الدكتور سليمان الأزرعي

لعنة المدينة

دراسات في القصة الأردنية

مقدمة

في مناخات حروب أوروبا الثنائية الطاحنة، وصولاً إلى الحرب الكونية الأولى. تفشى اليأس والإحباط لدى مبدعي تلك الأمم، الذين شهدوا بأم أعينهم ماكينة الرأسمالية المسعورة.. ماكينة التقدم العلمي والتقني، وهي تتجه صوب البشر. وتعلك لحوم الشعوب والأمم، وتطأ بأحذيتها الملطخة بالوحل وغبار البارود والدمار أحلامهم الإنسانية الطرية، وتحول دون تحقيق كل ما هو جميل وطيب. وحتى حلم العيش بسلام.

لقد شهد هؤلاء المبدعون النتائج الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية للحرب.. شهدوا التشرد والفقر والمرض والدمار وضياع الشعوب وقهر الأمم المغلوبة، واستباحة الأوطان وحرق خضرة الأرض وحجب غيوم السماء والشمس والقمر بسحابة كثيفة من رماد العلم الأسود.

وفي غياب المنظومة الأخلاقية الرادعة لهذا الهوس الأوروبي الدامي، نكص مبدعو أوروبا الرومانسيون عن المشاركة في الحياة العامة للمدينة (مركز الشر) لنظرهم، ومطبخ الحروب، ومصنع الدمار.. فراحوا يلعنونها ويبحثون عن البديل.. عن محطات للراحة والاستشفاء والتوازن السيكولوجي من أثر ذلك المشهد الدموي المرعب، الذي يعكس قدرة الإنسان اللامتناهية على ممارسة الحقد والجريمة، واستمراء البشاعة على أنها "وطنية" أو "قومية"..

هكذا وجد المبدعون "الرومانسيون" في العودة إلى الأرض والارتماء في أحضان القرية الطاهرة، والطبيعة الحانية، ونموذج الريف الوادع ملاذاً لهم، هرباً من ذلك المشهد البشع للمدينة؟!. مركز التهديد الصارخ لإنسانية الإنسان المبدع الرافض للمشاركة في الحروب، وللمنطق الاستغلالي البشع للنظام الرأسمالي الاستعماري في مرحلة الكولونيالية.

إن من يفقد الثقة بالذات المجتمعية، تتداعى بنظره الكثير من المنظومات القانونية للمجتمع، وتصبح عبثاً لا لزوم لها، فيحتفي بالذاتي، ويهاجم الموضوعي، وينقضّ على اللغة وقواعدها كمنظومة مقيدة، بدواعي التثوير وكسر النمطية.. ويحتفي بالطبيعي، ويحتقر كل ما هو صناعي.. ويرفض العقلانية لصالح الإحساس العفوي.. وتلك مصائد مغفلين لا يجوز الاقتراب منها إلا للخبراء..

لقد عبر الشاعر الانجليزي "ويليام وردز ورث" عن جوهر الرومانسية الأوروبية في أوضح إيقاعاتها بقوله:

"نبضة واحدة من غابة ربيعية، كفيلة بأن تعلمنا عن الإنسان، وعن الشر الأخلاقي وعن الخير، أضعاف ما يستطيع أن يعلمنا كل الحكماء".

(الترجمة للدكتور حسام الخطيب)

إن حصار "المدينة"– الموطن الراهن– للإنسان العربي المعاصر، والأزمات الروحية العامة التي يعيشها في عالم مهووس.. عالم الغالبين والمغلوبين والمقهورين والمطعونين بكبريائهم الإنساني، يدفع بالمبدع مجدداً نحو ردة رومانسية. ولكنها يمكن أن تكون أكثر غنى، ويمكن أن تكون أكثر تدميراً.. إنها ردة رومانسية غير رومانسية جبران وشعراء المهجر بعامة، وشعراء مصر والشام. لأنها تتكئ هذه المرة على مرجعية الطفولة، ومن مواقع الوعي الاجتماعي، وفهم لعبة سيكولوجية التكيف، وصياغة التعادلية الواهمة بين الراهن والمفترض بحسب الفهم الفرويدي. وتتجلى كثيراً في القصة والرواية. حيث محطات الحلم والراحة التي يعود إلينا الكاتب بعدها بالنتائج الحارة، حرارة ذلك اللقاء بين المبدع المتعب ومحطة راحته المحبوبة، والطفولة مساحة الذات الفردية الأوسع.. هذا الكتاب، يرصد تردّد تلك الظاهرة في العديد من الأعمال القصصية الأردنية. ويحاول توصيفها كهاجس يقف وراء العديد من الأعمال الإبداعية.

❐■❐

لعـــنة المديـــنة
(أعمال هاشم غرايبه نموذجاً)

لقد شهد المجتمع الأردني– كبنية اجتماعية– انتقالة نوعية سريعة وخاطفة، لم تأت في سياق تطور خصوصي طبيعي داخلي لتلك البنية الاجتماعية الاقتصادية، وإنما جاءت بسبب هيمنة (الحقبة النفطية) التي أمنت للمجتمع الأردني والفرد والأسرة الأردنية مداخيل معقولة نسبياً خلال زمن قياسي غيرت إيقاع حياتهم وبشكل مباغت، ومكنت أبناء هذا المجتمع من توفير الكثير من متطلبات الحياة مما هو مطروح في السوق الرأسمالي، دون أن يكون هذا المجتمع قد أنتج– وبأثر تطوره الداخلي– أياً من مبتكرات هذا العصر! وهذا ما قصدناه بالتطور غير الطبيعي.

بمعنى، أن عناصر ذلك التطور في إيقاع حياة الناس لم تأت في سياق حركة التطور الطبيعي لذلك التكوين الاجتماعي، ولقوى الإنتاج المتحركة فيه، بمقدار ما كان ميداناً وتجلياً واستجابة للحضور الصارم للغة السوق الدولي.

وإزاء تلك التحولات التي تمت في حياة أبناء الجيل الواحد، تفقدت النماذج الاجتماعية الأصلية ثوابتها، فوجدتها تهتز بفعل التحولات الصاعقة في البناء الاجتماعي، وراح بعضها يقدم التنازل تلو الآخر لصالح التواصل مع المستجدات القاهرة للحياة الجديدة، إلى أن فقدوا وحدتهم النفسية، وفقد النموذج استقلاليته كوحدة بشرية، وأصبح جزءاً من الحياة العامة. فيما تمسكت بعض النماذج الاجتماعية بثوابتها وقيمها الأصلية والموروثة وظلت خارج الواقع...

إن تطور أدوات الإنتاج في المجتمع الواحد تؤدي إلى تغيرات ضرورية

لازمة لعلاقات الإنتاج في ذلك المجتمع.

ومن المعروف أن تلك التطورات لا تجيء بشكل خاطف عادة، لأن حركة البنية الاجتماعية لا تعرف المفاجآت، بل تأتي في سياق الحركة البطيئة للتحولات النوعية في أي مجتمع يعيش قوانينه الموضوعية الداخلية.. ويصدق مثل هذا الأمر على المجتمعات الغربية التي ترجمت في مسيرتها صورة التطورات المنطقية التاريخية لحركة المجتمع وتطور العلم فيه، وفعل العوامل الداخلية في تلك الحركة، بمعزل عن التأثير الخارجي الذي ترافقه المزيد من الإرباكات بالنسبة للمجتمع التابع الأضعف، بحسب نظرية (المركز والأطراف).

ولقد عبّر مبدعو العالم عن تبرمهم بالتطور السريع– اللاأخلاقي تحديداً– لتكنولوجيا العصر العدوانية، حتى في مواطن التطور الطبيعي لأدوات الإنتاج. ذلك التطور الذي انعكس على علاقات الإنتاج وحياة الناس، وأحدث الانقلابات النوعية في إيقاعهم اليومي. مما عزز في أرواح المبدعين منهم الشعور بالاغتراب في أوطانهم وبين ظهرانيهم، بسبب إحساسهم بخطر ذلك التطور الذي تمعن به الرأسمالية ولا تسأل إلا عن الربح السريع... ومن هنا ولد الاغتراب الغربي... ومن هنا جاء هتاف مایاکوفسکي:

(ما لم نلجم هذه التكنولوجيا بكابح أخلاقي، فلسوف تلحق الأذى بالجنس البشري كافة. وسيكون من الصعب أكثر، لجم العلم بمثل هذا الكابح الأخلاقي. فالعلم نفسه عليه إدراك مدى الخيار الأخلاقي الذي يقرره في كل موقف).

وفي القصة الأردنية، كما في الرواية، يترجم الأبطال والشخوص، عبر حركاتهم وتعاملاتهم مع بعضهم بعضاً، وعبر ردودهم واستجاباتهم وانفعالاتهم مع الزمان والمكان والأحداث– أحاسيسهم بالغربة عن محيطهم، ومحاولاتهم غير المعلنة للخروج من أسر معطيات الزمان أو المكان، أو الزمان والمكان معاً، وتجاهل التطورات القسرية التي تجري من حولهم وتخرّب عليهم حياتهم...

في الأعمال الدرامية الأردنية الجديدة وبخاصة ما يستند منها إلى مرجعية الطفولة، تقف المدينة كتحد غير منظور لطهر القرية، وكهاجس دائم يستهدف محو البنى الروحية لإنسان القرية وتهديمها. وتظل القرية كمكان للعمل الإبداعي،

تقدم للمبدع مادته الهجائية للمدينة (المكان).

ويفهم الناقد الخلفية السيكولوجية التي تختبئ وراء ذلك الموقف المعادي للمدينة، بسبب سرعة التطور المدني، الذي نقل الأردن من تشكيلة الفروسية (البداوة) إلى تشكيلة المؤسسة الاجتماعية ذات الطابع المدني، وفي زمن قياسي في الجيل الواحد تقريباً.

كما يدرك الناقد من خلال متابعته للعمل الإبداعي، أن المسألة تكمن أولاً في إحساس المبدع "بالمكان"، وسيكولوجيا استقباله لمفرداته، بقطع النظر عن اعتبارات التقدم والتخلف في هذه التشكيلة أو تلك.. فالصحراء الصامتة بمقدورها أن تقدم للمبدع الذي يفتح قنوات استقباله الإبداعية الإنسانية ما لا تستطيع العواصم الصناعية العملاقة التي تعج بالضجيج والأصوات والبشر والوقائع المادية أن تقدمه.

وها نحن نتوقف في معرض التطبيق عند واحدة من تلك التجارب الأردنية التي تمثل تلك الحالة بأبعادها النظرية التي أوضحنا.. وسترصد هذه الدراسة فيما سترصد، النتائج الفنية– في الإبداع نفسه– الناجمة عن موقف المبدع من المدينة "كمكان".

لعل أبرز ما يلفت انتباه الناقد لدى مطالعته لمجموعة القاص والروائي الأردني "هاشم غرايبه" "قلب المدينة"، تلك المراوحة الواضحة بين المدينة والريف، وذلك التناوب شبه المدروس بين قصة مدينية وأخرى ريفية، فيما يشكل في النهاية منظومة هجائية للمدينة، كتعبير لوعي جديد لهذا التكوين الاجتماعي، وردَّةٍ رومانسية مختلفة باتجاه الريف، موطن الطهر، ومرجعية الطفولة.

ولكي لا يكون هذا الحكم تعسفياً، فسنحاول أن نتتبع النتائج الفنية لهذا الموقف العام الذي اتسمت به المجموعة.

فمن العنوان "قلب المدينة" يبدأ المؤشر الأول في هذا السياق، وعودة إلى القصة التي حملت عنوان المجموعة نرى "قلب المدينة" من عيني سجين يُنقل من سجنه إلى المدينة للعلاج "من خلال باب الناقلة، انظر للعالم الأرحب، عالم الحرية... وبدأت تتوارد الذكريات والأطياف... السيارات... الناس... الأصدقاء... البيت... الجامعة" ص46، ولكن أية مدينة وأية حرية؟! إنها المدينة التي عبرت

عن صورتها القاتلة المتحدية القاسية في قصة "علاقة" و"حلم" والسمجة في "أمسية خاصة" وغيرها من القصص.

وقبل أن نغادر هذا الموقع لنراقب معاً قصة "قلب المدينة" وقصة "زيارة" التي تبعتها "قلب المدينة" مباشرة. فكلتاهما قصتا سجن. وبطلاهما سجينان اتصل كل منهما بعالمه الخارجي خارج سجنه.

في "الزيارة" كان البطل يقف وجهاً لوجه مع الريف... القرية وشخوصها الأب والأم والأطفال ومخاتير القرية ووجهاء العشيرة والفلاحين وحاصدي الحقول وبناة "سناسل" الحواكير... كل هؤلاء كان لهم حضورهم الفيزيائي أو في الذاكرة، أما في الثانية، فبرغم لقاء البطل مع عالمه الخارجي "عالم الحرية"- كما سماها البطل- وأطياف الأصدقاء والذكريات والناس والسيارات.. إلا أن البطل يعترف "كرهت مغادرة الناقلة على ما بها من عنت".

ورغم أن القصتين حققتا نجاحاً فنياً متميزاً، سرُّه في تلك التلقائية السردية- وهو واحد من المرتكزات الفنية الأساسية التي تبدت لي في هذه المجموعة- إلا أن "الزيارة" هيأت للكاتب ولبطله مناخات نفسية أكثر ملاءمة للبوح الداخلي، لدى التقائه مع العالم الخارجي (عالم القرية) ذلك البوح الذي ترجم التقاء الكاتب تماماً مع موضوعه. ومن خلال بطله، رغم أنه لم يقدم لنا في "الزيارة" قصة بمعنى الكلمة، بحسب المقاييس الكلاسيكية المعروفة، فليس ثمة حبكة واضحة، والصراع خفي مغلف بوجع إنساني جميل غير مصرح به، والشخوص متفقة وتسير معاً في اتجاه واحد دون صراع فيما بينها، والخصومة مع الزمن.

أما في "قلب المدينة" فينعكس موقف الكاتب من عالم بطله حتى على البناء الفني للقصة في المقدمة والخاتمة تماماً وبوضوح: "لأسباب لا مجال للحديث عنها كنت في السجن... يأتيني كثيرون يعرضون عليّ محاولات قصصية، أو يروون لي كيف دخلوا السجن ويريدون أن أعبر عن ذلك في قصة أو رواية، الخ... ص 39... ثم يشرع الراوي بسرد قصة رفيقه في حوار حر، وكأنك أمام كاتب ومخرج يتناقشان في إخراج مادة درامية... البطل يروي وقائع رحلة العلاج من السجن إلى المدينة في حافلة.. سجناء مرضى مع سجينة برفقة الشرطة النسائية: "ضحكت، فصمت عماد. قلت: وبعد؟ قال: هذا ما حدث، قلت: والنهاية؟ قال: هذه مسؤوليتك" ص48. وهنا تنتهي القصة. وأجزم أن الكاتب قد عبر في هذه النهاية عن موقفين: موقف واع وآخر لا واع. أما الموقف الأول

والواعي الذي أراد الكاتب تأكيده، وهو أن في الحياة قصصاً غير مكتوبة. ولا يلزم سوى تحريرها على الورق. وهي منظمة بطبيعتها، وأي تدخل من قبل المبدع في عناصرها من باب التأليف والإبداع إنما يشكل عبثاً يلحق بالقصة الأذى. وكان بإمكان الكاتب في ضوء هذا الفهم أن يظهر القصة بالإشارة: قصة السجين السياسي عماد ملحم، تحرير: هاشم غرايبه، هذا الموقف الأول والواعي. أما الموقف اللاواعي في تفسير إقفال القصة في مثل تلك النهاية، فيعيدنا مجدداً إلى العنوان "قلب المدينة" وإلى ما أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة وهو موقف هاشم غرايبة من المدينة، ووقوف القرية كنقيض مضاد، وربما تنطوي هذه النهاية، وذلك الموقف الأهبل الجميل، على خبث فني من مواقع التصميم الفني المبيّت!. وكأني بالراوي الذي يمثل شخصية كاتب سجين يريد أن يقول لزميله: حكايتك يا صاحبي ليست قصة.

وهنا بالتحديد يبدو إبداع الكاتب ويظهر هاشم غرايبة وهو يقف وراء هذا الأداء الفني كمبدع، أثر الفصل بين الكاتب والراوي، والبطل والمباعدة ما بين كل منهم.

ولعلنا نعود إلى تتبع النتائج الفنية الأخرى في مرحلة لاحقة من هذه الدراسة، ولكن ليس قبل أن ننتهي مما بدأنا به.

فقد تردد موقف الكاتب من المدينة صراحة على ألسنة أبطاله في أكثر من موقع، وعبّر عن هجائه للمدينة، وردَّته الواعية إلى الريف في أماكن عدة في المجموعة، لنتوقف عند هذين المقطعين من قصة "جدي":

1- "كان موجوداً في تركته التي تمردت على القوانين والأنظمة التي سنتها المدينة، ص 27 قصة "جدي". والمقطع هجاء مجاني للمدينة التي لم تكن في الوارد، إلا في أعماق الكاتب وفي وقوفها كتحد غير منظور لطهر القرية من وجهة نظر الكاتب وكهاجس دائم يستهدف محو البنى الروحية لإنسان القرية وتهديمها.

2- "للحياة ناموسها، للمدينة قاموسها ولي همومي... حدث أن لفظتني المدينة إلى الشجرة واحتضنتني.. خطر ببالي أن أدخل البيت الكبير" ص30.

وفي هذا المقطع نلاحظ بوضوح أن المعادل الضد للمدينة هو القرية وأن مدخل الراوي- في القصة- إلى البيت الكبير جاء من باب لفظ المدينة. وكان

بإمكان الكاتب أن يدخل روايه إلى البيت الكبير دون أن يضع لدخوله خلفية النقيض "المدينة" ولكنه موقف داخلي كبير، يلح على الكاتب، ويدفعه للتصريح به دون مواربة.. لاحظ الضدية "لفظتني المدينة" "واحتضنتني الشجرة".

والواقع أن المتتبع لهذه الظاهرة في مجموعة "غرايبة" يلاحظ المنعكس الشرطي التالي بوضوح: حيثما التقى الكاتب مع مادته على أرضية القرية كمكان، وعانق الطفولة، وارتفعت درجة حرارة ذلك العناق، تفلتت المواقف المعادية للمدينة بتلقائية إبداعية طفولية فذة، كأنما تعبر عن فوبيا مرضية من المدينة. وخوف مرضي على جمالية الريف كمكان وظرف طفولة، ومرجع ذكرى مريحة، ومهرب آمن سحري جميل من وجع التحدي المدني القبيح، الذي يستهدف الكيان الداخلي الطاهر لأبناء القرى، الأقرب إلى الطبيعية والطبيعة، والأبعد عن الصناعية.

وربما كان هذا الإحساس الإنساني– غداة الثورة الصناعية– مبعثاً لشيوع المذهب الرومانسي في الآداب الأوروبية، المذهب الذي تسلل إلى أدبنا العربي في زمن لاحق إثر نشوء المدينة العربية، وتعقُّد البنى الاجتماعية للتكوين الجديد، وتطورها مبتعدة عن التكوين الريفي الذي لا تزال أصداؤه ذكرى منهوبة في ضمير المبدعين. وها هو ذا التوجه الرومانسي يعود مرة ثانية إلى أدبنا العربي، ليس بصورته القديمة، تياراً واعياً يعبر عن اعتناق قصدي لمذهب أدبي تحزبي، وإنما يأتي على شكل عبور لاشعوري إلى محطات الراحة وعالم الطفولة والأرض... عالم القرية والطبيعة والناس البسطاء الممتلئين بالغنى الإنساني.

إن أهم تجليات ذلك الموقف المركزي، أو الذي بدا مركزياً بالفعل في هذه المجموعة أكثر من أي إبداع سابق للكاتب، قد عبر عن نفسه في شكل أداء أدبي، ربما يضع هاشم غرايبة على أبواب مرحلة جديدة حقيقية، تمثلت في هذه المجموعة بالتلقائية ومجافاة التزويق والبحث عن الأزياء القصصية أو مجرد التفكير في الشكل الذي ينبغي أن يحتضن القصة.. والحقيقة أن هذا الشكل كان يتهيأ بالتلقائية إياها لاستقبال المادة القصصية بحسب طبيعتها، وغالباً ما اختار لغة السرد بالمتكلم أو الغائب.

ولدى تدقيق الناقد في آلية هذا السرد، يلاحظ بوضوح، ما لم يكن الكاتب قد تنبه إليه بالتأكيد. فقصص المجموعة عموماً مكتوبة إما بضمير المتكلم حيث يتماهى الكاتب بالبطل أو بالراوي كلما ارتفعت حرارة لقائه مع موضوعه، أو بضمير الغائب، وهنا يسهل الفصل عموماً بين الكاتب وأبطاله ورواة قصصه، أو

يترك الشخوص تروي قصصها بنفسها في حالات معدودة، ويقتحم ذلك الأداء بين الحين والآخر من خلال الراوي.

وإذا ما واصلنا متابعة هذه الظاهرة وتحليلها فسنجد:

1–أن عدداً غير قليل من القصص قد كتبت في السياق الأول (بضمير المتكلم) وكثيراً ما تقاربت المسافة بين البطل والكاتب... وغالباً ما تكون القرية مادتها، وأبطالها الأب والجد وأهل الحي والكاتب نفسه، فيما يمثل الاتجاه العام للمجموعة... وقصص "الغصة" و"جدي" و"الزيارة" و"حلم" و"تكوين" أمثلة على هذا النوع، ورغم أن "حلم" كتبت بضمير المرأة المتكلم وقد جاءت باهتة بين القصص المذكورة ذات التوهج العالي. أما "الغصة" فبطلها الراوي، الذي اقترب من الكاتب حتى لم تعد بينهما فواصل!. فيما كان الجد بطل قصة "جدي". وقد أضاف الكاتب العلم إلى ضمير المتكلم بوضوح وصراحة. وفي "الزيارة" تتمازج الشخصيات على أرضية طهر الريف: الأب، والأم، والابن السجين، في حضور فيزيائي!.. وبقية أهالي القرية: دورها وحقولها ووقائع أهلها اليومية في حضور في الذاكرة، تقتحم اللقاء الحقيقي للشخوص وتتمازج معهم وتسهم في استكمال رسم الصورة العامة من حين إلى آخر.

وفي "تكوين" يأخذ الأمر تماماً ذلك المنحى كما في "الغصة" حيث لا تعود فواصل بين الراوي البطل والكاتب على أرضية القرية وفي سياق إيقاعها الإنساني، رغم أن لغة القصة استجابت من حيث الأفعال وتوظيف أزمنة الفعل فيها– لطبيعة القصة واللقطة الفنية التي توجت الكمال الإبداعي، فهي مروية بضمير المتكلم وتقوم على أساس استعمال الفعل المضارع واستغلال قدراته وإمكاناته على تمثل الحركة. ولكن الفعل الماضي يداهم هذا الشكل من الأداء بين الحين والحين في مواقع التعليق الخارجي على الحدث... هكذا ينقل الفعل المضارع حركية القصة "تسير ريّا... يهب هواء حفيف ساخن، اكش الذباب عن بقايا كشط في ركبتي اليسرى... الخ..." ص 70 ثم يأتي الفعل الماضي في مواقع التعليق الخارجي على الحدث "كانت يدها ما تزال بيدي" ثم عودة إلى المضارع: أقف على رؤوس أصابعي... الخ ثم خاتمة بالفعل الماضي: عجزت عن التقدم، ترنحت زلت قدمي... وكلها أفعال ماضية قصيرة الزمن. وحبذا لو يتسع المجال لدراسة هذا الجانب وإيلائه حقه وربطه بتلقائية الأداء والصدق الفني.

2–عدد مشابه من القصص كتبت بضمير الغائب: "صلاة" و"علاقة" و"أمسية خاصة" و"الرصد" و"حكاية من مئة ليلة" و"الجمل" ففي "صلاة" تتوزع البطولة على الجماعة في بناء درامي ناجح تماماً، وضمن تصعيد منطقي يصور قلق الجماعة المنشغلة بأعباء الموسم وأكداس القمح التي تنتظر الفلاحين على بيادرهم، فيما يطيل الإمام المرابي بتسابيحه وصلاته إلى حد يظهر معه الوعي الجمعي في وقت حرج ودقيق، وتبدو البطولة موزعة على أكثر من نموذج بشري، بما لا يعطي الفرصة للكاتب لغناء الذات عبر السرد بضمير المتكلم. وكذلك الأمر في "الرصد" و"حكاية من مئة ليلة" وأمسية خاصة التي تصور بطلاً بعيداً عن طبيعة الكاتب.

أما في "الجمل" فالأمر طبيعي ولا يمكن أن تسرد قصة الجمل (البطل)– وهي من أروع القصص في المجموعة– بضمير المتكلم. أما قصة "علاقة" القصة التجريبية الوحيدة في المجموعة، فيبتعد الكاتب عن نماذجها ومادتها عبر لغة السرد بضمير الغائب وتبدو ذهنيةً إلى حد واضح ومدنية أيضاً.

3–تمثل قصة "قلب المدينة" نموذجاً وحيداً في هذه المجموعة، حيث تتولى الشخوص سرد قصصها بنفسها وذلك بسبب طبيعة العمل ذاته.

من هذه الملاحظات نستنتج أن ما قلناه لا يشكل دائماً قاعدة بلا استثناءات، ولكنه يشكل مؤشرات عامة واضحة وضوحاً ساطعاً، فالقصص المكتوبة بضمير المتكلم غالباً ما يكون الريف والقرية مادتها وأبطالها أقرب الناس إلى ذات الكاتب، والراوي فيها يقترب من المؤلف حد الاتحاد... ولكن قصة "حلم" مثلاً تخرج من بين هذه المجموعة في اتجاه آخر. وفي المجموعة الثانية نجد "صلاة" و"الرصد" مثلاً تتجهان من حيث مادتيهما نحو المجموعة الأولى وهكذا...

وكلما كانت القرية وموروثاتها مادة القصة، برز أمامنا المعادل المضاد، المدينة في ردة واعية أو لاواعية باتجاه الريف... ونضيف ملاحظة مهمة في هذا السياق، وهي من ملازمات غناء الذات البشرية وبحثها الدائم عن مواطن الراحة، إذ يمكننا ملاحظة السمو الإنشائي في تلك المواطن التي أشرنا إليها: "مات جدي، له الرحمة وللشجرة الغيث" ص 25 "أذكر ذات نيسان، كان الزمن أخضر طرياً وموشّى بقوس قزح" ص 29 الخ...

إن "قلب المدينة"– من وجهة نظرنا– وقد تابعنا كتابات غرايبة الإبداعية

كلها– تمثل محطة جديدة وحقيقية، وتترجم فهماً متطوراً للإبداع أكثر من أي عمل سابق، رغم ما كتب عنها وما كتبناه عنها إثر صدورها تباعاً وهي تتجه نحو هذه المحطة، وصوب هذا الهدف، وتنشد الإبداع التلقائي المنعتق من كافة القيود، التي تحد من انطلاقة الإبداع الإنساني النبيل والمسؤول، الذي يناقش قضايا الإنسان بوصفه بشراً يتوق للخلاص من معيقات إنسانيته..

لقد ترجم الكاتب إحساسه بهذه التجربة الموحدة، من خلال مقدمته التي ظهرها بعبارة "بدلاً من المقدمة" حيث يختتم تلك المقدمة بالمقطع: "ظللت هكذا، هكذا، ضيفاً على نجمة... إلى أن توهجت جمرتها، هبطت، قبلتني بفم كحبة توت ندية، رقص الموج، احتضنني البحر... فبايعتني الطيور المهاجرة.

زفر صاحب الشأن ساخطاً، ورماني بجناحين وريشة حلقتُ بهما عالياً لأستريح قليلاً من حبيبتي... ودوار البحر... وأكتب!" ص 6.

وختاماً نقول: إن مثل هذه التجارب الإبداعية الحرة للمبدع المكتمل، توفر فرصة أكثر نقاء، وأقل خبثاً للتعرف على وجه الحبيبة الرائع ومضمونه الإنساني، الحياة، وهذا هو الفرق بين التجريب الحر الذي ينشده حمَلةُ الأقلام الواعدة ويشقون هذا الطريق الصعب منذ الخطوات الأولى، فلا يحصدون الكثير، وربما يعودون بالخيبة، وبين التوصل إلى هذا الأداء الفني الصادق التلقائي في سياق تجربة متكاملة ابتدأت بالحفر والتواضع، وشعرت بنشوة النصر في هذا الموقع، وبالخيبة في ذاك تحت وطأة المعيقات القسرية أو الاختيارية، وشيوع المنطق الأعوج للالتزام، أو الانعتاق، إلى أن توصلت إلى هذا المخرج الإبداعي النبيل "حلقت عالياً لأستريح قليلاً من حبيبتي، ودوار البحر... واكتب"..

ولعل مجموعة غرايبه "رؤيا" تمثل تحولاً فعلياً في لغة الخطاب الفني، غير أنها تظل– كهاجس– تمثل خطوة أخرى في الاتجاه نفسه، وخير مثال فيها مطولته "النبوءة".

ويبدو للمطلع على أعمال هاشم غرايبه القصصية السابقة، أن هذه القصة لا تشكل امتداداً لذلك الخط الذي عرف فيه القاص. على الأقل من الناحية الفنية.

أما من الجانب المضموني، فلا خروج فيها عما عرف عنه من انشغال دائم بالبعد الاجتماعي والإنساني.

من الناحية الفنية، تتداخل هذه القصة بالخطاب. حيث يلتقي فيها الكاتب مع قارئه ويتحدث معه وجهاً لوجه.

وتتكاثر ضمائر المخاطب الجمع. كما تتكرر عبارة (أحبائي).. إلى غير ذلك من العبارات الودية التي تؤسس لعلاقة حميمية بين الكاتب والقارئ.

يتدخل السرد القصصي الكلاسيكي أحياناً، لكنه يقاطع بين الحين والحين، بإطلالة الكاتب من بين سطوره ليعزز لغة التواصل الحارة مع القارئ، وليرفع من درجة حرارة هذه العلاقة بالمزيد من التلاقي المسؤول حول قضية جدية.

ولكن هذا التدخل– من الكاتب لا يصل إلى درجة إلقاء المواعظ ولو كان كذلك لأصبح الوضع ممجوجاً، ولما أحسسنا بذلك الصدق المسؤول والتواصل الناجح بيننا وبين القصة.

لقد عرف عن غرايبه في أعماله القصصية السابقة، قدرة ملفتة في توظيف الرمز التاريخي والأسطوري. واستلهام هذه الرموز في الغالب من وحي الخرافة الشعبية. ولكننا مع هذه القصة، إزاء رموز مختلفة ومن نوع جديد.

فلقد أطلق الكاتب رموزه من تحديدات الزمان والمكان، مما أعطاها عمقاً تاريخياً واسعاً من جهة: "منذ كانت الأرض كرة ملتهبة حتى جاءت حفرة الانهدام الكبير وكانت بترا وكان الحارث الثالث النبطي". ومن جهة أخرى مساحة لا محدودة.

وهكذا أمست الرموز فضفاضة، واتسعت مدلولاتها وانساحت معالمها ولم تعد محددة المعالم تعني شيئاً واحداً دون غيره.

وعلى سبيل المثال لنأخذ الرموز الثلاثة التالية، ولنرقب مدلولاتها في محاولة منا للإحاطة بمراميها في القصة.

الشجرة: المبروك: زيد.. هذه ابرز رموز القصة.

وبالطبع، لن نتوقف عند بعض الرموز الأخرى كآية الزمان وآفة الزمان وغيرها، ذلك أنها في النهاية تتوحد في (الشجرة) ومَنْ عليها. وتتوحد جميعاً في زيد والمبروك.

