أو ذاك؟ وهو إلى ذلك يتخذ من المطر وأجواء

العاصفة المطرية والثلجية خلفية تشبه الموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم السينمائي والمؤثرات الموسيقية التي ترافق فصول أو مشاهد العمل الدرامي : " الرياح قوية وباردة .. لمع برق في السماء وأضاء مساحة كبيرة جداً. . ثم دوى رعد بقوة جعلته يجفل من شدة الصوت. وانهمر المطر بغزارة. " (ص 131) مثل هذا المشهد يتكرر في الرواية كثيرا ، في شيء من الاختلاف الكبير ، أو اليسير. صفوة القول هي أنّ رواية يحيى الحباشنة (هاوية الجنون) رواية أحكم فيها الكاتب التزامه بقواعد اللعبة، غير أن الإسراف في الحوار - لا سيما الحوار الفلسفي - أضعف عنصر التشويق ، وغيب عنها وحدة الحدث المركزي المتنامي ، وهما عنصران ضروريان يلمسهما القارئ العادي، الذي يبدو أنه في منأى عن اهتمام المؤلف. فما يشغله في المقام الأول هو أن يخاطب أولئك القراء الذين كانوا على معرفة بنبيه عقل، قبل أن يصبح نبيا: (نابيلا) تارة، ونبيل عطية تارة أخرى.

*مستخرج من دنيا الوطن ع 24 تشرين الثاني - نوفمبر 2008 والكاتب ولد في إربد عام 1960 ودرس في ثانوية راكين-الكرك عمل في مهن عدة، وشارك في عدد من الأعمال المسرحية منها الطرق يشند على الباب 1987 وهات لك ليرة 1988 وتامر وسامر 1989 والوردة الحمراء 2006 والبئر 2006 وزائر المدينة 2008 وكتب سيناريوهات للتلفزيون ومنها حارة أبو عواد، وشموع ملونة.

يوسف بكار ناقدًا

غني عن القول أن ليوسف بكار باعا طويلا، وحضورا لافتا، في المشهد النقدي ومنجزه. ولا شك في أن من يرد الحديث عن يوسف بكار في هذه المقاربة مضطر للإشارة لبعض الطباع، والسجايا الشخصية، لديه، وهي طباع وسجايا ضمنت له التفرد في عطائه، والتميز في أدائه، فهو من ناحية عميق الصلة بالتراث الأدبي، واللغوي، تشهد على ذلك تحقيقاته الأدبية واللغوية، التي لا تخلو من شعر قديم جدا يعود به إلى زمن المعلقات، والقرن الثاني الهجري، وإلى زمن ربيعة الرّقي، وزباد الأعجم، وإساعيل بن يسار، وغيرهم.. مروا ببناء القصيدة العربية في ضوء النقد القديم، وهو موضوع يتصل بتاريخ النقد العربي، بدءًا من ابن سلام وانتهاء بالمتأخرين من أمثال القرطاجني، مروا بابن رشيق، وابن قتيبة، وقدامة، والحلبي.. وآخرين ممن لا يتسع المجال لذكر أسمائهم، على أهمية منزلتهم، وقيمة آرائهم، وحضورها في كتابه.

الأدب الحديث

ومع هذا فهو عميق الصلة، قويمها، بالحديث من الأدب، شعره ونثره، تشهد على ذلك كتاباته عن طه حسين، وعن مدرسة الديوان، وعن ترجحات بعض العرب لرابعيات الخيام، وعن بعض الشعر المهجري، وعن شعراء الرومانسية، من أمثال: خليل مطران، وإبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد المنعم الرفاعي، وعبدالله الفيصل، وعرار، وتيسير سبول، وإبراهيم الخطيب، وإدوارد حداد، وآخرين.. ممن لا يتسع المجال لذكرهم أيضًا. فإذن، هو ناقد يجمع بين فضائل القديم، ومناقب الحديث، وهذا شيء خرج به عما هو معهود، ومتبع منضود، لدى الأكاديميين ممن يتورطون تورطًا شديدًا في تخصصهم الدقيق، فيقعدهم هذا التخصص عن خوض أي مغامرة نقدية، وأدبية، تنبؤ عن ذلك التخصص، أو تنأى عن مجال اهتمامهم، فيكون حالهم كحال النحوي الذي يبرع في الإعراب، ولا يستطيع أن يقيم بيتًا في العروض.

