

## قراءات في القصة القصيرة الفلسطينية

### 1- نماذج القصة القصيرة قبل العام 1948:

\* نجاتي صدقي: الأخوات الحزينات.

### 2- نماذج من القصة القصيرة، بعد العام 1948، في المنفى (أدب النكبة)

1:2 جبرا إبراهيم جبرا: الرجل الذي كان يعشق الموسيقى

2:2 سميرة عزام: فلسطيني

3:2 غسان كنفاني: القميص المسروق

### 3- نماذج من القصة القصيرة، بعد العام 1948، في الأرض المحتلة (أدب النكبة)

1:3 حنا إبراهيم: متسللون.

2:3 نجوى قعوار فرح: أمر الاختيارين.

3:3 توفيق فياض: الحارس.

4:3 توفيق فياض: الكلب سمور

### 4- نماذج من القصة القصيرة، بعد هزيمة حزيران 1967، في الأرض المحتلة: (أدب هزيمة حزيران)

1:4 إميل حبيبي: حين سعد مسعود بابن عمه

2:4 محمود شقير: الخروج

3:4 غريب عسقلاني: الجوع

4:4 أكرم هنية: عندما أضيء ليل القدس

5:4 أكرم هنية: وقائع موت المواطنة منى.ل.

### 5- نماذج من القصة القصيرة، بعد هزيمة 1967، في المنفى:

1:5 محمود شقير: نصوص من طقوس للمرأة الشقية.

2:5 رشاد أبو شاور: بيتزا من أجل ذكرى مريم.

### 6- نماذج من القصة القصيرة، إبان انتفاضة الأقصى: (أدب الانتفاضة)

1:6 محمود شقير: صورة شاكيرا

2:6 أكرم هنية: دروب جميلة وزمن حسان

3:6 أكرم هنية: مكونات العنوان في قصة دروب جميلة

هذه القراءات

يعود اهتمامي بفن القصة القصيرة إلى العام 1977 تقريبا. لقد أخذت يومها أشارك في النشاط الأدبي في فلسطين، وأكتب مراجعات نقدية لبعض المجموعات الشعرية والقصصية، ولبعض الروايات الصادرة حديثا، وهي مراجعات كان يغلب عليها طابع النقد التأثري غالبا، فلم أكن متمكناً من الأدوات النقدية، ذلك أنني كنت تخرجت حديثا من كلية الآداب، ومهما كانت المساقات التي درسناها في تلك المرحلة، متخصصة، فإنها لا تخرج ناقدًا يلم بالمصطلحات ويطبّقها.

وسأواصل الاهتمام بفن القصة القصيرة، حين أتابع دراستي العليا، وسأتقدم في مساق "موضوع خاص في النقد" بورقة للدكتور محمود السمرة عن فن القصة في الضفة الغربية وقطاع غزة، بعد العام 1967، وسيروق ما كتبته له، وسأتفق معه على كتابة رسالة الماجستير في الموضوع، وهذا ما تم، فأنجزت دراسة عن القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ما بين 1967 و 1981.

ولما عدت إلى الضفة، وعينت محاضرا في جامعة النجاح الوطنية، أخذت أدرس مساق الأدب الفلسطيني الحديث، وكانت القصة القصيرة جنساً أدبياً التفت إليه إلى جانب الشعر والرواية، فأخذت أدرس قصصا قصيرة لأدباء غير الذين درستهم، وهكذا بدأت أطلع على نماذج من هذا الفن لأدباء عديدين، ولم أنقطع في هذه الأثناء عن متابعة ما يصدر من مجموعات قصصية، والكتابة عنها، وهكذا كتبت عن مجموعات صدرت بعد العام 1982، لكل من أكرم هنية وصبحي شحروري جمال بنورة وآخرين.

وسأعود إلى المجموعات القصصية وأنا أعد رسالة الدكتوراة عن اليهود في الأدب الفلسطيني، وسأقرأ مجموعات لأدباء لم أكن قرأت لهم، أو قرأت بعض نتاجهم ولم ألتفت إليه، لأنني كنت يومها ناقدًا تتحكم فيه العواطف الوطنية، فالتفت إلى هذا، لأنه وطني، ويغض الطرف عن ذلك، لأنه ينشر في صحف ومجلات تمولها الأحزاب الصهيونية الحاكمة. سأقرأ لمصطفى مرار وعبد الله عيشان ومحمود عباسي، وسأدرس الصورة التي أبرزها هؤلاء لليهود. وسأدرس أيضا قصصا لكاتب وطني هو توفيق فياض، وهكذا سأكون وسعت الدائرة، والتفت إلى أدباء الاحتلال الأول.

بعد أن أنهيت الدكتوراة في العام 1991، سألتفت إلى هذا الفن من جديد، ولكنني سأنقطع لسنوات عن الكتابة عن كل جديد فيه في الأرض المحتلة، كنت التفت إلى صورة اليهود في أدب الانتفاضة (1987)، ودرست

مجموعات غريب عسقلاني ويعقوب الأطرش، ثم التفت إلى كاتب شهيد من كتاب الأفق الجديد هو ماجد أبو شرار (1981) ودرست مجموعته "الخبز المر".

وبعد ثماني سنوات من الانقطاع عن الكتابة في نقد فن القصة القصيرة، سأعود لأخوض فيه بطريقة مختلفة، سأتناول قصة لهذا الكاتب أو ذاك، وسأدرسها دراسة تحليلية، خلافا لما كنت أفعله في السابق، إذ كنت أكتب عن قصص المجموعة كلها، وما أخذت أكتبه عن قصة واحدة ساوى ما كنت أكتبه عن سبع قصص معا.

وسألتفت إلى قصة "تلك المرأة الوردية" ليحيى يخلف، وإلى قصة "وصار اسمه فارس أبو عرب" لمحمد علي طه، وإلى قصة "أهل البلد" لمحمود شقير الذي أنجزت عنه أيضا دراسة عامة، وإلى قصة "متسللون" لحنا إبراهيم، وإلى قصة "أرض من حجر وزعتر" لليانة بدر، وسأنتشر هذه كلها في كتابي "سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب" (2000)

وسأواصل بعد هذا كتابة دراسات نقدية عن مجموعات قصصية قديمة وأخرى جديدة، أدرسها بطريقة مختلفة. سيصدر أكرم هنية مجموعته "أسرار الدوري"، وسأكتب عن التناص فيها، موظفا مصطلحات أخذت تشيع في الحركة النقدية العربية، وهذا ما لم أفعله من قبل، وسأكتب عن جبرا إبراهيم جبرا ومجموعته "عرق وقصص أخرى" (1956) دراسة، ربما تعد أفضل ما أنجزت من دراسات، إذ سأقف أمام الدراسات السابقة، وسأناقشها، وسأكتب عن جبرا وبعض قصصه مستفيدا من دراسة سيرته الذاتية، وفي الوقت نفسه تناولت مجموعة توفيق زياد "حال الدنيا" وأنجزت عنها دراستين ومقالة، تناولت فيهما صلة نص زياد بالنصوص القديمة، مواصلا بذلك ما درسته في مجموعة هنية "أسرار الدوري"، والعناوين والنهايات في القصص، كما أتيت على جانب السخرية فيها، وهذا ما لم يلتفت إليه النقاد، من قبل، إلا لماما. في العام 2006 سألتفت إلى ثلاثة أسماء، ليس لها باع طويل في فن القصة القصيرة، فبعض منها يعود اهتمامه إلى الشعر بالدرجة الأولى، وهذه الأسماء هي الشاعر فاروق مواسي، والشاعر عادل سالم، والمربية فاطمة خليل حمد، كتب الأول قصصا قصيرة جدا، وكتب الثاني قصصا عن العرب في أمريكا، وهذه هي قيمتها، وجمعت الثالثة قصصا قديمة مع قصص جديدة طغى عليها التفات صاحبها إلى التراث واستلهاه.

مع بداية العام 2007 سيصدر محمود شقير "احتمالات طفيفة" وأكرم هنية "دروب جميلة"، وسأتناول هاتين المجموعتين بالدراسة. وسأفكر بإصدار كتاب أضم فيه ما كتبت عن جبرا وزياد وشقير وهنية وسالم ومواسي وحمد.

وفي نهاية صيف هذا العام 2007، سأدرس موضوعا خاصا في الأدب الفلسطيني، وسأختار نماذج من القصة القصيرة مادة له. وسألزم نفسي بالكتابة أسبوعيا كتابة أتناول فيها قصة قصيرة أدرس فيها أهم ما يلفت النظر فيها، نظري أنا على الأقل، وسأواصل ما كنت بدأت وأنا أدرس قصص يخلف وشقير وطه وبدر وحنا إبراهيم، وبعض قصص هنية وكان أن كانت هذه القراءات في أكثرها.

وسيلحظ القارئ الذي تابع الدراسات التي أنجزت عن فن القصة القصيرة أن الدراسات السابقة يختلف أكثرها طريقة عن طريقتي هذه، إذ كان يغلب عليها تناول الموضوعات ودراسة الشكل الفني بعامة، دون أن يحلل أصحابها نموذجا قصصيا.

وقد يشير بعض قراء الدراسات إلى كتاب د. بسام قطوس: دراسات نصية في الأدب الفلسطيني (2000) ودراسة محمد عبيد الله: القصة القصيرة في فلسطين والأردن (2001). قد. ولكني أعتقد أن هذا الكتاب يختلف، عدا أنني كنت منذ نهاية التسعينات، كما ذكرت، قد بدأت أقرأ نسا واحدا وأحمله. ولا أدعي أنني أبتكر هذا، فهناك نقاد عرب كانوا يتناولون نسا قصصيا واحدا ويحللونه.

وربما يتساءل القارئ: لماذا هذه الأسماء دون غيرها، ولماذا هذه النصوص دون غيرها؟ ومع القارئ حق في ذلك التساؤل.

ليس هذا الكتاب معدا أصلا لنيل درجة علمية جامعية حتى يعكف صاحبه على قراءة كل ما صدر من قصص، ليختار وليبرر الاختيار، وهذا ما فعلته وأنا أدرس القصة القصيرة في الضفة والقطاع إذ قرأت القصص كلها؛ ما صدر منها في مجموعات، وما نشر على صفحات الجرائد والمجلات، وربما ما ساعدني في ذلك أن المدة الزمنية محددة، وكذلك المكان، وهذا ما لا يمكن فعله حين يدرس المرء القصة القصيرة الفلسطينية، منذ نشأتها حتى اللحظة، وفي أماكنها المختلفة، في الوطن وفي المنفى. إن هذا يحتاج إلى عمر كامل، وإلى حرية في التنقل والإقامة، وتفرغ علمي أيضا، ولا أظن هذا ممكناً في ظروفنا.

ومع ذلك فقد حرصت أن أدرس نماذج قصصية متعددة ومتنوعة ولكتاب مختلفين، منهم من توفاه الله، ومنهم من لم يزل على قيد الحياة، ويمثل هؤلاء أجيالا مختلفة، وبيئات مختلفة أيضا.

ينتمي نجاتي صدقي إلى جيل الرواد، ويمثل القصة القصيرة قبل العام 1948، وإن واصل الكتابة بعد هذا العام، وحسب على كتابها في المنفى أيضا.

وأما سميرة عزام وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني، فيمثلون جيل الخمسينات من كتاب القصة القصيرة، ويمثلون أيضا أدب النكبة الذي أنجز في المنفى، وقد تناولت جيل الستينات في كتابات أخرى نشرتها في أماكن أخرى، تناولت ماجد أبو شرار وقصة أهل البلد لمحمود شقير.

وأما حنا إبراهيم ونجوى قعووار فرح وتوفيق فياض فإنهم يمثلون أدباء النكبة داخل الوطن المحتل. ذلك أن النصوص التي اخترتها لهم تمثل انعكاس النكبة في النصوص الأدبية، وهم بدأوا الكتابة، قبل العام 1967- أي منذ خمسينات القرن العشرين.

وأما إميل حبيبي ومحمود شقير وغريب عسقلاني وأكرم هنية، فإن نصوصهم المدروسة تصور هزيمة حزيران، وما نجم عنها، وهم ينتمون إلى بيئات مختلفة في فلسطين: الناصرة وحيفا، والضفة الغربية وقطاع غزة، ولما كنت درست محمد علي طه، فقد آثرت ألا أتناوله هنا.

وسأتناول من أدباء المنفى بعد هزيمة 1967 محمود شقير، الذي أبعدته سلطات الاحتلال الإسرائيلي في العام 1975، ورشاد أبو شاور، وربما أكون هنا مقصرا بحق أدباء آخرين. لكن ما يعوض هذا أنني درست في كتابي: "سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب" قصة لليانة بدر، وثانية ليحيى يخلف. ولم أتناول قصصا أنجزت في مرحلة السلام، مرحلة (أوسلو)، ربما لأن ما كتب لم يكن لافتا، وكنت أود أن آتي على ما كتبه خليل السواحري، غير أنه لا يشكل خطوة متقدمة في مسيرته القصصية، قياساً لمجموعته "مقهى الباشورة".

وسأتوقف أمام بعض القصص التي كتبت في فترة انتفاضة الأقصى، سواء أتناولت الانتفاضة مادة لها، كما في قصص أكرم هنية أم لم تتناولها، كما في قصة محمود شقير: صورة شاكير. ولم أدرس نماذج من القصص التي أنجزت في الانتفاضة الأولى، لأنني درست قصص غريب عسقلاني ويعقوب الأطرش من قبل، ونشرتها في مجلة جامعة النجاح للأبحاث، وأعدت نشرها في كتابي: سؤال الهوية، وأفضل أن يعود الدارس لمكان نشرها الأول.

قد أكون أنصفت بعض الكتاب، وقد أكون غبنت بعضهم، ويكفي أن أنبه إلى هذا الفن من جديد، علّ الطلبة الذين أدرسه المساق يحبونه، ويواصلون قراءة القصة القصيرة والكتابة عنها، فيكملون ما في الكتاب من نقص. علّ وعسى.

أ.د. عادل الأسطة

2007/11/8

## 1: أدب ما قبل 1948

### نجاتي صدقي: "الأخوات الحزونات"

يعد نجاتي صدقي من أبرز كتاب القصة القصيرة في فلسطين، قبل العام 1948 وبعده، وهكذا يمكن أن يدرس نموذجا لفن القصة القصيرة قبل العام 1948، ونموذجا أيضا لفنها في المنافي. كان صدقي كتب قصصا عديدة في فلسطين أدرج أكثرها في مجموعته الأولى "الأخوات الحزونات" (1951)، وحين هاجر إلى

المنافي واصل كتابة القصة، فأصدر مجموعته الثانية "الشيوعي المليونير" (1963)، ولم ينقطع بعدها عن الكتابة، فنشر قصصاً قصيرة أخرى، لكنه لم يجمعها في كتاب.

وعبر صدقي في قصصه عن موضوعات متعددة متنوعة عكست تجربته الحياتية الغنية الفكرية والمعيشية، فقد عاش في فلسطين وفي أوروبا: في روسيا وإسبانيا وفرنسا، ودرس الاقتصاد في موسكو، وهناك، من خلال إجادته الروسية قرأ الأدب الروسي، وكان ثمرة هذه القراءة كتباً عن أبرز أعلام الأدب الروسي: بوشكين وغوركي وتشخوف. وقرأ الأدب العالمي أيضاً وكانت ثمرة هذه القراءة ترجمة قصص صينية وأخرى أسبانية.

وعلى الرغم من أفكاره اليسارية إلا أنه لم يكتب قصصاً ذات نزعة نمطية. لقد كانت قصصه تتهل من الواقع وتصور نماذج بشرية رآها هنا وهناك، وأثرت فيه، فأدرجها في قصصه، وهكذا عكست هذه تجارب بشرية ونماذج متنوعة، من الشرق ومن الغرب، من العرب ومن اليهود.

وقصة "الأخوات الحزينات" واحدة من هذه القصص، وقد اختار عنوانها ليكون عنواناً لمجموعته الأولى. وربما ناسب هذا العنوان الحالة التي مر بها الشعب الفلسطيني في العام 1948. كتب صدقي قصته في يافا في العام 1947، ونشر مجموعته، بعد النكبة بأعوام قليلة، وكان الحزن الذي شعرت به إحدى الأخوات في العام 1947 قد عم وطغى، ليغدو شعباً بأكمله شعباً حزيناً. وكان ما خافت منه الأخوات قد تحقق. فقدت فلسطين وتحول أهلها إلى لاجئين، وإذا كان السارد أنهى قصته بالتالي:

" وصحوت من غفوتي فوجدت نفسي راقداً إلى جانب الجميزات الخمس، وكانت رياح الخريف تهب بشدة فتتهز كل شيء، تهز الجماد والأحياء.. إلا أنها لم تقو على تلك الشجرات، فقد ظلت راسخة كالطود".

إذا كان السارد أنهى، في العام 1947، قصته بالفقرة السابقة التي تدل على إيمانه بالمستقبل، وبأن فلسطين ستبقى لأهلها، معبراً بذلك عن تفاؤله، فلا أدري ماذا سيكتب الآن، وماذا سيقول، وربما لم يبق من الشجرات أي أثر، وربما استبدلت بأشجار الحركة الصهيونية: أشجار (ثيودور هرتزل) (اليوكالبيتوس).