الشجرة:

تبدو الشجرة للوهلة الأولى– للقارئ مكاناً معيناً ومحدداً. ولكن الشجرة تأخذ في القصة تشكلاتها المتعددة، وتتجلى في أوسع استعراضاتها. فهي تتسع لتشمل الكرة الأرضية. وتضيق بحجم غابة اشتغينا):

(أحبائي: أذكر في البدء، كانت الأرض كرة لهب حارة، نقلها الثور من قرن إلى قرن فما انكسرت!. هطلت الثلوج مليون عام. والجذوة في الأعماق ما بردت. وجاء الأخدود الانهدامي، يعطي الأرض أنوثتها. ويعطي صاحب النبوءة عشقه الأبدي. وتنقلت النبوءة في الممالك.. عمونيون وأدوميون وموابيون.. ومن النبوءة ولدت في زمن مضى. وكان اسمي بترا".. كان الرغام طرياً على شفتي، يوم ضرب آية الزمان فأسه الأولى في قلب الصخر، كنت في قلب الجبل أنتظر حبيبي آية الزمان الحارث ليقشر الزمان عن كاهلي"!.

ومعروف للقارئ ماذا تشكل (بترا) في التاريخ.. وكيف تقف اليوم شاهداً على إرادة الإنسان المودعة في الصخر.. كيف صمدت من دون المدائن في وجه الرومان.. وكيف خرج الحارث الثالث النبطي رجلاً من الشدائد كما يشير (المبروك) في تبصرة لأمارات اكتمال النبوءة... حيث يسجل التاريخ للحارث الثالث إلحاقه الهزيمة بالقائد اليهودي (اسكندر جانيوس) وبزوجته (سالومي) في معركة (الحديثة) بالقرب من الرملة.. وكيف رفض الحارث الصلح إلا بشروط نبطية. كان من بينها أن تم إحضار إله إسرائيل (الجزة الذهبية) أمام الحارث. ووطئه الحارث بقدميه.

وكيف اعتدى الرومان على قوافل نبطية، فغضب الحارث واحتل دمشق.. وكيف.. وكيف إلى غير ذلك..

.. تضيق الشجرة وتتسع.. ولكنها الأرض الأم.. هي بيروت المحاصرة. وهي الشجرة التي اهتزت طرباً لأول منشور يطالب فيه بالخبز والحرية. حيث تفقد صاحب المكان مكانه وأنشد: "يجب إنقاذ ما يمكن إنقاذه". فيما أنشد الشعراء "إن الليل زائل". إنها وطن آية الزمان وحضن أمه الذي لا حدود لاتساعه. وفي هذا الحضن الرحب يتولد آية الزمان في كل عصر ومكان. ويأخذ تشكلاته عبر تطور حياة البشر.. وحيث تقف البشرية أمام المنعطف الصعب، ويخرج (رجل الشدائد)، يولد "آية الزمان".. وشيخ التاريخ "المبروك" يشهد على ذلك، ويؤكد نبوءته التي تجيء الأيام لتثبيتها. والتي طالما وعد هو بها.

والراوي هنا يدخل مع "شيخ التاريخ" في لعبة التخمين والتبصر.. لكنه يصدر هنا عن وعي هادئ ولا تعارض بين المادية والديالكتيك. إذا اعتبرنا المبروك مراقباً وشاهداً على قوانين التطور "النبوءة" التي يبشر بها.

لكل زارع شجرته، وعليه أن يصونها ويحميها، والمهمة ليست قليلة.. بل دقيقة ومحددة.

"أيها الساري إلى مسرى سدرة المنتهى" اعلم ان الصراط أحد من السيف وأدق من الشعرة، هو بين الذوبان في الغير والإيمان بالكيان بين الاستلاب والوعي، بين الانهزام الذاتي والوعي التاريخي.. الصراط المستقيم بعد التبات يصير مرجاً أخضر واسعاً يتيح لنا الحق في أن نختلف ونتباين ونتنوع، وأن ندع التجارب والمعارف تنساب من حقل إلى حقل، كما الماء في الأواني المستطرقة... ولكل مرحلة نهاية".

المبروك:

يشكل المبروك في القصة القطب الثاني في حوارية التطور والصراع. إنه يخمن ويتبصر ويستبشر ويقرأ في أمارات المرحلة، قراءات تختلط فيها الغيبية بالديالكتيك والتنبؤ الحتمي..

عليه أن يعرض آيات تحقق النبوءة. إنه شيخ التاريخ المراقب الذي يحفظ كتب الحكمة ويستمدها من الحياة ومن شجرتها.. فتتيح له التبصر في تفاصيل التطور وتسهل له مهمة التنبؤ.. إنه مؤمن بمقدماته ونتائجه. وهو دائم التبشير بكل ثقة. ولهذا لا نرى تعارضاً بينه وبين (زيد).. بل نلمس تلك العلاقة الحميمية القائمة بين طرفين يلتقيان في موقع واحد. وعلى هدف واحد، ربما وحين يكون ثمة أي ارتياب أو تعارض فيما بين طرفي الحوارية، يرد (زيد) "علينا العمل وعليك الوعد". فيعلن "المبروك" بأن زيداً عنوان التقاء النبوءة في الواقع، وأنه الوارث الشرعي للشجرة.

وزيد يتبرم بمواعيد "المبروك" ويستعجل تحقق نبوءاته. لا بل يحاوره بشيء من الخبث أو الألم:

(ألم تقل لزيد (سيهدم سجنك).. وتهدم سجنه على يد آلهة الجنود. لم يحدث ذلك على يد الجماهير.. هدم سجنه ليقيم جدراناً من نوع أكثر قوة..

إلا أن المبروك يتلو نبوءته على مسمع زيد:

"يكون السخام ويكون الضياء وتكون التعمية" والخ... حتى تتم النبوءة.

هنا يختلف زيد مع المبروك، ولكن الخلاف لا يصل إلى الطلاق. فيردد زيد: "علينا العمل وعليك الوعد".

زيد:

لا نستطيع أن نجزم من خلال القصة أن زيداً شخص منفرد يلعب دوره بين شخوص قصة قوامها حدث متنام وإطارها زمان ومكان محددين. كما لا نستطيع الجزم فيما إذا كان زيد كتلة جماهيرية في درجة عالية من التنظيم وحسب. وبالطبع مطلقةً من الزمان والمكان. ذلك أن العمق التاريخي والمساحة المكانية المتسعة التي أشرت إليها تحول دون ذلك الفهم.. ومن هنا يمكن اعتبار زيد كل ما ذكر.. هو الفرد والمجموعة. وهو المجموعة في أرقى أشكال تنظيمها.. تظهر باستمرار بنت الشدائد، وعلائم ظهورها كما يشير "المبروك" حين يغني الشعراء في سجونهم "إن الليل زائل".

زيد إذن هو القوة المنظمة لأجل التغيير أيضاً.. وزيد (الراوي) يبحر في رحلة اكتشاف الحب (الذي يبدأ بالمعرفة وينتهي بالتوحد، مروراً بمراحل.. ولكل مرحلة زاد، ولكل مرتبة زاد. وخير الزاد قطرة ماء صافية.. "فهلا تفقدتم زادكم يا عشاق الشجرة"؟

زيد إذن عاشق الشجرة وهو ابن الشجرة الذي ابتلي بحبها، ولا يستطيع من هذا الحب فكاكاً.. إنه آية الزمان. وهو يعرّف الحب بأنه "الإيمان بإمكانية تغيير العالم".

إن زيداً مهر جموح غير قابل للترويض.. ولا الاحتواء، ومن حاول ترويضه فإن حظه لا يكون أحسن من حظ "عريس الغفلة".

هذه إذن ملامح زيد المطلقة غير المحددة. فهو الفرد أو المجموعة. أو هو هما معاً. ولكن.. حيث تكون الشدائد يكون زيد.. وكما بشر المبروك، فإن زيداً هو الوارث الشرعي للشجرة.. لأنه فيلسوف الحكمة الذي استمد حكمته منها، لا من جهة أخرى..

إن زيداً هو الأمل الموعود أيضاً. ولهذا يعلن الراوي عن عزمه في المضي نحو هذا الأمل: (سأهاجر في الزمن السري، وأبحث عن زيد، حتى تكون هجرتي فيما هاجرت إليه)..

هو ذا كابوس لعنة المدينة والهروب إلى النقيض، يعبر عن نفسه ثانية حتى من خلال الرمز، وعبر عمل لا يحتمل مثل تلك الهجائية.. ولكنه كابوس الكاتب.. يتجلى في أكثر من مناسبة، وبأشكال عدة..

❐▪❐

القصة النسوية
بين التلقائية وهموم التعبير عن قلق المرأة

سامية العطعوط:

مرة أخرى تؤكد سامية العطعوط خصوصية تجربتها القصصية في مجموعتها "طربوش موزارت"، تلك الخصوصية التي أعلنت عنها في مجموعتيها السابقتين "جدران تمتص الصوت" و"طقوس أنثى".

وتأتي هذه الخصوصية من جهتين: الأولى من جهة الشكل، والثانية من جهة المضمون وروحية المعالجة.

أما من جهة الشكل، فقد كرست العطعوط لتجربتها أسلوباً خاصاً متميزاً يتمثل في ذلك النوع من القصص، بحيث يصبح بمقدور المتابع لأعمالها أن يميز قصصها من بين العديد من القصص فيما إذا أُغفل ذكر اسمها متصدراً عملها القصصي ويقول: تلك قصة سامية العطعوط.

ويبدو ذلك التميز من خلال ما يلي:

التكثيف الشديد، والاختصار، والإيجاز.. الاختصار في الشخوص، والاختصار في الأحداث، وحتى في الزمان والمكان.

وغالباً ما تنطوي قصص سامية العطعوط على شخصية واحدة بطله؟. نقول بطلة، رغم أنها في الغالب لا تجترح المآثر، ولا تأتي بالمعجزات؟ ولكن بطولتها تتأتى من ذلك القدر من المعاناة والضغوطات الاجتماعية، ويغلب أن تكون امرأة!. ولهذا حديث لاحق.

وسواء كانت الشخصية البطلة امرأة أو رجلاً، فإن تلك الشخصية في الغالب لا تعدو شخصية هامشية. ولا

ولا تلفت الانتباه.. فهي تعيش في قاع المدينة، وربما تموت وتتعفن جثتها، ولا يلفت انتباه الآخرين إليها سوى تلك الرائحة العفنة، سواء ماتت في بيت معزول، أم على قارعة الطريق.. كما في قصة (جمال كان يوشك) وقصة (مبالاة).. وقد تكون شخصية منبوذة أو مصابة في العمق. وفي مكان خفيّ من تلافيف شخصيتها. كما في قصة (عبث) أو في قصة (مقدار معلوم). حيث تعلن الشخصية النسائية البطلة في القصة الأولى قرارها بالانتحار، لكن الراوية تلتقيها بعد سنين. فإذا بها هيكل عظمي، وقد أجّلت انتحارها إلى حين إنجاز بعض المهام الحياتية!.. وفي الثانية، تطير المرأة من النافذة كتعبير عن توق مكبوت وغير منظم للوصول إلى الحرية والانعتاق..

وربما تأتي شخصية سامية العطعوط تعبيراً عن خوف الإنسان وقلقه الوجودي من الموت.. وهنا نعثر على نماذج متشابهة من حيث الهموم والهواجس والكوابيس سواءاً كان البطل امرأة أو رجلاً. كما في قصة (جمال كان يوشك) و (طريق عمياء) و (الحاوية) وغيرها..

ويغلب أن تكون الشخصية البطلة عند سامية العطعوط امرأة تراقب اندحار بشريتها أمام زحف المجتمع الذكوري، على نصفه الآخر مجتمع الجواري. مجتمع استغلال المرأة واستثمارها في أنوثتها وبشريتها بشراسة استثنائية.. حيث تبدو جميع قصص العطعوط تقريباً ترجمة لهذه المسألة.. غير أننا إذا أردنا أن نخصص للتمثيل على هذا الجانب تحديداً، يمكننا أن نستشهد بقصة (كرسي الاعتراف)، و (مواقد من نور)، وكذلك (طريق عمياء) و (قحطان) و (طربوش موزارت) وغيرها.. حيث يجري في هذه الأعمال استثمار المرأة وربما اغتصابها بأبشع الصور من قبل ذئاب غير منظورين..

ورجال مخادعين يمارسون حياتهم أحياناً كمروجين للفضيلة.. وتسقط المرأة الإنسانة في أبشع صور الجشع الذكوري!! وهنا نضيف مفردةً أخرى في باب توصيف خصوصية أعمال سامية العطعوط وهي الكتابة من الموقع النسوي.. وإن صحّ أن ثمةَ أدباً نسوياً له خصوصيته في الأردن، ويعبّر عن المرأة تماماً وبعيداً عن التزوير والتعاطف الخارجي، فإن أدب سامية العطعوط الدليل الذي يحكي – ومن الداخل– قصة المرأة بوصفها بشراً قد صودرت بشريتها وتلاحقت عمليات المصادرة بمتوالية هندسية إلى أن وصلت إلى أبشع أشكال هدر تلك البشرية في

عالمنا الراهن، عالم التقنيات الاستغلالية، التي عزّزت انتهاك إنسانية الإنسان وجعلت منها محصلة طبيعية لتطور تلك التقنيات والأفكار والمنظومات الاستغلالية..

وآمل أن تتاح لي الفرص، ويسعفني الوقت لإقامة الأدلة النقدية الحاسمة على وجود أدب نسوي في الأردن، تلك الإشكالية التي تثار الآن في أوروبا والعالم حول الأدب النسوي، والإبداع النسوي، والتعبير النسوي.. بعيداً عن التماس الأدلة والأمثلة على هذا الافتراض من كتابات النساء/ الرجال، أولئك اللواتي يمارسن الرجولة في أعمالهن وهنّ يفترسن مجتمع الرجال الذكوري، ويؤكدن أنهن أخوات الرجال؟!. ولكن إبداعهن ينفي وبكافة المقاييس النقدية، وجود أية فروقات بين تلك الأشعار وأشعار الرجال.. تلك القصص وقصص الرجال.. تلك الروايات وروايات الرجال..

إن اقتصار قصص سامية العطعوط على شخصية واحدة –نسائية في الغالب– يكرّسها كمنتجة حقيقية للأدب النسوي باحتراف. وهي تحقّق هذه المهمة بتلقائية، وتعبّر فعلياً بأعمالها عن جدلية الشكل بالمضمون في هذه المسألة بعيداً عن أية قصدية..

إذن، ثمة اختصار في الشخوص، وأضيف، ثمة اختصار في الأحداث. فقصص العطعوط لا تزيد على صفحتين في أقصاها.

لأنها تنطوي على التركيز وتسليط الإضاءة على شخصية واحدة في إحدى حالاتها الإنسانية، بينما يقتصر جمهور القصة على شاهد واحد. هو الراوي، والذي نتوسم فيه شخصية المرأة، وغالباً ما يمثل الراوي ذلك الضمير الغائب والمراقب بفضول، فلا يلبث أن يتدخل، وسرعان ما يدفع الثمن..

أما الأمكنة في أعمال العطعوط فهي محدودة ومختصرة أيضاً. وقد تقتصر على غرفة أو بيت معزول أو شارع ضيق أو زقاق يحتضن حركة البطل، وتجري فيه الأحداث..

وتعتمد لغة التعبير القصصي عند سامية العطعوط على البناء الفني للقصة، التي قد لا تتجاوز في حركتها الأولى عشرة أسطر.

ترسي فيها القاصة أساسات القصة وترصد استجابات الشخوص، ثم تعيد أحياناً سرد القصة بكامل حركاتها ما عدا ملاحظة صغيرة أو واقعة خفية تشكل حجر الزاوية في المعمار الفني للقصة.

وهكذا يلاحظ الناقد أثر البناء في لغة التعبير القصصي!. إنه جزءٌ أساسي من القصة..

ويبدو للقارئ أن القاص الذي يكتب مثل هذه الأعمال لا يكتبها في ظروف استرخاء إبداعي. بل وهو مشدود الأعصاب متوترها. ويعمد إلى بناء عمله القصصي بناءً يستجيب تماماً لطبيعة العمل والفكرة. ولهذا فإن الناقد أيضاً لا يستطيع أن يسترخي هو الآخر مع هذا الطراز من الكتابة القصصية. وكثيراً ما تضيع عليه متعة القراءة والتذوق، وهو يستنفر جاهزيته بأسلوب مِخبَريّ يعتمد على التفاصيل، ويراقب كل صغيرة وكبيرة.

وهكذا يصبح العمل عبئاً عليه، لما يتطلب من مراقبة ومتابعة مضنية لكل صغيرة وكبيرة!. ولا نظن القارئ أحسن حالاً من الناقد في استنفار أعصابه وفتح قنوات استقباله بما يضيّع عليه فرصة الاسترخاء والمتعة خلال قراءته العمل القصصي. فالمتعة تأتي بعد فروغ القارئ من العمل. وتبدأ بعد تلك العمليات الذهنية التي يستحثها العمل في القارئ، وإثر اكتشافاته المتأخرة.

وهنا أجدني مضطراً للحديث عن هذا النوع من التجارب بشيء من التحذير، وبخاصة للكتاب المبكرين من الشباب، الذين تأتي أعمالهم في هذا السياق كتعبير عن نزقهم وضيقهم وتقصّدهم المغامرة والاستكشاف والتجريب. فهذا اللون من الأداء الفني ليس بالأمر السهل. ولا يتأتى للكاتب المستجد تحقيق النجاح فيه بسهولة. إذ يضيع غير المحترف في متاهات الترميز، ويفقد الاتصال مع قارئه، وتعوزه التقنيات المطلوبة على صعيد استثمار الرمز وتحريكه، وكذلك على صعيد البناء والحبكة وإدارة العمل الفني. مضافاً إلى كل ما ذكر، الفكرة، التي تقف وراء كل تلك الأدوات.

ولهذا تظل الكثير من أعمال الشباب المستجدين مهددة بالسقوط. ومن هنا أجيز لنفسي إسداء النصيحة للشباب بألاّ يلجوا باب التجريب في هذا الاتجاه قبل أن يستكملوا تجاربهم، ويحققوا العبور التلقائي إلى تلك المرحلة دونما قصدية أو تسرع.

وهنا أشير إلى أن سامية العطعوط قد عبرت هذه التجربة بصمت محترم، ودونما ضجيج. ولم تكن ملفتة للنقاد في أول الأمر على مستوى ساحتنا المحليّة، ليفاجأوا بها تحصد واحدة من الجوائز العربية الرفيعة (جائزة الإبداع الفكري للشباب العربي).

ولقد ظلت تكتب بحذر شديد، وتراقب نفسها بأسلوب متشدّد، وتطوّر تجربتها

بهدوء، لا تلهث وراء الشهرة، ولا تقع تحت كوابيس التجديد، إلى أن عبرت بتجربتها إلى هذا المستوى الذي استطاعت معه أن تكتب بثقة هذا النوع من القصّ المجهد العميق، الذي أكسب تجربتها تلك الخصوصية والتميّز.

إن وقفة تحليلية على واحدة من قصص العطعوط، تعطي فكرة عن ذلك الجهد المبذول في إنجاز العمل القصصي، سواء على صعيد التصميم والبناء والحبكة، أو على صعيد الفكرة الكبرى التي تنطوي عليها القصة.

ففي قصة (وقف وظلام) التي لا تتجاوز الصفحة الواحدة، تكثّف القاصة هجائية الحرب في المقطع الأول في لقطة تختصر فيها الزمان والمكان والشخوص والأحداث وسائر العناصر التقليدية للقصة، وهي تصور فرح الراوي بنبأ وقف إطلاق النار.. فهو لم يخسر حياته. ولهذا اعتبر نفسه رابحاً رغم أنه خسر عينه وعدة أصابع من كفّه اليمنى!.

أما في الحركة الثانية من القصة، فتظهر قيمة تلك الخسارة التي مني بها المقاتل فور استئنافه حياته في الجماعة. إذ لا ينفك يحلم بأن تنبت في كفّه أصابع بديلة. فيما يعصب في الحركة الثالثة من القصة، وأمام سيطرة الظلام واشتداد عنفوانه، يعصب عينه اليمنى (السليمة ربما) ويكتمل الظلام.

وقبل أن يغفو مثل الآخرين، يتناهى إلى سمعه أصداء جرس يموت من بعيد..

ويبدو للدارس أنه من الممكن التخمين حول هذا الرمز في القصة، وبالاستناد إلى ما قدمته القفلة الأخيرة، بالإضافة إلى الحركة الأولى والثانية.

فالنموذج مقاتل خسر أهم أدواته اللازمة للقتال، وهي أصابع يمناه التي تضغط على الزناد، وعينه التي يستعملها للتصويب والتسديد. ومع ذلك، فرح بنبأ وقف إطلاق النار، لأنه لم يخسر حياته أولاً، ولأن الإنسان ضد الحرب في الأصل. لكنه حين انخرط في الحياة بعيداً عن ساحته التي اعتادها، وحين رأى ما رأى من الانهيارات واستمراء الناس للسكون، قرر ألاّ يرى هذا العالم!. وهنا أعلن موت الناقوس الذي هو بمثابة الضمير اليقظ المراقب الذي يخِزُ آذان النيام.

ولنتخيل هنا فيما لو نُفِّذت هذه القصة بغير ذلك الأسلوب الذي جاءت عليه، وفيما لو تركنا لعناصرها الموجزة فرصة التمدّد، كم سنكون بحاجة إلى المزيد من الصفحات؟ وكم نكون قد تنازلنا عن ذلك الطعم المميّز لهذا النوع من القص؟ وسندرك عندها تلك الجهود المضنية التي يبذلها القاص في سبيل إنجاز عمله

القصصي على مثل هذا النحو!.

ثمة مسألة في غاية الأهمية تنطوي عليها أعمال سامية العطعوط، وهي النفاذ إلى العوالم الداخلية للمرأة، وتصوير ذلك القدر من البؤس الحقيقي الدفين في عالمها الجوّاني وهي تعيش المجتمع الذكوري، لكن ذلك البؤس يظل مغلّفاً في العادة بطبقات من التزوير والمكابرة وخداع الذات.. وربما يشكل مثل هذا المحور تحديداً في أعمال سامية العطعوط حافزاً مستقلاً للناقد، يشكل وحده قضية نقدية كبرى..

سهير التل

تراوح سهير التل في قصصها بين الذهنية والتلقائية الصافية.

وتبدو أكثر وضوحاً في موقفها من المدينة وارتدادها بأبطالها إلى القرية، من خلال قصتها الرائعة (موّال) التي تعبر فيها أصدق تعبير عن روح القاصه، أكثر من أي قصة أخرى. وإن كانت هذه القصة تمثل جانباً مختلفاً، وإيقاعاً إبداعياً مغايراً، في سياق رؤية تجسد في مجموعها القلق الواعي.. قلق المرأة الشرقية الواقعة تحت ضغط التركيبة الاجتماعية من جانب، وقلق المثقف والمبدع العربي والأردني بخاصة.. الأردني الذي يشهد التحوّل الصاعق والسريع لريفه وتركيبته الاجتماعية، التي تشكل في مجموع مفرداتها تهديداً صارخاً لمدّخراته الإنسانية الموروثة من حياته في الريف، في سياق اجتماعي مختلف، وسأعود إلى هذا الموضوع، بعد أن أفي قصة (موال) حقها، فهي صورة الإبداعي القصصي لسهير التل وفي مثل هذا الإيقاع، تلتقي القاصة مع نفسها وتعثر على ميدانها المنسجم تماماً مع روحها الإبداعية، ورؤيتها الحلوة للحياة في جانب محدد من جوانبها..

إنها امتداد لأعمالها الرائعة في مجموعة (العيد يأتي سراً)، تلك التي سعدت بقراءتها ذات يوم، في ظروف استثنائية، فنسيت قبح السجن وامتد عنقي خارج الأسوار العالية والشباك، وعشت معه حياة ريفنا الأردني الرائع وأحسست بالانعتاق مع الإبداع المعبر عن روح شعبنا المحب للحياة ومثقفنا الذي يعتبر الإبداع هماً وطنياً وإنسانياً في آن.

قصة (موال) ردّة رومانسية ذات مضمون اجتماعي واقعي إنساني تقدمي نبيل.. إنها شهادة وإثبات لقدرة الرومانسية على تخطي الشطحات والخروج لمعانقة الواقعية، حين تجيء من مواقع الوعي الاجتماعي، والاحتراف الإبداعي،

لتعبر عن ردة الإنسان باتجاه الأرض.. (المدينة محطة والأرض نداء).. هي ملاذ النفس المتعبة الحساسة الواعية التي ترى إلى المدينة وقد (تخلت عن وشاحها الوردي)، (واستبدلته بتجهم مدن الضباب.. مدينة استباحت ذاتها، وقدمتها قرباناً لآلهة الشر الجديدة). ومن هذا الموقع يدوي صوت هاتف في النفس البشرية للنموذج المتعب. إنه (الموال) وهكذا تولد القصة وتتشكل.. لتقيم في مجموعها هجائية (المدنية) والمدينة، وملحمة الجمال لريفنا المجيد.. المملوء بالوقائع الإنسانية التي تشكل المادة الغنية للعمل الإبداعي.

وتبدو لغة القصص في هذا الموقع تاماً في موازاة جمالية المكان وما يتطلبه عرس المكان (عندما يضيق صدر صبية بالوعد، توشوش صاحباتها بالحكاية، فتحملها العصافير إلى كل صوب، وتختلط رائحة العشق بالتراب، بالطوابين، ويبتهج المساء، ليغفو على دعاء العجائز بموسم وفير، وزفاف يشعل ليل القرية بالدبكات والزغاريد)).

–يأتي هذا المقطع تقديماً للحكاية–

تسأل الراوية الجدةَ:

–والحكاية؟..

–كانت أياماً هنيئة..

ثم تشرع بسرد حكايتها كطفلة صغيرة، وقد سقطت حواجز السن، وتبوح من مواقع الضعف الإنساني، بمجرد التقاء النموذجين: الراوية والجدة وعلى قاعدة استذكار جماليات الماضي، تسقط هذه الحواجز في اللحظة الإبداعية، وفي سياق العمل الإبداعي، وتجلي الذات الإنسانية.. وهنا بالتحديد تتوحد ذات البطلة (الجدة) وذات الرا وية في القصة وذات القاصة.. أقول (ذات القاصه) لأن النص من داخله يكشف مثل هذا التوحد من خلال الدور القيادي الذي تسنمت به القاصة في نسج حبكتها، واستجابة الأداء اللغوي صعوداً وهبوطاً مع خط القص: –

–غنّ معي.. غنّ يا جدة.

وينطلق الصوتان بالغناء:

"ويش عاد بيدي يوم ودّع وديدي ربي شهيدي ظلت العين ترجاه"

–عاشقة يا صغيرتي– تقول الجدة– احكِ لي..

إن قصة ((موال)) نموذج للبوح الذاتي الواعي، الذي تتوحّد فيه ذات المبدع

في المكان والزمان والشخوص، إلى حد يلمس فيه الناقد ذلك التداخل بين ذات القاص وذات الشخصية البطلة –وفي هذه القصة– ذات الراوية أيضاً في حين تضيع مثل هذه الخطوط الخفية ولا تعود واضحة للقارئ العادي وشاهدنا في ما يلي: –

"عمر مضى وهي كما هي: صورة لعشق إلهي، تستظل بزيتونتها العتيقة، تحمل النسمات بقايا موال لم تطفئ حرارته السنون" ثم يأتي الموال (ربي شهيدي..) ليعود صوت الراوية: "يتسلّل صوتها المضمخ بالحنين إلى روحي.. يسكنني.. أرتجف.. الخ.." لا فواصل نفسية في هذه الحركات القصصية السريعة. فالنموذج واحد متوحد.

إن هذه الجاهزية التي تمتعت بها القاصة لالتقاط اللحظة الإبداعية، هي التي أهلّتها لتحقيق جماليات النصّ وبشكل ملفت استثنائي:

"علق ثوبي بشجرة دفلى، شدني فائز كنت باتجاه الماء.. كدت أسقط، رفعت رأسي فالتقت عيناي بعينيه. سهمان خارقان انطلقا من بؤرة قمرين ذهبيين استقرا بقلبي.

خفت. أشرق وجهه بابتسامة عريضة. عدل لثامه، وقبل أن يمضي، هتف باسمي مودّعاً".

صوت الراوية: وبعد؟

الجدّة: عرف المّوال طريقه إلى صوتي..

بعد هذا الاسترخاء مع الأدب التلقائي، والتدفق الإبداعي، تنشدّ أعصاب الناقد والقارئ، وينتقل مع القاصة إلى مناخ آخر مختلف.. إلى إيقاع مغاير..

تتدخل تقنيات الإبداع الحديث ولا يعود المبدع نفسه بتلقائيته المعهودة.. وإذا به يستنفر أدوات جديدة ويرفع من درجة مراقبته للجانب الفني في عمله. لا بل تتعدى تلك المراقبة إلى رصد ذلك التكثيف المبالغ فيه للمضمون. حيث يجري التركيز على الفكرة والالتفات إلى القفلة. كأنما المبدع أمام قصيدة وعمل موجز يقع تماماً وبكافة أبعاده تحت بصر القارئ.

ويخيل لي أن القاص في هذه الحالة إنما يكتب للقارئ ويتحداه في معرض إبداعه، ويكتب حيث يقف القارئ أمامه ويراقب النص. وهذه –بنظري– أول إصابة تلحق بالإبداع في هذه الحالة، إضافة إلى الإصابات الأخرى المتأتية من تكثيف الزمان والمكان و الشخوص.. وكل ذلك يقف في معاداة التلقائية. مما

يحول دون ذلك التوحّد الذي أشرنا إليه في القصة السابقة. حيث تنفصل ذات المبدع عن ذات البطل عن ذات الراوي، بأي لسان كانت الرواية.

ويجد القاص لا شعوريّاً بالرواية بضمير الغائب أو المخاطب (الهو) وهو المعادل المعاكس (للأنا) طريقاً للتعبير عن عمله القصصي. وهذا أكبر دليل لانفصال أنا المبدع عن أنا البطل أو الراوي.

لننظر إلى مفتتح القصص الأربع الباقية:

1-تصحو.. أنامل الثلج الرقيقة تطرق نافذتها.. معادل عكسي لـ (أصحو).. أنامل الثلج الرقيقة تطرق نافذتي.. (وهذا الأسلوب ميدان خصب لغناء الذات إذا ما تسلحت بخلفية واعية وبمراس المحترف (افتتاح قصة عام جديد).

2-كعادتها تأتي كل ظهيرة متلفعة بشال كابي اللون.. معادل معاكس لـ:

كعادتي آتي كل ظهيرة.. الخ.. (افتتاح قصة تواصل).

3-مفعمة بالأنوثة بدت عندما عدلت ياقة ثوبها.. (افتتاح قصة المسخ)

4-ليس صباحاً عادياً.. تسليتها اليومية فقدت حضورها (افتتاح قصة الأربعون)

وتبدو الفكرة في مثل هذه القصص أهم من أي شيء آخر، مما يتطلب حبكة محكمة بسبب طبيعة العمل. وهكذا تضيع هوية الكاتب الأصلية، ويفقد تلقائيته التي تعكس جوهره وإبداعه. فإذا أردت أن تحدد ملامح قاص مبدع من الداخل، عليك أن تنحي هذه الأعمال كناقد، بحثاً عن القسمات الأصلية للمبدع؟ إلاّ إذا أصبح هذا النمط من الكتابة طابعاً أساسياً للقاص، بحيث يمكن أن تتعامل معه من هذا الموقع.

ويغلب على مثل هذه الأعمال –وهذه ملاحظة أكدتها لنا قصص سهير التل تلك، أنَّ القاص عندما يخرج من نفسه لا يعود الخطاب بضمير المتكلم (الأنا) صالحاً. بل يجد في لغة الغائب أو المخاطب أحياناً حلاً فنياً ومخرجاً إبداعياً. الأمر الذي يبعده عن تلقائيته.