مع الفارسية

وشيء آخر، وهو اتساع أفقه المعرفي، وذلك أن الناقد بكار ملّم باللغة الفارسية إلمامًا يمكنه من الاطلاع على الآداب الفارسية، والترجمة منها وإليها من العربية وغير العربية، وفي ذلك نافذة واسعة، مشرفة، مطلة، مكنته من الإطلال على كثير مما ظل غامضًا لدى كثير من الباحثين الذين يقتصر اعتمادهم - فيما يكتبون - على مصادر غير أصيلة، ومراجع ثانوية، فتغلب على آرائهم، ونتائج بحوثهم الضنون، عوضًا عن اليقين، وفي ذلك ما فيه من الشكوك التي لا تحيط بما يكتبه يوسف بكار حين يكون الأمر متعلقًا بمسألة لها علاقة بالأدب الفارسي القديم، أو الحديث، ولا سيما بعمر الخيام، ومن ترجموا شعره، أو كتبوا عنه، وعمّا يعرض للباحثين في الدراسات المقارنة من آراء عن تأثير الأدب العربي في الفارسي، أو العكس.

شخصيته

وهو إلى ذلك يتصف بالشخصية الانبساطية التي تؤثر العلاقة الحميمة بالآخرين، بدلا من الانطواء على الذات، وذلك شيءٌ - أي الانطواء- لظالما أبداه غيره ممن لا يجنحون للتفاعل مع الآخرين، فمن مقالاته، وبحوثه، ومصنفاته المؤلفة منها والمترجمة، وما جمعه، ونشره، من وثائق أدبية نادرة، ومن حوارات وتحقيقات، وما أظهره من خفيّ النتاج الشعري المنسيّ، والنثري، وما كتبه من مقدمات لكتب، ودواوين، وما نشره في الصحف من متابعات نقدية لجديد الإصدارات، وحديث المؤلفات، يؤكد تلاحمه بالمناخ الشعري والنثري والنقدي، وفي هذا برهانٌ على أنّ الناقد الجاد ليس الذي يظل حبيس أسوار الجامعة، لا يغادرها إلا إلى مؤتمر، أو جامعة أخرى، ولكنه يندغم في الوسط الأدبي، ويسهم بتعليقاته، ومشاركاته، مؤكداً خطأ الزعم بأن الأكاديميين قليلا ما يكون دورهم في الحياة الأدبية، والنقدية، مثمرا. فهذا تعميمٌ غير دقيق، وضرب باطلٌ من الظنّ.

مع المسافر الرفاعي

فشهوة التواصل مع الحديث تدفع به دفعا، وتدعّه دعا، من حين لآخر، ليطبق مناهج النقد القديم على هذا الحديث. فإذا كان التحقيق ضربا من النقد الخفيّ، الذي يتسع له صدر الباحث المخصّص، فلا أقل من أن يشمل بهذه النظرة المتأنية شعر المعاصرين، فيتعامل مع هذا الشعر تعامل المحققين مع المخطوطات، والمؤثّقين مع الروايات. فها هو يتناول الطبعة الثالثة (2002) من ديوان المسافر لعبد المنعم الرفاعي (1917-1985) آخذاً على هذه النشرة تكرارها لما نُشر في طبعته الأولى من أخطاء، ومن نقصٍ ومن أغلاط، مما أفسد، في كثير من المواضع النظم، وجعل الصحيح منه مختلا، غير مستقيم الوزن، وكأن الشاعر المرحوم لا يدرك ما في الشعر من ضرورة الجرس الأنيق، والإيقاع المتناغم الرشيق. وقد تتبع الأخطاء في نيف وعشرين موضعا من الطبعة التي تجاوزت في التقصير الحد المقبول، والمدى المعقول. فمن ذلك أن الشاعر المرحوم زاد على الطبعة الأولى سبع قصائد في طبعته الثانية 1979 أما ناشرو الطبعة الثالثة، فقد صرفوا النظر عن هذه الزيادة، وتقايسوا عن جمع ما يمكن جمعه من أشعاره المنشورة في مختلف المصادر، والمظان.