ونحن، اعتماداً على معرفتنا بأفكار نجاتي صدقي، وعلى معرفتنا بقراءاته للأدب الروسي الذي غلب عليه، منذ انتصار ثورة أكتوبر 1917، التفاؤل، نعرف لماذا غلبت على قصته هذه النهاية التفاؤلية.

فما هي قصة الأخوات الحزينات؟

الأخوات الحزينات الخمس هن شجرات جميز خمس. يذهب السارد إليهن ويغفو تحتهن، ويحلم أنهن تحولن إلى أخوات خمس تقص كل واحدة منهن قصة. ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي يذهب السارد فيها إلى ذلك المكان الذي توجد الشجرات فيه، فقد كان ذهب، من قبل، إليه. المرة الثانية التي ذهب فيها إلى

هناك كانت في العام 1947، العام الذي سبق الخروج الفلسطيني الكبير، وتحول فلسطين إلى إسرائيل، وتحول الفلسطينيين إلى لاجئين. وأما المرة الأولى فكانت في العام 1932، ويذكر القاص/ السارد هذا حين يخبرنا، نحن القراء، أنه زار الشجرات قبل خمس عشرة سنة من زيارته الثانية. وهو يحدد لنا أيضا المكان. يبدأ السارد قصته بالتالي:

"إذا أتيت لك في يوم من الأيام أن تجتاز شارع الملك جورج الخامس بتل أبيب، فستجد في آخره خمس جميزات تقف في صف واحد وقد ظهر عليها الكبر في أعمار متفاوتة، تتراوح بين القرن وربع القرن".

ومن خلال مقارنتها بما حولها من أشجار تبدو لنا كئيبة وحزينة، والأشجار التي حولها زرعت حديثا. وهذا له دلالاته فيما يخص المكان الذي بدأت تطرأ عليه تغيرات تجريها اليد الصهيونية.

وهذه التغيرات لفتت أنظار السارد في زيارته الثانية، ما يدل على نشاط الحركة الصهيونية في تحويل فلسطين من أرض ذات ملامح عربية إلى أرض ذات ملامح أوروبية، وهو ما يبرز بوضوح في المقطع التالي:

"وكانت هذه الجميزات، وكان يقابلها بناء عربي قديم لا أدري أهو منزل أم مدرسة أم جامع، وكانت المنطقة منطقة بيارات عربية.. فأدرت ناظري في ذلك المكان الذي كان يعتبر أقصى طرف من أطراف يافا، فلم أجد للبناء أو للبيارات أثرا، وقد حلت محلها عمارات ومقاه، وناد لأحداث العمال اليهود".

وهذا التحولات الطارئة هي ما جعل من الشجرات/ الأخوات حزينات، أو الأصح ما جعل من سكان فلسطين، وهم يرون تهويد فلسطين، حزاني، بعد أن كانت، حين يمر بها راع في طريقه إلى يافا وهو يعزف على مزماره، أو إذا ما مرت بها قافلة من الجمال، تتمايس تيتها ودلالا، وتتمايل فرحاً وسروراً في حين يكون الجو فيه هادئا، والرياح ساكنة، والفصل فصل قيظ خانق.

وستنقص كل أخت/ شجرة قصة. وهناك فرق زمني بين كل شجرة وأختها. ثمة شجرة عمرها 100 عام وأخرى 80 عاما وثالثة سبعون عاما ورابعة خمسون عاما، وأما الأخيرة فكان عمرها ربع قرن، وقد ولدت في العام 1917، عام الحزن وبداية النكبة. وهذا الفرق الزمني سيمكن كل واحدة منهن من رواية قصة ما، شهدتها هي وعاشتها فلسطين، قبل العام 1917 وبعده، وهكذا نجد مقارنة بين ما كانت عليه فلسطين قبل وعد بلفور، وما بعده، هذه المقارنة هي ما قام بها السارد حين أخبرنا أنه حين جلس تحت الشجرات أخذ يقارن بين الماضي والحاضر:

"جلست عند إحدى شجرات الجميز هذه، وأسندت رأسي إلى جذعها، ورحت أقارن بين الماضي والحاضر، فأخذتني الغفوة وحلمت حلماً عجيباً".



والحلم هو تحول الشجرات الخمس إلى أخوات خمس تقص كل واحدة منهن قصة تستعيد فيها الذكريات، وهكذا نعرف صورة عما شهدته فلسطين قبل العام 1917 وبعده.

تقص الأولى عن شاب عربي جميل المحيا، التقى فتاة فرت من بيت أبيها، واختارت الشاب عريسا، وأنجبا الآلاف من القلوب.

وتقص الثانية عن جماعة من المتصوفين جاؤوا من النجف الأشرف لزيارة بيت المقدس، فضجر أحد الزوار من طول المسافة. وهنا يرد عليه احد أصدقائه، موضحا له قيمة فلسطين وأهميتها، وهكذا يشجعه ليستمر في المسير، فما هم مقدمون عليه يستحق بذل الجهد وتحمل المشقة.

وتقص الأخت الثالثة قصة نابليون في فلسطين. جاء هذا غازيا ولما احتل يافا قتل أفراد حاميتها الأريمائة، وأراد مواصلة السير ليفتح عكا، فشاغله خمسمائة أعرابي، وقاتلوه قتال الأبطال إلى أن تمكن منهم. والجميزة الثالثة هي جميزة الشهداء. ولم تكن مقاومة الأعراب بلا جدوى، فقد أخرجت حملة نابليون، ومكنت أهل عكا وقائدها من الاستعداد لمواجهة الغزاة، والانتصار عليهم وهكذا هزم، لتخفق مشروعاته الاستعمارية.

وتتردد الأخت الرابعة في القص، لأنها، فيما ستقصه، لا تفيد أخواتها ولا تعظهن. ومع ذلك يصررن. صحيح أن في كل حادثة عبرة وفائدة.. ولكن إذا لم تكن هذه ولا تلك فهناك المتعة. ولعل هذا يعكس فهم نجاتي صدقي نفسه لفن القصة: القصة تروى لأخذ عبرة أو لفائدة ما، فإذا لم تحقق هذين، فيمكن أن تروى من أجل المتعة. وهكذا تبدأ الأخت الرابعة تقص قصة محسن وفاطمة، الشابين القرويين اللذين يتزوجان، ليفرح الناس لهما.

وأما الأخت الخامسة فلم تتكلم كثيرا. لقد ولدت هذه في العام 1917، وتطلب منها أختها الكبرى أن تحدثهن عن ذكرياتها منذ أن رأت النور.

"قالت الصغرى وعيناها جاحظتان: إن حياتي مفعمة بالذكريات ... ولكن... فقاطعتها أخواتها قائلات: ليس من مجال ل(ولكن)، هيا حديثنا عنها... اروي لنا أطرافها.. قصي علينا ما تريدينه منها".

وتنفرس الأخت الصغرى في وجوه أخواتها وتقول: "أحقا أنكن لا تعرفن شيئا من ذكرياتي؟ وهل تدرين لماذا نحن متشحات بالسواد؟ ولماذا ينعنتنا الناس بالأخوات الحزينات؟"

وهنا ارتفعت أصوات الأخوات الحزينات قائلات: كفى... كفى... لا تروي لنا شيئا.. لقد أدركنا الصباح!.."

ما تراه الأخت الخامسة هو ما يراه أكثر أهل فلسطين، إن لم يكن كلهم. إن مأساة فلسطين وأهلها بدأت منذ صدر وعد بلفور المشؤوم، بلفور الذي لا يملك وأعطى أرض من يملكون إلى من لا يملكون. منذ بدأت تل أبيض تزدهر، ويافا تذوي وتموت. منذ تحول السكان العرب إلى أقلية، ومنذ هاجر أكثرهم إلى المنافي.

يعلق شمعون بلاص في كتابه "الأدب العربي في ظل الحرب ما بين 1948-1973" على هذه القصة ورؤية كاتبها قائلاً:

"يعبر صدقي عن رؤية سادت الأوساط الفلسطينية والعربية عامة، مفادها أن الكيان اليهودي في فلسطين هو كارثة. وبدون أن يشير إلى ذلك صراحة يصور حيرة الجماهير العربية وإحباطها لعجزها عن منع اليهود من إقامة وطن لهم في فلسطين.

فحزن الجميزات هو تعبير ورمز للحداد الذي أعلن لذكرى الثاني من تشرين الثاني، ذكرى وعد بلفور، وفي هذا إشارة دون شك إلى تلك الرؤية الغيبية التي أطلقت على حرب 1948 اسم النكبة ( ص14، من طبعة دار المشرق 1984).

## 2. أدب النكبة في المنفى

1:2 جبرا: "الرجل الذي كان يعشق الموسيقى"

قصة " الرجل الذي كان يعشق الموسيقى " هي واحدة من قصص مجموعة جبرا إبراهيم جبرا القصصية الوحيدة التي عنوانها "عرق وبدايات من حرف الياء " التي صدرت طبعها الأولى في العام 1956، وتوالت طبعاتها إلى أن وصلت إلى خمس، أضاف إليها جبرا قصة واحدة .

وقصص جبرا إبراهيم جبرا هذه لفتت أنظار دارسي فن القصة القصيرة في فلسطين ، فكتب عنها غير دارس. تناولها دارسون وهم يدرسون هذا الفن ،وتناولها آخرون وهم يدرسون جبرا إبراهيم جبرا أديبا. وقد توقفت أمام استقبالها في دراسة مطولة كتبها للمؤتمر الذي عقدته جامعة بيت لحم في 28 و 29 آب من العام 2004، وصدرت في كتاب ضم أكثر الأوراق التي أقيمت تحت عنوان :

"مؤتمر جبرا إبراهيم جبرا " وقد حرره كل من د.محمود أبو كته ود. عزيز خليل

### دال العنوان :

يتكون العنوان من جملة اسمية طويلة تتكون من خمس مفردات، إذا غضضنا النظر عن اسم كان، وهو ضمير مستتر يعود إلى الرجل.ويمكن أن يقرأ المرء العنوان قراءتين، وهو يقرأ القصة ضمن مجموعة جبرا على النحو التالي:

هذه قصة الرجل الذي كان يعشق الموسيقى، أو الرجل الذي كان يعشق الموسيقى من قصص جبرا،

وتفتح القراءة الأولى للعنوان المجال لتأويلات منها: ماهي قصة الرجل الذي كان يعشق الموسيقى؟ من هو الرجل الذي كان يعشق الموسيقى؟ولماذا كان الرجل يعشق الموسيقى؟ وهل توقف عن عشقها؟ ولماذا توقف عن عشقها إذا كان توقف عن عشقها بالفعل؟ ما السبب ؟ هل يكمن في أنه انشغل عنها بشيء اخر أهم؟ أم أنه مات فتوقف عن سماعها؟

وإذا ما تذكرنا أن هذه القصة كتبت في مرحلة مبكرة من حياة جبرا في العام 1956 أو قبله، فهل يكتب جبرا عن رجل عربي أم عن رجل أوروبي؟ وإذا كان يكتب عن رجل عربي،فمن هذا الرجل، والى أية فئة اجتماعية ينتمي؟ لابد أنه مثقف أو مسيحي.لماذا؟ لأن غير المثقفين لم يكونوا،في أوساط القرن العشرين، يهتمون بالموسيقى وسنعرف أنه ليس مثقفا .وأما أنه مسيحي ،فلأن للموسيقى حضورا لافتا في حياة المسيحيين، ينشأون على حبها ، منذ ذهابهم إلى الكنيسة. وسيكتب جبرا قي سيرته الذاتية "البئر الأولى " عن هذا الكثير ، ولكن " البئر الأولى " صدرت في العام 1987- أي بعد ثلاثين عاما من صدور "عرق " وستضيء لنا السيرة جوانب ربما نغفل نحن عنها، ممن لم ننشأ في بيئة مسيحية، أو في بيئة ثقافية غنية تهتم بالموسيقى اهتماما لافتا .

## موجز القصة :

تدور القصة حول رجل يقيم في مدينة لا يذكر اسمها، يغدو، حين يصل الأربعين، ثريا بطرق عديدة قد يكون منها الغش والخداع، ويغيب هذا عن المدينة فترة من الوقت، يفقده الناس خلالها. ويكون، في أثناء غيابه، ذهب بصحبة مهندس لبناء قصر له في قمة جبل. وحين يعود إلى المدينة يجمع اسطوانات الموسيقى التي كانت في بيته، ويرحل، هو الذي كان يتحدث مع الناس بتحفظ. ويقوم في قصره المتواضع الأثاث، ويستمتع إلى الموسيقى، ولا يكتفي بذلك، إذ يريد للآخرين أن يستمعوا إليها، وهكذا يربط (الغرامفون) بسماعات، ليصدح الصوت في أعالي الجبال، ويقرر ذات يوم الانتحار، فيشغل (الغرامفون) ويذهب إلى الصخور ليموت بينها، وهو يستمتع إلى الموسيقى، بعد أن يكون مزق الجنيهات التي جمعها، لأنه يحترق المادة .

## القصة بين الحقيقة والخيال :

في دراستي "جبرا إبراهيم جبرا والقصة القصيرة" توقفت أمام هذا العنوان الفرعي، وأوردت آراء الدارسين في قصص جبرا، وآراء جبرا نفسه في قصصه (أنظر ص 137، 138، 139، 140) وأتيت أيضا على القصة موضع الدراسة.

## يفتح جبرا قصته بالفقرة التالية :

"هذه قصة غريبة يكاد المرء حالما يسمعها يقول: أن قصتك يا هذا مستحيلة، ولكنني صدقتها القارئ أم لم يصدقها، لا أحجم عن روايتها ثانية. وسأرويها لك، كما روايتها لغيرك، ولك ان تصدق أو لا تصدق" (ص 198، ط5، 1989)

من هو الراوي ومن هو المروي عليه الذي يخاطبه الراوي ومن هم المروي عليهم الذين كان قص عليهم هذه القصة؟ ثم لم يفترض الراوي أن القراء لن يصدقوها؟

ثم هل الراوي غير الكاتب، وهل المروي عليه غير القارئ؟

يبدأ السارد قصته بإدراكه أن سامع القصة حالما يسمعها سيقول: أنها مستحيلة. وسرعان ما نجده يلتفت إلى القارئ: "ولكنني صدقتها القارئ أم لم يصدقها"، ما يعني أن الراوي هو الكاتب، وأن المروي عليه هو القارئ. ولكن الراوي كان روى القصة على مسامع آخرين، فهل كان، قبل أن يكتبها وينشرها، ليقرأها القارئ، هل كان رواها مشافهة على بعض معارفه، ولم يصدقوها؟ ومع ذلك كتبها لينشرها؟

السؤال هذا يقودنا إلى طبيعة قصص جبرا هل كان جبرا، مثل محمود سيف الدين الإيراني، ينسج قصصه ويستمد شخصياتها من الواقع الذي يعيش فيه ؟ كان الإيراني، كما يقول عن شخصيات قصصه، يستمدّها من واقعه، هو الكاتب الواقعي، ولكن جبرا لم يكن يفعل ذلك، فقد كان يكتب عن شخصيات من نسج خياله، ليكتشف، فيما بعد ، أنها قد تغدو واقعية ، وهذا ما حدث معه حين كتب، في بداية حياته، قصة " ابنة السماء ". بطلّة القصة. من نسج الخيال ، ولكنه ، بعد عام ، سرعان ما التقى بفتاة تشبهها .

### القارئ المتغير في الزمان :

ربما لا نستطيع أن نوجد بين كاتب القصة وراويها إلا زمن كتابتها، أما الآن فجبرا في ملكوت السماء . لقد رحل وانتهى، ومع ذلك فما زال راوي القصة يرويها. ويمكن قول الشيء عن المروي عليه فيها زمن كتابتها. لقد مات الأشخاص الذين عاصروا جبرا وقص عليهم قصة الرجل الذي كان يعشق الموسيقى. وقارئ القصة اليوم غير قارئها زمن كتابتها، فإذا كان ذلك لا يصدق ما ورد فيها، فهل ينطبق الأمر على قارئها الآن، في القرن الحادي والعشرين؟

ربما لا يجد قارئ القصة اليوم، في القصة التي يقرأها، قصة جبرا، الرجل الذي كان يعشق الموسيقى، ربما لا يجد أية غرابة. وربما تنتفي الحاجة لأسطر مفتتها التي اقتبستها. ما كان يدعو إلى الغرابة في العام 1956 أو قبله، ما عاد يبدو غريبا في العام 2007. وسرعان ما يشعر قارئ القصة اليوم، أنه ليس المخاطب في النص. إن القارئ الذي في النص قارئ آخر، ينتمي لزمن آخر كانت قصة القصة، قصة الرجل الذي كان يعشق الموسيقى على تلك الشاكلة، تبدو له غريبة. هل يعني هذا أن هذه القصة عديمة الجدوى أم انه يجدر أن نقرأها غير غافلين عن زمن كتابتها؟

### جبرا وموضوعات قصصه:

ربما يتذكر المرء، وهو يقرأ أكثر قصص جبرا القصيرة، وربما أكثر رواياته أيضا، بخاصة "صراخ في ليل طويل"، ربما يتذكر القصص الأولى في القصة القصيرة الفلسطينية، وتحديدًا قصص خليل بيدس "مسرح الأذهان"، وربما يتذكر المرء أيضا مقولات النقاد فيها. إنها قصص لم تكن تمت للبيئة العربية، في حينه، بصلّة، وهذا ما جعل د. هاشم ياغي يقول الشيء نفسه عن قصص جبرا: إنها منبئة الجذور، ولا صلة لها بالحياة الفلسطينية.