إنها أسئلة النفس البشرية الداخلية التي يصعب البوح بها بضمائر (الأنا).

كما يصعب تحمُّل الذات المبدعة لوزرها. ولهذا يتم الهجوم على (الهو) كما لو كان مركباً لتسريب آلام النفس وهمومها (الواعية) غالباً، والمعبّرة عن قلق العصر.

إننا نتلمّس في سلوك الكاتب الأردني في هذا الاتجاه الإبداعي مخرجاً له من

عقدة البوح الشجاعة بآلام الذات الواعية وقلقها –لا شعورياً– ولكنّه بفعل هذا التوجه، يفقد قسماً مهماً من تلقائيته الإبداعية.

وعودة إلى القصص بغرض مراقبة (الذهنية) التي تنطوي عليها:

1-قصة المسخ:

تجاهلت الأخت سؤالاً طرحته عليها أختها..

تجاهل الأب سؤالاً طرحته الأم.

ثم القفله: وقبل أن تجهش بالبكاء احتجاجاً، تراءت لها أختها كمخلوق مسخ.. له رأس ذكر وجسد أنثى..

2–أما في قصة ((تواصل))، فالعقدة تكمن في ماذا كتب مراقب البريد لتتوقف المرأة عن المجيء.. وكذلك بقية القصص.. فهي تعتمد على افتراض أن ذهنية القارئ تسهم في جزء من المشاركة في سبيل استكمال القصة أخيراً. وختاماً، أعترف أنني لا أجد في نفسي الحماس لمثل هذه الأعمال، كما أجده لدى الوقوف على عمل في سياق النمط السابق، وأؤكد أن سهير التل إنما تجد نفسها إبداعياً، وتعثر على ميدانها الفسيح في النموذج الأول، لا في النموذج الثاني..

بسمة نسور

عندما تقرأ عملاً جديداً لكاتب تشكلت تجربته في ذهنك وأخذت أبعادها من خلال أعماله السابقة، تنصب مراقبتك في العادة– على التحولات الجديدة في هذه التجربة، التي يحملها العمل الجديد.

ولكن مهمتك تختلف لدى قراءتك للعمل الأول، لفارس ينزل ساحة الإبداع، ويعلن عن نفسه لأول مرة.

فأنت والحالة هذه بحاجة إلى تحديد هوية هذا القادم، وترسيم ملامحه وقسماته الإبداعية الأولية من خلال هذا العمل، والتنبؤ بمسارات التجربة وتقديم المفيد لها. والمهمة –دون شك– بحاجة إلى المزيد من الروية والتريث، والتمعن والبعد عن الأحكام والكلية، التي قد يجازف بها الناقد في مواجهة حالة متشكلة أصلاً تؤكد مساراتها وتشير إلى تحولاتها من عمل إلى آخر. فأنت تتعامل مع مولود جديد ربما لا يحتمل خدشاً عميقاً، ترغب في أن يكترب وتنتصب قامته إلى جانب كل القامات والسواعد التي ترفع لوحة الوطن، وتدعم بناءاته... هكذا أفهم النقد. مهمة وطنية وأخلاقية وجمالية في آن معاً.

ولكن هذه المجموعة أعطتني بعض الشجاعة للتعامل معها دونما كبير حذر. فكل عمل يستحق العناية به والتعامل معه من موقعه، وبمقدار ما يمتلك من إصرار ومن حرفية... ولهذا لن تكون دراستي مقالة تشجيعية تختتم بإسداء النصائح الحذرة، خشية الإحباط لأصحاب الإبداعات الجديدة. بل تتجاوز ذلك إلى المحاسبة المسؤولة، ذلك أن العمل من داخله يحمل قدراً من التحدي، فأحياناً يتجاوز التجريب أو المشابهة، بجرأة ملموسة، ويعلن عن نفسه بإصرار مؤكداً– فيبحلق فيك بغطرسة واثقة، كطفل صلف استكمل قواه، ويمد لسانه متحدياً.

أبرز ما يميز هذه المجموعة إذن، إنها بالفعل تجربة خاصة. وأعني (بخاصة) أنها فعل صاحبها تماماً، و أصابع الآخرين لم تتسلل إليها، وتترك بصماتها على ملامحها العامة كغالبية التجارب الجديدة وهذه سمة غالبة يخرج بها الدارس الذي يتابع عادة هذا الجانب في الإبداعات التي تمثل بواكير أصحابها. وأنا لا أعتبر مثل هذا التأثر منقصة إذا كان العمل ينبئ بإمكانية تجاوز التجربة أو النهج الذي يقع العمل تحت تأثيره.

فالخطر في أن يظل الإبداع الجديد المتأثر بتجربة سابقة، يعرج وراءها ويقترب منها بحذر واستحياء منكسر.

إذ لا يعود له مستقبل ما انفك هكذا.

التجربة إذن خاصة وغير واقعة تحت تأثير تجربة سابقة. وأكبر دليل على ذلك أنها لا تشكل في مجموعتها توجهاً إبداعياً محدداً. فهي لا تنتمي إلى مدرسة دون غيرها. فقد تراوحت القصص بين التجريب والرومانسية، والرمزية. والواقعية الطبيعية، والسيكولوجية، ولم تخل القصص الرومانسية مثلاً من تصدع أو إبداع وكذلك الواقعية وغيرها.

ويمكنني أن أشير إلى أن نسبة الأخطاء الفنية كانت تتزايد كلما ابتعدت القاصة عن الواقعية، ذلك أنها كانت تبتعد عن الصدق الفني في رصد الحدث وتصوير الشخصيات بسبب نقص الاحتراف، وانجرار الكاتبة نحو أساليب صعبة.

فالواقعية تقدم للقاص شخوصاً وأحداثاً منسجمين مع الزمان والمكان، حيث يجري اصطراع الشخصيات ضمن قانون الواقع. وبالتالي فإن حجم التأليف والعبثية والتدخل في الشخصية أو الأحداث من قبل القاص محدود، وهكذا تظل الواقعية أرحب مجال لممارسة الصدق الإبداعي ولا أعني بهذا الكلام أنني أدفع بالمبدع تجاه الواقعية لا غير. وإنني أنكر وجود الإبداع في غيرها من التيارات والمذاهب ولكنها مناسبة لتأكيد ضرورة الاحتراف، وتوافر المزيد من الدراية لمن

أراد أن يلج أساليب التعبير المختلفة، كي لا يفقد الصدق الفني والأداء العفوي المعبر عن أحاسيس النفس البشرية.

ولقد راقبت هذا الجانب في قصص المجموعة ولاحظت أن نسبة الأخطاء الفنية وخاصة في الشخصية والحدث، كانت تتزايد كلما ابتعدت القاصة عن واقعيتها، واستدرجها بريق الرمز، حيث تخف رقابة القاصة للشخصية ويبدو التأليف في القصة مفتوحاً، والحدث غير مبرر فنياً، ومثال ذلك قصة "الصوت" ص 67 حيث المونولوج غير مقنع والحدث مصنوع ويبدو أن القاصة تريد أن تقول شيئاً ما غير أنه لم يصل فنياً من خلال القصة –وإن كان الدارس قادراً على توسمه عبر الإلحاح الزائد، الذي تكرر من أول القصة، حتى نهايتها وهو تصوير انعدام لغة التخاطب بين النموذج المتفرد وما يحيط به.

وكذلك الأمر في قصة "انفجار" ص 13 التي تصور هذه الحالة مرة ثانية، فالمرأة تسمع صوتها، وتسمع الموسيقى، ولكنها لا تسمع حديث من يحيطون بها ابتداء بزوجها وانتهاء بالزملاء في العمل ورئيس تحرير الصحيفة التي تعمل فيها... وتظل هكذا إلى أن تستمع إلى صوت طلق ناري انفجر من مسدس صوبته إلى رأسها.

وقد وظفت الوقائع في هذه القصة لصالح الرمز تحديداً، وكذلك صممت الشخصية بهذا القدر، وبما يتطلبه ذلك الهاجس الكامن في أعماق القاصة. بقطع النظر عما يقتضيه العمل ودون مراعاة للعلاقات الجدلية التي تحكم علاقة الشخصية المحيطة، لا بل ودون اهتمام بما ألحقه هذا الإصرار من أضرار في الجوانب الفنية إلى حد غير قليل، ولهذا بدأ الحدث الأخير غير قليل، مبرر فنياً وبالمقاييس كافة ومهما كانت الدفاعات.

ويبدو الرمز كابوساً يلاحق القاصة في هذه المجموعة، يدخل بمجرد أن تنفتح أمامه أية ثغرة في القصة، ليحدث بذلك خراباً ما، غالباً ما يكون في الشخصية وبنائها الفني، وربما في جدلية الأحداث... فيأتي الحدث غير مبرر فنياً، وغير منسجم مع الشخصية التي شرعت القاصة ببنائها. وأرجح أن مثل هذه الأخطاء سيجري التخلص منها في أعمال قادمة، ذلك أن بذور الانتصار على هذه المسألة، والخلاص من ضغوطاتها قد تحقق وبخاصة، في القصص الواقعية الطبيعية فإذا ما استمر الرمز لاحقاً، فسيجري تليينه وترويضه مع الدراية والاحتراف وأنا واثق من هذا الأمر، لأن أنجح قصص هذه المجموعة –بنظري– كانت من القصص الرمزية، وأؤكد هذا من باب

الإنصاف، وهي قصة القيود ص19، التي تقوم على الكابوس.

فنية هذه القصة ونجاحها في المقام الأول جاء من السرد وتنظيم أحداث الكابوس وتداخله مع الواقع، السرد الذي لم يفصل الكابوس عن الواقع، فإذا به يدخل القارئ في إشكال إبداعي مدهش، حتى إذا تنبه للأمر في نهاية القصة، أدرك أن السرد هو الذي خدعه وداخل ما بين الكابوس والواقع وانكشف الأمر من خلال حركة بسيطة مهدت القاصة لها.

رأى البطل نفسه يسير باتجاه عمله ولا أحد حوله. ظل يرى القيود في معصميه. (هنا إخراج فني للشخصية من الكابوس باتجاه الواقع.. نصف الواقع) الذهاب إلى العمل ولكن القيود لا زالت موجودة ثم جاءت بعد ذلك مراقبة القاصة للشخصية من خارجها، ومن خلال نموذج آخر خارج ضغوطات الكابوس، وهو زميل العمل، الذي أدى طقوس التحية الصباحية إياها لزميله الذي يقف في منتصف الطريق بين الكابوس (القيود لا زالت في يده) والواقع (الذهاب إلى العمل).

ويبدو للدارس أن هذه القصة بالإضافة إلى قصة الانفجار وبعض القصص الأخرى هجائيات كرست ضد قيود العمل. وهي تعبير إبداعي ناجح لرصد هذه الحالة التي قد تخالف القاصة في تحليلها وتصنيفها لكنها تعبير صادق وناجح في آن.

ولئن كانت القصص الرمزية في هذه المجموعة ميداناً خصباً للأخطاء الفنية– نستثني من ذلك هذه القصة التي لا يأتيها العيب من بين يديها أو من خلفها، فإن تلك الأخطاء تأخذ بالتناقص كلما ابتعدت القاصة عن هذا الميدان، وخفت تأثيرات الرمزية في أعمالها.

ففي القصص التي تمثل تعرية للنماذج البشرية بعيداً عن الرمزية الملحة، نرى القاصة تحقق نجاحات ملموسة وبخاصة في مجال الكشف عن مكنونات الأعماق الداخلية لهذه الشخوص. كقصص الاعتراف وغيبوبة وغيرهما. إلا أن رغبات الكاتبة تداهم الإيقاع المتوازن للقصص. فتعصف بالشخصية السلبية خارج أقدارها وتمارس ثأريتها ضدها وتوقع بها عقوبات شديدة في بعض الأحيان أو مبالغاً فيها، لتحدث بذلك خراباً واضحاً في القصة التي توشك أن تحقق النجاح الكامل.

ولعل الوقوف على نموذج واحد يعطي دليلاً على مثل هذا الخلل.

ففي قصة "الزيارة" ص 73 تتجلى أمامنا لقطة إنسانية تراها القاصة بباصرتها الإبداعية، تصور زمالة عمل بين رجل وامرأة: "ابتدأ الأمر بعفوية مذهلة –لاحظ– (مذهلة).

عبارة تشبع رومانسية القاصة وتطرفها الإبداعي المنسجم مع شخصيتها الفنية. وهي عبارة لا داع لها. ويمكن استبدالها بعبارة "بسيطة" أو "طبيعية" لأن الكاتبة في السطر نفسه أوضحت ذلك تقول:

كانت صداقة بين زميلين يجمعهما عمل مشترك، وطبيعة متقاربة وتواجد يومي –إذن هي ليست مذهلة– ليس هذا موضوعنا. وأثر تأخر الزميل عن العمل، بادرت الزميلة لزيارته في منزله وكان على فراش المرض... ثم راحت القاصة ترصد أجمل وأصدق الأحاسيس الإنسانية، وهي تراقب مشاعر زميلة العمل تجاه الزميل وزوجته وطفليه وبيته الجميل الهادئ والمرتب، وعلاقات الأسرة الدافئة. راقبت القاصة توالد أحاسيس مبهمة في الشخوص وبخاصة البطلة هي خليط من الغيرة والقهر والحسد الذي تفجر دفعة واحدة يبدو ظاهرياً بلا مبرر لكن عدسة المبدع التقطته من قبل وما وراء التكوين... كل ذلك تم بنجاح مبرر... في اليوم التالي لم تسلم على زميلها سألها فأجابت: لا شيء أكتشف أنني أكرهك، فأجاب يبدو أنني أكرهك أيضاً.

وهنا برأيي ينبغي أن تتوقف القصة تماماً، لكن النزعة الرومانسية لدى القاصة أبت عليها أن تترك شخصياتها بهذه الواقعية والعمق والصدق الفني، فواصلت في صباح اليوم التالي، كانت ثمة ورقة استقرت على طاولة المدير: السيد المدير أرجو الموافقة على قبول استقالتي، تم توقيع البطلة.

ولعل هذه النهاية أبلغ دليل على ما يمكن أن تلحقه الرومانسية بقصة تأسست أعمدتها على أرضية الواقع.

غير أن هذه الرومانسية تخف أحياناً وتهبط حتى تلامس الواقع فتأتي لذيذة ومنطقية كما في قصة "لا زال المقص يدور" وقصة "رحيل" التي عوقبت فيها الشخصية الأنانية بأن اتسع القطار للجميع فيما بقي هو على الرصيف من باب الرمز... إن قطار الحياة لا يتسع لمثل هذه النماذج...

ومن باب الرومانسية، عقوبة منطقية. رغم أن قطار الحياة واقع يتسع للجميع... وتحتل هذه النماذج فيه المقاعد الأمامية.

وتكاد قصص المجموعة الواقعية تخلو من الأخطاء الفنية وتحقق جماليات

الإبداع الواقعي بأروع أبعادها كما في القصص: الذي تخلف ص 77 ولقاء وعندما يصحو الحلم وبعض القصص الأخرى.

إن هذه القصص تؤكد بما لا يقبل الشك طاقة الواقعية وقدرتها على حماية العمل من التصدع إذا توفر عنصر الصدق الفني بالإضافة إلى أدوات القصص الضرورية الأخرى.

ولقد توفر كل ذلك في هذه القصص تقريباً، لا بل إن أجمل ما فيها تداخل الواقعية الطبيعية كما رآها "أميل زولا" مع ما يسمى بالواقعية الاشتراكية كما يراها الماركسيون الكلاسيكيون كذلك تترجمه كاميرا المبدع الواقعي، التي تصور البراءة الواقعية البلهاء وتصفع الرومانسية كفاً خفيفاً بقصد الصحو لا الانتقام.

ففي قصة "عندما يصحو الحلم" ص 61 تراقب القاصة نموذجاً نسائياً يتعشق كاتباً أحبته من خلال نماذجه النسائية المبهرة، وتحقد على هذه النماذج وتشعر بأنهن يأخذن مكانها في قلب الكاتب، تدرك بأن إحساسها ساذج لكنها لم تمنع قلبها من الخفقان، كلما مر طيفه في خاطرها. ثم يصحو الحلم وتراه يجلس على طاولة في أحد المقاهي أمامها... تحاول أن تكسر حاجز الخوف وتوصل إليه رسالة. وقبل أن يحدث ذلك تحضر امرأة الكاتب فإذا بها غير رائعة ومهملة الشعر وثوبها باهت... كما تصرخ طفلة مطالبة بالبوظة. فيرتفع صوته معنفاً كأي أب مهمل وتمتد يده إلى منديل ورقي ويمسح أنف الطفلة.

إذن، فهو رجل عادي له زوجة تثرثر وتتسوق وتشكو من ارتفاع الأسعار وتشتم الباعة، وتجيد الطبخ وأعمال التطريز، وطفلة تصاب بالزكام، ومن يدري؟ ربما يشخر في نومه.

امتدت يدها إلى الرسالة ومزقتها بهدوء.

القصة متوازنة تماماً وواقعيتها الطبيعية المتناسبة مع شخوصها، تقدمها وكأنما هي عمل خاص بالأطفال لما تنطوي عليه من براءة الرصد ولكن مثل هذه النماذج الأبطال، لا يمكن أن تستكمل صورتها الحقيقية بعيداً عن هذا الشكل. وذلك ابلغ ترجمة لجدلية الشكل مع المضمون وتلازمهما ضمن قانونية محددة، على قاعدة الواقعية.

وكذلك الأمر في قصة "الذي تخلف" ص 77. والتي تمثل أجمل صورة للطفولة من منظور المكتملين، حيث الواقعية والرصد الفني مع صدق الأداء، تعيد الكبار أطفالاً على ظهور الحيطان. يمسك الواحد بيده كبة الغزل ويرسل

خيطه إلى عنان السماء، ويتابع بفرح طائرة الورق، تماماً كما تعيدنا أغاني فيروز الرائعة.

ومع أن قصة "الذي تخلف أقرب قصص المجموعة إلى الشكل الكلاسيكي لكنها من أنجح القصص، فقد وظفت فيها ذكريات الطفولة توظيفاً إبداعياً رائعاً.

مقاطع:

كان انكسار حسام تلقائياً... يحضر الكرة حين تبتعد أو تسقط في بيت الجار العصبي... ويتنازل عن دوره وحقه في اللعب حلاً لأية مشكلة.

ويقبل لنفسه الأدوار التي يرفضها الآخرون من الأطفال ويقبل بدور التلميذ الكسول، ويتلقى الضرب من طفل آخر يلعب دور المعلم... اتفق جميع الأطفال على احتقار زوجة أبيه وأجمعوا على أنها قاتلة أمه.. اتفقوا على احتقار أبيه أيضاً لأنه يقبل زوجته عند النوم. حسام تحدث بذلك... صرخ أحد الأطفال بي قائلاً: (حسن صبي)... نظرت إلى حسام. لمحت طيف ابتسامة متواطئة على وجهه فصرخت قائلة: حسام بنت.. لقد رأيته بعيني يغسل الصحون لخالته الكريهة... قهقه الأولاد شامتين، زاد انكسار حسام.

ذات صباح معبر، تجمع رجال ونساء كثيرون في بيت حسام. وكلما سألنا أحد الكبار... رد بحزن: لا شيء... ثم عرفنا أن حساماً قد مات. وفي محاولة مني لإيجاد جانب مشرق لموت حسام، هتفت: يا أولاد، أتدرون أن حساماً هذا كان محظوظاً جداً. لقد نجا من تأدية إكمال الحساب. لقد رأيت الدائرة الحمراء مرسومة على شهادته. لن يضطر إلى الدراسة بعد اليوم. ولن يتزوج ويصبح مثل أبيه عابساً.

هذا جمال مغلي.. جمال في الشكل. وجمال في المضمون... وجمال في السرد وجمال في التعبير والتصوير. واستعادة وبعث واستحضار فني للطفولة. رغم الخلل الذي جاء من تدخل العقل الواعي للقاصة، والمصر على هجاء العمل والوظيفة... في نهاية القصة، وفي محاولة طفولية لا شعورية تستمد البطلة من خيالها ومن تثقيفها الديني ما يسندها لمواجهة كارثة فقد رفيق الطفولة؟؟ "أمي قالت: الأطفال يذهبون إلى الجنة ويتحولون إلى عصافير" لكنها تقع في خطأ التدخل من مواقع الواعي وتكمل! هذا أفضل من التحول إلى موظف بائس... فرح الأولاد لهذه النتيجة وهذا الحكم، الذي لا يمكن أن يكون للنموذج القصصي (الطفلة) إنه للقاصة من مواقع الوعي الاجتماعي وهو مثال آخر على أن القاص

الذي يلح على تلقين شخوصه رغائبه، دون النظر إلى طبيعة النموذج البشري، الذي يحركه في قصصه إنما يفسد الشخصية ويربكها ويعكرها. وإذا ما بالغ في ترك رغائبه تحركها دونما رقابة فستبدو هذه الشخصية مضحكة وفاسدة فنياً.

إن مجموعة "نحو الوراء" عمل قصصي موفق، وباكورة ناجحة تنضم إلى الجهود القصصية التي تسهم بمجموعتها في حركتنا الأدبية الأردنية. فأهلاً بهذا الجهد، وبصاحبته.

انتصار عباس

وتبدو (انتصار عباس) أحد الأصوات النسائية الملفتة في مجال التعبير عن الوجع الواعي للمرأة. ففي مجموعتها (للشمس جنون آخر). تدهشك بتماسكها في عملها القصصي، وعنايتها بشخوصها وأبطالها عناية المحترفين من ذوي الخبرة، وجهودها المخلصة في النفاذ إلى أعماق أبطالها، وتَمثُّلها بواقعية مفرطة تارة، أو برومانسية تعكس هزيمة المرأة المنكسرة بفعل القوانين الموضوعية للبنية الاجتماعية تارة أخرى.

وتعكس قصص (عبّاس) في غالبيتها أوجاعاً إنسانيةً مخبوءه في المرأة عموماً –بوصفها بشراً مطلقاً من الزمان والمكان، له عالمه الخاص– وأحياناً تعكس أوجاع المرأة الشرقية المحكومة بقوانين الزمان والمكان! تلك الأوجاع التي يصعب تخيلها، مالم تأت على شكل بوحٍ إبداعي صادق، وعبر لغة ثريّة موحية تترجم قلق النفس البشرية ومخاوفها الداخلية، النزّاعة للخروج والصراخ بوجه العالم، تعبيراً عن بشريتها المهدورة، وصوتها المكبوت، في المجتمع الذكوري..

وتضغط مثل تلك الأحاسيس على القاصة المرهفة، فترفع من درجة حرارة لقائها مع موضوعها وأبطالها من النساء والرجال... وفي ظل الصدق الفنيّ، يستجيب الشكل هو الآخر كمعمار يستضيف كل تلك العمليات، ويتكيف بتلقائية صادقة وادعة لاستيعاب المضمون وطبيعة المعالجة. وبهذا يفسر الناقد اعتماد القاصة على المونولوج الداخلي في مرحلة (الاستهلال)، كبديل عن سائر أشكال البنى السردية.. فالشخصية تبوح بقلقها ومخاوفها في هذيانها الداخلي بارتياح، وبعيداً عن رقابة الصانع...

ويتجلّى تلازم الشكل والمضمون عند القاصة، من خلال تداخل المونولوج الداخلي مع الحدث الخارجي، دونما فواصل منظورة، في محاولة لتوحيد الحلم بالواقع، والعقلاني باللاعقلاني!. وأجزم بأن الأمر يتم لدى القاصة دونما قصدية

مسبقة. بل يأتي استجابة تلقائية لطبيعة العمل، وفرصة للشخصية النسائية للإفضاء بحالاتها الصعبة، البشرية، التوّاقة لكسر نُظم المجتمع الذكوري، بهذا النشاط الإبداعي/ الأخلاقي، الذي يُشكل في مجموعه سلوكاً هجومياً سلمياً ضد مصادر توتّر المبدع، سرعان ما يعود عليه بالرّاحة إثر انتهائه من عمله الإبداعي، تماماً، وبحسب التفسير الفرويدي للأدب.

وقد يطول المونولوج الداخلي للبطل في مرحلة الاستهلال عند القاصة، إلاّ أنه مع اللغة النثرية الرفيعة وحرارة التعبير، يحوّل القصة إلى نصّ مفتوح، قوامه التعبير عن قلق الوحدة البشرية..

❐▪❐

فخري قعوار

((مراسيم جنازتي))

"مراسيم جنازتي" لفخري قعوار، القاص قبل أي شيء آخر. كتاب من نمط فريد في أدبنا الأردني، أقول من نمط فريد، وفي أدبنا الأردني، لأنه ليس نمطاً فريداً في الأدب العربي في مختلف الأقطار العربية.

وفي حدود علمي –كمتابع للأدب الأردني ومتخصص بالحركة الأدبية الأردنية –لا يوجد من قام بسد هذا النقص في أدبنا المحلي قبل فخري قعوار. وبهذا النجاح الذي سنأتي على رصد عناصره.

صحيح أن السخرية –كفن– جاءت مبثوثة في أكثر من عمل إبداعي أردني. وبخاصة في الأعمال القصصية المبكرة (أعمال محمود سيف الدين الإيراني. وحسني فريز وعيسى الناعوري وغيرهم...). غير أنه لا يوجد عمل إبداعي متكامل يقوم في الأصل على السخرية الإبداعية. ويجمع بين دفتيه عالماً ساخراً متكاملاً من اللامعقولية. ورصد العلاقات الواقعية التي تصل في بعض حالاتها حد السريالية والغرائبية. لأن الواقع غرائبي في الأصل.

إن فلسفة السخرية سواء في الأدب أو الرسم: بلغة الكلمة أو الخطوط. تقوم في الأصل على تضخيم العناصر المقصودة في المادة الفنية. أو تصغيرها. أو بسطها أو قبضها. أو رصدها في وضعها الغرائبي غير المكشوف. دون أن تفقد علاقاتها مع العناصر الأخرى بالتجاور. مما يشكل شرطاً من شروط واقعية التعامل مع المادة. أي بمعنى بقاء التجاور كما هو على الطبيعة بين عناصر ومكونات المادة الإبداعية. مع التلاعب بنسب بعض هذه العناصر تكبيراً أو تصغيراً. تماماً كما هو الأمر بالنسبة لرسومات الكاريكاتير. مع فارق: أن الأمر

في المادة الأدبية بحاجة إلى تبرير. لدى التلاعب بنسب مكوناتها عند المبدع الساخر. إذ أن مسألة التضخيم أو التقزيم. البسط أو القبض لعناصر أو مكونات الموضوع. تحتاج إلى لغة إقناع للقارئ. وهنا تلعب زاوية النظر مسقط الرؤيا للمادة الواقعية دورها في معاملة تلك المادة الأدبية. بما يحقق الوضع المثير للسخرية.

لقد حقق فخري قعوار في "مراسيم جنازتي" كل تلك النجاحات والشروط اللازمة لبلوغ المستوى الفني اللائق في مجال الكتابة الساخرة. التي –يبدو لي– أنها لا تتحقق بيسر لكل من حاول ولوج هذا الفن. إن لم يتوفر في شخصه عدد من المرتكزات المتأصلة. التي يتكرر وجودها في العادة لدى منتجي الكتابات الساخرة عموماً. وتشكل منظومة تقف خلف عوالم السخرية التي ينجزها المبدع. والتي لا تتوالد –كواقع تعبيري– إلا في مناخات اجتماعية محددة. تتميز بالانتقالة المفاجئة، وغير الممهد لها في سياق التطور الطبيعي للبنية الاجتماعية في الموقع المحدد. حيث تأتي عادة بضغط من التشكيلة الأقوى والأكثر سيطرة وليس في سياق تطور طبيعي وتلقائي لهذا النظام الاجتماعي أو ذاك.

ولقد شهدت مجتمعاتنا العربية المعاصرة. انعطافات سريعة باتجاه الخروج من تشكيلة النمط الإقطاعي (إرث الدولة العثمانية) إلى النمط الذي دفعت به الرأسمالية المنتصرة عقب الحرب الأولى. والتي هيأته ليستقبل أنشطة وفعاليات ذلك النظام العالمي المنتصر بأثر الحرب. مما ترك في روح الفرد الشرقي ذلك الفراغ المبهم. المثير للسخرية الصارخة. والناتج عن تناقض الموروث مع أو المعاش... المعاش الذي لم يأت في سياق التطور الطبيعي والمستقل لتلك المجتمعات، وفي ضوء نبضها الحضاري المرهون بالزمان والمكان. ولكن بفعل ضغوطات (المركز) الحضاري المنتصر. الذي لا يهمه ما يلحقه من تشوهات لوجه الواقع في تلك التشكيلات الاجتماعية. بمقدار ما يهمه أن يحقق التحولات السريعة اللازمة لاستقبال أنشطته وفعالياته. ومن هنا –تحديداً– تبدأ منابع السخرية. بسبب ذلك الانقلاب السريع في طبائع الأفراد وأدائهم وأشكال تكيّفهم.

ولعل أهم مرتكزات نجاح فخري قعوار في الكتابة الساخرة أنه أولاً كاتب واقعي... واقعي في كافة أعماله... في كتاباته القصصية. وفي مقالاته الصحفية القريبة من أحوال خلق الله. وفي كتاباته للأطفال حتى. لم يلجأ قعوار لكثير من التخييل والضحك على ذقون الأطفال. فهو يستمد مادته عادة من الحياة. مهما كتب وفي أي مجال... والواقع مادة السخرية قبل كل شيء.. وذلك عنصر أول

مهم....

وهو صحفي وصاحب عمود يومي لسنوات خلت، كان يملأ عموده بوقائع الحياة. وهذا ما عزز صلته بالواقع أيضاً. وجعله من المتابعين للأشياء المغلوطة والغرائبية التي يعيشها مواطننا بشكل عام.

وهو كاتب قصة مرموق في المقام الأول. والمادة الأدبية الساخرة تقوم على القص والقصة قبل كل شيء. لأن أي عنصر متفرّد لوحده. لا يمكن أن يشكل بحد ذاته مادة ساخرة بمعزل عن التجاور مع عناصر أخرى محيطة. تشكل في مجمل علاقاتها القائمة فيما بينها منظومة غرائبية تثير السخرية والتنذّر... والقصة تقوم على عناصر الزمان والمكان والأحداث والشخوص.. ثم. على استجابات الشخوص وطرائق تعاملها مع العناصر المذكورة. بنسب متفاوتة وبإيقاعات مختلفة... وهذه الاستجابات. هي التي تحدد نوعية القصة. وهي التي تترجم غرائبية سلوك الأفراد والنماذج البشرية. فتنجز العمل الساخر.

إضافة إلى ما ذكر من مرتكزات وشروط إنجاز الكتابات الإبداعية الساخرة. لابد من أن يتوفر لدى الكاتب عنصر رابع ومهم. وهو ذكاء الكاتب وجاهزيته في التقاط المادة الساخرة من الحياة المدنية. ومهارته في التعامل معها... ومن يعرف فخري قعوار. يدرك أصالة هذا الجانب في شخصيته التي تجمع الجد والهزل في آن. والقادرة على تليين الموقف الجاد وتطويعه ومداراته إلى أن يستحيل على أرضية تلك المرتكزات المذكورة مجتمعة. إلى مادة ساخرة، في عملية أشبه ما تكون بشكل من أشكال الدفاع السيكولوجي للشخصية المبدعة، التي تدافع عن نفسها. وتسعى إلى تحقيق التوازن عبر الوقوف بوجه وقاحة المعطى المعاش وفجاجته وغطرسته وغطرسة شخوصه.. ذلك هو جوهر المسألة في إنجاز الأدب الساخر.