وفي هذا الكتيّب عن عبد المنعم الرفاعي، على صغره، ومحدود حجمه، يتناول الناقد مسألة في غاية الأهمية، سمّاها " المعاوذة " قاصداً بهذا استئناف الشاعر النظر في بعض شعره، وتعهّده بالتنقيح، والتهديب، والتحكّيك، شأن الخطيئة، وكعب بن زهير، وزهير بن أبي سلمى، وأوس بن حجر، والشمّاخ، من طبقة عبيد الشعر، وأرباب الحوليات، فقد تتبع الفروق في قصيدة المسافر في عدد من النسخ، ووجد أن الشاعر أحدث تعديلا هنا، وآخر هناك، وصرف النظر عن عنوان قصيدته، مفضّلا عليه عنوانا آخر، وهذه المعاوذة تذكّرنا بما ذكره أدونيس - وقد أعاد النظر في غير قليل من شعره المبكّر- مؤكداً أن التنقيح يجعل القصيدة أكثر علوقاً بالحسّ، وأكثر توهجا، سواءً أكان ذلك من حيث المعنى، أم المبنى. والرفاعي، نستطيع - على الرغم من أن السياسة كانت قد استأثرت باهتماماته - إدراجه دون أدنى مجازفة

في طبقة عبيد الشعر الذين لا يفتأون يعيدون النظر في أشعارهم، من وقتٍ لآخر، وهذه المعادة إحدى الركائز الأساسية التي بنى عليها يوسف بكار مشروعه النقدي لهذا الديوان.

شهوة التدقيق والتمحيص

وشهوة التدقيق، والتمحيص، تقوده إلى جمع ما لم ينشر من شعر الشعراء، ونشره أو إعادة نشره، لأن المعرفة بالشاعر، في غياب هاتيك الأشعار، تظلّ معرفة ناقصة، ودراية مختلة غير مكتملة، فقد جمع إلى شعر فدوى طوقان (1917-2003) نحو ثلاثين قصيدة، ومقطوعة، وظلت مجهولة حتى قام بتحقيقها، وضبطها، ونشرها، في كتاب لطيف بموضوعه، طريف في بابه، سماه " الرحلة المنسية " (2002) في إشارة لمؤلفيها " رحلة جبلية " و " الرحلة الأصعب ". وعلى الرغم من ذلك، لم يُشَف الكتاب غليل الناقد الضامئ للتمحيص، فقد جمع إلى هذه النصوص قصائد أخرى أضافها في كتاب له لاحق سماه " فدوى طوقان؛ دراسة، ونصوص، ومختارات ". وهذا الكتاب لا يلقي الضوء على بواكير الشاعرة حسب، بل يلقيه أيضاً على علاقتها الأدبية بشقيقتها الشاعر إبراهيم طوقان، وبما نظمته من قصائد في رثائه، مستوحية مطلع رثائها من قصيدته (مصرع بلبل) التي أفاد فيها من رائعة أوسكار وايلد Oscar Wilde الموسومة بعنوان (العندليب والوردة) ⁽¹⁾.

أضواء جديدة

وشغفه بتتبع الجديد، وتمييز الأصيل من غيره، يدفع به دفعاً لإعادة النظر في شعر إبراهيم طوقان (1905-1941)، فقد كتب عنه مراراً وتكراراً، مثلما كتب عن شقيقته فدوى مراراً وتكراراً. وفي نهاية المطاف، لا حَرم من الاعتراف بأن كتابه " إبراهيم طوقان أضواء جديدة " 2004 على الرغم من اختلافنا معه، يضيء زوايا في شعره بقيت ظليلاً لا تحظى بغير القليل من الانتباه، والدرس.