وحين يقارن المرء ما كتبه جبرا بما كتبه قاصان بارزان في حينه، هما سميرة عزام وغسان كنفاني، فانه، لا شك، سيعزز ما قاله د. ياغي. وجبرا هنا مثل فدوى طوقان وتوفيق صايغ. كان أكثر الأدباء الفلسطينيين، في الخمسينات من القرن العشرين، يكتبون عن قضايا وطنية، واجتماعية لها صلة بالواقع العربي، فيما كان جبرا، ومثله فدوى و صايغ، مشغولا بالتعبير عن تجارب ذاتية عاشها في لندن وبغداد غالبا. وأجواء لندن وبغداد، وتجارب جبرا فيهما بعيدة كل البعد عن الواقع الفلسطيني الذي لم يأت عليه جبرا في قصصه إلا لماما.

هل نتذكر هنا ما قالته فدوى طوقان عن رد فعلها إزاء طلب أبيها منها أن تكتب، بعد وفاة إبراهيم، شعرا وطنيا؟ في سيرتها "رحلة جبلية.. رحلة صعبة" تعلمنا فدوى أن أباه، طلب منها ذات يوم، بعد وفاة إبراهيم، أن تكتب قصائد وطنية، هو الذي كان يهملها ولا يلتفت إليها، ولا يسمح لها بالمشاركة في الأحداث السياسية. وتعلمنا أيضا عن ردة فعلها، إذ رفضت تلبية طلب أبيها متسائلة: بأي حق يطلب أبي مني أن أكتب شعرا وطنيا، ولم يكن يسمح لي بالخروج من المنزل، وأنا لا أكتب إلا عن تجارب أمر بها؟

وجبرا كان، في نهاية الأربعينات، وبداية الخمسينات، بعيدا عن فلسطين، ولم يعيش مآسي الناس ونكبتهم، ولم يمر بها، وهكذا لم يكتب عنها إلا لماما. لقد كتب عن تجاربه في لندن، عن دراسته هناك، وعن علاقته بالفتيات الإنجليزيات والشباب الإنجليز وغيرهم من زملاء الدراسة، وهذا ما يبدو جليا في قصة "السيول والعنقاء".

كانت سميرة عزام تقيم في لبنان، وكان غسان كنفاني أقام في الشام أولا، وبعد فترة قصيرة أقامها في الكويت، عاد إلى لبنان ليقوم فيها قريبا من المخيمات الفلسطينية التي عرف أبناءها واستوحى شخوص قصصه منهم، وهكذا كتب، مثل سميرة عزام، في بعض قصصها، عن النكبة وما جرت به على الفلسطيني. عن اللجوء واللاجئ، والخيمة والذل والحصار. هل نلوم جبرا على ما كتبه؟ ربما كان هو نفسه أدرك هذا فيما بعد، وربما لهذا كتب روايته "البحث عن وليد مسعود" التي جاءت مغايرة، في موضوعها وانتماء بطلها الفلسطيني، لكثير مما كتب. ربما.

## 2:2 سميرة عزام: "فلسطيني"

تعد سميرة عزام، كما يذهب بعض دارسيها ودارسي القصة القصيرة في فلسطين، رائدة القصة القصيرة الفلسطينية. وربما ذهبوا إلى أبعد من ذلك، فعدوها رائدة القصة القصيرة العربية. هذا إذا ما قصرنا الأمر على الكاتبات.

ولقد صدر للكاتبة التي توفيت في 1967/8/8، إثر نكبة حزيران، لأن قلبها لم يحتمل الهزيمة المذلة، لقد صدر لها، في حياتها وبعد وفاتها، خمس مجموعات قصصية هي: "أشياء صغيرة" (1954) و"الظل الكبير" (1956) و"قصص أخرى" (1960) و"الساعة والإنسان" (1963) و"العيد يأتي من النافذة الغربية" (1971).

ولقد لفتت قصصها الأنظار، فأنجز عنها غير دارس مقالة أو دراسة، وهو يدرس فن القصة القصيرة في فلسطين، وخصها بعض الدارسين بكتاب خاص، مثل وليد أبو بكر، وعرفت أن هناك أطروحة دكتوراة أنجزت عن أعمالها، ولا أدري إن كانت صدرت في كتاب.

وكانت دار الأسوار في عكا كرمت القاصة التي ولدت في المدينة، وذلك بإصدار مجموعتها "الساعة والإنسان" في نهاية السبعينات، وإعادة إصدار مجموعاتها الخمس في العام 1987. ومن خلال دار الأسوار، عرفنا نحن قراء الأدب في فلسطين سميرة عزام وقصصها.

في آب من هذا العام تصادف الذكرى الأربعون لوفاة القاصة، وبهذه المناسبة أقدم هذه القراءة النقدية لإحدى قصصها، وهي قصة فلسطيني.

## دال العنوان:

إن قراءة بدئية لدال العنوان، دون ربطه باسم سميرة عزام، ستسفر عن معان متعددة، ذلك أنها ستستحضر في أذهان القارئ أزمنة مختلفة، اختلفت النظرة فيها إلى الفلسطيني. تماما كما أن النظرة إليه ستختلف في الزمن نفسه باختلاف المكان. النظرة إلى الفلسطيني في العام 1948 حتى العام 1967 هي غير النظرة إليه ما بعد 1967، سواء من الآخر أو من الفلسطيني ذاته. الفلسطيني قبل العام 1967 هو اللاجئ الذي لا يفعل شيئا سوى الانتظار، وهو العالة على الأمم المتحدة. والفلسطيني بعد العام 1967 هو المقاتل الذي يريد محاربة دولة إسرائيل التي هزمت ثلاث دول عربية. إنه الفدائي الذي يصمد في معركة الكرامة ويرد للجندي الإسرائيلي المتغطرس الصاع صاعين، ويكبده، بإمكانات قليلة، خسائر فادحة.

والفلسطيني في الأردن في العام 1970، في نظر النظام هناك، في حينه، هو غير الفلسطيني في سوريا في العام نفسه، في نظر النظام هناك. ونظرة الفلسطيني لذاته، في العام ذاته، هي غير نظرة آخرين له قاتلهم وقاتلوه.

وستظل النظرة إليه تختلف من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان، وسيعترف به من أنكر وجوده. بل وستختلف نظرتة هو إلى ذاته، في الزمان وفي المكان أيضا، وحسب الموقع الذي يكون فيه. قد ينظر الفلسطيني إلى ذاته بإعجاب، وقد يحتقر نفسه أو بعض أخوانه. وقد تختلف نظرتة إلى فلسطينيته ما بين فترة وأخرى، ويغدو غير ذاته.

وقد لفتت صورة الفلسطيني في الأدب الفلسطيني، بل وفي الأدب العربي، أنظار الدارسين، فأنجزوا عنها دراسات في الشعر وفي القصة وفي الرواية، ولاحظوا أنها صورة متغيرة في الزمان وفي المكان. إنها ليست صورة واحدة إيجابية في المطلق، أو سلبية في المطلق. بل إنها صورة متنوعة في الزمان نفسه وفي المكان نفسه. ويلحظ من يقرأ أشعار إبراهيم طوقان، على سبيل المثال، إنه كتب عن الفلسطيني الفدائي فمجده، وكتب عن الزعيم الفلسطيني فسخر منه بشكل عام، وكتب عن السمسمار، فرأى أنه ينتمي إلى عصابة، عار على أهل البلاد بقاؤها. إنها عصابة ألعن من إبليس. كان ذلك قبل العام 1948.

وقارئ الأدب الفلسطيني عموما، الأدب الذي أنجز بعد العام 1948، قادر على استحضار هذه المفردة بدلالات مختلفة سلبية وإيجابية. تبدو صورته، في القصة موضع الدراسة، كما سنرى، لا تسر بال صديق، ولكنها في بعض روايات جبرا إبراهيم جبرا ستبدو إيجابية مشرقة، وستبدو لدى شاعر فلسطيني هو علي فودة مدعاة للافتخار، فالفلسطيني كحد السيف. ويعلن أحمد دحبور اعتزازه بفلسطينيته، فلو كانت يد الفلسطيني مشرقة لكفره الجليل. كان هذا بعد العام 1967. بعد أن تحول اللاجئ إلى مقاوم يرفض الخنوع والذل. ولكن محمود درويش بعد أحداث غزة في 14/6/2007 سيتساءل: من قال إننا استثناء.

### سميرة عزام وصورة الفلسطيني:

إذا أراد المرء أن يكتب عن صورة الفلسطيني في قصص سميرة عزام، فلا مناص أمامه من استعراض النماذج الفلسطينية التي برزت في قصصها، ولا بد أيضا من الإطلاع على ما كان عليه الواقع الفلسطيني في الفترة التي أنجزت فيها الكاتبة قصصها. ما بين العام 1948 و1967 لم يكن الواقع الفلسطيني عموما مشرقا.



لقد تحول الفلسطينيون إلى لاجئين، وغدوا، كما في قصة "لأنه يحبهم" لصوصا وبغايا ومفسدين ومخبرين. لقد فقدوا الأرض ففقدوا الكرامة. كانت الأرض مصدر رزقهم، وفي المنفى ما عادوا يجدون فرص عمل، ولأن الفضيلة في الزمن الصعب، كما يقول أحد أبطال غسان كنفاني في قصة "الصغير يذهب إلى المخيم"، تكمن في البقاء على قيد الحياة، إذ لا فضيلة بعدها، فقد أراد الفلسطينيون ألا ينقضوا، حتى لو سرقوا ومارسوا الرذيلة.

لكن تحول الفلسطيني إلى لص وبغي ومخبر ليست الصورة الوحيدة له، فالفلسطيني قاتل في العام 1948، ودافع عن أرضه ومدينته وفضل البقاء فيها حتى اللحظة الأخيرة، وهذا ما يبرز في قصة "خيز الفداء"، وهو أيضا يحب العمل، ويفضله على الكسل، وعلى أن يكون عالة على الآخرين، حتى لو كانت أمه من الآخرين، وهذا ما يبدو في قصة "سأتعشى الليلة".

### قصة فلسطيني:

الفلسطيني في القصة هو اللاجئ، وإذا كان لا بد من تحديد الزمان والمكان، فالزمان هو ما بعد النكبة، نكبة العام 1948، والمكان هو لبنان. وهكذا تكتب سميرة عزام عن لاجئ فلسطيني في لبنان، ولا تكتب عن اللاجئين كلهم، وإن لم يختلف واقعهم في أماكن اللجوء كلها، في الأردن وسورية وقطاع غزة والضفة الغربية، إلا اختلافا طفيفا. ففي حين منحت بعض الدول الجنسية للاجئ، أو الوثيقة، لم تمنحه إياها دول أخرى. وفي حين عاملت بعض الدول اللاجئ معاملة قاسية، عاملته دول أخرى معاملة أقل قسوة. وربما تذكر المرء على سبيل المثال، هنا قصيدة عبد الكريم الكرمي "سنعود"، وفيها يقارن بين حياته في دمشق قبل اللجوء، يوم ذهب إليها ليدرس فيها قبل النكبة، وحياته فيها لاجئا، حيث أقام فيها بعد العام 1948. هل بالغ أبو سلمى، وبالغت سميرة عزام مثلا؟ هذه قضية أخرى.

والعنوان نكرة. فلسطيني. وتكرر اللفظة في القصة خمس مرات على النحو التالي:

- يطلب الفلسطيني صاحب الدكان من جاره اللبناني هويته، ليقارن هويته اللبنانية المزورة بها، فيسأله اللبناني:

"وما تفعل بهويتي يا فلسطيني؟". ولا يناديه باسمه.

- يدرك السارد معنى وجود الفلسطيني بعيدا عن فلسطين. إنه غريب ومضطهد وغير معترف به:

"فهو في هذا الركن الذي تقوم فيه دكان لا تختلف في شيء عن أكثر الدكاكين ليس أكثر من فلسطيني... بهذا ينادونه ويعرفونه، ويشتمونه إذا ما اقتضى الأمر.

- يستعيد السارد أيضا ما يدور في أعماق الفلسطيني الذي يريد أن يتلبن، فيتذكر جده أبا صالح في الرامة:

"ولكنه يستأذنه في أن يعدل من صدفه جغرافية تعفيه من كلمة فلسطيني تشده إلى قطع امحت فيه معالم الفردية، يتلفظون بها مشفقين حين يرفض أن يكون موضع شفقة أو...."

- ومع أنه يحصل على الهوية اللبنانية، مقابل مبلغ ألفي ليرة، تعادل نصف محتويات دكانه إلا أن المرأة اللبنانية "تمد صوتها الأرعن جسرا عبر الشارع تبلغ به صبي الكراج المواجه وتقول له بلهجتها المملوطة الخلية: "وينك يا ولد قل للفلسطيني" أن يضع لي في السلة زجاجة كولا".

- وتنتهي القصة، بما يورده السارد العليم عن إحساس الفلسطيني حين سمع العبارة من المرأة مع أنه امتلك هوية لبنانية:

"وأحس "الفلسطيني" في وقفته المرتعشة خلف الطاولة بالصوت المملوط ينفذ من سترته إلى جيبه الداخلي فيحيل البطاقة إلى مزق، مزق صغيرة تخشخش في جيبه، في غير عنفوان".

ومع أن السارد/ الكاتبة عرّفت مفردة فلسطيني، إلا أنها ظلت، حتى في تعريفها، نكرة، فلم تبرز له اسما خاصاً به.

### واقع الفلسطيني في لبنان ما بين 48 و1967:

إذا كان بعض الدارسين قال إن الشعر ديوان العرب، فيمكن أن أقول: إن القصة القصيرة الفلسطينية ديوان الفلسطينيين. وقصص سميرة عزام، وغسان كنفاني من بعدها، وغيرهما ممن كتبوا القصة القصيرة ما بين 48 و1967، تعد ديوان الفلسطينيين بحق، فهي تسجل ما مروا به ما بين تلك الأعوام، وربما ارتدت إلى ما قبلها، خاصة في المنافي. ولمن يريد أن يعرف معاناتهم قبل النكبة وبعدها، فما عليه إلا أن يعود إلى مجموعات القصصين ليقرأها.

قصة "فلسطيني" تعبر عن معاناة الفلسطينيين اللاجئين في ذلك القطر العربي، من خلال تصوير حالته ومقارنتها بغيرها من الحالات: الأرمني واللبناني. تشبه حالة الفلسطيني حالة الأرمن الذين تجردوا أيضا، بسبب نكبتهم، من ملامحهم الفردية، وغدوا ينادون بالأرمني، حتى لو أقام الواحد منهم في الحي خمسين عاما. الأرمني أرمني بغض النظر عن اسمه وملامحه الخاصة، وكذلك الفلسطيني. ويختلف عن هذين ابن البلد، حتى لو تشابه معهما- أي الأرمني والفلسطيني ، وحتى حين يحصل اللاجئ الفلسطيني على هوية

لبنانية، ويرغب في أن يتلبن، ويبحث عن جذور له في قرية لبنانية، يظل فلسطينياً، بما تعنيه الكلمة من اضطهاد واحتقار وشتيمة.

وعليه لا يستطيع الفلسطيني أن يسافر، وأن يمارس المهنة التي يمارسها اللبناني، وإذا ما ظلم واضطهد فعليه أن يصمت، وإذا ما باع من دكانه للزبائن ونصبوا عليه، فعليه أيضاً أن يصمت. وهكذا لا يمارس الفلسطيني حياته الطبيعية، لأنه مهاجر ولاجئ، وغريب عن سكان المكان الذي لجأ إليه. ولنقرأ الفقرات التالية من القصة:

"حين تخرج ابنه من المدرسة مثلاً، فما لَمَّه عمل واحد أكثر من أسبوعين "القانون صريح... ومحذور العمل في المصالح والشركات على غير أبناء البلد، فما وجد الشاب بُدأً من أن يطير إلى صحراء من هذه الصحاري التي تجمع الناس أخوة على شقاء، وتتسامح في أشقائهم ولو اختلفت الجنسيات".

"إنه في الحي الذي يعيش فيه، والذي افتتح فيه دكاناً تعامل معها الحي أكثر من عشر سنوات نقداً أو ديناً أو (نصبا)، لم يستطع أن يفرض لنفسه اسماً..".