إن الكتابة "الساخرة" –ولا أقصد التهريجية– تنم عن أرقى أشكال تعبير الشخصية الجادة عن نفسها. وعن نظرتها الجدية للحياة في مواجهة المغلوط والخاطئ التعسفي المضحك في الأصل، الذي يتكرر في حياتنا اليومية. حتى ليصبح عادياً إلى أن يرفع الكاتب القشة التي تغطي هذا الوضع، ويشرع بالتعامل معه وبمعالجته وكشف أنه سلوك دفاعي جاد ينطوي على قدر كبير من المسؤولية، وفعل هجائي موجع، يقوم على الاستخفاف بكل ماهو غير عقلاني، مما أصبح عادياً لتكراره في غالبية الأحيان...

وحين ينزع الكاتب الجاد من عمله الساخر صاعق العدوانية والهجاء الموجه

إلى مواطن الاستفزاز الخارجية، يتحول (المنتَج) –بفتح التاء– إلى أدب ترفيهي جميل وخفيف الظل، ويكون الكاتب نفسه مادته المضحكة، أو من هم بالقرب منه كما في الكثير من كتابات قعوار الساخرة التي تحوي نصوصاً تصور جهل "البطل" –الكاتب غالباً– ببروتوكولات الحياة المدنية المفروضة عليه كنموذج يرفض الانصياع للغة المدينة، ويقاوم بمدخراته الموروثة...

إن أعمال فخري قعوار الساخرة، صورة من الحياة المدنية بغرائبيتها وتعقيداتها، تستقبلها روح مبدع أصيل... قروي المرجعية، طبيعي الذائقة، تماماً تذكرني بكتابات "إبراهيم عبد القادر المازني" الكاتب المصري المبدع، والقاص، والواقعي، والصحفي أيضاً... الذي رسم بالكلمات أروع الأعمال الكاريكاتيرية الناتجة في الأصل عن هجوم المركز المنتصر كتشكيلة اجتماعية قيادية، لا تراعي التطور الطبيعي للأطراف التابعة، ولكنها تسعى لفرض لغتها (المدنية) عليها بكل قسوة.

دون مراعاة للنمو الطبيعي لهذا الموقع أو ذاك... حيث من هنا تبدأ المثيرات الحقيقية للكتابة الساخرة... تلك المثيرات التي تشكل تحدياً منظوراً لعوالم المبدع الساخر، المضطر للتعامل مع مفردات المعاش قهراً وقسراً، على حساب مفردات المفترض المنشود من مواقع الحكم، غير القابل للتحقيق. الأمر الذي يضع الشخصية بين ولاءين: ولاء الموروث الأكثر صدقاً وصفاءً... المتمثل في النموذج الطبيعي التلقائي القروي في الأصل. والولاء للقادم المدني الذي يفرض نفسه بكل قوته، ويطرح حضوره الصارم كواقع تاريخي عام على الجميع.

إن كتابات فخري قعوار الساخرة، تمثل شهادة عصر، وتروي قصة انتصار الروح "المدنية" القاهرة التي اكتسحت المخزون القروي في مواطننا الأردني –الروح ليست المبدئية ولا التقدمية بالضرورة– وداهمت النموذج "الأصيل" الذي يقاوم ولكنه يتهدّم ويتداعى. وتخور قواه الرافضة للقادم المجافي لطبيعته بأثر الصدمات المتتالية لهجوم "المدنية" المنتصرة والطاغية، على موقع يحاول استكمال نموه الطبيعي في السياق التاريخي...

المجال لا يتسع لمزيد من النقد والتطبيق والاستشهاد، وأنها لدعوة لقراءة كتابات فخري قعوار الساخرة. وفرصة لتوجيه التحية للكاتب، ولهذا الجهد الذي سدَّ نقصاً في أدبنا المحلي...

❐■❐

((مشي))

لســــــــــعود قــبيلات

"الزمان والمكان وانعكاسهما على حياة الإنسان... جوهر ما يطرحه أديبنا سعود قبيلات. المكان الضيق أو الزنزانة يعنيان توقف الزمن. إنها الحرب بين الأمكنة القسرية والأزمنة المتواطئة... والإنسان هو الضحية".

بهذه العبارات، قدم الروائي "مؤنس الرزاز" لمجموعة سعود قبيلات القصصية (مشي). وبهذه العبارات لخص "الرزاز" جوهر المسألة في بعديها الفلسفي والميداني المعاش، اللذين جسدتهما الأعمال القصصية في المجموعة:

"كان رجل يمشي. أدخلوه السجن. فقال، اربط حذائي، ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج من السجن، قال: الآن، أواصل المشي".

تلك هي القصة الأولى في المجموعة (مشي)... والتي جاءت بقية قصصها لتؤكد أن كفاح الإنسان –بوصفه بشراً يتوق للانعتاق من كل ما يزري بكرامته الإنسانية، إنما يؤرخ بالمشي بدلالاته المختلفة... المشي المنفرد والجماعي، الممثل بحركة الفرد والجماعات، والذي من خلاله، وعبر هذا المشي، قامت حضارات سلمية، وتنامت منظومات فكرية بحثاً عن مخرج الإنسان المفرد والجمعي... وابتليت بلاد الله بزحوفات الماشين وطغاة أوقفوا "تدفق الزمن". وحشروه في المكان... خنقوا نبضه وشوهوا إيقاعه، وهم يقفون في مواجهة قوانين الديالكتيك وقوانين التطور الموضوعي الصارمة، التي لا تعترف بالجلادين والجناة، وتستند في إصرارها على الحياة، إلى وجودها المادي الضارب جذوره في

الواقع. حتى إذا لاحت الفرصة، عبرت الظاهرة عن حضورها التاريخي بشكل انفجاري صارم، وعصفت بالطغاة والرجعيين، الذين يقفون في وجه تطور الحياة، وتصاعد حرية الإنسان، وسعيه لاستكمال إنسانيته... الكل يمشي... وهكذا يكون مشي الجماعات، التواقين للحرية منهم وأعدائها أيضاً... وكذلك مشي الأفراد الأحرار المبدعين: "مرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج السجن، قال: الآن، أواصل المشي"!!.

تلك هي رؤية قبيلات في مجموعته، التي غلفها برسم "الرجل الماشي" "لالبرتو جياكوميتي" حيث تبدأ من ذلك الرسم تحديداً، القصة الأولى للمجموعة، قصة المشي، التي تؤرخ للإنسان "إبداعياً" بالمشي دون غيره.

وفي إهدائه المجموعة لجده كتب قبيلات: "لقد استراح أخيراً... استراح إلى الأبد، ولم أدر لم قالوا ذلك وهو ما يزال يمشي؟!".

هذه اللقطة الإنسانية العظيمة، ذكرتني بأمي التي فقدت بصرها في شيخوختها، حين سألتها عجوز من جيلها بحسرة: أين ذهبت عيناك الجميلتان يا تركية؟! فأجابت: من كثر ما مشيت!!..

كنت يافعاً.. استغربت الإجابة... ولم أك قادراً على الربط بين العينين والرجلين... وخشية ألا أذكر أمي بعماها، خجلت أن أستفسر... وهاهو ذا سعود قبيلات بحسه الإبداعي عبر مجموعته المكثفة، يؤرخ للإنسان عبر المشي، ليس غير...

وتبدو لنا مجموعة قبيلات نموذجاً لقصة "التجريب" الواعي، التجريب الذي لا يهدف أولاً إلى تسجيل أرقام ملفتة على شكل صرعات في عالم الموضة، وإنما التجريب الذي يتيح الفرصة للمبدع لتخطي نظام التوازن في مقادير العناصر الكلاسيكية للقصة، إذ يزحف "الزمان" ويتوسع على حساب "المكان"، وتختصر الأحداث والشخوص لصالح الصراع الداخلي غير المرئي أو الخارجي الذي يشارك القارئ في استكماله... وهكذا... تخرج القصة عن إحداثياتها –كنمط كلاسيكي– متعارف عليه، وتصبح نمطاً جديداً في الكتابة الحديثة، حاديه الرغبة الصادقة من طرف المبدع الملتزم بمفهوم تقدمية الحياة، في استشراف آفاق رحبة في عوالم التعبير المعاصر، وليس تقديم الصرعات الجديدة، استجابة لمنطق العصر المشوه، الذي فرضه نمط الإنتاج العالمي السائد –بما فيه "المنتج" الإبداعي –الذي يبدأ بموضات الملابس، وينتهي بالنهج اللا أخلاقي للعلم، مروراً بالفن الباذخ للعمارة وسائر مناحي الحياة... ومن هذا المنطلق، فإن التجريب

يكف عن كونه عبارة هجائية لا تعني سوى التعبير عن اللامسؤولية، ويصبح عنواناً عريضاً تندرج تحته تفاصيل غنية...

قصص المجموعة نماذج واضحة لقصة الفكرة... القصة التي يرمي صاحبها من ورائها إلى تحميلها –كعمل إبداعي– فكرة مجردة. يصبح هدفه التنفيس من خلالها وليس التعليم، وهنا الفرق!... إذ يكمن مقتل العمل الإبداعي الذي يأتي ترجمة لقصدية مسبقة لدى المبدع في هذا الموقع بالتحديد، فيصبح معها على تماس مع التعليمية الباهتة. ويتناسب الإسفاف الإبداعي طردياً مع الوفاء للمهمة التعليمية، ولا يصبح بمقدور المبدع إنقاذ عمله الإبداعي من الانحدار، بغير ما اعتدنا عليه من دفاعات تقليدية، كجمال اللغة أو سمو الأداء الإنشائي عند "محمود تيمور" في قصته أو "أحمد شوقي" في شعره التعليمي وغيرهم.

لنسلم مسبقاً قبل معالجة هذه المسألة بعمق، أن (المنتج) (بفتح التاء) هو في الأصل مركب المبدع للوصول إلى غايته المقصودة (لا شعورياً)، أو (بقصدية) واعية، فكل عمل إبداعي ينطوي على بوح داخلي محترم لما تتوق إليه النفس البشرية المبدعة، ومحاولة لإعادة صياغة عناصر الواقع الخارجي (إبداعياً) كما ينبغي أن يكون عليه من وجهة نظر المبدع، بسبب اختلال عناصر هذا الواقع من حوله، وافتقاده للتوازن.

ولكن، كيف يعبر البشر عن رفضهم لهذا الواقع المحيط، ويحاولون تفكيك عناصره وإعادة صياغتها وتنظيمها بمقادير تناسب الذات البشرية للإنسان المفرد والجمعي؟!

السياسي يحاول التعبير عن ذلك بالمنشور والبيان والتظاهرة وغيرها، ولديه منظومته النضالية الخاصة لترجمة رؤيته من أجل تصويب الواقع وصياغته للاستجابة لمنظومته الفكرية.. أما المبدع، فلديه وسيلة وحيدة خاصة بـ "هجائيته" قصيدته... قصته... مسرحيته... وما إلى ذلك...

المهم، كيف يوظف هذه "الهجائية" الإبداعية قصدياً أو لاشعورياً؟!.

أجزم أن كل المبدعين التعليميين من رواد وتابعين اتخذوا من الإبداع مركباً "لتعليم" الفكرة المجردة، لم يكونوا مبدعين في أعمالهم تلك... فشوقي كان أفشل ما يكون في شعره التعليمي، وكذلك تيمور في أعماله القصصية تلك... وقد قاموا بكتابتها في سياق واجب اجتماعي... ولهذا اعتمدوا فيها على اللغة والسمو الإنشائي لتسويغها وتسويقها وتغطية عيوبها... ولأنها كانت تحمل فكرة قصدية مسبقة.

الفن عموماً يحمل في طياته مضمون البحث عن الراحة لمبدعه، ولكن، شتان ما بين من يهدر الفن لصالح التعليمية الخالصة، وبين من يضمن الحياة – كتجربة– غنية في عمل إبداعي لا شعوري حر، بعيداً عن قصدية التعليمية الباهتة.

هنا الحد الفاصل بين قصة الفكرة القصدية، والإبداع التلقائي. الذي ينطوي على الفكرة... ويلخص العناصر ويقلصها ويحركها على حساب بعضها بعضاً، في عملية استعراض تلقائية لتلك العناصر، تؤدي إلى تشكيلات غير مألوفة لاستعراضات الفن، في عمل أشبه ما يكون بالتجريب الحر التلقائي، الذي تغني الذات الواعية فيه نفسها من خلاله، وتنشد الراحة عبر تجريد الفكرة دونما تعليمية وإسفاف... وبهذا نميز بين التجريب الحر الواعي المحتكم إلى مخزونات الذات البشرية المبدعة، وبين التجريب الساذج المقصود لذاته، في استعراضية الملفت والمبهر.

لم يعتمد قبيلات في مجموعته على اللغة والسمو الإنشائي كوسائل دفاعية ضد تهمة مسبقة يحس بها، كما هي عادة التعليميين الكلاسيكيين من منتجي القصة (قصة الفكرة). وقد كان عادياً في هذا المجال. لكن إبداعه الحقيقي يكمن في القدرة الملفتة على اختصار الحدث وتقليص العناصر، إلى حد يمكن ألا تعود القصة فيه أكثر من بضعة أسطر، بعكس قصة الفكرة (التعليمية)، التي تقتضي –من أجل توصيل المهمة– إلى مزيد من الشرح والتفصيل.

إن محاولة تطبيقية جادة لتفكيك عناصر القصة عند قبيلات في مجموعته، وتخفيف درجة التكثيف في هذا العنصر أو ذاك، تقتضي –لإعادة نثرها في سياق كلاسيكي أو إبداعي مألوف –إلى العديد من الصفحات. وهنا يكمن نجاح التجربة التي كرس قبيلات لترجمتها –في معركة التحدي لمفهوم "الزمان والمكان" – مجموعة قصصية متكاملة.

❐■❐

((رجل خالي الذهن))
لجمال ناجي

تحتوي مجموعة "جمال ناجي" القصصية الصادرة عن (دار الكرمل) في العام المنصرم. على اثنتي عشرة قصة قصيرة، تشكل في مجموعها تجربة جديدة بالنسبة للمؤلف. فهو يقتحم عالم القصة القصيرة، ويطرح نفسه قاصاً، بعد رواياته "الطريق إلى بلحارث" و "وقت" و "مخلفات الزوابع الأخيرة" غير أن بصمات تأثير الرواية في عمل القاص لا تزال واضحة في هذه المجموعة، التي تشكل في مجملها نسقاً واحداً وإيقاعات تلاحق بعضها بعضاً من قصة إلى قصة، لتؤدي رقصة رجل واحد إنه "رجل خالي الذهن".

والواقع أن عدداً من القصص –كما سنرى بعد قليل– تسجل وقائع حياتية لـ "رجل خالي الذهن" وهو العنوان الذي سمى به المؤلف مجموعته، رغم أن أياً من القصص لا يحمل هذا العنوان.

ويمكن لهذه القصص التي تضمنت العديد من المواقف المستقلة أن تستحيل بين يدي مؤلفها من اسكتشات ومسودات أولية جاءت على شكل قصص قصيرة مستقلة لرجل يبدو واحداً وهو (خالي الذهن) إلى رواية متماسكة بطلها نموذج متكامل الشخصية، تقوم شخصيته على أساسيات مرجعية وردت في كثير من القصص، وهذا الأمر بحد ذاته من أبرز تأثيرات الروائي في القاص.

وعودة إلى المجموعة للبرهنة على ما ذهبنا إليه، يمكننا أن نطلق على القصص التالية جميعاً عنوان "رجل خالي الذهن" رغم أن أياً منها لا يحمل ذلك العنوان –كما أشرنا– وهي: "خبر لرجل واحد" ص13 و "ساعتان" ص24 و "العدوى" ص31 و "حوار" ص46 و "من أجل خمسة دنانير" ص50 و"البقايا"

ص52. ويمكننا أن ندخل قصة "النباح" ص37 أيضاً تحت العنوان المذكور فيما لو وسعنا مدلوله.

إذن، نحن أمام روائي محترف يلج عالم القصة، وتترك التجربة الروائية عليه آثارها وبصماتها وهو يكتب قصصه، سبع قصص على الأقل من اثنتي عشرة قصة، تسجل وقائع مشتتة لرجل خالي الذهن، وخمس قصص أخرى لا يبتعد بعضها كثيراً عن تلك الأجزاء "السترة السوداء" ص7 و"ليل وأشياء كثيرة" ص16. أما قصة "الحزام الذهبي" ص35 و "أيام الحسنات" ص42، فالحديث عنهما مختلف تماماً. إذ أن بطلي هاتين القصتين نموذجان مختلفان تماماً. إن كلاً منهما ترصد نموذج الطفل، حيث دخل القاص إلى هذا العالم الصعب. عالم الطفولة وتمثل إبداعياً حركة العقل والمشاعر والأحاسيس والحسابات الذهنية المنسجمة مع وعي الطفل وثقافته التي يشكل الموروث الاجتماعي الغيبي جلها.

وقد تجلى ذلك بوضوح تام في قصة "أيام الحسنات" ص42 فيما كان الطفل في قصة "الحزام الذهبي" ص35 خالي الذهن بالفعل وبالمعنى الضيق والمحدد للكلمة.

أما قصة "العلبة" ص20 فالحديث عنها مختلف كل الاختلاف حيث البطل في هذه القصة ليس من طينة البشر. إنه "علبة" الحلوى التي تنتقل من رف إلى رف. ومن يد إلى يد أخرى. ومن خزانة إلى خزانة تحت وطأة الظروف الاقتصادية الصعبة للناس. ومحاصرة الطقوس الاجتماعية لهم.

"رجل خالي الذهن" عنوان المجموعة "ورجل خالي الذهن" عنوان مقترح للقصص السبع التي ذكرناها آنفاً. حيث يأخذ الرجل خالي الذهن في هذه القصص عدداً من التشكلات والصور التي تكمله كنموذج بشري منسجم يصلح لأن يلعب دور البطل في عمل روائي مستقل، إنها بمثابة الاسكتشات التي يرسمها كاتب الرواية مسبقاً لشخصية بطله، ثم حين تراجع عن العمل الروائي لسبب أو لآخر استثمر هذه المادة في صياغة جديدة فكان جلها هذه المجموعة القصصية.

فقد جاءت صورة خالي الذهن في قصة "حوار" نموذجاً للإنسان الأناني خالي الذهن من حق غيره في مقاسمته المقعد في حافلة عامة.

أما في "العدوى" فقد تجمع خمسة ركاب وسائق في سيارة عامة. وفيما كان الضيق يكتم على الأنفاس، أطلق أحد الركاب تنهيدة حرى، ونفخ وتململ إلى أن

انتقلت (عدوى) التنهد إلى الجميع بما فيهم الراوي، دون أن يسال أي منهم عن سبب تنهد الآخر.

وفي قصة (ساعتان) كان السأم والملل يخيمان على الراوي فحاول قتلهما بزيارة الأصدقاء ولكنه لم يجد أحداً. وكان في كل زيارة يترك ملاحظة لصديقه تشير إلى حضوره في ساعة محددة. وعندما عاد إلى بيته، وجد تحت كعب الباب ثلاث ورقات من أصدقائه الذين زارهم كان من بينها. "أحسست بالضيق، فحضرت لزيارتك". ورقة أخرى تشير إلى الساعة نفسها التي كان فيها الراوي يطرق باب بيت صديقه الزائر.

وفي "خبر لرجل واحد" صاح قارئ الجريدة: إنه أهم خبر قرأته منذ عشر سنوات، وكان الخبر إعلاناً عن عزم الحكومة إنشاء مدينة رياضية في بلدة (القويسمة) وبعد حوار، تبين أن الرجل لم يكن حتى من أنصار الرياضة، بل يمتلك قطعة أرض في تلك المنطقة، ويطمح في ارتفاع سعرها.

وفي قصة "من أجل خمسة دنانير" يحرم الراوي من زيادته السنوية البالغة خمسة دنانير ويبلغه بذلك مدير الشركة ويكتئب ويتساءل: لماذا؟ وحين يؤكد لمديره أنه لا يعارض هذا الحرمان، ولكن يريد أن يعرف السبب فقط، لماذا أحرم من دون الزملاء؟ يبلغه المدير بأن وقف الزيادة أمر يسري على الجميع بسبب انخفاض أرباح الشركة، عندها يزول حمل الهم عن كاهله، ويشعر بالارتياح وبمنطق العدالة؟؟

أما في "البقايا" فتأتي صورة خالي الذهن ضمن ثلاثة من الباحثين عن الذهب حيث يقرر البطل بأن ما يدور بخلده إنما يدور بخلد غيره، فحين يظهر الذهب ستسقط الضحايا. وسيصفي واحداً واحداً الآخرين. ويحتفظ بالذهب لوحده وأثناء الحفر، تصطدم الفاس بصفيحة الحديد. فيعتقد بأنه صندوق الكنز. فيشهر البطل مسدسه على الآخرين، ويتبين أن تحت الصفيحة آلاف الديدان، ربما كانت تعتاش على بقايا جثة.

أما في "النباح" وهي من أجمل قصص المجموعة، فتروي القصة حكاية رجل سكن في بيت معزول على أطراف المدينة، كلما جن الظلام وأشعل الضوء تجمعت الكلاب الضالة حول المنزل. وأطلقت النباح بشكل متواصل، حتى بات النباح هاجسه.

"لا يمكن أن تستمر الحياة هنا بلا ضوء، فهذه البقعة من الأرض معتمة، ثم

إنني غير مستعد للتنازل عن حقي في إضاءة بيتي من أجل عيون الكلاب، لذا سأشعل المصباح من جديد، غير أن نباح الكلاب تصاعد أكثر وأكثر، واقتربت من الشبابيك تضرب شبك الحديد فاضطر للتراجع عن قراره ومع الزمن اعتاد على الظلام، غير أنه لم يسلم من كابوس النباح حتى في أحلامه، وذات ليلة ركبه كابوس النباح وملاحقة الكلاب، صحا كالمجنون خف إلى صنبور الماء فارتطم رأسه بالحائط وسال الدم، أشعل الضوء فانفجر النباح.

وسواء كانت الكلاب في القصة رمزاً أو كلاباً حقيقية، فإن القاص حقق في هذه القصة النجاح المطلوب من حيث الشكل الفني والمضمون: "انبحي أيتها الكلاب كيفما شئت" ثم "ثم إن الكلاب تعبت وخف النباح، وراحت بعد قليل تجرر قوادمها من حول البيت" هكذا كانت الصحوة.

هذه حالات (خالي الذهن) كما وردت في القصص السبع المشار إليها ويمكننا أن نلحق بها قصتي (السترة السوداء) و (ليل وأشياء كثيرة) حيث يؤكد المؤلف في الأخيرة أن لا وجود للأشباح في الواقع المادي إلا في رؤوس الذين يخافونها.

في المجموعة قصتان. بطلاهما من الأطفال: "أيام الحسنات" و "الحزام الذهبي".

ففي أيام الحسنات، تظهر البقع الجلدية على جسد الطفل الواحدة تلو الأخرى، ليؤكد له الشيخ أن هذه البقع، إن هي إلا حسنات حباه الله إياها بسبب دوامه على الصلوات والصوم وحين غطّت (الحسنات) جلد الطفل سأل زميله الأكثر دواماً على واجباته الدينية منه على حسناته وراح يباهيه بتلك البقع، غير أن زميله صاح بوجهه: لماذا لا تراجع الطبيب؟!

وقد استطاع جمال ناجي بكفاءة محترمة أن يلج عالم الطفولة ويراقب انعكاسات الموروث الثقافي على هذا النموذج الصعب ذلك أنه بمقدور القاص المحترف أن يلج عالم المكتملين دونما صعوبات غير أن عالم الطفل يظل صعباً وتظل فرص تمثله معقدة أمام الكاتب غير أن (ناجي) قد نجح فعلاً وهو يدخل إلى عقل هذا النموذج الصعب ويتمثله.

وفي قصة "الحزام الذهبي" كان الطفل يطوق بنطاله بحزام مذهب ملفت للناظرين، تحلق الأطفال من حوله وراحوا يسألونه: من أين؟ ومن جلبه لك؟ وفي أي دكان يباع؟ وذات يوم، لاحظ المعلم الحزام فوجه للطفل نفس الأسئلة، ولكن

بروح المحقق لا كالأطفال ثم أجبره على خلع حزامه وحذره من الظهور به ثانية، حينما حدث الطفل والده بالقصة، دقق الوالد في الحزام، ثم انتزعه عنوة من الطفل وتهامس مع زوجته، وفي المساء، اقتحم البيت خمسة رجال ضربوا الوالد وسألوه عن الحزام، ثم اصطحبوه معهم ولم يعد إلا بعد ثلاثة أيام والطفل لا يدري سبباً لما يحدث. غير أنه سمع عبارات: شعارات ممنوعة، نقوش على الأبزيم.

إن قصة الحزام من أنجح القصص في المجموعة حيث راقب فيها القاص انعكاس الحدث الواحد على النماذج البشرية أطفالاً ومكتملين، وكيف يداهم عالمُ الكبار الطفولة ويدمر بوجهها كل جميل ورائع، دون أن يعلم الطفل السبب.

وتعتبر "العلبة" القصة الوحيدة التي خرجت عن إيقاع قصص المجموعة، حيث البطل هنا علبة الحلوى التي تسرد قصة حياتها منذ المنشأ حتى انتهت مدة صلاحيتها.

وقد جاءت قصة العلبة تلخيصاً ذكياً وممتعاً لأوضاع الناس الاجتماعية والاقتصادية حيث تدور العلبة من بيت إلى بيت، تقدمها أسرة لأسرة في مناسبات مختلفة، وهي تستمع إلى مشكلات الناس في منازلهم، وضغوطات الأوضاع الاقتصادية والأعباء الاجتماعية على الأسر.

وتشكل مجموعة جمال ناجي إضافة نوعية جديدة للقصة القصيرة في الساحة المحلية، من حيث جرأتها في طرح الشكل الجديد للقصة القصيرة، فبعض هذه القصص يفتقر إلى الحدث المركزي بالمفهوم السائد في القصة، ويعتمد على المونولوج الداخلي، ليشكل في بعض الحالات جولة قصيرة في أعماق النفس البشرية، يراقب مخاوفها وأحلامها، حيث تمزق هذه الجولة القشرة الخارجية مما يغطي همومنا كبشر، لتظهر الجوهر من الداخل وتكشف عن غنى فني ميدانه ومكانه هذه النفس البشرية وموضوعه أشياء تبدو لنا تافهة ولا يمكن أن تستوقف المبدع بسهولة ولكن جمال ناجي يؤكد لنا بتواضع أن هذه الأشياء الصغيرة يمكن وبسهولة أن تكون مادة القصة القصيرة وليس شرطاً أن يكون الحدث عظيماً ومؤثراً والصراع ضارياً ومدمراً ما بين الشخوص، لتكون ثمة قصة.

ففي الإبداع الجديد، تتداخل الأعمال الإبداعية وتدخل على بعضها بعضاً وتضيع الكثير من الحدود والفواصل والشروط التقليدية التي اصطلح عليها السلف لا بل تبدو الأشياء التفصيلية في حياة إنسان عالمنا اليوم أكثر أهمية في بعض الحالات من الأشياء الكبيرة، كما تعكسها الأعمال الإبداعية الجديدة. وبخاصة

القصـة القصـيرة، وهـي مـن أكثـر الفنـون اسـتجابة وقـدرة علـى تلبيـة هـذا الإلحـاح والقلق الوجودي المطرد الذي يحف بالإنسان. ولقد استجابت القصـة القصـيرة في ساحتنا المحلية لهذا الجديد. إنها تجربة تمتلك مشروعيتها وليس من الضروري أن تكون الأصلح.

❐▪❐

يوسف ضمرة

((ذلك المساء))

"ذلك المساء" المجموعة الخامسة في سلسلة أعمال "يوسف ضمرة" القصصية بعد (العربات) 1979. و (نجمة والأشجار) 1980 , (المكاتيب لا تصل أمي)1982، و(اليوم الثالث في الغياب) 1984.

وتأتي (ذلك المساء) توكيداً جديداً لوفاء القاص (ضمرة) لحرفته كقاص. كما تأتي قصص المجموعة لتؤكد بما لا يقبل الشك. مثابرة المؤلف وسعيه الجاد وراء تطوير فنه القصصي من حيث الشكل، وتعميق مضامينه بما يخدم صورة فهمه المعمقة لقضية الإنسان –تلك التي أشرت إليها في دراسة سابقة أثناء توقفي عند مجموعته القصصية (المكاتيب لا تصل أمي) عام 1982. ونشرتها في كتابي (دراسات في القصة والرواية الأردنية) عام 1984. الصادر عن (دار ابن رشد) عمان.

ويبدو لدارس المجموعة هذه تحديداً. أن ثمة هاجساً رئيساً يلح على الكاتب. وهو يحاول تقليبه وتفحص وجوهه المتعددة، والنظر إليه من أكثر من منظور. هذا الهاجس يتمثل في إدانة العوامل المناهضة للإنسان. والتي تحول دون تحقيق التواصل الجميل والنبيل بين الرجل والمرأة كقطبين يشكلان مرتكز الحياة.

ومن بين إحدى عشرة قصة، نجد سبعاً منها تسير في الاتجاه المذكور، إذا ما اعتبرنا ذلك عنواناً عريضاً وتركنا التفاصيل.. وهذه القصص هي (الجثة والصوت) ص9 و(ذلك المساء) ص14. و(رجل الكوخ الخشبي) ص31، و (شرفة الورد) ص42. و(الحقيقة الأولى من صباح الأحد) ص46. و(الرقص في

مساء بارد) ص64.

أما إذا دخلنا في التفاصيل وتفحصنا محتوى القصص المذكورة، فسوف نجد أن خمساً منها يلعب فيها دور البطولة نموذج واحد تقريباً. وهو نموذج الشاب المثقل بالهموم الواعية، الذي يستجيب لواجب الوعي الوطني والثقافي، ويحاول تخطيط حياته بما ينسجم مع توكيد إنسانيته وحقه في أن يعيش خارج الخوف والتردد والقلق. وبما يكمل إنسانيته.. وهذه القصص هي: (ذلك المساء) و (رجل وامرأة). و(رجل الكوخ الخشبي)، و(شرفة الورد)، و(الحقيقة الأولى من صباح الأحد). غير أن هذه الرغبة وذلك الإصرار لدى الأبطال يصطدمان في القصص المذكورة بجدار الواقع المر. حين تتضارب الطموحات مع المستحيل. ويصبح أداء الواجب الوطني مضنياً. وضريبة الوعي الثقافي ثقيلة ومأساوية. حيث تجتمع عوامل القهر السياسية منها والاجتماعية. لتصفع الحلم وتهشم مراياه.. إنه التعارض الصارخ بين النزوع الإنساني للشخصية المثقلة بأعباء الوعي المثقف وإصرارها على المواجهة والتصدي لكل ماهو مناهض لإنسانية الأبطال. شخوص القصص وبين الواقع المر الذي يشكل العقبات الكأداء في وجه تحقيق الإنسانية.

وتشكل المرأة والرجل وعلاقتهما في هذه القصص –بما يعانيانه– المعادل الموضوعي في مواجهة عوامل القهر الإنساني. غير أن النتيجة في الغالب تأتي على شكل هزيمة مؤسية لهذا التحالف الواعي أمام جدار الواقع الصلب، ولا يعود من ذلك التألق الإنساني غير صدى مؤلم لحلم مهشم.