ففيه كشف عن تأثره العميق بالقرآن الكريم لفظاً ومعنى، وبالشعر القديم شكلاً وفحوى. ومن الذين تأثر بهم العباس بن الأحنف الذي أشار لتأثره به إحسان عباس، وغيره من شعراء عُرفوا بحفة الروح، ورقة الحاشية، وسلامة الطبع، مؤكداً تأثره أيضاً بحافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، والشواهد على هذا في شعره ليست قليلة، ولا نادرة. وهذا ما بسط فيه القول، وأفاض، في بحث آخر لاحق سماه " إبراهيم طوقان وشعرنا القديم؛ الموقف والأداة " 2006 نُشر في جامع أعمال الندوة التي عقدت في منتدى عبد الحميد شومان بمناسبة ميلاده المئوي (2005). ولو أن في ذلك مبالغة تسفر عن نتيجة عكسية؛ فبدلاً من تقريظ الشاعر، وما في شعره من أصالة، ردّ جلاً مالمديه من معنى شريف، أو لفظٍ بديعٍ ظريف، لما اقتبسناه من القرآن، أو من شعراء القديم من الزمان.

فقد كان إبراهيم طوقان من كبار الدعاة للعناية بالشعر القديم، وما ينطوي عليه من أسرار، ومحاسن، لا سبيل إلى بلوغها، والنسج على منوالها، إلا بذلك الاعتناء، فلاحظ من خلال النباش عما في قصائده من عروق، وجذور، تمتد عميقاً في حقائق التراث الشعري، وحواكيره، أنّ طوقان تنصدي في قصائده، وتتجاوب، أصوات كبار الأسلاف، بدءاً من امرئ القيس وغيره من الجاهليين والإسلاميين، مروراً

بالشريف الرضي والمنتبي (354هـ) الذي نصغي في إحدى دالياته لصدى جهمير تعرف فيه نغمة المنتبي، ونبرة شعره، في الدالية التي امتدح بها سيف الدولة، وهي التي تبدأ بقوله " لكل امرئ من دهره ما تعودا" ولا يجد الناقد، بسبب شهوة التمجيس، حرجاً في أن يعزو الكثير مما جاد به الشاعر الفلسطيني لوحي أوحى به إليه شيطان المنتبي، مستخدماً كلمة " الاندياح"، لا الانزياح، للدلالة على أن أثر المنتبي طغى على بعض قصائده، لا سيما تلك التي أنشدها في ألفتته، وهي قصيدة " مرايع الخلود".

ويستقصى، ملحوظاً بشهوة التحديق، الكثير من الشواهد التي تؤكد تأكيداً شديداً، لا يدع مجالاً للشك، في أنّ صوت الشاعر المعاصر- طوقان- يخالطه صوت الشاعر القديم، ويندغم فيه، ويمتزج امتزاجاً لا يفضي قطعاً لطمس هويته، وأناه. فهو يسرد ما يترأى له من ذلك الأثر مازجاً أنا الشاعرة بذات المنتبي، مستذكراً إبداعه، وسجاياه. وقد تجاوز ذلك إلى الاقتباس المباشر الصريح من شعر المنتبي على النحو الذي يجده القارئ بوضوح في رثائه ليوسف العظمة، الذي استشهد في ميسلون، والإشارة بالطبع لمطلع المنتبي (الخفيف):

ذي المعالي فليغْلُوْهُنَّ مِنْ تَعَالَى هَكَذَا هَكَذَا وَالْأَفْلا لَا

وأما أبو العلاء المعري (973-1057م) فقد اجتذب الشاعر طوقان، فحذا حذوه في قصيدة له مشهورة تبدأ بـ " علاّني فإن بيض الأمانى " وهي قصيدة جيدة أفاد منها إبراهيم في قصيدته عن نكبة دمشق. ويجد الناقد في قصيدة الشاعر الموسومة بالعنوان "مناجاة وزدة" تأثراً لافتاً بأبي العلاء، ولا سيما بقصيدته الدالية التي أولها (السرّيع):