### الأسلوب واللغة:

يبدو في القصة غير ضمير للسرد. السارد كلي المعرفة يقص عن بطله، وهكذا نقرأ قصاً عبر الضمير الثالث، وبهذا تبدأ القصة: "قال متردداً والكلمات تجرح حلقه المتيبس". ولا يقتصر هذا الأسلوب على فاتحة القصة. إنه يبرز في مواطن عديدة منها، وتنتهي القصة، كما لاحظنا، به: "وأحس الفلسطيني...".

وتترك سميرة عزام، عبر ساردها، المجال لشخصها لكي ينطقوا، وهكذا نقرأ عبارات يتقوه بها الفلسطيني واللبناني والمرأة اللبنانية.

ولكن اللافت في هذه القصة هو بروز أسلوب المخاطب- بكسر العين- والمخاطب- بفتحها. ولا يبرز في موطن واحد، إذ نقرأه في مواطن عديدة، وغالباً ما نتساءل: من هو المخاطب، ومن هو المخاطب؟ وإذا كنا نستطيع تحديد الثاني- أي المخاطب بسهولة، وهو الفلسطيني، فإننا بصعوبة يمكن أن نُحدّد المخاطب. أهو سارد القصة يخاطب بطلها، أم أنه بطلها يخاطب نفسه، ومما يزيد الأمر صعوبة أن المستوى اللغوي في القصة كلها واحد، وهو العربية الفصيحة التي لا تتخللها سوى مفردة عامية واحدة تنطق بها المرأة اللبنانية، وهي مفردة: وينك- أي أين أنت؟ أو يا أنت.

ولو كانت سميرة عزام أنطقت شخصها بلهجتهم، لربما استطعنا تحديد من هو المخاطب. أما وأنا لم تفعل، وكانت لغة قصتها، من ألفها إلى يائها، العربية الفصيحة، بغض النظر عن المستوى التعليمي لهذه

الشخصية أو تلك، فإننا لا نستطيع تحديد هوية المخاطب، حين يُخاطب الفلسطيني. ولربما لا تقدم معرفة هويته ولا تؤخر ما دام سارد القصة كلي المعرفة، يدخل إلى أعماق شخصية أبطال القصة- وهم قلة-.

### وحدة الانطباع:

من أبرز خصائص القصة القصيرة خصيصة وحدة الانطباع، كما ذهب (أدجار ألن بو)، فهل تحققت هذه في قصة سميرة عزام؟

ما يظل عالقا في الذاكرة، بعد قراءة القصة، يتمثل في أن الفلسطيني، بعد النكبة، في لبنان، عاش بلا ملامح فردية، فلم تكن له ملامح خاصة. إنه اللاجئ الغريب، وسيظل كذلك حتى على الرغم من حصوله على الهوية اللبنانية. وأصبحت كلمة فلسطيني سبة وشتيمة، مثل كلمة أرمني للأرمن، ويهودي لليهودي في المنفى، وتحديدًا في أوروبا العصور الوسطى وما بعدها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. كانت مفردة يهودي أيضا شتيمة، وإذا ما أردت أن تشتم شخصا غير يهودي ألصقت به هذه المفردة. طبعا لم يعد الحال بعد الحرب العالمية الثانية كذلك.

### كلمة أخيرة:

لئن كنت في هذه المقالة ركزت على قصة واحدة لسميرة عزام صورت واقع الفلسطيني في المنفى، فإنني أحب أن أوضح أنها لم تقصر قصصها على موضوع واحد هو الموضوع الفلسطيني. لقد كان موضوع المرأة ومعاناتها أيضا من الموضوعات التي أبرزتها القاصة، فصورتها مناضلة وأما وربة بيت، وهو ما بدأ في "خبز الفداء" و"دموع للبيع" و"الثلث". وربما يربط المرء بين الأخيرة وقصة فلسطيني، رغم اختلاف الموضوع.

للحصول على الهوية اللبنانية ثمن لا بد من دفعه، ولكي تصمت المرأة وترضى ببقائها في البيت ثمن أيضا يدفعه الرجل: الرشوة. رشوة المرأة، ولكنها تعبر عن امتعاضها.

### 3:2 غسان كنفاني: "القميص المسروق"

تعد قصة غسان كنفاني "القميص المسروق" من أوائل القصص التي كتبها، وقد فاز عليها، بجائزة القصة القصيرة في الكويت، ولم ينشرها في مجموعته القصصية الأولى "موت سرير رقم 12" (1958)، وصدرت، فيما بعد، في الآثار الكاملة: الأعمال القصصية تحت عنوان "وقصص أخرى"، جمعتها لجنة تخليد أعمال كنفاني، وأصدرتها منشورات الأسوار في عكا تحت عنوان "المدفع" في العام 1978. ومنذ فاز غسان بالجائزة عرف كقصاص.

## قراءة بدئية للعنوان:

حين يقرأ المرء العنوان، قبل أن يقرأ القصة، يتبادر إلى ذهنه أنها تدور، بالفعل، حول قميص مسروق. وهي في حقيقتها ليست كذلك، وإن كانت عبارة القميص المسروق ترد فيها، ويرد فيها مفردة القميص غير مرة. وبعد أن ينتهي المرء من قراءتها سيعرف أن القميص المسروق هو من ثمن طحين الفقراء اللاجئين المسروق.

في القصة عبارة طريفة ترد على لسان أبي العبد. يسأل أبو سمير أبا العبد، في الليل، حين يمر به: ماذا تفعل يا أبا العبد، فيرد عليه الأخير:

- إنني أحفر طحيناً.

فكيف كان أبو العبد يحفر طحيناً؟

سنرى أن في العنوان انزياحاً. كان أبو العبد يحفر خندقاً، ولكنه كان يفكر في الطحين الذي ستوزعه وكالة غوث اللاجئين على أبناء المخيم، وإذا كان المثل يقول: "اللي على بال أم حسين تفكر فيه في الليل" فإن الذي كان على بال أبي العبد، مثل أبناء المخيم أكثرهم، هو الطحين. وهكذا نجده يقول إنني أحفر طحيناً. ويمكن أن يكون عنوان القصة "الطحين المسروق" لا القميص المسروق. فما هي القصة؟

أبو العبد لاجئ فلسطيني يقيم في المخيم، يعيش مثل أكثر اللاجئين، بعد النكبة، عالية على الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين، ينتظر نهاية كل شهر لاستلام كيس من الطحين يعتاش من ورائه هو وزوجته أم العبد وابنه عبد الرحمن. وأبو العبد بلا عمل، لأن العمل مفقود. علينا هنا ألا ننسى أن القصة أنجزت في العام 1957 تقريباً، وإن أكثر اللاجئين كانوا بلا عمل، فهم في أكثرهم من الريف الفلسطيني، حيث كانوا مزارعين، أو من أبناء المدن، حيث كانوا حرفيين، ولما فقد اللاجئ أرضه هو المزارع، فقد غدا بلا عمل.

ويقيم أبو العبد في خيمة من خيام اللاجئين، وذات شتاء ماطر، يضطر لأن يحفر حول الخيمة حتى يثبت أوتادها، ويسهر لإنجاز ذلك، وأيضاً هرباً من أسئلة زوجته الملحة، طالبة منه طعاماً وملابس لعبد الرحمن تقيه البرد، وهو بحكم حياة اللجوء غير قادر على إيجاد فرصة عمل. هكذا يهرب من داخل الخيمة إلى خارجها، لأنه لا يريد أن يشعر بمزيد من المرارة والخيبة والعجز.

وفيما هو يحفر خندقاً يمر به أبو سمير، والأخير موظف في وكالة غوث اللاجئين. إنه لاجئ، ولكنه أفضل حالاً من أبي العبد، ومع ذلك يقدم أبو سمير على سرقة طحين اللاجئين، بالاتفاق مع موظف أمريكي ذي عيون زرقاء. وحين يرى أبو سمير أبا العبد خارج الخيمة، ويخاف من أن يكتشف أمر السرقة، يعرض على أبي العبد أن يشترك معه في اللعبة، و يوضح له أن الموظف الأمريكي أيضاً شريك.

كل شهر يتأخر توزيع الطحين على لاجئي المخيم عشرة أيام، وسبب التأخير يعود إلى تأمر الموظف الأمريكي مع أبي سمير وآخرين، حيث يبيع هؤلاء الطحين لتجار ويربحون من وراء ذلك مبلغاً من المال، يتقاسمونه، فيما بينهم. ويدرك أبو العبد السبب الحقيقي لتأخير توزيع الطحين. وهنا يصبح في حيرة من أمره: أيشترك معهم في هذه اللعبة القذرة، ويربح مبلغاً من المال، يشتري به قميصاً لابنه عبد الرحمن، أم يرفض ذلك، حتى لا يجوع اللاجئين عشرة أيام أخرى، ينتظرون فيها أكياس الطحين توزع عليهم؟ أينتمي إلى اللصوص ليشتري قميصاً لابنه أم ينتمي إلى جموع اللاجئين ولا يتأخر جوعهم عشرة أيام؟

تنتهي القصة بالفقرة التالية:

"لم يدر كيف رفع الرفش إلى ما فوق رأسه وكيف هوى به بعنف رهيب على رأس أبي سمير... ولم يدر أيضاً كيف جرته زوجته بعيداً عن جسد أبي سمير، وهو يصيح في وجهها أن الطحين لن يتأجل توزيعه هذا الشهر.

كل ما يدريه هو أنه عندما وجد نفسه في خيمته مبلولاً ينقطر ماءً ووحلاً، ضم إلى صدره ولده عبد الرحمن وهو يحرق في وجهه الهزيل الأصفر...

كان لا يزال راغباً في أن يراه يبتسم لقميص جديد... فاخذ بيكي....".

إن أبا العبد ينحاز، كما يتضح، للاجئين الفقراء، لجموعهم، لا لمصلحة ذاتية، كما فعل لاجئ، آخر هو أبو سمير.

وربما يجدر أن نتوقف أمام عبارة وردت على لسان أبي سمير، لنؤكد من الانزياح في دال القميص. حين يفاوض أبو سمير أبا العبد من أجل الاشتراك معه في السرقة يقول له:

"اسمع يا أبا العبد، إن رأيت الآن كيس طحين يمشي من أمامك فلا تدع الخبر لأحد!

- كيف؟

قالها أبو العبد، وصدرة ينبض بعنف، وشم رائحة التبغ من فم أبي سمير وهو يهمس وقد فتح عيونه على وسعها:

- هناك أكياس طحين تمشي في الليل وتذهب إلى هناك...".

طبعاً أكياس الطحين لا تمشي. الذين يسرقونها هم الذين يمشون، وهؤلاء نكرة، لأنهم متكرون.

## - مرآيا الذات والآخر في القصة:

تبرز هذه القصة صورة للاجئ الفلسطيني بعد العام 1948.

اللاجئ الفلسطيني عالة على الأمم المتحدة، يأكل من الطحين الذي توزعه عليه وكالة غوث اللاجئين. واللاجئ يقيم في الخيام، فيعاني من برد قارس، وهو إنسان له مشاعر وأحاسيس، عليه واجبات لا يستطيع أن يلبئها، فيشعر بالعجز، وقد يدفعه هذا إلى السرقة ويحوّله إلى لص. وإذا كان ثمة لاجئ، هو أبو سمير، وقد غدا لصاً غير عابئ باللاجئين الآخرين، مفضلاً مصلحته الذاتية على ذلك، فإن ثمة لاجئاً آخر يرفض ذلك، هو أبو العبد الذي ينحاز لجموع الفقراء.

مقابل اللاجئ الفلسطيني هناك الآخر الأجنبي الذي يعمل موظفاً في وكالة غوث اللاجئين، ويغدو هذا لصاً دون مبرر، فهو يقبض من المال ما يكفيه، ولكنه لا يقنع، إذ يلجأ إلى السرقة لجني المزيد من المال. ويبرز أبو سمير الصورة التالية للأمريكي:

"اسمع هذا الأمريكي صديقي، وهو إنسان يحب العمل المنظم، إنه يطلب مني دائماً أن أضع الوقت بالمقدمة. وهو لا يحب التأخير في المواعيد...".

وربما تذكرنا هنا قصيدة مظفر النواب "تل الزعتر" (1976)، وما ورد فيها عن الغرب. يقتل الغرب القتييل ويمشي في جنازته، ويطلب ممن قتلهم أن يكونوا منظمين. يقول مظفر:

"هذا النجس الشرقي رخيص

يا سيد من بلد الحرية

هذي المقل المقلوعة آخر أنماط صدرها

## تمثال الحرية

وأما سارد قصة كنفاني فيصف الأمريكي على النحو التالي:

"يأتيه الأمريكي كل شهر ويقف أمام أكوام الطحين يفرك راحتيه النظيفتين، ويضحك بعيون زرقاء كعيون قط يتحفز أمام جحر فأر مسكين".

### - القميص المسروق ورجال في الشمس:

هل تعد قصة "القميص المسروق" بذرة رواية "رجال في الشمس" التي صدرت في العام 1963- أي بعد ست سنوات من كتابة "القميص المسروق"؟ ربما. ولكن ماذا عن الدليل إن سأل سائل عما حرك السؤال المثار؟

ربما يتذكر المرء، وهو يقرأ سؤال المرأة- أم العبد- زوجها أن يعمل ليطعمها وابنها، وليحضر له قميصا يقيه برد الشتاء، ربما يتذكر سؤال أم قيس زوجها، وإلحاحها فيه، أي في السؤال، من أجل أن يسافر أبو قيس مثل الآخرين إلى دول النفط ليعمل فيها، حتى يتمكن من تعليم أبنائه، فقد ظل أبو قيس ينتظر سنوات طويلة، دون أن يفعل شيئا، وأخيرا قرر السفر إلى الكويت.

وإذا كان أبو العبد في قصة "القميص المسروق" فعل شيئا في النهاية، ورفض السرقة، وهوى بالرفش على رأس أبي سمير، فإن أبا قيس في الرواية يموت في الخزان دون أن يفعل شيئا. ترى هل السبب في ذلك يعود إلى أن الرواية كانت ذات بعد رمزي يعبر عن جموع، في حين أن القصة لم تكن ذات دلالة رمزية، وكانت تصور حالة فردية؟ ربما.

### - بين كنفاني وسميرة عزام:

يربط بعض الدارسين، ومن ضمنهم وليد أبو بكر في كتابه عن سميرة عزام، الصادر في العام 1985، بين سميرة وكنفاني، ويرى أن الثاني تأثر ببعض قصص الأولى. وفي رثاء كنفاني لسميرة عزام التي توفيت في 1967/8/8 يذكر أنها معلمته.

ولا أدري بالضبط متى نشرت القاصة قصتها "لأنه يحبهم" التي ظهرت في مجموعة "الساعة والإنسان" (1963)، التي يمكن أن تعد بذرة لرواية "رجال في الشمس" (1963)، مع فارق أن بطل قصة سميرة يتمرد،



فيقدم على إحراق مخازن وكالة الغوث، في حين أن أبطال كنفاني ماتوا في الخزان، ولم يدقوا جدرانهم - أي أنهم لم يتمردوا.

فعل التمرد في قصة سميرة عزام نجده واضحا في قصة "القميص المسروق" إذ أن أبا العبد حين يرى تجرؤ الأمريكي والفلسطيني اللاجئ على أموال اللاجئين لا يصمت، ويلجأ إلى ضرب اللص بالرفش. هل نستطيع أن نثير السؤال معكوساً، ونقول أن سميرة عزام تأثرت بغسان كنفاني في قصته "القميص المسروق" حين كتبت قصتها "لأنه يحبهم"؟ مجرد سؤال، علماً بأن الواقع الفلسطيني في المخيمات في تلك الفترة يتشابه، ولعل أبناء المخيمات ممن كانوا شهوداً على تلك الفترة يتذكرون شخوصاً يشبهون تلك التي برزت في قصة كنفاني وقصة سميرة عزام لأنه يحبهم وبين شخوص عرفتهم في المخيم الذي نشأت فيه، علماً بأنها - أي سميرة - عاشت في لبنان، وليس في الضفة الغربية، وعاش غسان في الخمسينات في مخيمات سورية، قبل أن يذهب إلى الكويت.

### - اللغة:

ما يثير الدهشة حقاً أن كنفاني حين كتب "القميص المسروق" لم يكن يتجاوز الثانية والعشرين من العمر، وتبدو لغتها عربية فصيحة، لا يعثر المرء على شبيه لها لدى كتابنا ممن هم في الثانية والعشرين. هل كانت اللغة التي صاغ بها غسان قصته لغته هو؟

يذكر بعض الدارسين أن غسان الذي تعلم في مدارس الفرنديز والفرير في يافا أتقن الإنجليزية أكثر من إتقانه العربية، وكانت لغته العربية، يوم كان يدرس البكالوريا في الشام موضع تندر زملائه، ما جعله يبذل جهداً كبيراً لإتقانها، وهو ما سيبدو لافتاً في أكثر أعماله الأدبية.

لغة السرد في القصة هي العربية الفصيحة، وكذلك لغة الحوار، ما يعني أن الكاتب أدخل لغة شخوصه أيضاً في مياه نهر (ليثي) - أي جعلها ذات مستوى واحد.