ففي قصة (ذلك المساء) نجد البطل في أقصى درجات تألقه الإنساني المشبع بالوعي الاجتماعي.. إنه يعد أشياءه جميعاً. ويرتب غرفته لاستقبال طائر المساء الجميل.. يجهز كل شيء ليكون اللقاء أجمل وأغنى.. وبعيداً عن هواجس الملاحقة والخوف على المنشورات.. يضع الأشياء في أماكنها استعداداً للحظة اللقاء.. وبينما تقترب عقارب الساعة من الموعد المحدد. يتحرك خيال البطل مع الحبيبة المنتظرة، ويدرجها عبر شوارع المدينة، إلى أن يقدر بأنها ستطرق الباب عند انطباق عقارب الساعة. وينفتح قلبه للعالم عندما يطرق الباب بالفعل. غير أن وجوهاً كالحة تدخل الدار. وتقتحم الغرفة. فينهدم الحلم الرائع وتتطاير شظاياه أمام الحضور البشع للإرهاب.

أما في (رجل وامرأة). فيسعى النموذجان المرأة والرجل لخلق واقع مختلف جديد ومبهج. يصنعانه قسرياً رغم هواجسهما بأن الحلم لن يترجمه الواقع.

ومع ذلك. يقتربان منه ويحاولان أن يصوغاه بالتفاصيل التي يرغبان فيها.

وتدفعهما الرغبة اللاشعورية –في تأكيد ترجمة الحلم إلى واقع– لأن يصدق كل منهما أنه التقى بالآخر قبل ذلك اللقاء المصادفة. الذي تم على شاطئ البحر. رغم أن البطل يزور البحر لأول مرة.

وتمثل قصة (رجل وامرأة) بين قصص المجموعة نزوعاً مثابراً يعلو فيه صوت الحلم بشكل طفولي خجول. والتفكير الداخلي للأبطال المتعبين بصوت مسموع أكثر من بقية القصص.. إنه نواح الأعماق المفجوعة بالواقع.. ويتم ذلك كله في القصة على حساب (الحدث) غير القابل للتنامي من الناحية (الشكلية) غير أن هذا الانسياب لا يلحق ضرراً بالبناء الفني للقصة. بل على العكس، فإن هذا البناء الفني يأتي استجابة للإيقاع المضموني. ونلحظ ذلك ونحن نستمع إلى الشخوص وهي تغني ذواتها وتنشد أناشيدها الداخلية بصوت مرتفع يعلو شيئاً فشيئاً في مواجهة العوامل المناهضة للإنسان.

كما تسجل قصة (رجل الكوخ الخشبي) إدانة بليغة لكل العوامل المناهضة والقاسية التي تقف في وجه النزوع الإنساني والوطني للشخصية المثقفة المناضلة. فالبطل هنا شاب فقد بصره في الحرب، لكنه لم يفقد الإيمان بأنه لا يزال قادراً على تقديم شيء ما تجاه قضية وطنه، فانخرط في نضال سياسي.. وراح يرى بقلبه وضميره الوطني، مالا تراه أعين المبصرين الذين مرت بهم الهزيمة دون أن تهز في أبدانهم شعرة، وراح من نافذة كوخه الخشبي يقيم اتصالاته مع الأحياء في الخارج. ويعتمد على المذياع في متابعة ما يجري في العالم من أحداث.

بدا (رجل الكوخ الخشبي) للصبية أكثر إبصاراً من الآخرين. وأمام جديته في النظر إلى الحياة. احتقرت حياتها وتفاهات زميلاتها من الصبايا اللواتي لا يحلمن بغير الرقص والحفلات. ثم تطورت العلاقة ما بين الاثنين. وراح يدس لها المنشورات السياسية من نافذة الكوخ ويحدثها عن الموسيقى..

(كانت تشعر بأن الإنسان قادر على خلخلة كوكب بالطريقة التي تخلخله النغمة وبخاصة حين يكون الكوكب فاسداً، حيث تموت الناس في أماكن كثيرة بسبب وبلا سبب. بالرصاص وانقطاع الماء والغذاء.. في السجون والشوارع.. أوراقه قالت ذلك.. موسيقاه.. أحاديثه.. ضحكاته).

وقبل أن يتولد الحلم أو يكتمل. توقفت سيارة خاصة أمام الكوخ، واقتادت (رجل الكوخ الخشبي) لتضع حداً لهذا الحلم وتحطمه أيضاً..

وفي (شرفة الورد) كان البطل المثقف في حالة اختفاء يقيم في أحد منازل القدس العربية. ربما كان متسللاً للقيام بمهام محددة.. وعبر الشرفة تنشأ علاقة

بينه وبين فتاة البيت المجاور.. تستعد الفتاة للخروج، وتشير إليه أن ينزل ليلتقيا في قلب المدينة.. والشاب يحترق بين نار الواجب النضالي ونار التواصل الإنساني.. لكنه لا يستطيع الخروج.. إنه في مهمة.

ونلاحظ في القصص الأربع المذكورة أن (المكان) بما يحتضنه من أفراد وتقاليد وقيم وسياسات، يلعب دوره الرئيس في تحطيم أحلام الأبطال.. ولكن هذا العامل عندما يتبدل، تحصل المعجزة، ويتجلى التواصل الإنساني في أرقى وأجمل أشكاله. ففي قصة (الحقيقة الأولى من صباح الأحد) تنهار كل الحواجز دفعة واحدة، وتختفي من وجه البطل على قاعدة اللقاء الإنساني الواعي بين نموذجين مثقفين مشبعين بالإنسانية. الأول فلسطيني قدم (من بلاد الحصار). إلى موسكو. والثاني الفتاة الروسية معلمة اللغات.. وأمام الحضور العظيم للوعي الإنساني لدى النموذجين. كان التواصل الإنساني سهلاً ورفيعاً. غير أنه لم يدم، ذلك أن لكل ارتباطاته.. وهكذا كان الحلم جميلاً. ولكنه قصير مر كلمح البصر. وترك وراءه ذكرى جميلة لصورة إنسانية متألقة.. كان البطل يسعى لإطالة الحلم. ولكنه لم يستطع، فرحل وهو يردد الأغنية الروسية (استطعت أن أوقف عقارب الساعة.. لكني لم أستطع أن أوقف الزمن).

وفي القصص الخمس المذكورة أبطال من طراز واحد.. مثقفون وطنيون مثقلون بأعباء الوعي. لكنهم كبشر يسعون لاستكمال إنسانيتهم لتحقيق التواصل الواعي مع المرأة. غير أن (المكان)، ليس بمعناه المجرد كإطار مكاني، بل بما يعج من بشر، وما يحكمه من نظم وقوانين وتقاليد يصدمهم ويحول بينهم وبين تحقيق أحلامهم. وربما يصدق هذا الحلم تماماً على القصص الأربع الأولى. أما القصة الأخيرة (الحقيقة الأولى من صباح الأحد) فحين يتبدل المكان وشخوصه وتقاليده وأفكاره، رأينا الحلم يتحقق. لكنه جاء قصيراً وموجعاً وإنسانياً مؤسياً.

وربما لا نبالغ إذا قلنا بأن الهاجس المضموني الأول للمجموعة هو تلك العلاقة الإنسانية والتوق الواعي للنموذج المثقف، للتواصل مع نصفه الآخر، وهذا ما صورته القصص آنفة الذكر. كما تصور قصتا (الصوت والجثة)، و (الرقص في مساء بارد) ذلك الهاجس إياه. وهو العلاقة بين الرجل والمرأة، رغم أن بطليهما ليسا من طينة القصص السابقة. فبطل القصة الأولى نموذج لرجل محروق بالشهوة، قادته هواجسه الجنسية إلى الموت، وكذلك بطل القصة الثانية، الذي هجرته حبيبته لأنها لم تجد فيه ما يشبع طموحاتها المادية الهابطة، فبدأ ضعيفاً لا حول له ولا قوة.

ولدى الوقوف على القصص الأربع الباقية في المجموعة، فإن الأمر سيختلف وسنخرج عندها من هاجس المجموعة إلى موضوعات أخرى، لكنها لا تبتعد كثيراً. فهي تصور جوانب جديدة من وجوه المعاناة الإنسانية الواعية، وبخاصة آخر قصص المجموعة، (نحن لم نصل بعد) التي يصور فيها القاص، المسيرة المرة لأربعة من الفلسطينيين الخارجين تحت جنح الظلام من (تل الزعتر) إلى غرب بيروت في أجواء المجزرة حيث استفاد القاص في هذه القصة من بعض الأعمال الكتابية والأحاديث الإذاعية والشخصية التي صورت أجواء القتال الداخلي في بيروت.

إن قصص (ضمرة) لازالت تؤكد بأن الشكل الكلاسيكي المتماسك للقصة، قادر على استيعاب أجمل المضامين. وأن التجديد في الشكل ينبغي ألا يأتي بقرار مسبق من القاص، استجابة لنداءات التجديد والبحث عن الأشكال الفنية والتهم الظالمة للأشكال الكلاسيكية المحافظة، بل ينبغي أن يأتي هذا التجديد استجابة للمضامين التي تبحث لنفسها بالضرورة عن شكل وبناء فني يتناسب مع المضمون وطريقة المعالجة، ليؤكد بشكل رفيع، أن ثمة علاقة جدلية بين المضمون والشكل، وأن المضمون الجاد سوف يهتدي بالضرورة إلى شكل يناسبه دونما قصدية مسبقة للتجديد من طرف الكاتب، لغاية التجديد فقط.

❐▪❐

أقـــــــلام شـــــــابـــــة

((الدّواج)) لمفلح العدوان

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق صدرت المجموعة القصصية الثانية لمفلح العدوان الفائز بجائزة محمود تيمور للقصة القصيرة عن مجموعته الأولى (الرحى).

في (الدواج) يؤكد مفلح العدوان هويته الإبداعية وتميزه عن بقية زملائه من أبناء جيله الكتاب. ويتأكد للمتابع أن الكاتب قد توصل تماماً إلى هويته الخاصة، واهتدى إلى لغته التعبيرية، وخرج من دائرة التجريب والاستكشاف وعثر على عالمه الفني الذي أمده بأدواته المميزة، وأعطاه الدفع للمضي قدماً في خضم التجربة.

يقع مفلح العدوان في مجمل كتاباته القصصية عموماً تحت ضغوطات هاجس رفض الراهن، والنضال في سبيل التعبير عن ذلك الرفض من خلال الرصيد النبيل لمناخات اليأس، ذلك الرصيد الذي يشكل أبلغ أشكال الخطاب التأثيري للخروج من دائرة اليأس وذلك بتحريك الآسن وإخراج رائحته الكريهة التي ينبغي أن تزكم الأنوف كي يحس الناس بها ويخرجوا من حالة اعتيادهم لها كأمور باتت مألوفة.

وتجري العادة أن يتكئ الكاتب على مادة الموروث الثقافي، فيراوح ما بين تلك المادة وبين وقائع الحياة. في محاولة منه لتسريب هاجسه عبر عمله

القصصي ولكن العدوان هنا ينفذ هذه المهمة بطريقة مميزة عمن يتكئون على الموروث عادة. فنحن مع مفلح العدوان نجد أنفسنا إزاء مفردات تأتي على شكل تناص غير أن مادة الموروث تأتي هنا مشتتة وغير منظمة ويستطيع القارئ أن يلمها ويجمعها ويعيد تنظيمها لدى فروغه من دراسة العمل القصصي. وهكذا يبهره ذلك النوع من التوظيف المدروس تماماً لمفردات الموروث الاجتماعي وهذا هو موطن التميّز في تجربة العدوان القصصية.

ونرى العدوان وهو يعجن مادة الموروث. ويسحب منها ما يريد ويدمجه في السياق، فيبدو كما لو كان الأمر من صنعه، حيث يتداخل الواقع بالوهم والحقيقي بالمتخيل، والتاريخي بالراهن في أبلغ أشكال محاولات إيقاظ الذاكرة الجمعية بغرض التصدي لمعضلة الراهن.

(عيسى صلب، ولم يمت برصاصة في عرس، ومحمد لم يهاجر من أجل بناء قصر له في المدينة، ولم يودع أمواله في خيبر خوفاً من خيانة الأنصار. ولم تكن مريم بغيا، وما كان يوسف مراهقاً في بيت العزيز، ولا زليخة بائعة هوى في حانة الكتب.

هكذا يرتفع صوت الموروث في مختلف أشكاله. عند موقع التصعيد. ويبدو طرفاً في ثنائية التناص غير المعلن. والتي جاء طرفها الأول في السياق القصصي. وخلال متابعة وقائع الراهن.

وفيما تتردد أصداء الموروث الثقافي أو الشعبي أو السلفي في مفاصل العمل القصصي فإن (الدواج) يواصل طريق الآلام ويحمل في (بقجته) الخواتم والأساور والملابس والعطور والرصاص ويوزعها على القرى.. و(العنود) بالانتظار بينما يظهر (يهوذا) على شكل مخبر سريّ! ويواصل (المسيح) طريق الآلام دواجاً يجوب القرى.. يقطع السهول ويتسلق المرتفعات ويوزع الرصاص والبركات مبشراً بالولادة الجديدة.

ويستطيع المتابع لفن القص عند مفلح العدوان أن يلاحظ مواطن التميز في تجربته مع توظيف الموروث، حين يعطي في ذلك النوع من التوظيف. للموروث بعده التعبيري الجديد. كما يكتب الواقع عبر متابعة الأسطوري، من خلال الجهد الخاص بالقارئ ويكسب الواقع مضامين جديدة ولا عقلانية، تكشف حجم الغرائبي الذي بات معتاداً في حياتنا الراهنة.

ويتوج مفلح العدوان تجربته القصصية بلغة أدبية أجمل من اللغة القصصية

الوصفية المحايدة: كانت السماء رصاصية متخمة بقطعان السحب، تكاد تتجشأ ما بجوفها من دموع).

تلك هي تجربة القاص الشاب مفلح العدوان الذي بات يسجل حضوراً محترماً في ساحتنا الثقافية. ولا نملك إلا أن ندعوه للمضي قدماً في غمار التجربة ونبارك تجربته.

❐■❐

* ***(الدوّاج):*** *تاجر جوّال يجوب البوادي والقرى، ويحمل بضاعته على ظهر حمارأو في حقيبة.*

محمـــــد سناجلـــة

((وجوه العروس السبعة))

مجموعة "وجوه العروس السبعة" للقاص الشاب محمد سناجلة، واحدة من الأعمال الإبداعية المحلية التي استوقفتني. وحفزتني بالفعل. ذلك أن بعض الأعمال الأدبية الشابة، تمد بألسنتها بوجه الناقد، وتبحلق في وجهه بوقاحة وغطرسة، وبجرأة لا تختلف عن جرأة مبدعيها الشباب، بما تنطوي عليه من استكشاف وتجريب ومحاولة وجرأة وتخط للمألوف!.. ومخاطر قد ينجر صاحب العمل إليها، فيضيع في متاهات، قد لا يعود منها على الإطلاق. ويصبح نسياً منسياً.

ومحمد سناجلة مسكون بهاجس كتابة القصة القصيرة. وهو محق في ذلك. ويتأكد للدارس مشروعية المحاولة، بالاستناد إلى توفر مقومات كتابة القصة القصيرة، التي ينبغي أن تؤكد لنا حضورها في العمل الإبداعي، وتشكل في مجموعها حضوراً مقنعاً بمشروعية المحاولة.

ومن أول تلك المرتكزات التي أعلنت عن نفسها في مجموعة محمد سناجلة، تلك الجاهزية الفائقة في التقاط موضوع القصة، حيث تقف حساسية المبدع عادة وراء اختياره لموضوع قصته أولاً، وكيفية معالجته والتعامل معه ثانياً. وهنا نعني الجانب الفني والمعماري للعمل الأدبي. وموقف المبدع الثقافي /الإنساني ثالثاً. لأنه يعكس شكل الرؤية التي تترجم موقف الفنان من القضايا التي ستجري من حوله، كما تؤكد تميزه عن الآخرين في طرق الاستقبال والمعاينة والتعامل مع ما يجري خارج إطار الذات البشرية.

فكل منا يراقب (الخارج)، ويتابع إيقاعه بوصفه أحداثاً تجري (موضوعياً) خارج إطار الذات البشرية. لكن الرؤى مختلفة من وحدة بشرية إلى أخرى!... وهنا يكمن سر التنوع في الحكم، بالنظر إلى القضية الواحدة بين إنسان وإنسان.. بين مبدع ومبدع.. رغم أن الواقع واحد!..

إن نظرة عامة إلى موضوعات صاحب المجموعة، تؤكد جاهزية الفنان التي أشرنا إليها. ذلك أن الموضوعات ليست غريبة ولا طريفة ولا نادرة.. إننا نمر بها بشكل يومي. ونراها من حولنا بكثرة. غير أن المبدع وحده هو الذي يتوقف عندها تحت وطأة حساسيته الإبداعية، ويشرع بالتعامل معها ومعالجتها في ضوء ما تحرك لديه.

فالقصة الأولى (سمورة) تدور حول طفلة يتيمة. والقصة الثانية (كوكتيل يرموكي) تدور حول طالب جامعي يعيش تناقضات بيئته الصارخة، التي يمر بها آلاف الخريجين، ويتعاملون معها كما لو كانت امتداداً لقوانين الحياة. و(قصة حب حورانية) لا تخلو منها قرية أردنية، لأنها نتاج الريف. وكذلك نموذج المعلم والظروف العامة التي يعيشها في قصة (تركس) ليست جديدة على أي منا!.. وغيرها وغيرها... لكن طريقة الاستقبال وأسلوب الإعادة، هما اللذان يميزان المبدع عن غيره..

ففي قصته (سمورة)، ترك الكاتب نموذجه يبوح بأوجاعه بنفسه، وبلغته (بلهجته). فالبطل طفلة يتيمة تترجم عبر المونولوج الداخلي. الذي يشكل في مجموعه القصة. مسلسل الجرائم الإنسانية التي ترتكب بحق الطفولة. وحاجة ذلك الكائن البشري الضعيف إلى الحنان. كما تكشف عن مواطن نشوء خيباتها واختلالاتها في عالم الكبار الذي يهرس بخطواته الجبارة القاسية عالم الطفولة العظيم، دون أن يتنبه إلى حجم الجريمة التي يقترفها.

إن لجوء الكاتب إلى المونولوج الداخلي في هذه القصة تحديداً، يؤكد ذكاء مبشراً على مستوى التعامل الفني. ذلك أن مثل هذا الحل الفني قد جنب الكاتب الانزلاق إلى أي من أشكال البنى السردية التي تعجز جميعاً عن تأدية الدور عبر (الراوي) بكافة أشكاله وأدواره.

وقد عزز الكاتب نجاحه بعد هذا الخيار الفني بنجاح آخر، حين اختار لهذه القصة، دون غيرها من المجموعة. وعاء للغة العامية. ذلك الوعاء الذي استطاع النموذج البشري الصغير أن يصب فيه كل همومه واهتماماته. وأن يبوح بطريقته الخاصة، وبلغته الداخلية، بكل معاناته التي يعجز الكبار تماماً عن البوح بها

بالنيابة عنه، وبلغتهم الفصحى.. وهكذا يكون الكاتب قد أثار الحل الأمثل فنياً.

واهتدى إليه بتلقائية تتوج الصدق الإبداعي من جهة، وتؤكد جدلية الشكل والمضمون من جهة أخرى..

وتلك سلوكيات وحلول فنية لا يعثر عليها عادة غير المحترفين من الكتاب.

ويتأكد الصدق الفني لدى الكاتب في موقع آخر من مجموعته، ففي قصة (كوكتيل يرموكي)، يستعين الكاتب على تصوير قلق وتوزع وتناقضات النموذج الجامعي بأسلوب تناوب الثنائيات الضدية، وانقطاع السرد في الأحداث، والمراوحة ما بين هواجس النموذج البشري المثقف الذي يسعى للانعتاق من كل ما يهدر بشريته ووعيه، وبين حضور الواقع الثقيل الذي يحول بينه وبين ذلك الانعتاق، لتنتهي المحاولة بالفشل والهزيمة. إذ تتحطم على صخرة الواقع المتخلف كل محاولات الانعتاق، وينهزم الوعي والتبشير، لأن الولادة لم تستكمل شروطها الاجتماعية بعد، من أجل حماية الظاهرة.

ولهذا تمعن الشخوص في ممارسة ازدواجيتها وينسحب ذلك المنطق من الأفراد إلى الجماعات.. فإذا بالحزب أيضاً يمارس ازدواجيته وتناقضاته هو الآخر.

وما تؤكده هذه القصة مرة أخرى جدلية الشكل بالمضمون على قاعدة الصدق الفني. فإن (قصة حب حورانية) تؤكد أمراً آخر لدى الكاتب، وتكشف عن ذكاء بين في التعامل مع الموروث، وفطنة في توظيفه في العمل الإبداعي. وقدرة الكاتب على مزج الواقعي بالمتخيل.

ولا تخلو مجموعة سناجلة من محاولات التجريب التي يضيع فيها الواعدون الشباب، ممن يبحثون عن المبهر والملفت، بأثر اقتدائهم بخطوات الكبار والمحترفين، الذين لم يتوصلوا إلى التجريب قبل أن يستكملوا طريقهم المضني ويرسخوا أقدامهم ويستوفوا قسماتهم التي أكسبت تجاربهم الخصوصية المميزة.

بقي أن أشير إلى جانب لا أشك في أن الكاتب سينتصر عليه بالممارسة. وهو خواتم أعماله، وما يمكن أن نسميه مجازاً (بالتشطيبات)، إذ يشعر الناقد غالباً وهو على مشارف نهايات القصص، بأن الكاتب قد أصيب بشيء من الإنهاك. وكأنما باتت القصة عبئاً عليه، بعد تلك الجهود المضنية التي بذلها بصدد إنجاز قصته. فهو يبذل أقصى الجهود، ويتحرك بخطى ثابتة، وبانتباه لكل ما يضمن سلامة عمله، غير أن عمله يبدو منطفئاً في النهاية، وينقصه لعبة الخاتمة...

ولأن الناقد لا يستطيع أن يقدم وصفة واحدة لكل الحالات، ولأنّ كل حالة تعالج بحالتها، وهي مهمة المبدع قبل كل شيء، فإن هذا الأمر متروك لصاحب العمل.. ولا أشك بأن الكاتب مؤهل لتجاوز تلك العقبة الفنية، لأن تجربته بمجموعها تبشر بذلك.. المهم أن يحافظ على صدقه الفني.

❐▪❐

أحمـــد النعيمـــي

خطـــوة أخـــرى

ليس من الصعب على الناقد أن يقرأ عملاً (لماركيز) أو (حنا مينه) أو (مؤنس الرزاز) أو غيرهم من الكتّاب العالميين أو العرب أو المحليين. ثم بعد أن يفرغ من ذلك العمل. ويأخذ متعته منه. يضعه في رفّه المخصص في مكتبته، دون أن يجد نفسه ملزماً بأن يكتب دراسة ما عن ذلك العمل، لأنه يأتي في سياق تجربة الكاتب المختزنة في ذاكرة الناقد، وامتداداً لها. ولا يشعر الناقد بأنه يتوجب عليه الكتابة. إلا إذا رأى في ذلك العمل تحولاً نوعياً مباغتاً. وانعطافاً ملموساً في مجمل مسيرة التجربة الإبداعية لدى ذلك الكاتب.

أما مع كتابات الشباب، فالأمر مختلف تماماً! إذ تستوقفك بين الحين والآخر، بعض الأعمال التي لا يعود بمقدورك وضعها على الرفّ، والاكتفاء بقراءتها، نظراً لما تنطوي عليه من تبشير أو جرأة في الطرح أو شكل المعالجة في المادة الأدبية وما إلى ذلك..

الأمر الذي يشكل استفزازاً حقيقياً للناقد. ويضعه أمام مسؤولية لا نبالغ إذا قلنا. إنها تنطوي على جانب وطني واجتماعي، إضافة إلى كونها فعالية ثقافية جمالية تتمثل في الكتابة النقدية.

وتنطوي مجموعة أحمد النعيمي على عدد من القضايا الملفتة، التي لعبت دورها المهم في تحقيق هذا الإنجاز الفني أو ذاك، وربما كان لها دورها الواضح في إلحاق بعض الأضرار الفنية على مستوى القصة الواحدة، أو سائر الأعمال

القصصية التي تضمنتها المجموعة.

ويلاحظ الدارس لمجموعة أحمد النعيمي أكثر من ملاحظة. وأولها قدرة القاص على إنجاز القصة الساخرة، والجنوح أحياناً باتجاه السريالية القائمة على التلاعب بالنِّسب الطبيعية المتعارف عليها في التعامل مع عناصر القصة، كالزمان والمكان والشخوص والأحداث، بغرض تصوير مدى غرائبية هذا الوضع أو ذاك.

كما يلمس الدارس اتكاء الكاتب على الموروث التاريخي، الذي يشكل دائماً طرفاً في ثنائية الراهن والتاريخي. حيث يقف كل طرف في الثنائية في مواجهة الآخر، ليصنع إما التعادلية، أو التضاديّة الصارخة في أحد الطرفين، أو فيهما معاً، فيما يشكل منهجاً وأسلوباً يعتمد عليه القاص، بقصد تعرية الواقع.

ويلمس الناقد أن ثمة هاجساً ما يقف وراء كل قصص المجموعة. وهو الهاجس الأخلاقي..

ولا نقصد هنا أن نثبت وضعاً فريداً للكاتب. فلكل عمل إبداعي هاجسه مهما كان نوعه الأدبي ومستواه الفني. ولكن، كيف استطاع الكاتب أن ينفس عن ذلك الهاجس. وأن يعبّر عنه فنياً داخل عمله؟ تلك هي القضية.. هل تمتطي الفكرة القصة أم تمتطي القصة الفكرة؟. بمعنى، هل جاءت القصة مُسخَّرة لتسريب الفكرة (الموعظة الأخلاقية)، أم كانت الأخيرة تقف وراء الأولى ولا تشكل حضوراً ثقيلاً داخل القصة، بما يلحق بالقصة المزيد من الأضرار الفنية، بحيث تتحول القصة كعمل فني، إلى مركب سخّره الكاتب لتسريب موعظته!..

في قصة (المحفظة) وهي واحدة من خمس قصص يمكن أن يتوقف الناقد عندها وهو يرصد تلك المسألة، يبدو للدارس بوضوح، أن كابوس الموعظة الأخلاقية يتربع داخل جمجمة الكاتب، ويلحّ عليه إلى أن يبوح به. ونراه يكيّف الشخوص للقيام بأدوارها المدروسة بقصد تحميلها –عبر القول والفعل والحركة– الفكرة النبيلة البديلة أو المتمردة.

في (مثلث متساوي الرؤى) تسير القصة بشكل جيد. ويرسم الكاتب أجواء قصته بطريقة يتداخل فيها الإخباري بالنبوءة، والتهكمي اللا معقول بالمعقول في محاولة للكشف عن الغرائبي الذي استمرأه الناس في حياتهم العامة حتى بات طبيعياً ومألوفاً. كما يكشف الكاتب عن سطوة الموروث الاجتماعي واقتحامه لحياة الناس، بما يحول دون تخطيطهم لحياتهم، وبما يحدث شرخاً نفسياً يتمثل في صورتين، بين ما يزعمون ويعتنقون، وبين ما هو بمقدورهم القيام به. لكن

الكاتب يوجه لقصته ضربة فنية سيئة في نهاية القصة، وهو يعود إلى النموذج مرة ثانية ليؤكد حالة الفصام الاجتماعي. علماً بأن القصة كانت قد انتهت –فنياً– عند ذلك الموقع... غير أن منظومة الكاتب الأخلاقية عادت تلحّ عليه، وانعكس ذلك الإلحاح وتلك الاستجابة على مستوى قصته وضمان نجاحها.

وربما يتكرر مثل ذلك الأمر في قصته "التجربة الفريدة"، حيث نرى طبيباً يسرّب موعظته الأخلاقية على تلامذته، فيما يستغل الكاتب تناقضات الحياة... وتسترخي القصة للفكرة وتصبح مطية لها.

ويبدو أن القاص قد أفلت من ذلك الوضع الذي يكبّل فيه نفسه، ويلحق الأضرار بعمله القصصي، أفلت في موقعين وهما: قصة "المظلة"، و "الطريق إلى الكولونيل".

ففي الأولى، يلتقط الكاتب فرصته للبوح بمنظومته الأخلاقية، ولكنه ينجح تماماً في تسريب هاجسه عبر القصة من خلال بطليه السكرانين، اللذين يخرجان من الملهى الليلي، يتحدثان عن أشياء مترابطة وأشياء غير مترابطة، ويثير حوارهما ثنائيات ضدية بشكل عجيب وطريف، فيما يموت الحارس المتدثر بثيابه في مدخل العمارة... تلك حقيقة أكبر من كل ثرثرة...

أما في "الطريق إلى الكولونيل"، فيروي الكاتب عبر مونولوج التمزّق – الذي يعيشه خريج جامعي– بين البطالة والعمل في مطعم الكولونيل حيث يؤدي الحركات الترحيبية المطلوبة بكل إذلال، ولا يظل من ماجستير التربية غير حمامة (سكنر) وكلب (بافلوف) ولغة الانعكاسات الشرطية التي تروي دمارات النموذج البشري.

وهكذا، يحقق القاص خروجاً ملفتاً –في هذه القصة بالتحديد– من هيمنة كابوسه الأخلاقي. كما لو لم يكن يشغله في هذه القصة أن يوجه أية إدانة إلى أية جهة كانت.

وتبدو إمكانات الكاتب في استثمار الموروث التاريخي والاجتماعي في أكثر من عمل قصصي. فهو يستعين بالموروث لتحقيق الثنائيات الضدية الموحية بالتخلف. حيث يقف الحاضر دائماً كواقع مفترض في أحد طرفيّ الثنائية، فيما يشكل الماضي الطرف الثاني.

الأمر الذي يؤكد فهم القاص باستمرار أن التحول النوعي الذي يجري في جسد التكوين الاجتماعي العروبي لم يتم جوهرياً. ولهذا تتغير المسميات والأماكن

والمفردات. بينما جوهر القمع الاجتماعي والسياسي والثقافي واحد.. ويصدق ما قلناه على قصة "خطوة أخرى" وكذلك قصة "المبدع والتنور"، وهي من أكثر القصص نجاحاً في هذا الاتجاه.

تتخذ قصة "المبدع والتنور" من محنة ابن المقفع، الذي قطّعه سفيان المهلبي مرتكزاً لها.. فقد راح يقطع من الضحية جزءاً جزءاً، ويلقي به في التنور أمامها... ويتلو على ابن المقفع فقرات مما كتبه ضد صاحبه الخليفة.. الأيادي.. الأرجل، واللسان، والآذان.. ثم الرأس، فالعينين... إلى أن يهشم الرأس ويلقي بما تبقى من الجثة في النار...

(يقطع الأنف ويتلو عليه): "ومولود لغير رشده".

(يسمل العين اليمنى):

"وقد حلّ لجميع أمة محمد خلعي وحربي والبراءة مني".

(يسمل العين اليسرى):

"ولا بيعة لي في رقاب المسلمين ولا عهد ولا ذمة".

(يقطع الأذن اليمنى):

"وقد وجب عليهم الخروج على طاعتي، وإعانة من ناوأني من جميع الخلق" ص 26.

إن هذه القصة، تؤكد بما لا يقبل الشك، قدرة الكاتب على استثمار المادة التاريخية من أجل تعرية مادة العصر الراهن.. تماماً كما تؤكد قصص "انقلاب" و "نينو كاراج" قدرة الكاتب على إنجاز المادة الساخرة، الجارحة في آن معاً.. هذا بالإضافة إلى بعض المحاولات السريالية والتي تأتي قصة "قبل الموت" مثالاً لها...

إننا إذ نرحب بالمولود الأول لقاص أردني يطرح تجربته علينا لأول مرة، لنأمل لهذه التجربة مزيداً من التقدم على طريق التمكن لأدواتها التعبيرية وشروطها الإبداعية: تلك الشروط والأدوات التي أعلنت عن نفسها منذ البذرة الأولى.