أَحْسَنُ بِالْوَالِدِ مِنْ وَجْدِهِ صَبْرٌ يَعِيدُ النَّارَ فِي زَنْدِهِ

ولا يفتأ يوسف بكار يتتبع بصير لا ينفد، وجلد لا ينقطع، أثر شعراء الغزل المتقدمين (جميل بثينه، والمجنون، وعمر بن ابي ربيعة، وأبي نواس، والعباس بن الأحنف) في أشعار طوقان الوجدانية. ويلتقي ناقدنا في هذا مع آخرين نوهوا لافتتان إبراهيم بشعر ابن الأحنف (192هـ) الغزلي الرقيق، العفيف. ومن دلائل تأثره هذا في القصيدة التي يكتفي بها عن المرأة باسم " فوز" وهي التي طالما تغنى بحمها العباس بن الأحنف، فكأنه بهذا يؤكد تأثره باللاحق بالسابق، وهذا ما يؤيده أيضاً إحسان عباس في مقالة له بعنوان نظرة في شعر إبراهيم طوقان.

وتأثير الشعر القديم في شعر إبراهيم طوقان بروافده الشتى يشقّ على الحصر، ويتأبى على الضبط. فقد تأثر بلبيد، وبأبي تمام، وببازيل بن الحكم، وغيرهم من الشعراء، وهذا التأثير شيء طبيعي فيما يراه النقاد، فلا يكون الشاعر شاعراً حقاً، ومبدعاً مُفْلَقاً، إلا إذا تشرب ما سبق إليه الآخرون من شعر رائق، ونظم فائق، فتمتزج تجاربه بتجارب أولئك الشعراء امتزاج العصاراة بلحاء الشجرة، وبالانسوخ التي تستمد منها الحياة، والنضارة، والحُضرة. وقد نفى بكار - في غير موضع- أن يكون إبراهيم طوقان شاعراً مقلداً، فثمة فارق كبير، وبؤن شاسع، بين التأثر، والترديد، الذي لا يتجاوز بالشاعر تخوم المحاكاة.

فالأصالة، في أحد وجوهها، هي التغذي من عصارة القديم الموروث، وهذا لا يتنافى مع الحداثة، ولا مع التجديد في الشعر، وهذا ما كان يشغل الناقد في دراساته التطبيقية، مثلما شغل T.S.Eliot (1888-1965) في مقالاته المشهورة عن التراث والموهبة الفردية، والشاهد على ذلك كتيّب كان قد صدر له في العام 1990 بعنوان "من بواذر التجديد في شعرنا المعاصر" الذي أعاد نشره في العام 1995 وفيه تتبع يقظ، ودقيق، لبعض مظاهر التجديد لدى شاعرين، هما: خليل مطران (1872-1949) وإبراهيم طوقان. وحرصاً منا على الاختصار، وتجنباً للإطالة والإكثار، نشير إلى الثاني منها حسب، ففي ذلك وقفةً متأنية إزاء قصيدة "مصراع بلبل" التي أفاد فيها الشاعر طوقان من حكاية رمزية نثرية لأوسكار وايلد Wiled (1854-1900) عنوانها "العندليب والوردة" "The Nightingale and the Rose" فالانطباع الأول، الذي يشير إليه الناقد، منبّهًا على دلالاته الحداثيّة، تجاوز الشاعر للبناء "الهيكلي" الفني للقصيدة، وتحزّره فيها من هيمنة القافية الواحدة، والوزن الواحد، وفي مطلق الأحوال، لا يفوته التنبيه على ما يترأى فيها من جمع بين التنوع، على مستوى البنية الإيقاعية للنص، والانفتاح على المناجاة، والتشخيص، وترك المتكلم في القصيدة يؤدي دورًا شبيهاً بدور الممثل في العمل الدرامي مع شخصٍ آخرى تتعاقب على مسرح القصيدة إذا ساع التعبير. ولما كان البطل في المسرحية يناجي نفسه عادةً، لا سيما في النوع المعروف باسم المينودراما Mino dramatic وفقاً لمقتضيات العمل الدرامي، فإنّ البلبل - ها هنا - يناجي نفسه مستخدمًا المونولوج الداخلي، متسائلًا:

أي خَطْبٍ أصابكم معشر الطيب

ر وماذا في الرّوض من أسرار

وتبعًا لما يجده ناقدنا من وجوه الشبه بين هذه القصيدة والدراما يواصل انفراده بالحديث عن فصول القصيدة، واحدًا تلو الآخر، منطلقًا من ذلك التحليل الأفقي إلى التحليل الرأسي الذي عماده الغوص في دلالات النص، وما ينبت عنه من جدّة. فهي قصيدة يمنح فيها الشاعر، ويميل، إلى الرمز الذي يجمع بين البساطة، والوضوح، والغمق، إذ لا يبالغ في ذلك حدّ التعمية، والانغلاق، الذي يدع القارئ حائرًا لا يتوصّل لشيء مما عناه الشاعر، أو يظن أنه عناه.