### 3. أدب النكبة في فلسطين المحتلة 1948

#### 1:3 حنا إبراهيم: "متسللون"

أصدر حنا إبراهيم، أحد أبرز أدباء الأرض المحتلة عام 1948 مؤخرًا، أعماله القصصية في طبعة جديدة تحت عنوان بارز، بحرف كبير، هو "أزهار برية" تقع تحتها العناوين: ريحة الوطن، الغربة في الوطن، هواجس يومية، وكانت هذه المجموعات القصصية قد صدرت في الأعوام (1972) (1979) (1981) (1989).

ولم تقتصر كتابة حنا إبراهيم على جنس أدبي بعينه هو القصة القصيرة، وإن كان عرف من خلال هذا الجنس، فقد أصدر مجموعتين شعريتين هما "صوت من الشاغور" (1981) و "نشيد للناس" (1992)، كما كتب سيرته الذاتية "شجرة المعرفة" و "ذكريات شاب لم يتغرب" و صدرتا معا، في طبعة غير الطبعة الأولى، عام 1996، وأخذ منذ نهاية التسعينات يكتب الرواية، و صدرت له حتى الآن، روايتا "أوجاع البلاد المقدسة" (1997) و "موسى الفلسطيني" (1998).

ولا تخلو مختارات القصة القصيرة الفلسطينية من بعض قصصه وإن ظلم مرتين، كما سأتي بعد قليل، لقد اختار له الدكتور حبيب بولص في كتابه "القصة العربية الفلسطينية المحلية القصيرة: أنطولوجيا" (1987) ثلاث قصص قصيرة هي "متسللون" و "زيارة صيفية" و "الأرملة" واختار له إبراهيم خليل في "أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية" (1990) قصة واحدة عنوانها "جمع الشمل" ولم يرد ذكر اسمه في المختارات التي أصدرتها منشورات نادي القصة في تونس، في عام 1977، فيم ورد اسمه في المختارات التي حملت عنوان "هكذا فعل أجدادنا وقصص أخرى" وقد صدرت هذه في بيروت" في عام 1978، عن الإعلام المركزي للجهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

وأما أنه ظلم مرتين، فمرة يوم لم تدرج له أية من قصصه في تلك المختارات التي نقلت، في عام 1983، إلى الألمانية، ومرة يوم خلا كتاب د. سلمى الخضراء الجيوسي "موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر" (1991) بالإنجليزية، (1997 بالعربية) من إدراج أي نص قصصي من قصصه، علما بأنه، كما ذكرت، من أبرز كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة عام 1948)، بل أنه واحد من روادها الأولين بعد العام المذكور.

وإذا ما ألقى المرء نظرة على الدراسات التي تناولت فن القصة الفلسطينية القصيرة، لاحظ أن أعماله حظيت بالانتفات إليها، تارة بإيجاز وطورا بإطناب، ولم يغفل أي دارس تناول صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني قصته المعروفة "متسللون" ومع أنني لا أزعم أنني أطلعت على كل ما كتب عن القصة الفلسطينية القصيرة، إلا أنني لاحظت أن بعض مجموعاته وبعض قصصه حظيت بالتناول والمعالجة والدرس، وإذا ما غضضت النظر عن كتاب الناقد نبيه القاسم "دراسات في القصة المحلية"، لأنني لا أملك منه الآن، نسخة فإنني أشير إلى الدراسات التالية، على سبيل المثال، لا الحصر، التي أتى مؤلفوها فيها على أدب حنا إبراهيم.

1. د. محمود عباسي، تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل بين 1948 و 1976، (الطبعة العربية 1998).
2. فخري صالح، القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، 1982.
3. شمعون بلاص، الأدب العربي في ظل الحرب بين 1948 و 1973. (الطبعة العربية 1984).
4. عادل الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913 و 1987. (الطبعة العربية 1992).
5. محمود غنايم، المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل.

6. أنطوان شلحت، على فوهة البركان: متابعات نقدية عن الأدب الفلسطيني.

7. حسين محمود حمزة، صور المرايا: دراسات في الذاكرة الأدبية.

وقد أنجزت رسالة ماجستير عن فن القصة لديه، وهناك رسالة أخرى عن أدبه، بشكل عام، وقد توقف دارسون كثير، كما ذكرت آنفاً، أمام قصته "متسللون" التي ستكون هنا، موضع الدراسة.

### الدارسون وقصة "متسللون":

عرض الدارس الإسرائيلي "شمعون بلاص للقصة في الفصل الثالث من القسم الأول تحت عنوان "الأدب الفلسطيني بعد 1948: صورة شعب ممزق ومشتت، وخلص بعد أن لخص القصة، إلى أن الكاتب حنا إبراهيم نجح باستخدامه شخصية إسرائيلية كبطله لقصته، ورأى أن القصة هي "أول عمل أدبي فلسطيني تتعرض لموضوع التسلل والعلاقات اليهودية العربية من وجهة نظر إنسانية وتشكل سبقا في القصة الفلسطينية والعربية عامة" (ص29).

وعالجها الدارس محمود عباسي وهو يدرس موضوع الحكم العسكري في القصة الفلسطينية، وقدم ملخصاً لها، لا يتجاوز الأسطر الثمانية، أشار فيه إلى مصير الأسرة الفلسطينية الأشد قساوة ووحشية، حيث كان الموت برصاص جنود جيش الدفاع. (ص144).

أما أنطون شلحت الذي كتب عن "شخصية الإسرائيلي في القصة المحلية: دراسات في قصص مجلة "الجديد" على مدار ثلاثين عاماً: 1951-1981" فقد رأى أن حنا إبراهيم قدم نموذجاً واقعياً لامرأة إسرائيلية، فسارت تمثل الإنسان العادي من الجماهير الإسرائيلية الذي صورت له الدعاية الصهيونية العربي وحشا يريد افتراسه، فلما اطلع على الحقيقة اخذ يشك ويعيد التفكير في كل هذه الأوهام التي خلفتها الصهيونية في رأسه" (ص24).

وقد ذكرها الدارس محمود غنايم في الفصل الخامس من كتابه، تحت العنوان "التعامل مع الشخصيات اليهودية، رأى غنايم أن اليهودي صور كسلطة وصور سيذاً، وصور مسيساً.

وأشار إلى حضور شخصيات لا مبالية وأخرى باهتة، وأتى هنا على ذكر قصة حنا إبراهيم "جمع الشمل" وهي قصة تنتمي إلى مرحلة الثمانينات، وأشار في الهامش إلى أن قصة "متسللون" من أكثر قصصه شهرة، وهي تعرض الشخصيات اليهودية التي ساعدت المتسللين العرب من منطلق إنساني بمنظار إيجابي. (ص324).

## الموقع والموقف:

قبل تناول صورة اليهودي في "متسللون" وقد أتيت شخصيا على هذه القصة في كتابي المذكور (ص75 وص76)، تجدر الإشارة إلى المقولة الماركسية المهمة: مقولة الموقع والموقف. يرى الماركسيون أن هناك علاقة وطيدة جدا بين موقع المرء وموقفه، إذ يؤثر الموقع على الموقف تأثيرا بينا. وحنا إبراهيم، كما نعرف، واحد من الأقلية العربية التي تمسكت بأرضها بعد عام 1948، وفضلت العيش تحت الحكم العسكري الإسرائيلي، على قسوته، على الرحيل والمغادرة. وكان عليه، بناء على ذلك، أن يخضع للقوانين العسكرية الإسرائيلية، وإن رفضها داخليا، وأن لا يتعدى المسموح به خوفا من الترحيل. وعلينا، انطلاقا من هذا، الا نتوقع منه ان يكتب عن الإسرائيليين واليهود كما يكتب أديب عربي يقيم في العالم العربي، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فقد كان حنا إبراهيم ينتمي إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، وقد فرض عليه انتماءه هذا أن ينظر إلى الآخر، أيا كان، من منظور أممي، وليس غريبا أن نجد، في قصصه التي كتبها تحت سطوة الانتماء، يمجّد الشيوعيين أيا كانوا، عربا وروسا ويهودا، وأن نجده أيضا يهاجم من يختلف معه فكرا ونظرة إلى الآخرين من منظور آخر، وإذا كنت هنا سأقف أمام قصة "متسللون" فلا بأس "ابتداءً من الإشارة إلى قصص أخرى من مجموعته الأولى "أزهار برية" يأتي فيها على تصوير عرب وروس.

في قصة "لقاء غريب" نجد أنفسنا أمام شيوعي يدين بولائه لحزبه أولا، لا لقوميته، ولذلك نجدّه يفر من العربي القادم من قطر عربي، لأن هذا لا يستسيغ أن يحاور عربيا من فلسطين يحمل الجنسية الإسرائيلية. كان حنا إبراهيم، هنا، وهذا ما نقوله روح القصة، يرى أن الولاء للحزب لا للقومية، فاليهودي الشيوعي ساعد متسللا عربيا. يرد في القصة على لسان العربي القادم إلى موسكو من إسرائيل "ولكننا في الواقع مدينون بأكثر من ذلك للشيوعيين اليهود و العرب، وهذا الشيء الذي لا يريد أن يفهمه أخونا المحترم. وأشار إلى رفيقه، ولو كان الوحيد لهان الأمر. ويبدو لي أننا سنخوض نضالا فكريا عنيفا، ليس فقط ضد الاستعمار، وإنما ضد هؤلاء الأنبياء الكذبة والمؤمنين بهم.. هيا لنشرب نخب عيد أكتوبر العظيم..".

تمجيد أكتوبر وثورته يبرز أيضا في قصة (نتاشا) الفتاة الروسية، إننا هنا أمام سارد منحاز متعاطف مع الاتحاد السوفيتي، وأمام شخصية، هي إبراهيم، تمجد الإنسان الروسي، وتمجد موسكو تمجيدا واضحا، ثورة أكتوبر هي أعظم ثورة وجيش الاتحاد السوفيتي أعظم جيش وإنسان هذه الثورة أعظم إنسان.

وأدب حنا إبراهيم، يوم كان حزيبا، كان مسخرا لخدمة أفكار الحزب، وليس هذا بمستغرب ما دام الأديب نفسه حزيبا.

## اليهود في سيرة حنا إبراهيم:

لربما يجدر أيضا، قبل تناول القصة أن نلقي نظرة على ذكريات شاب لم يتغرب، وتبيان ما ورد فيها من كتابة عن اليهود، ففيها لا يكتب حنا إبراهيم عن تصور شخص يعرفهم لليهود، وإنما يكتب عن تصويره الخاص الذي اكتسبه من خلال تجربته، ونحن، هنا، قادرون على معرفة تصور مثقف، وإن عمل حجارا، لليهود، والمثقف هو مثقف يساري آمن بالماركسية وانضوى تحت لواء حزب يتخذ منها فلسفة له، وقد عاش هذا المثقف في ظروف صعبة مرت بها الأقلية القومية التي كان ينتمي إليها، لأنها كانت تحكم من دولة ناشئة لم تكن أحزابها الرئيسية أحزابا تتحلل من القومية، لقد أراد الإسرائيليون بعد عام 1948، التخلص من العرب ما أمكن، ولهذا ضيقوا عليهم وأجبروهم على الهجرة والرحيل، ولكن هذا لا يعني وجود يهود، وإن كانوا قلة، قالوا بإمكانية التعايش وحزنوا، وهذا أقل الإيمان، لطرد العرب من مدنهم وقراهم.

علينا، ابتداءً، ألا ننسى أن قصة "متسللون" كتبت عام 1954، وعليه فعلى أن نقرأ ما كتبه القاص، في ذكرياته، عن تجربته مع يهود حتى ذلك العام، فقد تكون رؤيته تغيرت وتطورت، وإن كان مجمل نتاجه، فيما يخص هذا الجانب، يقول لنا إنه ثبت على رأيه، إذ لم يتحول تحولا جذريا يجعل منه متعصبا تعصبا أعمى أو متسامحا تسامحا لا حدود له

تبرز "ذكريات شاب لم يتغرب" صورة اليهود القساة الذين رحلوا العرب وصادروا أراضيهم وضيقوا على من تبقى منهم وأعادوا الذين عادوا إلى قراهم، بعد أن غادروها، إلى العالم العربي، ومن لم ينج قتل. في (ص60) مثلا (ط1996) إشارة إلى يهودي يؤذي حنا إبراهيم، وفي المقابل هناك إشارة ثانية إلى تعاطف يهود معه، تتكرر الإشارة إلى اليهودي الإيجابي في (ص111) وفي صفحات أخرى، ففي هذه يذكره بالاسم (دايفيد غراد) "وبدا أن الموظف، واسمه دايفيد غراد، كان على معرفة بالسيد شكري الخازن الذي نجا مثلنا من الاعتقال، وشعرنا أنه بسبب هذه المعرفة، يعاملنا بشكل إنساني، في وقت لم نكن قد لمسنا بعد إلا المواقف العدائية من ممثلي السلطة، وكانوا في الغالب من العسكر.... " (ص111).

تصور حنا إبراهيم الشخصي لليهود يعتمد أساساً على تجربته الخاصة، وعلى كونه عربيا انتمى إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي ضم في صفوفه عربا ويهودا، وهو بذلك من الأدباء الذين تكررت هذه الصورة لليهود في نصوصهم، الصورة التي برزت فيما بعد، في كتابات محمود درويش وأميل حبيبي وسميح القاسم وآخرين كثر.

ويعود الكاتب في سيرته ليكتب عن تلك الأيام التي كتب فيها قصة "متسللون"، ويأتي مرارا على موضوع، التسلل، ويمكن الإشارة إلى الصفحات 113، 116، 128، 129، 133.

قصة "متسللون"

هل ما ورد في ص 116 من "شجرة المعرفة: ذكريات شاب لم يتغرب" (1996) هو مصدر هذه القصة؟ علما بأن ما ورد في هذه الصفحة يختلف في النتيجة عما ورد في القصة، حيث لا تموت المرأة وأولادها! أم أن حنا إبراهيم جمع بين أكثر من حادثة وصاغ قصته؟ كأن يكون جمع بين ما ورد في ص116، وما ورد في ص113 مثلا، تبقى المرأة على قيد الحياة ويغض أمر القوة العسكرية النظر عن وجودها على الرغم من اكتشافه أنها متسللة، فيما يبعد الولدان أمام نظر والديهما، ويقتلان حين يجتازان منطقة كانت مزروعة بالألغام التي خلفها الجيش البريطاني.

## صورة اليهود في "متسللون"

### من الذي يروي؟

نحن، هنا، في القصة، أمام سارد يعرف أكثر من شخصه، سارد يبدو كلي المعرفة، سنرى أن هذا السارد يبرز أيضا في قصة سميح القاسم الطويلة "الصورة الأخيرة في الألبوم ( وحول ذلك أنظر مقالتي في كنعان، حزيران 1995.. ) وهذا السارد غير محدود الملامح، فلا اسم له ولا خصائص وصفات خاصة تجعلنا نتساءل إن كان غير الكاتب، ومن هنا يبدو التوحيد بينه وبين الكاتب أمرا واردا، لولا أنه يكون حاضرا في مكان حدوث الحادثة، وهذا ما لم يتيسر، في ظني لحنا إبراهيم نفسه، تماما كما أنه يحضر في غرفة سارة، وهذا ما لم يتيسر أيضا للكاتب.

يسرد هذا السارد الذي يبدو كلي المعرفة أحيانا، لأنه في مواطن معينة يبدو غير كلي المعرفة، قصة سارة المرأة اليهودية المتزوجة من شموئيل، وهذا جندي في جيش إسرائيل يضطر ذات ليلة إلى المبيت خارج المنزل. في هذه الليلة يقرع باب بيت سارة رجل عجوز وابنته وابنها. وكان هؤلاء قد أبعدها عن قريتهم التي عادوا إليها تسلا، بحجة أنهم متسللون إلى دولة إسرائيل. أما زوج هند فقد أودع السجن بتهمة إيوائه زوجته وأباها لأنهما لم يملكا وثيقة تسجيل. تساعد سارة هؤلاء العرب قدر استطاعتها، فتؤمن لهم الطعام وبعض الدفء ثم تشيعهم، لتسمع في الصباح أنهم قتلوا، ولتقرأ في صحيفتها المسائية أن الجنود الإسرائيليين قتلوا مخربين، وحين تشاهد جثتي العجوز والمرأة، تدرك أنهما ليسا كما نعتا في الصحيفة، وتكف منذ تلك اللحظة عن قراءة صحيفتها المسائية.