❐■❐

ملف البدايات
قراءة في الأشكال الأولى
للقصة القصيرة الأردنية

ليس من اليسير لأي باحث أو مؤرخ أدبي رصد ظاهرة أدبية أو نشأة نوع أدبي، أن يحيط بهذه الظاهرة ويضبط إيقاعاتها، ويوثق تحولاتها، ويتابع العوامل المعيقة لانطلاقتها أو المناخات التي ساعدت في تفجرها، دون العودة إلى البدايات، ومراقبة الإرهاصات والمقدمات المبكرة التي تسبق الولادة المكتملة. ففي البدايات جذور الظاهرة. والأصل في الجذور أولاً...

وحين عدت إلى تلك الجذور محاولاً تتبع الأشكال الأولى للقصة القصيرة الأردنية، استوقفني ملفان، الأول: ملف مجلة "وحي العروبة" التي كانت تصدرها "كلية العروبة في إربد". والثاني: ملف مجلة "صوت الجيل"، التي كانت تصدر عن "مدرسة إربد الثانوية" منذ عام 1949، وحتى عام 1953. وهي مجلة شهرية كانت تطبع في دمشق. ويشرف على تحريرها معلمون كانوا طلائع، وبعضهم إلى اليوم لا زالوا أعلاماً، ولا زالت إبداعاتهم تقف في مقدمة فنون الإبداع الأردني عامة.

ولكن المؤسف حقاً أن الملفين غير مكتملين، وبخاصة ملف "وحي العروبة" الذي يعاني من نواقص شديدة. فيما الملف الثاني أقل إصابة. لهذا وقع الاختيار عليه.

ولعل الحديث عن البدايات، مناسبة لدعوة كل المعنيين في الأدب والتاريخ

الأدبي لتقديم ما في مكتباتهم من أعداد هذين الملفين وغيرهما إلى مكتباتنا الجامعية والوطنية، لتكون مكتملة بين أيدي الباحثين.

ففي هذه الدوريات بداياتنا الأدبية، ومقدمات الفكر الأردني. حيث أسهم فيها أبرز حملة أقلام الفكر والأدب في وطننا... ويبدو أن "صوت الجيل"، قد احتلت من بين هذه الدوريات موقعاً محترماً في الحياة الأدبية والثقافية والفكرية في تلكم الأعوام.

وقد تجمّع لدينا من هذه الدورية أربعة عشر عدداً– وهي تشكل ثلاثة أرباع الملف –كتب فيها الأساتذة: عبد الحليم عباس، ومحمود سيف الدين الإيراني، والدكتور منيف الرزاز، ومحمد الجنيدي، والدكتور نبيه أرشيدات، وداود غنيم، و (شاعر الأردن)عرار، والشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، وحسني فريز، وعيسى الناعوري، وأسد محمد قاسم وأديب عباسي، وروكس العزيزي، ومحمود المطلق، وواصف الصليبي، وعمر فائق الشلبي، والشيخ نديم الملاح، وسيف الدين الكيلاني، وعبد العزيز الخياط، وغيرهم من الأساتذة.. ومن الطلبة آنذاك عبد الرحمن منيف، ونايف أبو عبيد، وعبد الله منصور، وعقلة حدّاد..

وغيرهم ممن أرسوا حجر الأساس في حياتنا الثقافية والفكرية.

ولا زال بعضهم إلى اليوم أعلاماً بارزة..

موقع القصة القصيرة الأردنية بين الأنواع الأدبية.

لقد تتبعنا في هذا الملف الأشكال الأولى للقصة القصيرة الأردنية، التي كانت تقع في ذيل قائمة الأنواع الأدبية –فيما يبدو– آنذاك، فكانت ترد كآخر مادة في كل الأعداد التي توفرت لدى الباحث. ذلك أن القصة عوملت على أنها للتسلية، ومحطة للراحة والترفيه للقارئ بعد عناء مطالعة جميع مواد الدورية. رغم أن بعض الأعداد لم تتضمن رأي "ركن" صريح للقصة، وإنْ كانت الأشكال القصصية مبثوثة في هذا الركن أو ذاك.

وقد كشف مقال كتبه الطالب "محمود فالح شطناوي" بعنوان: "قراءة القصة"(1) عن مرتبة القصة وموقعها في قائمة اهتمامات الأوساط الثقافية بين الأنواع الأدبية الأخرى.

يقول الكاتب:

"اعتادت الصحف والمجلات أن تنشر في صفحاتها الأخيرة قصة (يتسلى)(2) بها القراء، إذا ما فرغوا من تصفح سائر الأبواب.. ولعل في ذلك

اعترافاً ضمنياً منها بأن القصة في المرتبة الأخيرة".

ثم راح الكاتب بعد ذلك يدافع عن القصة كفن. ولكن هذا الدفاع كان متواضعاً، ينم عن حماس صادق لفن القصة، غير أنه يفتقر إلى الأدلة والبراهين والشجاعة في التأكيد على أهمية هذا الفن، ذلك أن المفهوم الشائع للناس عن القصة، أن مهمتها لا تعدو التسلية على الأغلب.

وقد ظل هذا المفهوم مهيمناً على الكاتب في جميع مراحل دفاعاته، وكان مصدر إحباطه في التعبير الجريء عن التقدير الصحيح للقصة كفن مرموق:

"إن في القصة إشباعاً لميل طبيعي في الإنسان. فالأطفال منذ نعومة أظافرهم يطالبون بها. ومن العادات المألوفة الآن، ألا ينام الطفل قبل أن تشيّعه أمه أو أبوه أو مربيته بقصة وهو مستلق على سريره في ملابس النوم.. وهناك أسفار طويلة على ظهور البواخر وفي قطر السكك الحديدية وعلى متن الطائرات، قلما يميل فيها المسافر إلى التعمق في كتب علمية غزيرة المادة ثقيلة الظل... وفي القصة تعزية للنفس من عناء العمل".

ولكن، برغم مقالة (الشطناوي)، إلا أن ترتيب القصة في الدورية لم يتغير لا في العدد نفسه، ولا في أعداد لاحقة. فقد احتلت قصة "عمر فائق الشلبي" (النافذة الخضراء) الركن الأخير في الدورية كالعادة، رغم كمالها الفني، ونجاحها الملفت الذي سنتناول مقوماته بالدرس في مرحلة لاحقة من هذه الدراسة.

موقع القصص المترجمة في الدورية:

يبدو أن القصص المترجمة قد حظيت في دوريات تلك الأعوام بتقدير أفضل من القصة المحلية، من خلال الاهتمام بها وورودها في ركن متقدم من أركان هذه الدوريات.

فقد وردت قصة "اللص"(3) التي ترجمها الطالب "عبد الله منصور" للكاتب البرازيلي "مديريس دي ألبوكيركي" في ركن "من روائع الغرب"، وفي موقع متقدم عن قصة "النافذة الخضراء" لعمر فائق الشلبي في العدد نفسه.

كما وردت في عدد آخر وفي الركن نفسه قصة "أكسير الحياة"(4) لريتشارد غارنيت، التي ترجمتها الطالبة "فطوم منصور"، وقصة "القصر البديع"(5) للكاتب البرازيلي "مالباتاهان" التي ترجمها الطالب عبد الله منصور في موقع متقدم على قصة عمر فائق الشلبي الرائعة "لوحات الإعلانات"(6) التي سنعود إليها لاحقاً. في حين جاءت قصة "جرعة ماء"(7) للكاتب التركي "رشاد نوري" التي ترجمها

عمر فائق الشلبي عن التركية في الركن الأخير، ركن القصة، أي أنها احتلت موقع القصة العربية لأول مرة دون بقية الأعداد. وربما يعود السبب في وضعها في موقع (القصة)، لأن المترجم قاص في الأصل، وعضو في هيئة التحرير، ويعرف كيف يتعامل مع القصة باحترام، سواء كانت عربية أو مترجمة.

تشوّش وضبابية في تشخيص القصة القصيرة كنوع أدبي:

يبدو للدارس، ومن خلال تداخل الأشكال القصصية مع الأدب الشخصي والمذكرات والمسرحية والرواية التاريخية وغيرها من الأشكال الدرامية، أن حدود القصة لم تكن واضحة في أذهان بعض كتّابها. ولهذا راح النقد في هذه الدوريات يعبّر عن محاولات ناجحة وأخرى فاشلة لتوضيح حدود القصة وفصلها عن غيرها من الأنواع الأدبية.

ويشير "محمود المطلق" في مقدمة دراسته النقدية لكتاب "عبد الحليم عباس" "في بلاط الرشيد"(8)، إلى تقدير القائمين –على إصدار المجلة الوليدة– للنقد وإدراكهم أهميته. حيث تم استكتابه رسمياً –كما يقول– (لتسكير) باب النقد في الأعداد الثلاثة الأولى.

ولدى تفحص محور نقد القصة في أعداد "صوت الجيل" يتجلى للباحث خلط النقاد بين الأنواع الأدبية.

فهذا "الأستاذ سعد جمعة" يتناول "صورة الفنان في ثوب شاب يافع" المعروفة لدينا بـ "صورة الفنان في شبابه" لـ "جيمس جويس".

وكذلك "يوليسيز" للكاتب نفسه، ويسميها قصصاً! رغم عمق التحليل ونفاذ الرؤية النقدية إلى حد يلفت الانتباه في هذه المرحلة المبكرة من حياتنا الأدبية وتجاربنا النقدية. يقول جمعة:

"قرأت أخيراً كتاب (جويس) "صورة الفنان في ثوب شاب يافع" فاسترجع ذهني ما كنت وقفت عليه من قبل، من تعرف خفيف بمذهب القصة الجديد، الذي يعتبر امتداداً متطرفاً (للسيرياليزم). فقد استحدثت في الأدب المعاصر بعد فرويد اتجاهات فنية متخالفة، تهدف في كثير أو قليل إلى استثمار اكتشافات مجاهل النفس البشرية في خلق العمل الفني. فقد كان لا بد للسيكولوجيا أن تغزو الأدب، وهو مجالها الأهم. وأصبح العمل الفني استجابات سريعة للنداءات الناشطة من أعماق العقل الباطن"(9)!.

أين ذهب هذا القلم الناقد الذي كان في الأربعينات بهذا العمق وهذه الرؤية؟..

لقد ابتلعته ميادين الحياة العامة، كما ابتلعت التربية والتعليم كاتب القصة المبدع "عمر فائق الشلبي".

ثم يدخل (جمعة) إلى أعماق شخوص أعمال جويس الروائية التي يسميها (قصصاً)، ويدرس المكان والزمان والأحداث بشكل يدعو إلى الاحترام الكبير لتلك المهارات النقدية المبكرة، المعززة بالثقافة الموسوعية، ليقذف أخيراً في وجه "جويس" قولة "بيرناردشو": إنني لا أجد في وقاحات مستر جويس الصبيانية ما يستحق الاهتمام؟!

وكذلك قولة "لورنس":

"إن آثار مستر جويس خليط متعفن قوامه العهارة المصنوعة التي لا فنّ فيها. بل هي مليئة بالادّعاء والافتعال،"(10)؟!

وقد بدا لنا الأمر مع (سعد جمعة)، أننا أمام محاولة نقدية محترمة، معززة بالمعرفة، وتمتلك الأدوات المعقولة بشكل مبكر. لكنها –وهنا موطن الغرابة–لم تمنع صاحبها من إصدار أحكام كلية سلبية ضد أعمال (جويس) الإبداعية التي لاقت التقدير الكبير على المستوى العالمي؟.

وليس لدينا أي تفسير لهذا التناقض، إلاّ أن نتذكر طبيعة المرحلة الاجتماعية والفكرية والثقافية المحافظة التي جاءت في سياقها دراسة الناقد.

أما الأستاذ "داود غنيم"، فقد كتب في ركن "روائع الغرب" دراسة نقدية لرواية "هوبرت جورج ويلز"، "حرب الكوكبين":

"تدور قصة حرب الكوكبين حول غزو سكان المريخ لكوكبنا الأرض. وتقع حوادثها في إنجلترا. وفيما يلي تلخيص للقصة الخيالية"(11).

ثم يلخص الرواية التي أسماها قصة..

لكن "غنيم" يستدرك هذا الخطأ (قصة!) في أحد أعداد السنة التالية عبر دراسة قيمة وملفتة بعنوان "الرواية في الأدب الإنجليزي" وهي تساوي في قيمتها النقدية دراسة (جمعة) لأعمال (جويس).

المهم في هذه الدراسة، أن الكاتب ميّزها عن المسرحية التي استمرت إلى زمن متأخر تسمى رواية! فهو يقول:

"لم تعد الرواية التمثيلية الشعرية التي اشتهر بها عصر الملكة اليصابات،

تصلح للتعبير عن آراء العصر الحاضر واتجاهاته وميوله. إذ لم يعد الشعب الإنجليزي اليوم ميّالاً للشعر بعد أن طغت على حياته الحضارة المادية الصناعية والتجارية.

لذلك لم يكن بد من اختراع طريقة جديدة في الأدب للتعبير عن الحضارة العلمية المعقدة. وكانت هذه الوسيلة هي الرواية"(12).

ثم يشرع في الحديث عن الرواية الإنجليزية ويأخذ بتأطيرها وفصلها عن المسرحية والقصة فصلاً فنياً.

وتبدو هذه الدراسة نابعة من إحساس الكاتب بالحاجة إلى وقف ذلك التخبط والخلط بين القصة والإبداعات الأدبية الأخرى، الأمر الذي وقع فيه الكاتب نفسه في المقال الذي سبقت الإشارة إليه، وها هو ذا يستدرك ما وقع فيه، في زمن لم تكن المصطلحات الغربية قد انتقلت فيه إلى أدبنا بشكل واضح ومحدِّد للأنواع الأدبية..

فقد ظل توفيق الحكيم يسمي مسرحياته روايات. كما لم يميّز العرب بعد – وربما إلى اليوم– المصطلحات الغربية: (نوفل) و (شورت ستوري) و (ستوري). والمصطلحان المعروفان لدينا في الأدب العربي إلى اليوم هما (نوفل) و (شورت ستوري).

حيث يطلق تعبير (القصة القصيرة) على كل ما هو دون الرواية بالمقاييس الشكلية والفنية.

الأشكال القصصية في البدايات الأردنية:

إذا ما انتقلنا إلى الأشكال القصصية في البدايات الأردنية من خلال متابعتنا لأعداد هذه الدورية. وجدنا الأنواع التالية:

1–قصص قصيرة كتبت تحت عناوين متعددة وفي أركان غير ركن القصة في هذا العدد أو ذاك، ولم ينتبه إليها أصحابها ومحررو المجلة إلى كونها قصصاً.

2–قصص ترتكز على المرجعية التاريخية والحدث التاريخي، وتختلط بأساليب كتابة سير الأبطال ومشاهير التاريخ. ولكنها قامت على معمار فني قصصي واضح.

3–قصص متداخلة بالمسرحية أو بالمذكرات الشخصية أو الحكاية وغيرها

من الأنواع التي تقف على تماس مع فن القصة، ورد القليل منها في باب القصة، والباقي في أبواب أخرى.

4–قصص فنية مكتملة وردت غالبيتها في ركن القصة وأحياناً في أركان أخرى.

وقد جاء النوع الأول من هذا الملف مبثوثاً في أكثر من ركن وتحت أكثر من عنوان.

ففي ركن "رسالة الأدب"، وتحت عنوان "بين الحقيقة والخيال"(13)، كتب محمود المطلق قصة حقيقية دون أن ينتبه إلى ما كتب! والعمل مثال لقصة الفكرة. وهي تنم عن موقف مادي من الحياة، وفهم ديالكتيكي مبكر لجدلية الواقع. وتعكس ميل كاتب اشتراكي يطرح فكرة في إطار قصصي!.

والكاتب معروف بميوله اليسارية ونزعاته (العرارية) في أوساط الشمال. وهو الصديق الحميم للشاعر الأردني المعروف (عرار).

وفي ركن "رسالة الأدب" أيضاً، كتب (الطالب عبد الفتاح مصطفى) في عدد آخر(14) قصةً دون أن ينتبه إلى ما كتب وهي بعنوان "ملاعب الطفولة". والقصة عمل قصصي ناجح تماماً ولا تشوبه شائبة.

وتحت عنوان "صور من القرية"، كتب المحامي "ماجد غنما" قصة بكل ما في الكلمة من معنى، دون الإشارة إلى كونها قصة. لكنه حين تقيّد بعنوان الباب الذي كتب فيه، وهو "توجيهات"، أفسد قصته الرائعة المكتملة والناجحة تماماً بنفسه. فبعد أن أنهي قصته، تذكر الباب الذي كتب فيه مادته –بتكليف ربما– فشرع بتوجيهاته:

"وبعد، فعندي نصيحة تساوي جملاً. أوجهها لهؤلاء القوم في القرية وأجري على الله.. إياكم وهذه المهاترات. واشغلوا أنفسكم بما يفيد، فالعمر قصير.. الخ.."(15).

وقد انزلق الموقِّع بـ "أبو كمال" إلى الخطأ نفسه. فبعد أن أنجز قصته المكتملة أيضاً، أفسدها على نفسه بالتوجيهات من جهة، والتقريع من جهة أخرى:

"أي عصر هذا الذي صارت فيه كلمة معلم للقذف والتحقير؟ أفي عصر المسيح حيث كان ينادى بالمعلم؟ أم في عصر.. أم.. أجل إنني معلم وسأعيش معلماً وأتخيل نفسي إلى جانب السبّورة أمام رجال الغد كنز المستقبل"(16).

وفي ركن "رسالة الأدب" في العدد نفسه، كتب (الطالب سهيل زيدان حداد)

قصة بعنوان: "مصرع مجاهد". وهي تستكمل كل عناصر القصة زماناً ومكاناً وشخوصاً وصراعاً وحبكة فنية! لا بل وتوزيعاً للزمان، وتناوباً ناجحاً للأحداث.

لكن التعليمية تدفع بنفسها في نهاية العمل. وكأن مشكلة هؤلاء الكتّاب المبكرين تكمن في التعليمية المباشرة والمكاشفة الواضحة في سنوات ما بعد النكبة.. فبعد أن تكتمل القصة المكتوبة بضمير الغائب كأي قصة ناجحة، يطل علينا صاحبها ليقول: "وفي هذه اللحظة، فاضت روح الشهيد، وانطلقت عائدة من الطريق التي أتت، وهي تردد قول شوقي الخالد:

وللحريـــة الحمـــراء بـــابٌ بكـــل يـــد مضـــرّجة يـــدق(17)

أما الأستاذ "أديب عبّاسي"، فقد كتب في باب رسالة الأدب نصاً قصصياً بعنوان "إبليس يسعى في الخير"(18) وهي من القصص التعليمية الرصينة، على غرار كتابات توفيق الحكيم ويحيى حقي ومحمود تيمور.

قصص البدايات والمرجعية التاريخية:

أما القصص التي ترتكز على المرجعية التاريخية، وتختلط بأساليب كتابة سير الأبطال ومشاهير التاريخ، ولكنها قامت على معمار فني قصصي واضح، فهي كثيرة. ومن أمثلتها ما كتبه الأستاذ "عبد العزيز الخياط" تحت عنوان "القراصنة العرب يجاهدون". وهي قصة وردت في باب "من تاريخنا المنسي". وتروي وقائع ثلاثة رجال من القراصنة العرب المسلمين. وتقع في ثماني عشرة صفحة. وتتألف من خمس حركات قصصية محكمة البناء.. يتولى الراوي فيها مهمة سرد الأحداث. وتشكل في مجموعها عبرة للجيل الحاضر، الذي يتوقف للتو على أعتاب النكبة، لتذكره بأن العرب ظلوا يحاولون استرداد الأندلس التي سقطت عام 1492 ولم تتوقف محاولاتهم حتى عام 1609م!. وحتى القراصنة العرب كان لهم دورهم في شرف تلك المحاولات.

وكتب الطالب "عبد الرحمن منيف" الروائي المعروف اليوم، موضوعاً بعنوان "قيس لبنى"(19)، استند فيه إلى وقائع تاريخية لتلك الشخصية الأدبية المعروفة في أدبنا العربي. لكن السياق القصصي الذي احتوى المادة، يبشّر لمن يقرأه بولادة قاص وربما روائي كبير على الأرجح؟!

وفي ركن "أمجاد العرب في الإسلام" كتب الأستاذ "سيف الدين زيد الكيلاني" تحت عنوان: "الصحابي بلال... روح الديمقراطية في الإسلام"

(20). حيث استحوذت عليه أجواء القصّ ونسيّ مهمته في المعالجة الموضوعية، فلم تتحول المادة الفكرية بين يديه إلى موضوع يربط حياة الصحابي بالعنوان "روح الديمقراطية في الإسلام". بل هربت المادة عموماً باتجاه القصة.

تبعه في العدد نفسه"هاشم علي حمدان" ففعل ما فعله "الكيلاني" حين صاغ قصة الفاتح العربي "قتيبة بن مسلم الثقفي" وبالأسلوب نفسه تماماً.

تداخلات:

أما القصص التي تداخلت مع بعض الفنون المجاورة للقصة، كالحكاية والمسرحية، فمثال الأولى ما كتبه الشيخ "نديم الملاح"، تحت عنوان "الحكاية" حيث افتتح قصته:

"حسن شاب مهذب، نشأ في حجر أبوين فاضلين فأحسنا تربيته وتأديبه. ولما تميّز، أنفقا في تعليمه كل نفيس. وماكاد يتخرج من مدرسة زراعية حذق فيها فن الزراعة علماً، وعملاً حتى توفي والداه واحداً بعد آخر. فحزن عليهما طويلاً... وأنشأ يُحيي أرض أبيه ويستغلها. وفي بعض سنين تأثل مالاً كثيراً وعقاراً قيماً"(22).

ثم يبدأ بسرد قصة (حسن) هذا إلى أن "قضى نحبه وذهب ضحية العادات السيئة".

ومثال الثانية ما كتبه "قدري التل"، في ركن "قصة"، وهو بعنوان "مشروع زواج"(23). حيث تمتزج القصة بالمسرحية، دون أن يشعر الكاتب، وخاصة في باب الوصف المشهدي للحركات وتبدّلات المكان.

فالكاتب يبدأ بالسرد بضمير الغائب تارة وعلى لسان الراوي تارة أخرى: "كان مصطفى مستلقياً على ظهره"... ثم يروي وقائع دخول صديقه "محمود" عليه. واستعراضهما لوجوه إنفاق راتب مصطفى، وتوصلهما إلى حل لهذا التخّبط عن طريق الزواج. وبعد هذا الحوار الذي يتولى الراوي نقله، تنفتح القصة على المسرحية في هذا الموقع، لنقرأ: "مصطفى يفكر"... ثم يعود صوت الراوي!... ثم: "مصطفى يضحك"... ثم يتطور الحدث!... وهنا يطغى فن المسرحية على القصة، حيث يتوقف السرد، ويضع المؤلف خطاً فاصلاً كأنما أدرك الحركة التي نقلته من نوع أدبي إلى نوع أدبي آخر. وبعد ذلك الخط الفاصل، وتوقف السرد، نقرأ: "مصطفى ومحمود في بيت حامد أفندي وقد جلسا على كرسي طويل متلاصقين. حامد أفندي يضع نظارة سميكة على عينيه، ويجلس أمامهما

مرحّباً".

وبعد هذا الوصف المشهدي يلجأ الكاتب إلى إدارة الحوار من جديد: أهلاً وسهلاً بجارنا.. ثم يعود الكاتب إلى الوصف المشهدي، تماماً كمن يعد سيناريو مسرحياً. ويقدّم بعض المساعدات لتوجيه المخرج لتمكّينه من رسم الشخصية والإحاطة بالمكان تماماً.

"يدخل خادم وبيده صينية عليها فنجانان من القهوة"... ثم يعود الحوار... وهكذا إلى أن تنتهي القصة الممسرحة أو المسرحية المقصوصة.

والطريف أن هذا النص، قد نزل في ركن صريح وهو ركن "قصة". ولم يلتفت المحرر إلى طبيعة هذا النص لاختيار المكان الأنسب له بين أركان العدد. ولم يخطر بباله استحداث ركن جديد أو طرق باب لم يفتح في كافة أعداد هذه الدورية . التي توفرنا عليها . وهو المسرحية مثلاً!...

قصص الركن الصريح:

والآن، ننتقل إلى بعض مواد الركن الصريح في هذه الدورية، وهو ركن "القصة" الذي خُصصت له آخر صفحات الأعداد . لدراسة محتوياته. رغم أن بعض الأعداد وبخاصة الأعداد الأولى من هذه الدورية، قد خلت من هذا الركن تماماً. ولم يخصص فيها صراحة أي مساحة للقصة القصيرة.

ولا نعني بدراستنا لقصص هذا الركن، أنها دائماً هي الأقوى بين الأشكال والتجارب القصصية المبثوثة في هذا العدد أو ذاك. فرب قصة متينة لم تأخذ مكانها واسمها الفني في ركن القصة. ورب نص لا مكان له في زاوية القصة، لكنه احتل هذه الزاوية وتربع فيها!.. إلا أننا نستطيع أن نقرر بأن كل ما ورد في هذا الركن قصص فيما عدا "قصر حية" قدري التل "مشروع زواج"، التي فرغنا من دراستها للتو ولاحظنا امتزاجها الواضح بالمسرحية.

لقد تفاوتت قصص هذا الركن في أعداد الدورية... تفاوتت فناً وأداءً ومضموناً ولغة... تفاوتت بين قصص الطلاب وقصص الأساتذة، ومنهم الكبار والمختصون في هذا الفن. من أمثال "عبد الحليم عباس"، و"محمود سيف الدين الإيراني"، وهما من أساتذة القصة القصيرة المعروفين. وكذلك الأستاذ "عمر فائق الشلبي". وهو أستاذ في هذا الفن دون شك، كما تؤكد كتاباته. ولكن المؤسف أنه لم يتنبه إلى أستاذيته في القصة، إذ ابتلعه ميدان التربية والتعليم، وقضى حياته فيه، وأشغله عن مواصلة طريقه في هذا المجال. وفي علمنا أن وزارة

الثقافة مشغولة بإصدار مجموعته القصصية بعد وفاته.

كما كتب في هذا الركن طلاب وطالبات وكتاب آخرون، حقق بعضهم نجاحاً ملموساً في هذا الفن. وظهرت الإصابات المتفاوتة في كتابات بعضهم الآخر.

فهذه قصة الطالبة "بلقيس مصطفى حكمت": "لقاء... ولكن..."(24)،تؤكد توقاً صادقاً في سبيل خوض فن القصة. ولكن نقص الخبرة ونقص العمق الثقافي يتجليان في ضعف أدوات الكاتبة الفنية، وفي موضوعها ومضمون قصتها المعتمدة على الخيال الحر، أو المتأثرة بالكتابات الغربية..؟

تتوقف كاميرا الكاتبة عند كوخ امرأة على شاطئ البحر ترضع طفلها. ثم تسمع طرقاً على الباب، وتتبين رجلاً هزيلاً رثّاً يطلب الطعام، فتعطيه نصف طعام زوجها من السمك والخبز. ثم تدعوه للراحة ريثما يعود زوجها، وتشغله بكتاب يطالع فيه... ولكن الشيخ لا يلبث أن يسرد قصته: هبت العاصفة ودمرت المركب وأطاحت بولده في عرض البحر منذ سنين. ولا زال يبحث عنه... ولدى عودة الزوج، نظر الرجلان في وجهي بعضهما، فتعانق الأب والابن. ولكن الشيخ أسلم الروح. "لأن شيخوخته لم تحتمل عنف المفاجأة. وهكذا وجد ابنه... ولكن"... وتنتهي القصة.

ويلاحظ اعتماد القصة على الخيال وابتعادها عن الواقع. وهي تمثل الفهم البسيط والشائع للقصة. والتعامل معها على أنها للتسلية. وتعتمد على الخيال والمفاجأة دون النظر إلى صلتها بالواقع. لكن الكاتبة عرفت عناصر القصة معرفة حقيقية، إلا أنها وظّفتها بشكل ينم عن طيبة وطفولية وانتهت الكاتبة بالتعليق الخارجي على قصتها! وكأنها تؤكد اتفاق القارئ معها على أن القصة حكاية للترويح والتسلية:

"وهكذا وجد ابنه... ولكن".

وربما لا يختلف الأمر كثيراً مع قصة "فلك عبد الحليم عباس"(25). ابنة الكاتب المعروف . "غدر وجحود"، إلا أنها أكثر صلة بالواقع، وأكثر قرباً من التشكيلة الاجتماعية التي تعيشها الكاتبة، ومن بيئتها. فهي تروي قصة فتاة أضاعت شبابها من أجل أن تؤمن لشقيقها متطلباته الجامعية! ليعود بعد سنوات الدراسة حاملاً شهادة الطب، ومتأبطاً ذراع زوجة إنجليزية شقراء، تصبّ السم على الشقيقة إلى أن تموت هذه الأخت، فيفقد الأخ عقله.

والقصة مكتملة من حيث الشكل والبناء وتنامي الحدث. ولكنها مطفأة بسبب إلحاح الفكرة على الكاتبة. تلك الفكرة التي ترجمها العنوان ولخصها تماماً "غدر وجحود".. وفكرتها بسيطة.. وقد تكيفت لهذه الفكرة قصة بسيطة في شكلها وبنائها الفني.

أما قصة "شريف الزعبي" . "ولدها الوحيد"(26)، فقد افتتحها صاحبها بحوار بين الأم وابنها الوحيد، انتهى بموافقة الأم السريعة ابنها على الالتحاق بالمتطوعين للدفاع عن فلسطين. حيث ودعها وودع خطيبته، وانضم إلى طابور الشبان المتأهلين للسفر إلى دمشق، حيث معسكرات التدريب، وقد وصف القاص مشاهد التطوع الجماعي لشباب إربد وقراها الذين تجمعوا في شارع "الرشيد"، وزغاريد الصبايا وهن يشيعن الفتيان المتحمسين للدفاع عن الوطن.

كما وصف مشاهد وصول المتطوعين إلى فلسطين ونزولهم إلى ساحة المعركة. حيث روّى "عبد الرحمن" ابن اربد ووحيد أمه تراب فلسطين في معركة "قَدَس"، إحدى قرى شمال فلسطين، وتوحّد بالدم مع السوريين والعراقيين والمتطوعين ا ليوغسلاف.

والملفت في هذه القصة التي تتقدم على سابقتها بأشواط من حيث خبرة صاحبها في التعامل مع عنصري الزمان والمكان، ورصد خفقات الشخوص الداخلية وتسجيل المناخ القومي العام للشعب، أن القاص وهو واحد من المجاهدين المعروفين في أوساط الشمال الأردني، قد نسي نفسه هو الآخر، واقترب .ككاتب . من راوي قصته شيئاً فشيئاً، إلى أن توحّد معه وتمازجا! ولم يستطع صيانة فن القصة، وذلك من خلال استمراره بالابتعاد عن غناء الذات! فراح يتحدث عن دوره العسكري في هذه المعركة البطولية بتواضع، من خلال حرصه الشديد على رجاله، والسعي للوصول إلى هدف تحرير القرية بأقل الخسائر؟!.. وتلك إصابة فنية مؤثرة في فن موضوعي في الأصل!.. فن القصة، الذي لا يتسع المجال فيه لغناء الذات وبوحها الداخلي.

لقد آثرنا في هذه الدراسة القفز عمّا ورد لمحمود سيف الدين الإيراني وعبد الحليم عبّاس من كتابات قصصية في ملف هذه الدورية. ذلك أننا كنا نتتبع البدايات، ونراقب الأشكال القصصية المبكرة، وكتابات الإيراني وعباس، رغم تزامنها مع ظهور تلك الأشكال والمحاولات، إلا أنها تظل كتابات مكتملة وتمثل مرحلة متقدمة وأشكالاً متطورة، فقد، ترافق ظهورها المكتمل مع كل تلك الأشكال والمحاولات.