علاوة على أن إبراهيم طوقان شقّ بهذه القصيدة طريقًا جديدًا لبناء لغة الشعر بناءً يقوم على التنوع، والوفرة الإيقاعية، بدلا من تلك الرتابة التي كثيرا ما تسيء إلى التلقّي، لا سيما إذا كانت القصيدة طويلة، لا تخلو من تعقيد، وتركيب. فمن مظاهر التجديد في "مصراع بلبل" التي وقف عندها يوسف بكار؛ أنها، مع تعدّد فصولها، ومناظرها، وتعاقبها، واحدًا تلو الآخر، لا يفضي بها الناظم للتشتت، ولا تم على تفكك، ففيها تتجلى الوحدة العضوية المتنامية؛ لا في الهدف وحده، ولا في العاطفة وحدها، ولا في صورها وتداعياتها النفسية، والوجدانية، حسب، بل في عضوية التواشج الداخلي بين مكوناتها النصية، فهو تواشجٌ يجعل منها قطعة نادرة أفرغت في هذا التكوين إفراغ السبيكة من الذهب.

الأثر الرومانسي

وفيها، عدا عن ذلك، وجهٌ آخرٌ من وجوه التجديد تنبّه له الناقد، ألا وهو توافر الأثر الرومانسي. وكان الرومانسيون بالطبع، وأوسكار وايلد واحدٌ منهم، يُعنون عناية مفرطة بالطبيعة، وجاليات الكون، فهم يُضفون عليها من الأخيلة الخلاقة، والرؤى الحاملة، ما يجعلها كائناتٍ حيّةً كالشخوص البشرية تحبُّ، وتكره، وتبوح بالأسرار وتخفي، وتشارك الإنسان إحساساته، ومشاعره.

ولهذا، فإن إبراهيم طوقان، على الرغم من صلته الوثيقة المتينة بالشعر القديم، شاعرٌ مجدّد، والشاهد على ذلك أنه في مصرع بلبل جمع إلى التجديد في البنية الإيقاعية تجديداً في رؤاه الشعرية للعالم، وتجديداً في حساسيته تجاه اللغة، وما فيها من قدرة على التعامل بالرموز في شفافيةٍ عالية متحرّرة من أسر الغموض، والانغلاق، مقترّباً في ذلك كله من القصيدة ذات الأصوات المتعدّدة، متحرراً من القصيدة ذات الصوت الواحد، معبراً عن أفكاره تعبيراً غير مباشر، لا تُعوّزُه الإيحاءات، ولا يخلو من الضلال.

كلمة أخيرة

صفوة القول هي أنّ في هذه الملاحظ، على قلتها، واختصارها، ما يلقي الضوء على قواسم مشتركة في أنظار يوسف بكار النقدية على مستوى التطبيق، وله أنظارٌ أخرى على مستوى التنظير، يوضّحها في سجالاته، ومرجعيات مشروعه النقدي، ولمن أراد استيفاء البحث في هذا الجانب أن يلتمسها في مصنفاته، وهي كثيرة، آخرها ما نشره تحت عنوان " في النقد الأدبي؛ جدليات ومرجعيات " 2013 علاوة على كتابه الآخر عن النقد الأدبي الموسوم بعنوان " في النقد الأدبي؛ إضاءاتٌ وحفريات " 1995 وما نشره من أوراق جديدة عن طه حسين (1991) وعن مدرسة الديوان (2004) وكتابه فُوخ الشذى (الآن، عمان، 2015) وكتابه " مبدعون ومبدعات " ومقارناته المتعدّدة لترجمات عمر الخيام، فضلا عن مقالاته المنشورة في الدوريات؛ من صحف يومية، وأخرى فصلية، وشهرية، كمجلة علامات في النقد، وما قدمه من بحوث، ومن أوراق، في مؤتمرات علمية نُشرت في بعض الكتب التي تضم أوراق هاتيك المؤتمرات.