نتثار هنا، من المؤكد، إشكالية السارد الذي يبدو كلي المعرفة، فهذا، على الرغم من عدم تحديد ملامحه، يعرف أشياء أكثر مما يفترض أن يعرفه، ولو افترضنا أنه عربي، وهذا ما ينبغي أن يفترض لأن القصة سردت بالعربية، فإننا نتساءل: كيف عرف كل ما عرف؟ كيف دخل إلى غرفة سارة وإلى أدق مشاعرها، وهو الإنسان العربي غير المرغوب فيه؟

وأيا كان الأمر، فإننا هنا نتساءل عن التصورات العديدة التي تبرزها القصة، تصور السارد لسارة. تصور العربي للمرأة اليهودية التي تجيد العربية ( وهكذا نفترض أنها يهودية عربية، خلافا لزوجها الذي يتعلم العربية منها) وتصور سارة لذاتها، وتصوره للعرب، وأخيرا تصور الشخصيات العربية لذاتها.

أما فيما يتعلق بتصور السارد لسارة، فقد أتيت على أكثره ابتداءً: سارة امرأة يهودية تتصور العرب وحوشا وتتصور اليهود أكفاء مبدعين، ولكنها تكتشف مع الأيام، بحكم التجربة غير هذا، وهي تشكل حالة استثنائية، فإذا كانت اكتشفت الحقيقة وعادت إلى صوابها، فإن الآخرين يستمرون فيما رويوا عليه وما أرادوا أن يصدقوه حتى لو كان خطأ.

وأما تصور سارة لذاتها وتصورها للعرب فهو التصور الذي يبرزه القاص لها: إعجاب بالشعب اليهودي واحتقار للعرب المتسللين، ولكن هذا سرعان ما يتغير، وأرى أن تصور سارة لزوج هند، في نهاية القصة، ليس سوى تصور حنا إبراهيم نفسه:

"تصورت شابا عربيا يقبع في أحد سجون إسرائيل.. ربما كان الآن يتناول طعام العشاء، غير الشهي، وربما كان الآن يحلم بيوم يرى فيه زوجته ووالده خارج السجن، وهو لا يدري أنه لن يرى إلى الأبد ولده ولا زوجته.

## الخلاصة:

ونحن نقرأ حنا إبراهيم، في أكثر ما كتبه من قصص وشعر حتى تاريخ تركه الحزب الشيوعي الإسرائيلي، علينا ألا ننسى أننا أمام أديب كان ملتزما بالفكر الماركسي وبحزب يصدر عن هذا الفكر، وبالتالي فإن تصوره لذاته ولآخره كان يصدر عن هذا الفكر، كان يصدر عن هذا، تماما كما أن كتابته كانت ذات نزعة دعائية تتخذ من الأدب وسيلة لها، وأنها أي كتابته، تركز على الموضوع، وهذا شأن أصحاب المنهج الاجتماعي، أكثر من تركيزها على الشكل، وربما لهذا نجد الكاتب لا يحفل كثيرا بأدواته الجمالية، لأن الأهم من هذا هو توصيل فكره إلى الآخرين علّه يترك أثرا عليهم ليغيروا من أفكارهم وليعتنقوا ما يعتنقه الصحيح، وختاما فإننا حين نبحث عن صورة الآخر في أدب هذا الكاتب علينا ألا نغفل توجهه الفكري.

### 3:2 نجوى قعوار فرح: "أمر الاختيارين"

كما ورد في موسوعة الأدب الفلسطيني التي أعدها سلمى الخضراء الجيوسي، ونقلت نصوصها إلى الإنجليزية، وأشرف الناقد فخري صالح على طبعها العربية (1997)، فإن نجوى قعوار فرح من مواليد مدينة الناصرة (1923)، وإن كان محمود عباسي في كتابه تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1976) الصادر بالعربية في العام 1998 من ترجمة حسين محمود حمزة، ذكر أنها من مواليد 1920.

وقارئ أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية العديدة يلحظ لها حضورا في بعضها، وغيابا في بعضها الآخر. في الانطولوجيا الصادرة في العام (1990)، عن دائرة الثقافة م.ت.ف التي أشرف عليها عبد الله الحوراني، وكتب لها مقدمة د. إبراهيم خليل، لا يقرأ المرء أية قصة لنجوى قعوار فرح، خلافا للانطولوجيا التي أصدرها د. حبيب بولس في الناصرة في العام 1987، إذ اختار لها قصة "بائع الصحف"، وأما سلمى الخضراء الجيوسي فقد اختارت لها قصة "أمر الخيارين". وقد اختار لها د. محمد عبيد الله، في كتابه "القصة القصيرة



في فلسطين والأردن: منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد" (2002) قصة "حكيم المقهى"، وأتى على ذكر نجوى وهو يكتب عن القصة التي كتبتها نساء- الكتابة النسوية- وذكرها إلى جانب سميرة عزام وثريا ملحس.

ومن الذين أفاضوا في الكتابة عن قصصها الدكتور محمود غنايم في كتابه "المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل" (1995)، إذ خصها بأربع وأربعين صفحة (ص 61-ص 105)، ودرس ثلاث مجموعات لها كانت كتبها، وهي في فلسطين، قبل أن تغادرها في الستينات إلى المنفى. ورأى غنايم في قصص مجموعتها الأولى "عابرو السبيل: قصصا تطرح قضايا إنسانية عامة، لا صلة لها بزمان أو مكان محددين" (ص 62)، وأما مضامين مجموعتها الثانية "دروب ومصاييح" فهي أكثر واقعية وأقرب إلى قضايا المجتمع الفلسطيني من المضامين الرومانسية والعامة التي برزت في مجموعتها "عابرو السبيل" (ص 79).

وأكثر قصص "دروب ومصاييح" أنجزت قبل العام 1948، ولم ينجز منها بعده إلا قصتان تصور فيهما قضية معاناة اللاجئين الفلسطينيين.

ويتوقف غنايم أمام "لمن الربيع" مجموعة نجوى الثالثة، ويحلل قصتها "أمر الخيارين"، لأنه يرى فيها القصة "التي تمثل أهم قصص المجموعة" (ص 96)، فهي قصة تبرز تطوراً في مضمون قصص الكاتبة وتبين أسلوبها في مجموعتها المذكورة.

يرى د. غنايم أن الأداة الفنية في هذه القصة أكثر تطوراً، واللغة أقل رومانسية وتحليفاً مما كانت عليه في مجموعتها: "عابرو السبيل" و"دروب ومصاييح" (ص 97). وفيما يخص لغة القصة يذهب إلى أنه "بالرغم من الواقعية التي تصطبغ بها لغة قعوار، إلا أنها لم تتخلص نهائياً من الصور التقليدية الخالية من الإبداع الذاتي، كأن توصف أم إبراهيم التي تنزوي "انزواء القطعة الجزعة"، أو وصف أبي إبراهيم بـ "الأسد الرابض في عرينه" (ص 98، 99).

## دال العنوان:

لا أملك المجموعة القصصية "لمن الربيع" لأتأكد من العنوان، فهو "أمر الخيارين" كما ورد في موسوعة د. سلمى الجبوسي، أم "أمر الاختيارين" كما ورد في كتاب د. غنايم. وإن كنت أرجح ما اختاره غنايم، لأن كتابه أكثر دقة من موسوعة الجبوسي التي تحفل طبعتها العربية بأخطاء عديدة، طباعية ولغوية، وأخطاء في المعلومات، وآمل أن تتلافى هذا في طبعه الموسوعة الثانية، إن طبعت.

وسيتذكر المرء، وهو يقرأ العنوان، بيت أبي فراس الحمداني، في قصيدته المشهورة "أراك عصي الدمع"، بيته

القائل:

وكان أبو فراس في أرض المعركة، وأدرك أنه، في تلك اللحظة التي كان يواجه فيها العدو الرومي، أنه أمام أمرين: الهروب أو المواجهة فالموت. وكلا الأمرين مرّ، ووقع كما نعرف في الأسر.

هل يذكرنا العنوان وقصة أبي فراس أيضا بقصة المتنبّي حين أحاط به فاتك الأسدي، فأراد الفرار، لولا بيت شعره المشهور الذي أودى به، فلم يهرب وإنما واجه؟

أهل فلسطين في العام 1948 وضعوا بين خيارين أيضا: البقاء أو الهروب. البقاء بما قد يجره من قتل أو أسر، ليصبحوا أقلية، أو الهروب، وهكذا اختاروا واحدا من أمرين.

والقصة التي أنجزتها نجوى قعوار فرح في مجموعتها الصادرة في ستينيات القرن العشرين، قبل هزيمة العام 1967، تأتي على ما مر به أهل فلسطين إبان الاحتلال، بعد النكبة، بعد أن تشتدت العائلة الفلسطينية وتشتتت وانقسمت إلى قسمين؛ قسم يقيم في المنفى، وقسم ظل على أرضه يرعى حقله وزيتونه. ويستطيع المرء أن يقدر زمن حدثها، فأبراهيم تزوج بعد سبع سنوات من النكبة، أي في العام 1955. ولم يعد أبوه وأمه يريانه وإخوته الثلاثة الذين غدوا بعد العام 1948 في المنفى. هل سيظل أبو إبراهيم في قريته، قرب حقله وأشجار زيتونه أم أنه سيلحق بأبنائه في الشتات؟ هذان هما الأمران اللذان أحلاهما مر. وعلى أبي إبراهيم أن يختار: البقاء في الوطن، قرب أشجار الزيتون والحقل، دون أن يفرض بإرث الآباء والأجداد الذي كسبوه بالكد والتعب والاجتهاد، أو اللحاق بالأبناء، مهجة القلب وعالم المستقبل، إن كان ثمة مستقبل في المنافي.

وربما نرجح الصيغة: أمر الخيارين: الصمود أو الهجرة، على صيغة: هذه قصة أمر الخيارين لنجوى قعوار فرح.

### وحدة الانطباع:

يمكن القول أن القصة يتحقق فيها أهم ما يجدر أن تتمتع به القصة القصيرة، وهي ميزة وحدة الانطباع، فبعد أن ينتهي المرء من قراءة القصة، وإلى أمد بعيد، يظل عالقا بذهنه انطباع واحد هو: الصراع الذي دار في ذهن أبي إبراهيم، هل يبقى قرب حقله وأشجاره يحرس إرث الأجداد أم يغادر إلى المنفى ليقم بين أبنائه؟ وسيموت أبو إبراهيم خلال فترة وجيزة من تركه أرضه. المنفى موت، وسيوصي أبناءه، إن عادوا ذات نهار إلى وطنهم أن يأخذوا عظامه معهم، ليدفنوها في حقله.

## ثنائية الماضي والحاضر:

تبرز لنا القصة صورة عن واقع الفلسطينيين بعد العام 1948، فلقد تشتت الشعب الفلسطيني وتفرقت العائلة، على رأي إميل حبيبي، أيدي عرب، وأضيف وأيدي يهود، ذلك أن قسما من سكان فلسطين ظلوا، إثر الحرب، مقيمين فيها، ليصبحوا أقلية غير قادرة على التواصل مع أقاربها الذين تشتتوا في المنافي العديدة.

وتركز القصة على من تبقى من فلسطينيين لم يهاجروا، وتختار أبا وأما هاجر أبناؤهما الأربعة، وأقاموا في مدن الشتات، وتزوج الابن الكبير دون حضور أمه وأبيه اللذين علما، من خلال الإذاعة والناس، عن زواجه. وغالبا ما تقوم الأم باسترجاع الماضي، حين كان أبناؤها، قبل النكبة، يقيمون معها في البيت. تتذكر كل واحد منهم، وما كان يقوم به، وما كان يحبه، وما كان يأكله من فواكه كانت حديقة الدار تحفل بها. وهكذا تبرز لنا صورة إيجابية للماضي، مقابل الصورة الأليمة المحزنة للحاضر. هل نعد هذا ضريبا من الرومانسية، حيث يحن الناس إلى ماضيهم هربا من حاضرمهم، لأنهم لا يتذكرون من الماضي إلا لحظات عابرة، علما بأنه قد يكون أيضا صعباً وقاسياً؟ لا أظن ذلك، فماضي العائلة، مهما كان قاسياً في فلسطين قبل النكبة، هو أفضل من حاضرها لأسباب؛ فالعائلة تشتتت، ولم تعد تلتقي، ومن تبقى منها أصبح في الدولة الجديدة أقلية تعاني ما تعاني منه: شعور بالغرابة، ومصادرة أراض، وحصار... الخ، ومن هاجر لم يحي حياة فيها قدر من الكرامة والاعتبار، فعدا الغربة عن الوطن وعدم التمكن من زيارته، هناك التمييز وعدم النظر إلى اللاجئ على انه عربي. وهذا ما تبرزه نصوص أدبيه كتبها فلسطينيون لاجئون مثل عبد الكريم الكرمي، في قصيدته "سنعود" وسميرة عزام في قصتها فلسطيني.

وكما ذكرت تحفل القصة بمقارنات عديدة بين ما كانت عليه العائلة وما غدت عليه، ويمكن اقتباس الفقرة التالية لتبيان ذلك:

" وتحرك أم إبراهيم يديها فإذا بهما خاليتان ..وتنتبه بحالها وتذعر للبرود الذي يكتنف الدار .

لقد كان الفصل صيفا، وكان البستان متقلا بفاكهة الصيف، وهذا مما يزيد من ألمها . فأين أولادها ينعمون بكل هذا ويمرحون في أرجاء البستان؟ لقد كانت شهور الصيف في الماضي بالنسبة لها شهور سعادة ورضا، إذ كانت تتميز بعودة أولادها من المدارس الداخلية، فيجتمع رفاقهم في بيتهم كل يوم وتتعالى ضحكاتهم، وتتشغل أم إبراهيم ليل نهار في إعداد القهوة والولائم، وتبدو الدار كأنها في عيد مستمر. وكان كل هذا يلقي على هذه الحقيبة من السنة جمالا وفرحا، عطلة مشرقة بهية مثقلة بالثمار.

والآن .. لقد انتهى كل هذا لقد أصبح فراشها قاسيا يبعد عنها النوم. إنها تقضي الليل ، الطويل تفكر بهم جميعا ، وتأخذ أحيانا في النحيب " .

### ثنائية الوطن - المنفى :

تبرز هذه القصة ثنائية ثانية ، تكررت أيضا في الأدب الفلسطيني ، وبرزت بروزا لافتا ، لدى أدباء الداخل الذين كانت منهم نجوى قعوار ، ولدى أدباء المنفى ومن أبرزهم سميرة عزام وغسان كنفاني وعبد الكريم الكرمي . يبدو الوطن جنة ، فيما يبدو المنفى صعبا وقاسيا . يبدو الوطن معادلا للحياة ، فيما يبدو المنفى قبرا . بيوت اللاجئين في المنافي قبور وشجرة الزيتون في الوطن ، وكذلك الحقل، يبعثان الحياة في الإنسان . هكذا نجد بطل القصة أبا إبراهيم كلما ضاقت به الحياة ، في منزله ، يخرج إلى حقل الزيتون ، إلى الملاذ ، مع انه - حقل الزيتون - مصدر ألمه أيضا. انه يعرف كل شجرة فيه، حتى لقد غدا الحقل حرما مقدسا. انه ميراث الآباء والأجداد الذي يعيش فيه مكرما، وحين يهاجر سيقم في بلد لم يألفه ولم يعرفه، وسيعيش غريبا شريدا فقيرا عائلة على أولاده .

نتذكر أبا قيس في رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس" (1963) . أبو قيس في المنفى بعيد عن حقله ، يعيش عائلة على الأمم المتحدة ، في بيت من الصفيح ، بيت من الزينكو ، وهناك يتحسر على وطنه .

حين يسافر أبو إبراهيم من وطنه ، راضخا لإصرار زوجته ، مختارا الخيار المر الثاني : الهجرة ، يرى في توديع أهل القرية له تشييعا . سرعان ما يرتبط موكب الهجرة بالجنائز . " هذه جنازته يراها حيا " و هذا الوداع وهذا البكاء وهذا الجمع الفقير السائر رويداً رويداً هو ما ألف رؤيته في الجنائز ، وهذه الشخصيات هي نفسها التي تسير في جنازته لو كان ميتاً .

وفي المنفى تخنقه الغربة ، ويظل يحن إلى الأرض والكرم والقرية وحياته التي ألفها ، وهكذا يأخذ يموت رويدا رويدا ، كل يوم ، لأن كل يوم كان بعداً عن ماضيه الذي يشجعه لبداية جديدة . وسيتحقق انه اخطأ في رحيله .

لم يعمر أبو إبراهيم، في المنفى طويلا ، فقد استفاق أهله في أحد الأيام ووجدوه جثه هامدة ، وعندما كانوا ذات يوم يجمعون أثاره ، من ثياب وأوراق ، وجدوا رسالة في درج ، كتب عليها : " إذا عدتم يوما فخذوا عظامي معكم إلى الوطن .

الوطن يعني الحياة ، والمنفى يعني الموت ، وربما تذكرنا هنا قصائد درويش التي كتبها بعد خروجه من فلسطين في العام 1970، وفي دواوين لاحقة . ربما نتذكر استعارته مقولة الشاعر التركي ناظم حكمت : " أدخلوا الشاعر إلى الجنة ، فصاح يا وطني " .