وتأتي كتابات "عمر فائق الشلبي" القصصية مخالفة مرورية في الاتجاه الصحيح، لا تقل بالفعل عن كتابات الأستاذين السابقين أهمية ونضوجاً. فهي أعمال مكتملة وناجحة بكل مافي الكلمة من معنى. وكان من المفروض القفز عنها باعتبارها لا تدخل في باب البدايات فنياً، أو الأشكال القصصية المبكرة. ولكن غياب هذا العَلَم وتواريه في المجهول من كتابات التاريخ الأدبي الأردني، ألحّ بنا للوقوف عند عملين كنموذجين لكتابات هذا القاص وفاءً لإبداعه.

فقد كتب الشلبي في أكثر من عدد من أعداد الدورية في إحدى الأعداد كتب قصة بعنوان "النافذة الخضراء"(27)، وهي من أنضج القصص التي عثرنا عليها في هذا الملف.

وهي قصة جيدة السبك، متينة البناء، ومكتوبة بقلم حاذق خبير بفن القصة، يمتلك قدراً ملفتاً من الإحساس الفني، ويتقن لعبة الحبكة.

قصة "النافذة الخضراء"، تؤرخ في صورة إبداعية استثنائية واقعة الحريق الهائل الذي اندلع في حي "البحصة" في دمشق، وامتد إلى المنازل المحيطة إلى أن أتى عليها برغم الجهود الرسمية والشعبية، واشتغال المدينة كلها بعملية الإطفاء!... وكان الناس يعللون أنفسهم .كلما اشتدت النيران .بأن الحريق سيتوقف لدى وصوله إلى المقام ذي النافذة الخضراء، بسبب كرامات شيخه، وضريح الولي الذي يحتضنه المقام!. فيما كان "إبراهيمات"، اللص المحترف المعروف في المدينة، يستغل انشغال دمشق بالحريق، ويجتاز الوهج، ويقتحم المقام، ويلم محتوياته من شمعدانات فضية ومحتويات صندوق النذور والهبات، ويخرج من المقام بكل ثقة يدبّ تحت وطأة حمله، فيما الناس يتهامسون بذعر: (لقد غادر الولّي مقامه، والنار ستواصل طريقها وستجتاح المقام)... لكن النار فيما بعد توقفت بالفعل على أعتاب المقام، وعند "النافذة الخضراء"!!..

والقصة ليست بحاجة إلى كثير من الحديث للبرهنة على نجاحها من جميع النواحي. ويكفي أن ندقق في بنائها وتتالي الأحداث فيها. وروعة الحبكة التي تنطوي على مفارقة عجيبة هي سر الروعة! وكل الروعة فيها...

أما قصة "لوحة الإعلانات"(28)، فتضيف للكاتب نجاحاً آخر، وتؤكد بشكل ملفت دقة رسم المكان لديه، وقدرته على صياغة جماليات المكان بريشة فنان حاذق...

وكما تتحرك الكاميرا في فيلم روائي .يقوم على بطولة المكان .ببطء شديد ممتع، فتدور على المكان دورة كاملة تفصيلية، ثم تستقر على موقع ما... هكذا

تستقر كاميرا الشلبي على معلم التربية الدينية، الذي يرتدي الجبة والعمامة، ولا ينفك يدافع عن نظرية داروين في التطور، ثم معلم اللغة الإنجليزية الذي يشكو من ضعف تلاميذه المزمن في هذه المادة، ثم يعرّج على مكتب المدير المجاور لغرفة المعلمين، ويلتفت للتعليمات المتضاربة المثبتة على لوحة الإعلانات. تلك اللوحة التي يجتمع المعلمون على العداء لها، رغم اختلاف أفكارهم، وتعدد مشاربهم السياسية والفكرية؟!... وتمضي الأيام ويتفرق الجمع. ويعود الراوي زائراً ومسؤولاً تربوياً لتلك المدرسة، فيرى كل شيء وقد تغيّر.. البناء.. غرفة الإدارة.. غرفة المعلمين.. أقسام المدرسة.. كل شيء قد تغيّر ما عدا تلك اللوحة اللعينة، التي لا يزال زجاجها يحتفظ بذلك الصدع الذي أحدثته فيما مضى ضربة قلم معلم غاضب، محتجاً على التعليمات المتناقضة، والتي تأتي من بعيد، لا تعرف ما يجري في ميادين الحياة التعليمية.

والقصة محكمة البناء، تنم عن رهافة في حس الكاتب، وتؤكد قدرته مجدداً على تحقيق القصة الفنية الناجحة في أرقى مستوياتها.

تلك هي صورة البدايات في الكتابات القصصية الأردنية في مستوياتها المتعددة التي تؤكد في مجمل مراحل تطورها المختلفة، أن تاريخ القصة الأردنية هو تاريخ صراعها عموماً للخلاص من التعليمية المباشرة بأشكالها المختلفة، وأنها إلى اليوم لا تزال تخوض هذا الصراع، وتتقّي مسيرتها مع الأيام من أجل الخلاص من التعليمية والمكاشفة بأشكالها المختلفة.

❐■❐

فهرس :

1 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1952)، ص:.14
2 . الأقواس من النص الأصلي وليست من الباحث.
3 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1952)، ص:.94
4 . "صوت الجبل"، العدد (3)، لعام(1953)، ص:.102
5 . "صوت الجبل"، العدد (3)، لعام(1953)، ص:.112
6 . "صوت الجبل"، العدد (3)، لعام(1953)، ص:.119
7 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1950)، ص:.107
8 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1949)، ص:.86
9 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1949)، ص:.97
10 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1949)، ص:.100
11 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1950)، ص:.79
12 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1951)، ص:.112
13 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1950)، ص:.46
14 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1949)، ص:.61
15 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1951)، ص:.10
16 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1951)، ص:.27
17 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1951)، ص:.62
18 . "صوت الجبل"، العدد (2)، لعام(1949)، ص:.41
19 . "صوت الجبل"، العدد (3)، لعام(1951)، ص:.49
20 . "صوت الجبل"، العدد (4)، لعام(1951)، ص:.15
21 . "صوت الجبل"، العدد (4)....
22 . "صوت الجبل"، العدد (1)، لعام(1952)، ص:49.
23 . "صوت الجبل"، العدد (2)، لعام(1952)، ص:.119
24 . "صوت الجبل"، العدد (5)، لعام(1952)، ص:.117

25 . "صوت الجيل"، العدد (1)، لعام(1952)، ص:.125

26 . "صوت الجيل"، العدد (3)، لعام(1952)، ص:.49

27 . "صوت الجيل"، العدد (4)، لعام(1952)، ص:.104

28 . "صوت الجيل"، العدد (3)، لعام(1953)، ص:119.

❐■❐

ملـــف الجـــديد

يتوقف هذا المحور عند إحدى وعشرين قصة قصيرة لواحد وعشرين كاتباً وكاتبة من أعمار مختلفة وأجيال مختلفة وخبرات مختلفة أيضاً.

وقد آثرت أن أتناول في هذا المحور، ملف القصة القصيرة في واحد من أعداد مجلة (صوت الجيل) الأردنية لأكثر من سبب، فالملف يحتوي على قصص لعدد من الكتاب المحترفين والعديد من حملة الأقلام الواعدة، وقد تراوحت القصص بين التجديد والمحافظة، والمراوحة مابين هذين المحورين. أما من حيث الموضوعات والمضامين وأشكال المعالجة ولغة القص، فالقصص تعطي صوراً متباينة بعددها، ولهذا فهي في مجملها صورة معقولة، أقول معقولة، وليست كاملة لحال القصة القصيرة في الأردن، هذه الدراسة إذن صورة مصغرة لوضع القصة القصيرة في الأردن. وهي لا تهدف إلى تشخيص نهائي... فهذا المطمح لا يأتي من خلال دراسة مفردة. فالأمر بحاجة إلى دراسة فنية متكاملة جادة، وقد خشيت ألا آتي بجديد لدى التوزع والتوسع ولا غرابة والحالة هذه ألا ترد أسماء كبار كتاب القصة الأردنيين المعروفين في هذه الدراسة. فقد وددت أن أقدم شيئاً ملموساً ومحدداً. ولهذا حاولت رصد جانب واحد فقط في هذه القصص وهو التجديد.

من بين القصص الإحدى والعشرين في الملف، حافظت اثنتا عشرة قصة على الأسلوب الكلاسيكي.

وقد تراوحت هذه القصص بين الأسلوب الكلاسيكي المحافظ, والأسلوب الكلاسيكي المتأثر بالكتابة الجديدة للقصة، دون أن تخرج هذه الأساليب عن كونها كلاسيكية.

ونعني بالكلاسيكية الأسلوبية، الشكل القديم لرواية القصة، حيث تبدأ من

حدث صغير أو كبير، ثم لا يلبث هذا الحدث أن يتفاعل، ويترك تأثيراته على الشخوص اختلافاً أو ائتلافاً، وهكذا يخلق الحدث الصراع، ويتولى القاص قيادة العمل الإبداعي بواسطة الرواية بضمير المتكلم أو الغائب، مع المحافظة على توظيف عنصر الزمان بشكل اتباعي، ونشره على كامل مساحة القصة، دون اللجوء إلى الرجوعية أو التقطيع. وإن حدث ذلك، فإنما يحدث من قبيل المونولوج الداخلي للشخصية، والذي يأتي على شكل تذكر أو تداعٍ يبرر بدوره الحركة القادمة للشخصية، ويضعها منطقياً في سياقها كنموذج بشريٍ... وقد بدا خمسة من كتاب القصص الاثنّي عشر المذكورة محافظين من حيث الشكل وأسلوب بناء قصصهم. وجاءت قصص (دمعة أبي طليب) لنايف النوايسة، و(لو كان السوق رجلاً) لمحمد القواسمي، و(مقاطع من رواية النير) ليوسف منصور ممثلة تماماً بكل ما في الكلمة من معنى للشكل الكلاسيكي (القصة). حتى ليبدو لنا أننا أمام كتابات محمود تيمور أو يحيى حقي من حيث الشكل وأسلوب البناء. ولا أعني بحديثي هذا أن القصص المذكورة الثلاث من مستوى فني واحد. فلدى الحديث عن هذا الجانب على وجه العموم. تتقدم قصة نايف نوايسة على القصتين المذكورتين بشكل واضح. ويصبح مدلول الكلاسيكية هجائياً وليس تصنيفياً مع القصتين الأخريين، ذلك أن الضعف يبدو واضحاً فيهما في الأسلوب والمعالجة.

أما قصتا زهرة عمر (عندما تتفتح شقائق النعمان) وعماد مدانات (ذاكرة في حضور الثلج)، فقد استطاعتا أن تفتحا نوافذ ضيقة لرياح التجديد. إذ حرَّكت زهرة عمر عنصر الزمان. بل خلخلته بالأحرى وأدخلت بين مفاصله تقنيات جديدة. منها الغوص في أعماق النفس البشرية، وعدم الاكتفاء بمراقبة السطح الخارجي ووظفت الحوار الجهري للشخصية الواحدة تارة والباطني تارة أخرى، فيما حافظ مدانات على الزمان بالمفهوم الكلاسيكي، لكنه استطاع بواسطة توظيف الفهم السيكولوجي لمؤثرات الخبرات المختزنة في اللاشعور على الشخصية أن يتعاطى مع الزمان تعاطياً مختلفاً... فالماضي جزء من الحاضر، والأخير وليد الأول ونتاجه، ولهذا الفهم جاءت حركة البطل المكتمل مبررة عندما قام بدور الأطفال ولعب بالثلج معهم وهو في سن متقدمة، بأثر رجعي لتأثيرات حرمانه من ممارسة هذه اللعبة، عندما كان طفلاً بسبب مرضه.

أما قصة (الحكاية) لعماد قسوس، فتعمد على ذاكرة الشعب الذي ينسى أحداثه الكبيرة التي تصبح تاريخاً له... ولقد استطاع أن يتكئ على حادثة واقعية

عاشتها مدينة الكرك. يوم فقدت ثلاثة من شيوخها في يوم واحد. حيث حافظ على بناء قصته الكلاسيكية. لكنه راوح بين رواية الشاعر الشعبي، ورواية القاص الذي بدت روح الصحفي واضحة فيها.

وفي هذا السياق أو ذاك، تندرج قصص إشراق علقم (قرار) وعالية الشوبكي (الحلوى) و(ذات الفستان الأخضر) لباسم الزعبي.

غير أن القصص الثلاث الباقية (الفجر والصبية) لجواهر الرفايعة و(بدايات) لغسان عبد الخالق، و(آخر الوافدين) لعبد الكريم النجداوي تحتاج إلى حديث آخر.

لقد فتح هؤلاء الكتاب الشباب النوافذ والأبواب للتجديد في الأسلوب في رحاب الكلاسكية كأسلوب. فاعتمدت جواهر الرفايعة في بناء قصتها على حركات ثمان، عنونت بها أجزاء القصة.. ولدى وقوفها على كل عنوان لكل حركة، توقفت ملياً عند هذه الحركة أو تلك، فأعطتها أبعادها الزمانية والمكانية، وكشفت عن أبعاد الشخوص الثانوية وعلاقاتها بالبطلة الرئيسية للقصة وهي (الصبية). ثم لملمت هذه العوالم الثمانية لتقيم منها مداميك بنائها الفني.. القصة التي تشكل بمجموعها حركات (مكانية) حين تجتمع تؤلف العمل الإبداعي. ويبدو المكان بطلاً بلا حدود في قصة الرفايعة. كما يبدو إعجابها بالمكان واضحاً، حيث ترك تأثيراته التي أدت إلى توحّد الكاتبة بالموضوع وتشرّبها للمكان، حتى لتشتمّ رائحة الجنوب في كافة العناصر، سواء في اللغة أو المكان، أو طبيعة الصراع الناشب فيما بين الشخوص.. وكذلك الأمر مع قصة(آخرالوافدين) لعبد الكريم النجداوي. حيث يراقب القاص من خلال بطله حواراً يدور في موقعين في مكان محصور.. زورق عليه ثمانية ركاب.. وحديث في موقعين: الأول في مقدمة الزورق بين مالكيه (رجلان متقدمان في السن) والثاني: بين طالب جامعي وحبيبته. أما موضوع الحديث في الموقعين فواحد، يتابعه القاص رغم أن المحورين لم يشاركا بعضهما النقاش!... إن ثنائية المكان في القصة لم تحل دون نجاح الكاتب ودون توحيده على قاعدة الزمان والموضوع الموحدين أصلاً ولهذا أكمل المحوران بعضهما في المكانين، وصنعا القصة الناجحة.

أما قصة (بدايات) لغسان عبد الخالق، فقد استطاع كاتبها أن يحبكها بشكل فني ملفت. وقد ساعده فهمه لقضية أساسية لابد منها لإنجاز العمل الإبداعي الناجح، وهي جدلية العلاقة بين المكان والشخوص على إشادة معمار فني ناجح تماماً في إطار الكلاسيكية، واجتهد ووظف إمكاناته اللغوية والفكرية، وراقب

الثنائيات الضدية الناتجة عن تواجد الشخصية في غير موطنها!.. بمعنى، أنه راقب تناقض الشخصية مع المكان، وما يخلقه هذا المكان من عوامل مناهضة للنموذج الوافد.

إن الفهم العميق لهذه المسألة، ولّد لدى القاص اللقطة الإبداعية.

أما القصص الخمس التالية فتتراوح بين التجديد والكلاسيكية من حيث الشكل والبناء الفني، وهي: (ذلك المخلوق) لعزمي خميس و(الدوامة) ليحيى القيسي و(الوجوم) لعائشة الرازم و(ليلة حافلة) لمنيرة شريح و(أمواج وتداعيات) لمحمد مشه.

الجديد في قصة عزمي خميس، أن القص ظل يضغط على بطله ويضغط إلى أن راح يرى الأمور في الخارج تجرى برغائبه لا كما هي عليه في الحقيقة، وقد بنى على تلك الرؤية مواقف وسلوكيات لعبت هي الأخرى دورها في القصة، فتداخلت أحداث الحلم والواقع بشكل فني جميل يؤكد أن لا فاصل بينهما في تكوين الشخصية وتحديد سلوكها. وهذا توجّه حديث؟.. وربما يكون الأمر مشابهاً مع قصة (الدوامة) ليحيى القيسي، فالبطلان متشابهان تقريباً، وعوالمهما أيضاً، ويبدو أن ضغط المكان على الشخص في الكتابات التي تسعى باتجاه التجديد، يدفع هذه الأعمال إلى مساءلات نقدية متباينة بين رافض وموافق.

إلا أن المكان يتحول في قصة عائشة الرازم إلى بطل حقيقي في سياق السرد الكلاسيكي العام. فأمام الانتظار في مكان التحقيق والخطة المدروسة لتدمير الأعصاب، تنهار الشخصيات وتسقط قبل أن تبدأ التحقيق. ولقد كانت القاصة مقنعة إلى أبعد الحدود. رغم أن المسألة ليست بالسهلة.

وتنشر (منيرة شريح) في قصتها عنصر الزمان بنسب غير تقليدية، فعند ذاكرة الطفولة تستحضر البطلة ما يسوغ الحركة ويبررها، وتمزج القاصة الماضي بالحاضر، في سياق فني جميل. كما تضع الأماكن في مواجهة بعضها بعضاً. وتربط بكل مكان نموذجه، وتراقب!!... ثم توظف كل ذلك لتحقيق الهدف.

أما قصة (أمواج وتداعيات) لمحمد مشّه، فهي طريفة بالفعل من حيث الموضوع، رغم انتسابها شكلاً إلى الكلاسيكية...

وفي المجموعة قصتان تمثلان نزوعاً مؤكداً ونجاحاً معقولاً في مجال التجديد في الشكل والأسلوب وهما: (إنه الجوع يا معلم) لمفلح العدوان، و(سفينة فارغة)، لمنير عبد الأمير. وسيأتي الحديث عنهما لاحقاً بشيء من التفصيل...

وهكذا يأتي التجديد في الشكل، استجابة جدلية لطبيعة العمل الإبداعي. ويكون جزءاً من ثمار الصدق الفني، وليس بدعة أو تقليعة تسحر الكاتب فيتجه نحوها ويُلبسَها مادته إلباساً.

وفي قصة (سفينة فارغة) لمنير عبد الأمير، يبدو الرمز مفتوحاً وبإمكان القارئ الاجتهاد ما شاء، فالزمان مبهم والمكان غامض، وهذا الغموض لم يطح بالعمل الإبداعي... إنه غموض مدهش حرك عقل القارئ وأتاح الفرصة للرمز (البطل) النموذج أن يتحرك بحرية إبداعية دون أن يفلت من أداء وظيفته المطلوبة.

وما قيل في القصة السابقة يمكن أن يقال في هذه القصة. فالشكل فعلاً جاء استجابة للموضوع ولطبيعة العمل الإبداعي، وكان المكان بدوره في السياق العام لهذا البناء الفني تماماً.

في الملف قصتان يمكن اعتبارهما مثلين واضحين لنزوع غير موفق باتجاه التجديد. فقد شاء صاحباهما لهما أن تكونا قصتي تجديد. لكنهما لم يوفقا، بل تورطا في تقليعة التجديد وهدرا المادة الإبداعية. القصة الأولى (عاقر) لأميمة الناصر، والثانية (الصّرخة) لعدنان هاشم. وإن كانت القصة الأولى أقل جرأة في النزوع نحو التجديد من الثانية. وربما يعود ذلك لنقص الخبرة وصعوبة المهمة كواحد من الأسباب. فقد تعاملت القاصة مع الرمز بشكل محير لها وللقارئ، فتحرك تارة على أنه رمزه، وحين عجزت القاصة عن توصيل بقية المهمة، تعاملت معه في بعده الأول، مما شكل إرباكاً لها وللقارئ. ولم يمكنها ذلك من تحقيق النجاح المطلوب. أما القصة الثانية (الصرخة) فقد كثفها كاتبها وضغط خلاياها حتى جفت وبدت محنطة، وهي تصور باختصار سقوط ضحية ما.

إنها امرأة... والقاتل يصرخ: لقد ماتت (ديدمونة)... ثم ينهار ويبكي. وسنتحدث عن هذه اللقطة لاحقاً.

وبعد، إحدى وعشرين قصة لواحد وعشرين كاتباً وكاتبة، من ذوي الخبرات المختلفة والمستويات المتباينة. اثنتا عشرة قصة منها اختارت الشكل الكلاسيكي كقالب لها. وخمس منهاتراوح بين التجديد والاتباعية، واثنتان تمثلان نزوعاً غير ناجح للتجديد...

محاولات تجديد غير ناجحة, واثنتان تمثلان نماذج في الكتابة الجديدة للقصة من حيث الأسلوب،وقد حفلتا بالنجاح.

ولكي لا يظل كلامنا عمومياً، فسوف نتوقف عند كل قصة على حدة، في محاولة لتوكيد أو استكشاف ماذهبنا إليه...

"ذلك المخلوق" لعزميّ خميس

القصة طريفة وظريفة: وتنتمي شكلاً ومضموناً وأسلوباً تعبيرياً للكتابة الجديدة للقصة. إنها تدور حول فكرة محددة...

كيف ترى النماذج بعضها بعضاً منطلقة من الإحساس الذاتي الفطري، بعيداً عن التقمص والتمعن والدراسة: "فأنا ككل الناس الأسوياء على ما أعتقد، أشعر بالتقزز من مثل هذه المخلوقات، ليس نتيجة دراسة وتفحص وتمعن، بل بالفطرة.

وفيما يرى الراوي الشخصية التي تجلس أمامه "صرصوراً"، لا غير، فإن المرأة الناعمة تصرخ لدى سحق الراوي (للصرصور) بحذائه: "يالك من مجرم لقد قتلت حبيبي".

إن أجمل مافي هذه القصة، تلك المداخلة الناجحة والمبررة فنياً . بين الحلم والواقع كشكل ناجح من أشكال التعبير عن حالة الدهشة التي تصيب الذات الإنسانية، بسبب النظرة السلبية غير المعللة منطقياً، والمستندة إلى مرجعية "الفطرة" وحسب، بعيداً عن المحاكمة المنطقية: "فأنا ككل الناس الأسوياء، أشعر...".

وهكذا تحركت الشخصية "النموذجية"، الراوي، برغائبها المكبوتة التي تضغط عليها من الداخل بمشاعر الكراهية غير المعللة، فكان النموذج المقزز "صرصاراً" وداسه حذاء الراوي، واستمع إلى انسحاق هيكله القشري تحت الحذاء.

هذه الحركة فتحت أمام القاص أفقاً تعبيرياً رائعاً، مكنه من مداخلة الحلم بالواقع، وتحقيق مبدأ "الإيهام بالواقع"، بعدتلك الجهود الأولية التي بذلها القاص لتصوير الشخصية (ذلك المخلوق)، إلى حد أصبح استبدال العبارة بـ"الصرصار"، مجازاً وطبيعياً. حيث جاءت الحركة الأخيرة تتويجاً معقولاً لكل الجهود الفنية . سواء على صعيد اللغة القصصية أو التعبير الإيحائي . السابقة التي بذلها القاص في سياق لغة القص الناجحة. لكن الواقع يصفع الحلم، ويؤكد الثنائية الضدية في رؤية النماذج المتعددة للموضوع الواحد، فتصرخ المرأة في الاتجاه المعاكس: "يالك من مجرم لقد قتلت حبيبي".

إنه أجمل تعبير لاختلاف النماذج البشرية في الاجتهاد والتقييم عند الموضوع الواحد، ولتعدد رؤى الذات الإنسانية من مساقط وزوايا مختلفة... إنها

الذات البشرية... هذا العالم المعقد الغرائبي الذي تترجمه القصة كعمل إبداعي، أبلغ مما يترجمه علم النفس وسيكلوجيا التكيف.

"الغجر والصبية" لجواهر الرفايعة

منذ فترة غير طويلة استوقفني اسم "جواهر الرفايعة" . التي لا أعرفها شخصياً . في أكثر من موقع في صحافتنا المحلية، ولكنها لم تقف أمامي كحالة إبداعية، بكل هذا التماسك الذي حققته في قصتها "الغجر والصبية".

هذه القصة التي لا يأتيها العيب من بين يديها أو من خلفها... إنها صورة الإبداع التلقائي الصافي، بعيداً عن العبثية أو التأليف أو التدخل السافر في مصائر الشخوص أو التجريب... هي روح كاتبتها الوفية لإبداعها، حيث يجيء هذا الإبداع بتلقائية صافية، يدب على أرضية المدرسة الواقعية الطبيعية كما يعرفها "إميل زولا" تماماً.

ففي التقديم تخلق القاصة أجواء دافئة باتجاه النص الإبداعي. هو اقتحام جريء وفج للقارئ في ظاهره، وجذب له من رأسه باتجاه النص. ولكنه لم يعد تقديماً بمقدار ما أسهم في تكوين أرضية النص والتأسيس له.

"جنوباً تولد الحكاية في ليلة وتنضج عروساً من الحزن والفيروز في الليلة التالية... جنوبية حيث الجنوب هو الجنوب في كل الأمكنة والأزمنة...".

هذه هي الروح القاصة وتلك روحية البطلة وروحية القصة أيضاً... هذه النزعة الجنوبية الدافئة في القصة، ليست تمثيلاً كاذباً وتأليفاً مجانياً، فالنص في روحه جنوبي...جنوبي على طريقة القاصة: "كنت أطل من خلف الباب، كانت الغجرية ضخمة بحجم شوقي لرؤية البحر". إنها روح الجنوب ا لتي استطاعت القاصة التي تقدم لنا هذه الجهة وكأنها جهتنا حيثما كنا... والمكان الحبيب للمبدع والقارئ معاً.

روح الجنوب تجلت في الحركات الثلاث الأولى من القصة: "التقديم، القرى، الطقس". هذه الحركات التي شكلت تأسيساً "زمكانياً" للقصة، أشبه ما يكون بتغطية صحفية ناجحة لزوار الأقاليم النائية، الذين ينشدون الراحة والصدق في الريف البعيد هرباً من ضغط المدينة.

ثم تبدأ الحركة في القصة، ويبرز العنصر الثالث بعد الزمان والمكان. وهو الحدث وحركة الشخوص في المقاطع: "الدنيا، الخيام". ضمن بناء فني متماسك محترم، الجديد فيه، إن عنصر "الصراع" يقف خلف العناصر الظاهرة المشار

إليها، التي تشكل في مجموعها القصة.

وقد تقلص عنصر الصراع ظاهرياً وجرى تمويهه في لعبة الفن إلى حد الاختفاء. فالصراع هنا ليس بين شخوص القصة ونماذجها وإن كان الأمر كذلك في بعض جوانبه (بين الرجل والمرأة . وإنما جوهره يكمن في صراع النموذج البشري مع التشكيلة الاجتماعية. وتجلى ذلك على شكل حلم لازوردي... أو قزحي الألوان... حلم الصبية في الانعتاق من سياج "الجنوب" القاسي، والانطلاق لمجتمع "عرار"، مجتمع الشاعر البلغاري "كريستو بوتييف"، الذي رفض نظام أسرته الارستقراطي القاسي وتسلل إلى مجتمع الغجر الحبيب إلى قلب الشاعر..

إنه نشدان الانعتاق على طريقة "ميسون بنت بحدل الكلبي"، حيث أنشدت: "لبيت تخفق الأرواح فيه"، وركلت قصر معاوية... هو الحلم الذي ترجمته المقاطع: "النبوء، الرقص".

أما المقطعان الأخيران "الرحيل، يا ما كان". فيمثلان صورة الفجيعة التي تكشف العنصر الضائع وغير المرئي. وهو عنصر الصراع.

إنني أشعر بارتياح غامر لذلك الدفق والحس الإنساني الذي يقف خلف العمل الفني، لأنه أساس الإبداع الذي تصوغه أدوات الفنان، وأدوات القاصة موجودة، وتؤكد أن صوتاً إبداعياً واضحاً ينضم إلى قائمة المبدعين الذين يوقعون خطى الحركة الثقافية الأردنية في وطننا.

"الدوامة" يحيى القيسي

"الدوامة" اسم على مسمى، هي تصوير لحالة نموذج بشري مثقل أو مكبل بهموم متعددة كشف عنها القاص، من خلال مراقبة النموذج البطل لكل ما يجري حوله. حيث يصل إلى استنتاج ملخصه أنه غير موجود. ويحاول أن يثبت ذلك لزملائه في سياق منظومة قوامها المنطق المجرد: "لاحظوا الآن معي. أن المقهى عبارة عن شيء لا يذكر بالنسبة للمدينة. والمدينة شيء، لا يذكر بالنسبة للمملكة. والمملكة عبارة عن علبة كبريت بالنسبة للكرة الأرضية... وهكذا بالتوسع نحو الخارج نكتشف أن الكرة الأرضية لا شيء بالنسبة للمجموعة الشمسية...".

هكذا يصل النموذج إلى استنتاج: "إنه لا شيء البتة في سياق هذه المنظومة النسبية للموجودات. ويتكور على نفسه ويراقب: "امرأة تحمل طفلاً... جندياً يعتمر طاقية سوداء... فتاة تغيب في محل تجاري.

ثم يبتلعه الزحام ويدخل دوامة من البشر ينتظرون شنق مجرم أمام ساحة

الجامع... تلفه الدوامة ويرى الحبل يشد على عنقه ويسقط معلقاً.

القصة نموذج للكتابات الشبابية الجديدة، التي تحاول كسر البناء الكلاسيكي للقصة بحذر، دونما قصدية مسبقة أو ثأرية مبيتة. إلا بمقدار ما تتطلبه طبيعة العمل الإبداعي. حيث تتقلص العناصر وتتمدد لحساب أو على حساب بعضها بعضاً.

فالمكان في القصة يتسع ويتسع من خلال كاميرا الشخصية البطلة ويمتلئ بشخوص يمتلؤون بشكل يعكس غنى الحياة من خلال النموذج المركزي "اللاشيء"، دون تعارضات، سواء فيما بينها، أو فيما بينها وبين البطل. لكنها من خلال حضورها الاجتماعي ووظائفه السوسيولوجية .كنماذج .تشكل طوقاً يحاصر البطل "اللاشيء"، ويضيق عليه إلى أن يتحول إلى حبل يشد على عنقه ويشنقه. ويثبت له أنه موجود رغم أنفه، وأنه الأولى بالخروج من الحياة.

وهنا يكمن جوهر القصة. وقد استطاع القاص أن يترجم هذه الفكرة وينظم لها الحركات "المدروسة" التي تفضي إلى هذه الفكرة وتخدمها، رغم أن بناء القصة وإيحاءاتها لا يقفلان باب الاجتهاد عند هذه الاستنتاجات. فهي صورة للتعبير الشبابي إبداعياً. وهي امتداد لأعمال يحيى القيسي في مجموعته المنشورة وأعماله المتفرقة الأخرى. ومثل هذه الأعمال تظل مجال رفض وقبول في أوساط النقاد.

"عاقر" لأميمة الناصر

القصة مكثفة وترصد معاناة امرأة تكتشف العقم في نفسها. وأمام المرآة، تتداعى صور وأفكار غير مترابطة زمنياً. صور الحياة الجامعية ومحاذير الطلاق بسبب العقم... و... و....ثم تنفث البخار على سطح المرآة. ومع البخار تغيم الصور ويمتد الغبش إلى سطح الطاولة والجدران وأجواء الغرفة، ويغطي كل الأشياء...و...و... وثم تمتد يد جارة فتضرب المرأة بالمرآة.