1. انظر ما كتبناه عن هذه القصيدة في كتابنا الضفيرة واللهب - دراسات في الشعر القديم والمعاصر، ط1، عمان، الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000، ص ص 261- 274. وبكار من مواليد جسر المجمع في الأغوار الشمالية 1942 منح درجة الدكتوراه في آداب اللغة العربية من جامعة القاهرة 1972 ألف وصنف نيفا وخمسين كتابا غلب عليه فيما: الدرس المقارن، والنقد العربي القديم والأدب شعره ونثره، وتحقيق المخطوطات، والترجمة عن الفارسية. مُنح جائزة التفوق في التدريس من جامعة مشهد 1973 وجائزة التفوق من جامعة اليرموك 1984 وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1992 .

الفهرس

5	مقدمة الكتاب
7	ابتسام الحسبان
13	إبراهيم العجلوني
21	أحمد فارس الطراونة
25	إدوارد عويس
33	أحمد ناصر
51	باسم الزعبي
57	بديعة النعمي
61	بهاء غرايبة
65	تيسير سبول
71	جمال أبو حمدان
85	جمال القيسي
89	حسام الرشيد
99	حنان بيروقي
105	خالد سامح المجالي
115	رمزي الغزوي قاصا
119	زياد صلاح
125	زياد محافظة
131	سالم النحاس
133	سامر المجالي
139	سرحان النمري
143	سليمان الخليل
147	شفيق طه النوباني
153	صادق عبد الحق
159	طاهر العدوان روائيا
165	عثمان مشاورة
173	عدي مدانات
179	عصام الموسى

187	علي الفزاع
195	عماد مدانات
201	عمر أبو سالم
205	عيسى الناعوري
211	غالب هلسا
219	فادية الفقير
229	فايز صياغ
233	فخري قعوار
239	فداء الحديدي
245	فراس البقاعين
251	كمال ميرزا
255	مؤنس الرزاز
259	مجدي دعبس
263	محمد حسن العمري
269	محمد داودية
273	محمد مقداي
279	مصطفى وهي التل
287	مفلح العدوان
293	منى السعودي
297	ناصر الدين الأسد
303	نايف العجلوني
311	نبيل حداد
315	هاشم غرايبة
321	هدى أبو غنمية
327	هند أبو الشعر
333	هيا صالح
339	يحيى الحباشنة
347	يوسف بكار

بعض أعمال المؤلف

- فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
- الرواية في الأردن في ربع قرن، عمان: دار الكرم لل نشر والتوزيع، 1994
- الضفيرة والمهب- دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، الدائرة الثقافية، 2000
- ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000، ط2 عمان: دار الخليج، 2024
- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان، دار الجوهرة، 2003
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دارالمسيرة 2003
- تيسير سبول من الشعر للرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
- في الرواية السنوية العربية، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2007
- من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
- بنية النص الروائي (مُحكّم) ، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، 2008، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم(ناشرون) 2010
- في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت؛ والجزائر، الدار العربية للعلوم، ودار الإئتلاف، 2010
- المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، عمان: دار مجدلاوي، 2010
- محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011، ط2 ، 2023
- واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام(مُحكّم) عمان: عمادة البحث العلمي، 2013، ط2، الرياض، كرسي عبد العزيز المناع 2014
- أساسيات الرواية، ط1، عمان: دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، 2015
- حاضر الشعر وتحولات القصيدة: نحو قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار الآن - ناشرون وموزعون، 2016
- الناقد وعالمه، دراسة في محمود إحسان عباس وجبرا ويوسف اليوسف، ط1: عمان: دار أمواج للطباعة ، 2018 ،
- محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر، 2019
- في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، ط1- عمان: دار أسامة، ودار النبلاء، 2021
- مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج للنشر والدراسات، 2022
- بهاء طاهر وآخرون (دراسة) ط1، عمان، دار الخليج للنشر والدراسات، 2023