### ثنائية المرأة / الرجل :

توقف د. غنايم أمام بعض عبارات وردت في القصة على لسان السارد/ الكاتبة/ لأنه ليس في النص ما يقول أن السارد غير الكاتبة ، وقال عن العبارات ، ولغة قعوار في مجموعتها هذه، "إلا أنها لم تتخلص نهائيا من الصور التقليدية الخالية من الإبداع الذاتي ، كأن تصف أم إبراهيم التي تنزوي " انزواء القطه الجزعة " أو وصف أبي إبراهيم بـ"الأسد الرابض في عرينه" (ص 98 و 99 ) وهي عبارات ، فيما أرى ، تعكس ثقافة مجتمعنا ، المجتمع الذكوري الذي يرى في المرأة قطة خانعة ، أو هكذا يجب أن تكون ، وفي الرجل أسدا ، أو هكذا يجب أن يكون ، فالمرأة لها المنزل ، وأما الرجل فله الخارج . المرأة تطبخ وتجلي وتلد وتنظف - أي لها الشأن المنزلي ، والرجل يكسب ويعمل ويسعى إلى رزقه - أي له الشأن العام ، حيث يعارك الآخرين من أجل كسب قوته وقوت عياله . ولا مكان في الحياة للضعفاء إلا إذا أرادوا أن يكونوا عالة على غيرهم ، ولن تكون نظرة الآخرين لهم نظرة معتبرة . هكذا، مثل مجتمعنا ، تمجد الساردة / نجوى الرجل ، لأنه خارج من معطف ثقافتها .

ليست هذه العبارات هي العبارات الوحيدة التي تبرز لنا صورة الرجل او صورة المرأة . هناك نظرة أبي إبراهيم لأم إبراهيم وهناك أيضا إبراز لمكانة المرأة في المجتمع الفلسطيني. القصة تظهر لنا ان الرجل يخرج إلى الحقل، وفيه يعمل، وأما المرأة فتجلس في المنزل تمارس ما تتطلبه حياة المنزل.

ترد العبارة التالية على لسان أبي إبراهيم، يخاطب زوجته: "ولكن مجنون ذلك الذي يدير أذنه إلى امرأة وأنا أحد هؤلاء"، لماذا؟ لأن المرأة تتبع عاطفتها، لا عقلها. إن صوت الأمومة فيها يعلو على صوت الأرض، وخلافا لها الرجل. لماذا؟ لأنها لم تكسب ولم تشق وهي تحرث الأرض وتزرعها، في حين أنها تعبت وهي تربي، بعد الولادة.

الطريف في الأمر أن أبا إبراهيم، في النهاية، لا يدير ظهره، ولا أذنه، لأم إبراهيم، إذ ينقاد لرغباتها ويهاجر. هل عكس هذا موقف الساردة؟ ربما. ولكن القصة التي يصغي فيها الرجل للمرأة تنتهي بموته في المنفى. هل تنتصر نجوى فرح قعوار إذن للصوت الذكوري، وتقول إن الصوت النسوي لا يجدر أن يلتفت إليه؟ هذا أيضا احتمال تتسع له القراءة.

والطريف أيضا أن الكاتبة نفسها، التي كانت تقيم في فلسطين، إلى أوساط الستينات، تركتها وغادرتها، فهل كانت، من خلال أم إبراهيم، تعبر عما كان يجول في نفسها؟ ربما. ولكن هل أدركت خطأها فيما بعد؟ حسب ما أعرف لم تعد نجوى قعوار فرح إلى فلسطين، وظلت تقيم في المنافي.

تبرز ثنائية المرأة/ الرجل في قصص أخرى أنجزتها أدبيات في هذه المرحلة، ولعل أبرزهن سميرة عزام. في الفترة نفسها التي كتبت فيها نجوى قصتها كتبت سميرة عزام قصة عنوانها "خبز الفداء"، ويعود زمنها القصصي إلى العام 1948 بالضبط، حيث كانت عكا تحاصر من القوات اليهودية، وكان الناس الفلسطينيون يهاجرون. وبطلة القصة، سعاد، تساعد المقاومين، تحوك الصوف وتعمل ممرضة تسعف الجرحى، وتحضر الطعام للمقاومين، حين يحاصرون. وحين يطلب منها أخوها أن تهاجر معه إلى لبنان ترفض، لأنها لا تريد أن تترك الوطن، ما يسبب إشكالات بينهما. وتستشهد سعاد، وهي تحضر الخبز للفدائيين.

هل كانت سميرة عزام التي هاجرت، حين كتبت قصتها، هل كانت تعبر عن رغبة دفيئة تتمثل في أنها تتمنى لو استشهدت في الوطن، وتفضل هذا على الهجرة وحياة المنفى واللجوء؟ من يدري؟ لكن المفارقة، حين يقرأ المرء قصتها وقصة نجوى، أن من كانت في الوطن غلبت مشاعر الأمومة على مشاعر حب الأرض والزيتون، فهاجرت، وأن من كانت في المنفى غلبت مشاعر حب الوطن والبقاء فيه على مشاعر الأخوة. بل لقد انتصرت للتضحية، وفضلتها على الحياة، حياة اللجوء.

### 3:3 توفيق فياض: "الحارس"

كتب توفيق فياض الرواية والمسرحية والقصة القصيرة. أصدر روايتين هما "المشوهون" (1964) و "وادي الحوارث" (1994) بالإضافة إلى رواية وثائقية هي "المجموعة 778" (1974)، وأخرى تسجيلية هي "حبيبتى ميليشيا" (1976). وأصدر مجموعتين قصصيتين هما "الشارع الأصفر" (1968) و "البهلول" (1978). ونشر أيضا مسرحية عنوانها "بيت الجنون" (1965).

وهو من جيل سميح القاسم ومحمود درويش، فقد ولد في حيفا في العام 1939، وبدأ الكتابة في الفترة التي بدأوا يكتبون فيها، وكانت بينهم صداقة، فقد كانوا يقرأون نصوصهم معا، ويبدون رأيهم فيها. وهو، لفترة، يحسب على الأدب الفلسطيني الذي أنجز في داخل فلسطين، ذلك أنه لم يغادرها إلا في العام 1974، مثل مثله محمود درويش، مع فارق أنه خرج، لا بمحض إرادته، وإنما لأنه كان سجيناً، فقد اتهمته إسرائيل بالتعاون مع المصريين، وطالب الأخيرون به في العام 1974، وهكذا خرج من فلسطين في عملية تبادل أسرى.

وفي المنفى لم ينقطع عن الكتابة، ولم يكتب عن حياة الفلسطينيين في المنافي، إذ ظل يعود بذاكرته إلى تجربته في الوطن المحتل، فأنجز مجموعة "البهلول" التي تضم ثلاث قصص قصيرة تجري أحداثها في القدس العربية وفي مخيم جنين، مصوراً فيها أثر الاحتلال الجديد، احتلال 1967، على المكانين المذكورين، وفي القصة الثالثة عاد ليكتب عن فلسطين قبل العام 1948، وتحديدًا منذ الانتداب البريطاني عليها. وفي روايته "وادي الحوارث" التي نشرها بعد محادثات (مدريد) وبدايات (أوسلو) عاد الزمن الروائي أيضا، إلى ما قبل العام 1948. ولم أطلع على روايته التسجيلية "حبيبتى ميليشيا" لأعرف عما كتب فيها، وإن كانت روايته

"المجموعة 778" تأتي على مشاركة عرب فلسطين المحتلة في العام 1948 في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، بعد العام 1967.

ويلاحظ من يقرأ أعماله التي كتبها في فلسطين المحتلة، قبل خروجه منها، أنه كتب في الموضوع الاجتماعي "المشوهون"، حيث عالج قصة امرأة من مدينة الناصرة، تقيم علاقات جنسية غير شرعية. وقد أثارت "المشوهون" ضجة أدبية كبيرة، قدم لها د. محمود غنايم عرضاً مطولاً في كتابه "المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل" (1995) (ص 109-147) كما كتب في الموضوع الوطني، ولكنه عالجه بأسلوب رمزي، لا بأسلوب واقعي كما في "المشوهون"، وهو ما يبدو في "بيت الجنون" وفي بعض قصص "الشارع الأصفر". وقد توقف أمام المسرحية كثيرون منهم ريتنا عوض، وأنا في كتابي "اليهود في الأدب الفلسطيني ما بين 13 و1987" (1991)، وأشاروا إلى رمزيتها. ومن المؤكد أن كاتبها ما كان ليستطيع كتابتها بأسلوب واقعي، لأنه قد يتعرض للسجن، وقد لا يسمح له بنشرها، فهي تتناول ما قامت به الصهيونية في فلسطين، حيث أقامت وطناً لليهود على أنقاض الشعب الفلسطيني.

وإذا ما تابع المرء كتابات فياض التي أنجزها في المنفى "البهلول" و "وادي الحوارث"، فإنه سيلحظ جنوحه نحو الأسلوب الواقعي في معالجة موضوعاته، وابتعاده عن الأسلوب الرمزي. وسيلحظ أنه يسمي الأشياء بمسمياتها، دون اللجوء إلى الرمز أو الكناية أو الانزياح في توظيف المفردات. والسبب، لا شك، واضح، فما يمكن أن يقوله ويكتبه عن الدولة العبرية، في العالم العربي، لا يستطيع أن يكتبه أو يقوله فيها، لأنه قد يتعرض لعقوبات، خاصة أنه واحد من الكتاب الذين يستخدمون لفظة "يهود" لا لفظة "إسرائيليين"، وأنه أيضاً من الكتاب الذين، كما أعرف، لم ينضوا تحت لواء حزب إسرائيلي، إذ كان ميالاً لحركة الأرض التي منعت إسرائيل وجودها في خمسينات القرن العشرين.

ولا يعني ما سبق أن فياض، في كتاباته، كان مهادناً للأنظمة العربية، فقد كتب معارضا أكثرها، ومتهما إياها بالخيانة التي لن تغيب أيضاً عن قصة "الحارس". ولكنه لم يخف حبه لمصر الناصرية، فهو معجب بعبد الناصر، وروح روايته "وادي الحوارث" تقول لنا أنه يدافع عنه. وسيكتب فياض عن أنظمة عربية وحكام عرب، ويتهمهم بالتواطؤ والخيانة، وسيذكر أسماء بلدان أيضاً.

وتبدو أعمال فياض مهمة لمن يريد أن يدرس الأدب دراسة اجتماعية، إذ تصور لنا معاناة العرب تحت الحكم الإسرائيلي، ومن قبل تحت حكم الانتداب البريطاني، ومن بعد تحت حكم بعض الأنظمة العربية. ويأتي فيها على ملاحقة هؤلاء كلهم للمقاومة الفلسطينية. وستبرز أعماله صورة للذات، وصوراً للآخر: العربي والإنجليزي واليهودي، ما جعلني أتوقف أمامها في أكثر من دراسة أنجزتها في هذا الجانب. في دراستي عن "اليهود في الأدب الفلسطيني" (1991) وفي دراستي عن "الإنجليز في الأدب الفلسطيني"



(1999) وفي مقالتي عن "اليهود في نصوص مرحلة السلام" التي أوردتها في كتاب "أدب المقاومة.. من تقاؤل البدايات إلى خيبة النهايات" (1998).

وظل توفيق فياض، وهو يكتب القصة القصيرة، ميالا إلى الأسلوب الكلاسيكي، فلم ينزع نحو التجريب، كما فعل أبرز أعلامها: محمود شقير وأكرم هنية.

### قراءة في قصة "الحارس":

الحارس في القصة هو (بو علي)، وهو مواطن فلسطيني ممن أقاموا في العام 1948، في فلسطين، وظل في قريته ولم يهاجر منها، كما فعل فلسطينيون آخرون كتب عنهم توفيق فياض في قصته "الكلب سمور" ذاهبا إلى أنهم أخطأوا في هجرتهم، لأنهم لم يكونوا أوفياء لأرضهم، كما كان الكلب سمور وفيا لها، فهذا الكلب لم يقو على حياة اللجوء، فقرر أن يعود ليموت في قريته، في وطنه حيث رأى الحياة.

و(بو علي) اسم ذو دلالة في التراث الشعبي الفلسطيني، لا يطلق إلا على الإنسان مضرب المثل بالشجاعة، وهكذا كان يوم شارك في الثورة في العام 1936، لكنه ما عاد كذلك منذ أجبر، بعد العام 1948، على أن يحرس قريته، على الرغم من أنه يملك بندقية، فأى صوت، حتى لو كان صوت علبة حركتها الريح، أخذ يبعث الخوف في نفسه، لا لأنه هو نفسه يخاف على نفسه، بل لأنه يخاف أن يطلق النار على فلسطيني عائد إلى قريته فيريده قتيلا.

ممن يحرس (بو علي) القرية؟ لا يحرس القرية من أفراد يهود محتلين، ولكن عليه أن يحرسها من الفلسطينيين المتسللين العائدين إلى مدنهم وقراهم التي هاجروا أو هجروا منها، عائدين إليها إما للعيش فيها، أو الاسترجاع مال خبأوه أو ذهب دفنوه، ولم يتمكنوا من أخذه معهم في فوضى الهجرة.

والقرية التي يحرسها (بو علي) لا تبعد عن قرية فلسطينية أخرى لم تحتل، وهكذا غدا تلم شقه محراث ثور، بين عشية وضحاها، يفصل بين قريتين، وبين أهلين، بل وبين (بو علي) وابنته التي تعيش في القرية الثانية التي لم تحتلها إسرائيل.

و"الحارس" واحدة من قصص كثيرة عبر فيها كتابها الفلسطينيون عن تشتت العائلة الفلسطينية، إثر النكبة في العام 1948. إنها تذكرنا بقصة "بوابة مندلباوم" لإميل حبيبي، وبقصة "المتسللون" لحنا إبراهيم، من أدباء فلسطين المحتلة في العام 1948، وبقصص كتبتها سميرة عزام وهي في المنفى، ومنها قصة "عام آخر". في "بوابة مندلباوم" تلنقي العائلة التي انشطرت إلى قسمين مرة في العام وفي "المتسللون" تتسلل المرأة وطفلها عائدين إلى فلسطين، لتقيم مع زوجها، فتقتلها دورية إسرائيلية، وفي "عام آخر" تكتب سميرة عزام عن العجز

ال فلسطينية التي هاجرت إلى بيروت، فيما ابنتها تزوجت في الناصرة وأقامت فيها، وتحاول العجوز أن ترى ابنتها، من خلال بوابة مندلباوم مرة في العام ولا تتجح.

ولن يكتب في هذا الموضوع كتاب فلسطينيون وحسب. في العام 1987 سيصدر الكاتب الإسرائيلي (ديفيد غروسمان) كتابه "الزمن الأصفر" الذي ستصدر له ترجمتان أنجز واحدة منها سلمان ناظر والثانية المرحوم محمد حمزة غنايم، وسيكتب فيه فصلا طريفا عن قرية برطعة، برطعة الشرقية وبرطعة الغربية. ومثل هذه القرية قرى كثيرة انشطرت إلى شطرين ما عاد الناس فيهما يلتقيان.

وسياتي المرء، وهو يقرأ القصة، على واقع الناس في القرية. على فقرهم الذي انعكس على مظاهر حياتهم، وعلى علاقاتهم ببعضهم البعض، وسياتي أيضا على تبدل أحوالهم، بخاصة المختار. القرية فقيرة بأئسة، والرجل قوام على المرأة يتزوج منها دون مراعاة لفارق السن، ويظلمها ويضطهدها، وليس أمامها إلا الصمت والسكوت. والمختار فقد مكانته التي كان يتمتع بها وغدا منفذ أوامر لسلطات الاحتلال، وعلى الناس أن تخضع له وإلا فالعقاب جماعي.

وربما تساءل المرء: هل كان الإسرائيليون يمنحون بنادق لأهل القرى الفلسطينية، بعد العام 1948، ليحرسوا قراهم من المتسللين؟ ربما يتذكر المرء هنا رواية سلمان ناظر: "أنت القاتل يا شيخ" (1976) ومأساة الطائفة الدرزية التي وجدت نفسها تحمل السلاح الإسرائيلي ليغدو أفرادها، إلا ما ندر، حراس حدود لدولة إسرائيل، وقد يقتلون دروزا مثلهم، ممن وجدوا أنفسهم في سورية أو في لبنان.

ومثلما وجد بعض الدروز أنفسهم في ورطة، ورفض عدد منهم الجندية، فدفق ثمنا باهظا تمثل في حرمانه من امتيازات يحصل عليها من يخدم في الجيش الإسرائيلي، نجد (بو علي) في القصة يتمنى لو يتخلص من هذه البندقية، ويلعن الحرب التي جعلت من أبناء الشعب الواحد أفرادا قد يقتل بعضهم بعضا حتى يحافظ الواحد على نفسه.= ولم يكن (بو علي) حين كان يقاتل الأعداء، في ثورة العام 1936، يكره البندقية كما أخذ يكرها الآن. الآن قد يقتل فيها واحدا من قومه، وأما من قبل فكان يحملها ليقاتل الإنجليز وعصابات اليهود.