تمثل القصة بإيجاز صورة "لقصة الفكرة" حيث تأسر الفكرة القاص وتلح عليه، وتلح إلى أن تحدد شكل القصة بناء وحركات... وهكذا تجيء القصة مفصلة بقياسات، قسرية تماماً كمن يتقيد بمقاسات إنسان يطلب ثوباً بموضة محددة، فتحكم على إبداعه بالقتل مسبقاً ويصبح أسيراً للقياسات، ومطالب صاحب الثوب... في هذه الحالة تضيع الخطوط بين مهمة القاص في السيطرة على الرمز وتحريكه بشكل يخدم القصة، وبين الفكرة المسبقة التي تجيء القصة للتعبير عنها. ويكثر التأليف وتتعقد مهمة القاص وتستفز أدواته نحو مزيد من

المراقبة، وتتعطل التلقائية.

وقصة الفكرة "مشروعة، على ألا تتحكم الفكرة في القصة إلى حد تحنيطها في شكل معين، وتثبت أعضاءها وأطرافها بما تتطلبه الفكرة... وأرى أن القاصة تمتلك الفكرة ولغة القص الناجحة، والحساسية التي تؤكد جاهزية الإبداع، لكنها بحاجة إلى تشديد رقابتها على الجانب الذي أشرت.

"بدايات" لغسان عبد الخالق

تمثل قصة "بدايات" لغسان عبد الخالق هجائية تقدمية ضد التخلف الاجتماعي، وتطرح بوعي زائد مفهوم التقدم والفكرة التقدمية. وذلك أن مفهوم التقدم لا يتجزأ. فالتخلف يحارب بقسوة وشراسة ممثلي التنوير والتقدم الاجتماعي. وشَهَرَ بوجوههم منظومة قاسية مما يزعم بأنه منط ق إلهي... وهكذا يسقط ممثلو الوعي والتنوير ضحايا هذا المنطق وتلك المسلمات. فيحارب الثوار كملحدين، والباحثون كزنادقة، ويتم إبعاد معلم اللغة العربية ويحكم عليه بالإقامة الجبرية، لأنه يشك في صحة انتساب لامية العرب "للشنفرى الأزدي"، ويمتحن شجاعة "عنترة" كمسلمة، ويشير إلى لغة الجنوبيين ويتساءل عن صحة شعرهم الذي جاء بلغة الشمال على طريقة الدكتور طه حسين... وهكذا يشكل بأفكاره على تلامذته من الخطورة . من وجهة نظر قوى التخلف والجمود . ما يكفي لنفيه، حيث تأخذ حرب التخلف ضد التقدم كافة إيقاعاتها.

يقيم البطل في أعماق الصحراء، حيث الوالي يمتلك صحيفة محلية . برغم أميته . ينشر من خلالها تعليماته وتوجيهاته، حتى إذا هاجت الرعاع وانتشرت في المدينة انتشار الطاعون، ضاق المنفى في وجه البطل فولى، باحثاً عن طريق تفضي إلى مدينة لا تحيط بها الصحراء.

أبرز ما أسهم بنجاح القصة من عناصر، غنى المكان والإيجاز المكثف للأحداث سعياً إلى الحدث المركزي ووصولاً إلى لب المقصود. غير أن غنى المكان الذي ارتبط هنا في هذه القصة . ضمن علاقة جدلية تخضع لقانونية علمية . بالشخوص والزمان. أسهم في تصويب سير القصة تماماً نحو الهدف باتجاه الفكر: أ . إن التخلف لا يتجزأ. ب . ثمة تلازم جدلي قانوني بين الزمان والمكان والشخوص الذين يصنعون الحدث. والعلاقة هنا . فعلاً . تصل حد منطق الديالكتيك. وهذا الفهم العميق لدى القاص هو الذي أخذ بيده نحو تحقيق مبدأ التوازن والاتزان بين عناصر قصته. ج . التقدم والتنوير محاربان بأثقل الأسلحة

مهما كان مظهرهما خافياً. فالخصم يمتلك قرون استشعار حساسة، حتى ليدرك ببساطة خطورة منهج طه حسين التنويري على منظومته الثقافية، تماماً كما يدرك خطورة حملة الأسلحة وفكر التصنيع.

"دمعة أبي طليب" لنايف النوايسة.

تكشف قصة النوايسة عن كاتب تشرب القيم الكلاسيكية في القص، فرفض الأشكال الجديدة، ولا أقول ذلك من باب التقليل بقيمة هذا الأسلوب. فلا يزال الشكل الكلاسيكي من أجمل الأشكال وأبسطها وأكثرها قدرة على استيعاب الفكرة. وهي الثوب التقليدي الأجمل والأبسط. حيث لا يتنازع القارئ أكثر من متنازع وهو يطالع القصة، فيذهب قسم من اهتماماته لربط هذا الجانب بذاك، وربط هذه القضية بتلك. ولملمة أشلاء الزمن المقطع وتجميع وسلسلة الأحداث والحركة وما إلى ذلك.

ولا أنكر أنني أحب هذا النوع من القص، وأشعر بالراحة لدى مطالعتي لقصص هذا النمط، وبخاصة عندما تحمل القصة الفكرة الواضحة النبيلة، وتدب حركة شخوصها على أرضية الواقع بعيداً عن الشطحات الرومانسية وتضييع الشخوص خارج أقدارها. وهذا ما تمثل في قصة "النوايسة"، التي استطاعت ببساطة، أن تطرح فكرة الوطن بمفهومه العميق. فالوطن لا يعني علاقة غيبية بين الإنسان والمكان... إنهما معاً يشكلان الحياة. لهذا لم يستطع "أبو طليب" بطل القصة أن يتواءم مع ما حوله بحال.

بعد أن فقد وطنه. رغم أن المكان الجديد قد هيأ له فرصة التعايش، ولكنه ظل رافضاً بديلاً لوطنه . من الداخل . فانطوى على شيء من الغموض، وآثر الصمت والعمل المتواصل وحسب.

أقول هذا ولا أنسى أن آفاق التطور في القصة . شكلاً ومضموناً . لا زال مفتوحاً أمام القصة الواقعية، كلاسيكية البناء، بحيث تستقبل مزيداً من عناصر التجديد، دون أن تخرج إلى التجريب والضبابية، تلك التي يخشاها كتاب القصة الكلاسيكية حفاظاً على هوية القصة، كيلا تتحول إلى شيء آخر، كتابة نثرية مرة أو أي شيء آخر غير القصة.

"الحلوى" لعاليه الشوبكي

قصة بسيطة مبسطة إلى حد تصلح أن تكون معه قصة تعليمية تقدم

للأطفال. لا بأس. مثل هذا القص مشروع ومقبول، هو يلجأ إلى الرمز عادة. والترميز لا يأتي عبثاً ومجانياً. وعلينا أن نراقب الرمز وتحركه في سياق القصة. لا بل نراقب أبعاد هذا الرمز أو ذاك. ولا نتصرف به بشكل مزاجي فنسند له مهمة بشرية مكشوفة وواضحة متى شئنا. وننزع عنه هذه الصفة إذا اقتضت ذلك أية حركة من حركات القصة. يجب أن يحافظ الرمز على بعد واحد في العمل الفني الواحد، ويتحرك باتجاه واحد فقط. وهذا ما ينبغي على الكاتبة أن تراقبه في أعمال من هذا القبيل.

"ذاكرة في حضور الثلج"، لعماد مدانات

قصة كلاسيكية البناء إلى حد غير قليل، رغم أن القاص، حلق في بعض الحالات تحليقاً حراً بحدود معينة. فقام بتقطيع الزمن ونشره وتوزيعه رجوعياً تارة، وإلى الأمام تارة أخرى، مستغلاً ذاكرة الطفولة المختزنة في رؤوس المكتملين.

"عندما تولد لحظات الفرح، يجب أن تتخطى الظرف والزمن حتى لا تموت".

هذه هي فكرة القصة التي ألح عليها القاص في أكثر من موقع دونما إسفاف أو مكاشفة فجة. عبرت الفكرة بالبطل وهو يراقب دقات الساعة ويحس بالعجز عن ممارسة طفولته. وجاءت مرة ثانية في سياق القصة مؤكدة نفسها كمقولة لا ينبغي تجاوزها. وذلك عندما خرجت الخبرة الطفولية المكبوتة من أعماق اللاشعور في النموذج المكتمل ومارس طفولته على طريقة الصغار.

القصة جاءت من حادثة مختزنة في عالم اللاشعور، عندما كان البطل طفلاً صغيراً، منعته أمه من مشاركة أقرانه في اللعب بالثلج بسبب مرضه. لكنه تسلل رغم كل الموانع. غير أنه فوجئ بأبيه من بعيد، فولى هارباً. حاول أن يتسلق جداراً للوصول إلى بيته قبل الوالد، فسقط وتكسرت أسنانه. وهاهو ذا الآن من مواقع الاكتمال، وربما العزلة، يراقب تراشق الأطفال بالثلج من نافذته... تضغط عليه الخبرة المكبوتة في عالم اللاشعور... تضغط وتضغط... إلى أن تخرج إلى مواقع الوعي، فيمارس طفولته بكامل أبعادها، ويؤكد المقولة آنفة الذكر.

والقصة محكمة تماماً، مبنية بناء متماسكاً جيداً لا تشوبه أية عيوب.

"إنه الجوع يا معلم"، لمفلح العدوان.

تمثل القصة رثائية للضمير، ممثلاً بالمعلم الذي غرس في تلامذته المثل العليا والوعي السياسي والاجتماعي، منطلقاً من تأكيده لطبيعة الصراع في عالمنا:

"صراع الجوعى، صراع من يخشون على أنفسهم الجوع... ، صراع من يناضلون كيلا تبتلعهم البطون التي لا تشبع.

أربعة يقفون على حفرة القبر، يحدث كل منهم نفسه: "لقد تأخرنا عن الموعد نحن الذين قتلناه، قتلنا أفكاره وكراساته... تأخرت بسبب المرسيدس... وأنا تأخرت بسبب الحرب على تعاليمك... وأنا طلبت مني ابنتي كتباً ثم يحضر الميت ويلقي بكراساته في القبر. لم يتحدث بكلمة. غادر القبر وترك القتلة وحدهم.

ما الذي يرمي إليه القاص من وراء هذه الرثائية المحبوكة بأسلوب قصصي رائع ينتمي إلى نهج الحداثة؟ أنت كقارئ تستوعب الحالة تماماً. تفهم القصة كحالة إبداعية!.. لكنك لا تستطيع أن تحسم ما إذا كان المعلم مناضلاً سياسياً أم مجتمعاً منهاراً يشكل مثلاً أعلى للآخرين، يتصدع وينهار أمامهم؟.. هل تمثل القصة رثائية للنظام الاشتراكي؟ ولعنة على العالم الثالث وحركاته التي لم تلحق بالمعلم، بل جرت وراء الاستهلاك كما جاء على لسان الشخوص، وهي بهذا تتحمل مسؤولية موت المعلم الذي ألقى كراساته في حفرة قبره وترك القتلة؟

القصة لا تجيب على هذه الأسئلة بشكل واضح. وتظل مفتوحة الإجابة. والإجابة معلقة وباب التخمين مشرع على مصراعيه.. إنها قصة الحداثة التي يستطيع الكاتب المتمكن أن يبسطها ويقدمها ودونما حركات فنية. لكن ضغط الموضوع على روح المبدع يرتقي به من الأداء المبسط، ويلح عليه ويلح إلى أن يدفع بالعمل المنسجم بناءً ومضموناً مع روح مبدعه.

"آخر الوافدين". لعبد الكريم النجداوي.

انصب اهتمام القاص في قصته على جوهر موضوعها، فانحسرت مساحة المكان المستحقة. وظل المكان غائماً ومبهماً إلى حد ما.

إنها رحلة في زورق بحري نحو شاطئ ما. في الزورق ثمانية ركاب. يتابع الراوي الحديث على متنه في محورين: الأول. حوار بين البطل وعشيقته. والمحور الثاني، حوار يدور بين صاحبي المركب.

ولم يتشارك المحوران في الحديث بل ظل القاص يراقب من خلال الراوي، الحوار هنا والحوار هناك. فإذا بالموضوع واحد تقريباً. وإذا بمقطع الحوار في هذا المحور يكمل ويتمم مقطع الحوار في المحور الآخر... وهكذا . بالتناوب . يتابع القاص هنا وهناك. فإذا الحديث عن البطالة والعمل وضياع الأبناء، والكفاح لفتح بيت جديد هو الأمر المشترك بين المحورين. وكل منهما يكمل الآخر. وبين

الحين والحين، يتدخل عبر فواصل هذا التناوب، مونولوج داخلي للبطل الجامعي، الشاب فيستذكر حديث أخيه له: "هل تعجبك حالتك هذه؟ هل تريد أن نبقى نصرف عليك حتى آخر العمر؟ وتجد الوقت مناسباً كي تحب وتحلم بالزواج؟؟".

وتلوح من بعيد مزرعة ضخمة... قال واحد من أصحاب المركب: "لقد تغيرت مزرعة أبي رحيم بعد وفاته! أبناؤه رجال. وكل يوم تستقبل المزرعة عمالاً إضافيين..

تنتهي الرحلة، ويقفز الركاب من المركب وإذا بالبطل آخر العمال الوافدين.

والقصة فنياً من القصص الجميلة. وقد أدارها الكاتب بشكل ذكي جداً. وجاء الحوار طبيعياً بعيداً عن التصنع والتدبر، رغم أنه كان يأكل بعضه بعضاً في المحورين. كما أشرنا.

"الصرخة" لعدنان الهاشم.

ليس من السهل الحديث كثيراً عن هذا العمل المكثف الموجز، فهو باختصار يصور سقوط ضحية ما. إنها امرأة. والقاتل يصرخ: "لقد ماتت (ديدمونة).. ثم يبكي القاتل. ويختتم القاص قصته: "جثة عطيل مسجاة. والصرخة تتناسل في المكان". هكذا ظلت الشخوص فقيرة وغير مبررة فنياً بهذا القدر من الإيجاز والتكثيف. ذلك أن أكثرية القصة بقيت عند كاتبها بسبب هذا الإيجاز. فالأجواء التي رسمها القاص لسقوط الجريمة ووصف حالة القاتل، لا تكفي ولا تشف عن طبيعة الشخوص واصطراعها، إلا إذا قبلنا هذا العمل على أنه لا يقدم نفسه كقصة، بل هو (اسكتش) أولي للقصة.

رغم أن هذا العمل المركز يؤكد بالفعل إضافة إلى لغة القص، ونقل الانفعال، وقدرة الكاتب على بناء حبكة فنية محترمة.

"الحكاية" لعماد قسوس

تروي قصة الحكاية وقائع حادثة سجلتها ذاكرة مدينة الكرك، حتى أصبح أهل المدينة يؤرخون وقوعات مواليدهم، ووفياتهم، وزيجاتهم بتلك الحادثة التي أودت بحياة ثلاثة من شيوخ عشائر المدينة: "الشيخ محمد الرداد، والشيخ مطشر أبو هديب، والشيخ خلف الأجدع. الذين خطفهم بريق العاصمة من بلدتهم فلاقوا حتفهم صرعى حادثة سير في وادي الموجب بسيارتهم الخاصة.

حبك القاص قصته ضمن سياقين: الأول: سياق القاص. والثاني سياق

الشاعر الشعبي (فريد الرحال)، الذي أرخ لهذه الحادثة بأشعاره، وما انفك يروي الحادثة بطريقته الخاصة، وبلهجته الكركية المعروفة... وقد راوحت القصة بين سياق القاص وسياق الشاعر الشعبي.

واعتمدت على السردية في الأساس. وكان الراوي يستعين بين الحين والحين برواية الشاعر الشعبي الأكثر تصويراً للروح الشعبية. وظلت القصة أقرب إلى التغطية الصحفية التي تعاونت فيها روح الصحف والقاص. فجاءت مركبة من هاتين الروحين. وهنا بالتحديد. ضيع القاص فرصة استغلال الأجواء الدرامية الغنية التي جاءت مبثوثة من خلال السرد، لا لخدمة الحبكة وإغناء الجانب الإبداعي، والتأسيسي زمانياً ومكانياً لاصطراع الشخوص مع بعضها بعضاً أو مع العناصر الأخرى بل من أجل إغناء السرد وحسب، وتصوير الواقعة كحادثة تاريخية لا كقصة، كعمل إبداعي يبتدعه كاتبه.

وهذا ما قصدناه بالروح الصحفية، التي ينبغي أن تتخلص القصة منها، وتتنبه إلى ما تنطوي عليه القصة من أجواء درامية تخلق العمل الرائع المستقل.

"سفينة فارغة"، لمنير عبد الأمير

تمثل قصة سفينة فارغة نموذجاً للقصة الرمزية بكل مافي الكلمة من معنى.

فبطلها قبطان، قرصان، ضبط يعاشر امرأة رئيس خفر السواحل. لوحق من قبل الرئيس وجنوده، رأى الموت مراراً خلال رحلة المطاردة التي حولته إلى وحش. ثم أنقذه أخوه من الموت... السفينة في رحلة أبدية تجري إلى غير ما هدف. الجوع ينهش أحشاء القبطان. ومساعده يحضر إليه بحاراً تلو الآخر ليلتهمهم. وأخيراً تغرق السفينة وتنهار القمرة، ويسقط بجانبه منقذه فيأكله... ثم يبدأ بأكل لحم كتفه النَّيِّئ، وتغرق السفينة.

ويبدو الرمز مفتوحاً في القصة. وبإمكان القارئ الاجتهاد ما شاء. والتعامل مع السفينة على أنها مجتمع يسير نحو الهاوية بلا هدف، وقائدها وحش بشري، يأكل أقرب الناس إليه...

مثل هذه السفينة (سفينة فارغة). ومن هنا جاء العنوان أن الرمز لم يستطع أن يفلت من الكاتب. فقد سيطر عليه سيطرة فنية تامة. ويخيل لي بأن كابوساً لازم الكاتب وهو ينسج بناء قصته. فظل يداري رمزه بحذر، ويسوقه بدقة بين خطر المكاشفة بالرمز وتداعي البناء الفني، وبين الحفاظ على معمار إبداعي وحبكة ناجحة. إلى أن نجا ونجح تماماً.

لقد جاءت هذه القصة بهذا النجاح، لتؤكد المستوى المحترم لخبرة الكاتب. رغم مهمته الصعبة. بين أن يداري رمزه مغبة المكاشفة والتفريط الفني، وبين أن يلاحقه الرمز تحت وطأة الكابوس الذي يحس به الناقد، ويشتم رائحته. إنه نجاح حقيقي، تضاف إليه اللغة القصصية، والقدرة على تصوير الحركات الجزئية والكلية.

"عندما تتفتح شقائق النعمان" .لزهرة عمر.

تتلخص قصة زهرة عمر في محاولة نبيلة لرصد حالة إنسانية عظيمة، تؤكد إنسانية الإنسان في جميع إيقاعاته الحياتية، وتحت كل الظروف. فهي تروي قصة مقاتل عاش حياته على محاور القتال في الجنوب اللبناني، وحيثما ترحّل أو حلّ. وأغفل نفسه ولم يعرف سوى البندقية وسخونة الجبهات، ولكنه في لحظة دفء إنسانية غامرة، تتدفق إنسانيته في مواجهة الواقع الخارجي، الذي ينبش هذه الإنسانية البشرية النائمة. ويكاد يعلن عنها عبر لقاء مع المرأة. لكنه سرعان ما يروي أو تروي القاصة معه حياته الأسرية غير المكتملة، حيث أصبح أباً بين ليلة وضحاها، عندما وجد طفلة في شهرها السابع بين الأنقاض، هي الوحيدة المتبقية بين أفراد أسرتها الذين سقطوا بعدوان غاشم:

"اختطفته عن الأرض، ورفعته إلى صدري وأنا أجري، وضع رأسه بأمان على صدري، وبدأ يبحث بفمه في صدري. فضحكت وأنا أناجيه: نسيت أن أحمل ثدي أمك معي... وفجأة أحسست بشيء ساخن يتدفق على ذراعي... يالك من شيطان... هل فعلتها؟.. كان الشيء الساخن ينهمر على يدي ويبلل ملابسي. عندما أزحته، كانت ملابسي منقوعة بالدم".

استمر أباً مدة أربع سنوات إلى أن ماتت الطفلة بأثر إصابتها. والقصة مبنية بناءً كلاسيكياً متيناً يمثل تلازم الشكل والمضمون، والعلاقة الجدلية القانونية القائمة بينهما. حيث جاء الشكل (طريقة السرد والحبكة والبناء الفني). استجابة موضوعية للمضمون والموضوع معاً.

"لو كان السوق رجلاً لقتلته"، محمد القواسمي.

فكرة القصة مبسطة، رجل يدفع مافي جيبه للمحال التجارية كلما خرج للتمشي مع زوجته التي تحول تلك الفرصة للتسوق. ومع ذلك يقبل البطل ويتذرع دائماً بعبارة: (إنها أم العيال، واليوم آخر أيام الأسبوع). وهذه العبارة تأتي دائماً

باستمرار كواحد من أساليب الاحتيال الفني. فالقاص يلجأ أحياناً لمثل هذا الاحتيال المشروع من أجل تحقيق توازن الشخصية، لتقدم أداءها المطلوب في مجرى الحدث. وأخيراً يدفع البطل ما في جيبه ويقول قولته مردداً عنوان القصة: "لو كان السوق رجلاً لقتلته...". وتنتهي القصة عند هذا التبسيط.

"الوجوم"، عائشة الخواجا الرازم

تصور قصة الوجوم حالة الانتظار القهري والقسري التي يقع الإنسان تحتها لسبب أو لآخر في أروع أشكالها. فالبطل الأول في القصة هو المكان. وهو قاعة انتظار التحقيق. أما الزمان، فهو محفور في ذاكرة كل إنسان عاش حالة الانتظار التي صورتها القصة. المكان هو الذي يهزم الشخوص . وأقصد بالمكان مما ينطوي عليه مسرح القصة من أجواء ومناخات قاتلة قاهرة . بأثر عامل الانتظار المدبر "البطل الحقيقي في القصة". وقد استطاعت القاصة بنجاح تام ومقنع، تصوير هذا الانتصار الذي حققه المكان على الشخوص، عندما تلاحم مع أجوائه الغنية.

ومن أبرز عناصر النجاح في القصة، إنك تقرأ وتقرأ وتنتظر الحدث المركزي أن يحدث . في ضوء القياسات التقليدية المسبقة للقصة لديك كقارئ . ولكن القصة تنتهي، ولا يأتي الحدث، لتدرك أن المكان قد حسم الموقف، ووضع حداً للقصة، وهنا نستذكر الجانب الشاعري لروح القاصة.

"ليلة حافلة" لمنيرة شريم.

تصور القصة تداخلات بين وجهي الحياة. من منظور الطفولة: وجه جميل مشرق تتحول فيه العجائز إلى صبايا وراقصات رشيقات، والوجه المقابل الآخر، تجسد من خلال مشاعر الطفولة أمام حضور المقبرة بكل أبعادها..

وقد أدى تداخل هذين الوجهين إلى شيء من الإرباك في تسلسل الحدث في القصة بالنسبة للقارئ. لكن الأمر سرعان ما ينجلي عن عملية فنية مدروسة بشكل موفق، تنطوي على مراقبة دقيقة لهذين الوجهين من قبل القاصة، خدم القصة، ورفع درجة حرارتها إلى حد خلق العلاقة الحميمة بين القارئ والقصة.

لغة القصة ناجحة وسليمة تماماً. ولا أعني بذلك الجانب اللغوي. إنما أقصد الجانب الفني. إن المكان بحاجة إلى قليل من التوضيح للقارئ. وقد ساقت القاصة قصتها باتجاه الهدف مباشرة، وسخرت كل شيء في القصة لخدمته، "في

تلك اللحظة أخذت كلمة فلسطين تطن في أذني وتقلقني"...

"مقاطع من رواية النير" ـ ليوسف منصور.

لم يكن نزول هذه المقاطع في ملف القصة القصيرة في هذا العدد اختياراً موفقاً. فهذه المقاطع لا تشكل في مجموعها قصة قصيرة بمعنى القصة. إنها مقاطع من عمل روائي متواضع فيما يبدو. وعنوانها يشف عنها. ولهذا أجدني متحفظاً إزاء هذه المادة، لدى معاملتها كعمل قصصي. إذ أنها ليست كذلك. وربما يلحقها بعض الظلم.

ولكن، مادام كاتبها قد قبل لها أن تنزل في هذا الملف، فلابد من بعض الحديث، منطلقاً من هذا النص الذي بين أيدينا، والذي يمكن إنقاذه أو تدارك بعض هناته في السياق الروائي، وذلك يعتمد على الكاتب.

فالواضح أن الكاتب يعمد إلى تدبير الأحداث وتنظيمها بشكل قسري نحو مزيد من المبالغة في العقدة تصاعداً أو هبوطاً، دون الأخذ بعين الاعتبار، لما تلحقه هذه القسرية من هلهلة للحبكة لاحظ: الزوج والزوجة في مستشفى واحد. كل منهما لا يعرف عن الآخر.

والزيارة ممنوعة لكليهما. وأم الزوج تبحث عن عنوان الشقيق الأصغر، تلتقي مع والدة زوجة الابن في المستشفى لتصفي معها حساباً قديماً.

إن تدبير الأحداث وتلقين الشخوص وإقحامها على أدوار مصنوعة بقصد تحقيق الطرافة والغرابة والمزيد من الدهشة، هو تدمير للعمل القصصي.

فالشخصية ينبغي ألا تتحرك إلا في ضوء إمكاناتها ـ كنماذج ـ وفي ضوء ماهي مؤهلة للقيام به. وأرجو للكاتب التوفيق في تخليص عمله من هذه الإصابات القاتلة.

"أمواج وتداعيات"، لمحمد عارف مشه.

قصة طريفة بالفعل، وتمتلك الطرافة من داخلها، فهي ترصد نتاج زواج بين أعمى وخرساء. نموذجان يعيشان في قاع المجتمع. ويسعيان لتأكيد الحياة من خلال الزواج. الأعمى يتعامل بالصوت والزوجة لا تسمع. والخرساء تتعامل بالإشارة والزوج لا يرى. وفي ظل انعدام لغة التخاطب، ينقل الكاتب عبر شخصية الراوي تارة، وعبر استنطاق الشخوص تارة أخرى مشاعر وأحاسيس واصطراعات الشخوص الداخلية والخارجية بذكاء معقول، ينم عن قدرة محترمة

للتصدي لهذه اللقطة الإبداعية.

الأمكنة في القصة صانعة الأحداث الجزئية، وهي في مجموعها تنسجم مع طبيعة الشخصيات، وتؤكد أن الشخصية ثمرة الواقع مكاناً في المقام الأول.

"ذات الفستان الأصفر"، لباسم الزعبي.

تروي قصة شاب فنان حالم، يراقب فتاة تجلس أمامه كل يوم في المكان والموعد المحدد، الفتاة كئيبة وترتدي فستاناً طويلاً ومنديلاً رمادياً. الشاب يرسم الفتاة . ولكن كما يريدها . بفستان آخر وبرأس حاسر جميل الشعر. وفي المعرض تتوقف الفتاة عند اللوحة، وتحضر في اليوم الثاني وهي ترتدي ثياب اللوحة لا ثيابها. تصافح الفنان يوم التكريم، وتغادر القاعة برفقة شاب آخر.

وتكون هذه اللقطة ختام القصة الرومانسية التي تنم عن إقبال حقيقي وصادق لكتابة القصة، كما نؤكد في موضوعها حساسية الفنان وجاهزيته لالتقاط موضوعاته من أبسط الأشياء.

وتظل القصة صورة رومانسية مبكرة لكاتب رومانسي شاب، وتعبير عن روحه.

"قرار"، إشراق علقم.

القصة تصور موقفاً ضد مشاعر الوحدة، وسعي الإنسان لمواجهتها وقتلها بأبسط التدابير، البطل وحيد، لا شيء في غرفته. يتوقف بصره عند مسمار مدقوق في الجدار، متفرداً تماماً كحالة البطل. هنا تنقل القاصة عبر مونولوج الشخصية الوحيدة في القصة مشاعر الوحدة والتفرد. ثم يأتي "القرار": يخرج الشاب إلى السوق ويشتري عصفوراً وقفصاً ويعلقه في مسمار الجدار: "بعد اليوم لن تعود وحيداً وكذلك أنا".

ويبدو لي من خلال بعض الأخطاء اللغوية "دخل غرفة (تستشغله) الهموم"، أنني أمام كاتب أو كاتبة في بداية الطريق. فإن كان الأمر كذلك، فإن هذه القصة تؤكد بما لا يقبل الشك، ذكاءً إبداعياً مبكراً مرهفاً في التقاط مادة القصة، وقدرة معقولة على صياغة الحبكة. وهذا ما يدفعني نحو مزيد من التشجيع. أما إذا كان الكاتب مكتملاً فلا بد لي أن أشير إلى أن القصة رغم اقتصارها على شخصية وحيدة، إلا أنها ظلت فقيرة. وكان بإمكان الكاتب إغناءها . والمجال مفتوح أمامه . وذلك بالمزيد من الكشف عن أبعاد هذه الشخصية، مما يجعل من مشاعرها

بالوحدة أمراً سائغاً. وعندها ستكون القصة كاملة. ذلك أنها لن تقتصر فقط، على رصد لقطة الشعور بالوحدة بهذه العجالة، بل بربط الوحدة فلسفياً أو اجتماعياً أوسيكولوجياً مع حالة النموذج.

❐▪❐

الفهرس .

مقدمــة 3
لعــنة المديــنة (أعمال هاشم غرايبه نموذجاً)..... 5
الشجرة: 15
المبروك: 16
زيد: 17
القصة النسوية بين التلقائية وهموم التعبير عن قلق المرأة 19
سامية العطعوط: 19
سهير التل..... 24
تراوح سهير التل في قصصها بين الذهنية والتلقائية الصافية..... 24
1-قصة المسخ: 28
بسمة نسور 28
مقاطع: 34
انتصار عباس..... 35
فخري قعوار ((مراسيم جنازتي)) 37
((مشي)) لســـــعود قـبيلات 41
((رجل خالي الذهن)) لجمال ناجي 45
يوسف ضمرة ((ذلك المساء))..... 51
أقـــلام شـــابـــة 56
((الدّواج)) لمفلح العدوان 56
محمـــد سناجلــة ((وجوه العروس السبعة))..... 59
أحمـد النعيمـــي خطـــوة أخـــرى..... 63
ملف البدايات قراءة في الأشكال الأولى للقصة القصيرة الأردنية..... 67
موقع القصص المترجمة في الدورية:..... 69
تشوّش وضبابية في تشخيص القصة القصيرة كنوع أدبي: 70
الأشكال القصصية في البدايات الأردنية: 72
قصص البدايات والمرجعية التاريخية:..... 74
تداخلات:..... 75
قصص الركن الصريح: 76

ملــف الجــديد..... 83
"الغجر والصبية" لجواهر الرفايعة..... 89
"الدوامة" يحيى القيسي..... 90
"عاقر" لأميمة الناصر 91
"بدايات" لغسان عبد الخالق 92
"دمعة أبي طليب" لنايف النوايسة. 93
"الحلوى" لعاليه الشوبكي..... 93
"ذاكرة في حضور الثلج"، لعماد مدانات 94
"إنه الجوع يا معلم"، لمفلح العدوان. 94
"آخر الوافدين"-لعبد الكريم النجداوي. 95
"الصرخة" لعدنان الهاشم. 96
"الحكاية" لعماد قسوس..... 96
"سفينة فارغة"، لمنير عبد الأمير 97
"عندما تتفتح شقائق النعمان" -لزهرة عمر..... 98
"لو كان السوق رجلاً لقتلته"، محمد القواسمي. 98
"الوجوم"، عائشة الخواجا الرازم..... 99
"ليلة حافلة" لمنيرة شريح..... 99
"مقاطع من رواية النير" -ليوسف منصور. 100
"أمواج وتداعيات"، لمحمد عارف مشه. 100
"ذات الفستان الأصفر"، لباسم الزعبي. 101
"قرار"، إشراق علقم..... 101
الفهرس -..... 103

❐❐