### تعاطف السارد/ تعاطف الشخصية مع المرأة:

يتعاطف (بو علي) مع أم سليمان. حين يصغي إلى صوت أم سليمان، يظن أنها في خناق مع زوجها، فيذهب تفكيره مذاهب شتى. يظن أن (أبو سليمان) ضربها، فأخذت تبكي. ويقرر (بو علي) أن يأخذ لها حقها من زوجها، فهذا الرجل الطاعن في السن الذي تزوج منها هي الشابة، لا يحترمها، وهكذا يقرر أن يعنفه أمام رجال القرية. هذا التفكير يعكس طريقة معاملة بعض الرجال في القرية لنسائهم، وإن كان، في الوقت نفسه، يقول لنا إن قلة منهم من يعنفون زوجاتهم، وأن هذه القلة ليست موضع احترام الرجال، الرجال.

والسؤال هو: هل هذا الموقف هو موقف الشخصية (بو علي) أم موقف سارد القصة؟ وبالتالي موقف توفيق فياض؟

ما من شك في أن موقف رجال القرية إزاء النسوة ليس واحداً، فهناك من يعاملها معاملة قاسية، وهناك من يحترمها ويقدرها، والقصة عموماً تقول هذا. وربما بدأ موقف السارد، ومن ورائه توفيق فياض، هو موقف (بو علي)، لا موقف (أبو سليمان) المفترض. وأقول المفترض، لأن الصوت لا يكون صوت أم سليمان تبكي من سوء معاملة زوجها لها، وإنما صوتها لأن ابنها سليمان الطفل منزعج من أمر ما، فأخذت هي تهدده.

### السرد واللغة:

نحن في القصة أمام سارد كلي المعرفة، سارد يعرف كل شيء عن شخوصه ويدخل إلى عالمهم الداخلي، وهو يلم بالخيط كلها، يعرف الخارج ويعرف الداخل أيضاً، وهذا ما يغلب عموماً على سارد توفيق فياض في قصصه، ولا نقول لنا القصة إن كان ثمة فارق بين الكاتب والسارد، فليس ثمة إشارات تميز بين توفيق فياض وراوي قصته، وليس ثمة إشارات أيضاً نقول لنا أن السارد هو توفيق فياض الذي نعرف عنه. وربما لم يكن فياض نفسه، يوم كتب قصته، يلتفت إلى ما نلتفت نحن النقاد إليه اليوم. ليس هو فقط، بل إن جل الكتاب، في الستينات، ما كانوا يلتفتون إلى هذا التمييز - أي بين الكاتب وسارد قصته.

واللغة في القصة تختلف، فهي ذات مستويين، الفصيحة والعامية. السارد كلي المعرفة كلي المعرفة أيضاً بلغته وبلغة شخصيته، فهو حين يسرد يسرد بالعربية الفصيحة التي أتقنها توفيق فياض نفسه، وحين يترك شخصيته (بو علي) تعبر عن نفسها، من خلال أسلوب الحوار الذاتي (المونولوج) يتركه يتكلم بالمستوى اللغوي الذي يناسبه - أي بالعامية، و(بو علي) لم يذهب إلى المدرسة ليتعلم العربية كتابة وقراءة ونطقاً، وإنما هو مواطن فلسطيني يتكلم العامية الدارجة لأهل فلسطين.

### توظيف المثل الشعبي:

قارئ توفيق فياض يلحظ ثمة سمة بارزة في قصصه وهي توظيف المثل الشعبي، فالقصة "الحارس" لا تخلو من أمثال شعبية ترد على لسان السارد أو الشخصية، من مثل "على بخت الحزينة سكرت المدينة" و"مجنون رمى حجر في بير وميت عاقل ما رده"، وليست هذه السمة مقتصرة على توفيق فياض في أدبنا القصصي. إن قارئ قصة خليل السواحري "مقهى الباشورة"، بل وقارئ قصصه كلها، يلحظ هذه السمة بارزة بروزاً لافتاً.

ولا يأتي توظيف المثل الشعبي في قصصهما للمباهاة بأنهما يعرفان أمثالا شعبية، أو لأنهما مثلا دارسان للمثل الشعبي، وبالتالي يحاولان توظيفه لهذا، أي لأنهما دارسان له، كما هو في رواية علي الخليلي "المفاتيح تدور في الأقفال" (1981) حيث وظف فيها أكبر قدر من الأمثال، وما ذاك إلا لأنه درسها وأصدر كتابا فيها هو: الأمثال الشعبية الفلسطينية والطبقات، وإنما يأتي توظيفها في قصصهما - فياض والسواحري - لأنهما يختاران شخصيات شعبية فلسطينية، ريفية ومدنية، تجري الأمثال على لسانها في الحياة اليومية جريا. وعموما فإن توظيف الأدب الشعبي في القصة الفلسطينية لفت، منذ وقت مبكر، أنظار الدارسين، وهو ما بدا في كتاب الناقد فخري صالح "القصة الفلسطينية القصيرة" الذي صدر عن دار العودة في بداية الثمانينات من القرن العشرين.

### 4:3 توفيق فياض: "الكلب سمور"

الكلب سمور قصة من عشر قصص قصيرة أصدرها توفيق فياض في مجموعة واحدة هي "الشارع الأصفر" في العام 1968 وهي لا تأتي على أحداث حرب حزيران في الأدب العربي، على الرغم من صدورها بعد الهزيمة بعام. أنها يمكن أن تدرس ضمن أدب النكبة - أي الأدب الذي عالج نكبة العام 1948، ذلك أن أكثر قصص المجموعة أبرزت ما فعلته النكبة في سكان فلسطين وما عانوا منه نتيجة هجرتهم من وطنهم في العام المذكور، أو ما ترتب على بقائهم فيه - في الوطن، بخاصة من لم يهاجر وغدا أقلية تحت الحكم الإسرائيلي.

ولا أدري بالضبط متى كتب القاص قصته، فلربما يكون أنجزها قبل العام 1967 ونشرها في الصحف والمجلات، قبل أن يجمعها معا في كتاب. ولا بد ونحن ندرسها من أن نراعي هذا وثلثت إليه، فعام النشر قد يوحي لقارئها أنها مستوحاة من الهزيمة، وستقول لنا القصاص غير هذا، وسيرتد زمنها القصصي إلى ما قبل العام 1967، وسيببدو هذا أوضح ما سيكون في القصة المعالجة هنا، قصة "الكلب سمور"، وهذا ما سأبرزه .

موضوعات قصص "الشارع الأصفر" إذن مستوحاة من نكبة العام 1948 وما ترتب عليها. ولم تترك النكبة أثرها في قصص فياض وحده، إذ برز تأثيرها على كتاب كثيرين، خارج فلسطين وداخلها، شعراء وقصاصين وروائيين. ويكاد المرء يجد أكثر من وشيجة تربط بين النصوص الأدبية التي أنجزت ما بين 1948 و1967. ولعل أبرز هذه الوشائج هي تصوير معاناة الشعب الفلسطيني لفقدانه وطنه، أو لبقائه فيه تحت حكم جديد، حيث غدا الباقون أقلية تعاني من حكم عنصري، يميز بين مواطن ومواطن.

كنت تناولت قصة سميرة عزام "فلسطيني" وأبرزت معاناة الفلسطيني فيها في المنفى، وكنت عالجت قصة غسان كنفاني وأظهرت المال الذي آل إليه اللاجئين. وفي قصة "المتسللون" عن إبراهيم أتيث على تشتت العائلة الفلسطينية، وهذا ما بدا أيضا واضحا في قصة توفيق فياض "الحارس" وقصة نجوى قعوار فرح "أمر الخيارين". لقد توزع الفلسطينيون، ما بين عشية وضحاها، أيدي عرب وأيدي يهود، وغدت الأسرة تقيم في غير مكان، بعد أن كان يضمها مكان واحد.

وتنتهي قصة الكلب سمور بالأسطر التالية :

" ما كاد بو قاسم يرى قاسم يدخل الخيام منكسا رأسه حتى، أغرورقت عيناه بالدموع، فانضم إليهما جميع أهل البيت لاسيما الصغار، ثم ساد الخيمة صمت حزين، قطعه بو قاسم صافقا كف بكف :

- لا حول ولا قوة إلا بالله .. رجع سمور عالبلد يا قاسم. ورد قاسم بصوت كسير
- على الأقل رجع يموت في الدار يا بابا .. مش مثلنا، نموت مهججين من الجوع والعطش، لا بيت ولا مأوى".

والأسطر السابقة تشير إلى حياة اللجوء بسبب حرب العام 1948 ، الحياة الصعبة المرة القاسية التي مر بها أهلنا بسبب الهجرة، وتعزز فكرة ركنز عليها الأدباء الفلسطينيون، في الداخل وفي الخارج، وهي أن الخطأ الأكبر الذي ارتكبه أهل فلسطين كان يتمثل في خروجهم من مدنهم وقراهم . ولقد لاحظنا قسوة حياه المنفى في قصة فلسطيني،

وفي قصة القميص المسروق، وفي رواية كنفاني "رجال في الشمس" (1963) وفي أعمال أدبية أخرى أبرزها أيضا قصة سميرة عزام "لأنه يحبهم". ولقد لاحظنا أيضا محاولات بعض الفلسطينيين العودة إلى ديارهم، رافضين حياة اللجوء، في أعمال سابقة لهذه القصة وأعمال لاحقة لها. وأحيانا كانت هذه العودة تؤدي بالعائدين إلى الهلاك، كما في قصة "المتسللون"، وأحيانا قد يفلحون في العودة وينجون، كما في رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". (1974)، حيث نجا سعيد، وهو عائد، من الموت بأعجوبة، فقد نفق الحمار، حين صوب الجندي الاسرائيلي رصاصة نحو سعيد، لينجو الأخير، وتغدو حياته، في اسرائيل فضلا هذه

الدابة المسكينة. وأيضا في كتاب محمود درويش في حضرة الغياب " (2006) حيث يسترجع تجربة كان هو وأهله مروا بها، فقد هاجروا إلى لبنان ، ولما اكتشفوا قسوة حياة المنفى ، وعدم امكانية العيش بعيدا عن الأرض ، عادوا متسللين بواسطة سمسار حنين .

الفكرة إذن مطروقة في الأدب الفلسطيني قبل كتابة القصة ، ولربما تظل تطرق في نصوص أخرى ستكتب ، ذلك أن الأدباء ، وأهلهم من ورائهم ، أدركوا أن البقاء في أرض الوطن فضيلة ما بعدها فضيلة . أليس لهذا طلب إميل حبيبي أن يكتب على شاهدته قبره: "باق في حيفا"، هو الذي كتب غير مرة ،أثر ما تعرض له الفلسطينيون في المنافي العديدة ، أن الجلوس على الخازوق في الوطن ،أفضل من الجلوس على خوازيق الغربية العديدة ؟ ثم أليس محمود درويش هو من كتب ،من قبل، ما يلي :

"وأبي قال مرة :

الذي ماله وطن

ماله في الثرى ضريح ،

ونهاني عن السفر ،،

وحين هاجر ،في العام 1970، اكتشف أنه أخطأ، وظل يعبر عن ندمه باستمرار ،ذاهبا إلى أن غصنا من الكرم الملتهب يعادل كل خصور النساء ،وكل العواصم (1974) ، سائلا نفسه باستمرار : "لماذا نزلت عن الكرم؟"

نتذكر هنا أيضا ما كان توفيق زياد كتبه من قبل في قصيدته: "هنا باقون" ،فقد رأى المتكلم فيها ، وهو يتكلم باسم عشرين كاتباً ومتقفا ضايقتهم الأحزاب الصهيونية الحاكمة ،أن البقاء فضيلة ، حتى لو عانى الباقون من الظلم والاضطهاد ،وحتى لو ،اضطروا لممارسة مهن وضيعة، بل حتى ولو اضطروا لان يستقوا ترب الأرض .

القصة والموازنة :

لتعزيز فكرته المتمثلة في أن الرحيل والهجرة خطأ كبير ارتكبه الفلسطينيون ،يلجأ توفيق فياض إلى اتخاذ الكلب عنصراً للكتابة عنه؟، ليتحدث عن وفائه ،حيث لم يكن الناس أوفياء لأرضهم ، كما كان الكلب وفيا . وربما قسا الكاتب كثيراً،حين جعل الكلب ،في سلوكه، أفضل من الناس . حقا أن أهلنا ارتكبوا جناية ،حين تركوا مدنهم وقراهم ، لكن من يدري ماذا كنا نحن سنفعل لو مررنا بالظروف التي مروا فيها ، وكان وعينا على قدر وعيهم في تلك الأيام . ولا أدري أن كان أهل توفيق فياض أنفسهم ،وأهل قريته ، تعرضوا لما تعرضت له مدن مثل حيفا ويافا ،وقرى مثل الطنطورة وقبية وكفر قاسم .ولربما ،حين يقرأ المرء كتاب (إيلان بابيه) : "التطهير العرقي " ، لربما يتراجع عن أقوال يقولها ، وهو يمر في ظروف غير تلك الظروف التي مر بها الشعب الفلسطيني في العام 1948 . لربما . اننا نوافق الكاتب فيما يدعو إليه ،بل ونحن أيضا ندعو إليه – أي البقاء على أرض الوطن ، ولكن ماذا كنا سنفعل لو مررنا بالفعل بما مر به أهلنا ؟ هذا من ناحية

، ومن ناحية ثانية ، فقد حاول فلسطينيون ،ولو بطريقة فردية ، العودة كما عاد الكلب سمور ، فماذا كانت النتيجة : السجن ، أو الإعادة إلى المنفى ، أو القتل ، وتبرز لنا قصته منا إبراهيم " المتسللون " بعض هذا . وأيضا لقد حاول الفلسطينيون ، منذ العام 1965، العودة ، وماذا كانت النتيجة ؟ مازال اللاجئون لاجئين ،وما زالت المخيمات تزداد اتساعا والحياة فيها تزداد قسوة وبؤساً .

وربما يتذكر المرء وهو يقرأ الصورة الجميلة التي أبرزها توفيق فياض لكلبه، حيث وفاؤه لصاحبه ولأرضه ، وحيث مقاومته للجنود الانجليز ، ربما يتذكر المرء كلب عساف في رواية عبد الرحمن منيف " النهايات " ، فلقد ظل الكلب فيها وفيها لعساف ، هذا الذي ظل وفيها لأرضه ، للصحراء وربما تذكر المرء أيضا ما قاله مظفر النواب في وتريات ليلية عن العرب والقردة .

### بناء القصة : قصة شخصية

يركز توفيق فياض في بناء قصصه على الالتفات إلى الشخصيات ، وربما يكون من ابرز الكتاب ، في القصة الفلسطينية ، في داخل فلسطين ، الذين كتبوا قصة شخصية - أعني أن الكاتب يلتفت إلى الشخصية لتكون محورا رئيسيا .

وان لم تكن قصصه كلها قصص شخصيات ،فان قسما منها كان قصة شخصية بالدرجة الأولى ،ومنها هذه : الكلب سمور ، ومنها أيضا : الشيخ لافي الملك ،والبهلول، وأبو جابر الخليلي ، من مجموعة البهلول . ويلاحظ أن مكون العنوان فيها كلها مكون شخصي ،مكون فاعل ،ولأن العنوان في القصة التقليدية الكلاسيكية يلخص القصة كلها ،ولا يحتمل تأويلات عديدة،فان عناوين قصص فياض المذكورة تخبرنا عن محتوى القصص . القصة تتمحور حول العنوان وتتركز خلاصتها فيه .

حقا إن هناك شخصيات ثانوية في قصة الكلب سمور ،مثل قاسم وبو قاسم ، ولكن الكلب سمور هو المحور الرئيسي .

تبدأ القصة به وتنتهي بذكر اسمه على لسان قاسم ،ولا تخلو فقرة محورية من الفقرات الرئيسية في القصة من حديث عنه ، أو وصف سلوك قام به . كانت ولادته حزينة ، وربي تربية صعبة وقاسية ،بعد أن فقد أمه وأخوته، وعاش في كنف أم أخرى ، وفي البراري ،ولما دافع عنه صاحبه ، هو الوفي ، فقد سجنه الانجليز أيضا ،وتنتهي القصة ،كما لاحظنا ، بعودته إلى المكان الذي نشأ فيه ،لأنه يرفض أن يحيا حياة اللجوء

،حياة الشتات، ولأنه يؤثر أن يموت في الأرض التي ولد فيها . وهذا هو الانطباع الذي يظل عالقا في الذاكرة لفترة طويلة ،بعد قراءة القصة .

ولأن القصة قصة شخصية ، بالدرجة الأولى ،فان التركيز جاء عليها ،منذ لحظة ولادتها ،حتى لحظة عودتها ،والزمن يبدو فيها محددًا ،وهو من العام 1945، في خريفه إلى العام 1948، عام اللجوء . ومن المؤكد أن الزمن زمن السرد هنا لا يتطابق والزمن القصصي إطلاقًا . الزمن القصصي ،كما لاحظنا ،يمتد ثلاث سنوات ،فيم حجم القصة لا يزيد عن إحدى عشرة صفحة ، وإذا ساوينا زمن السرد بزمن القراءة – أي الزمن الذي يحتاجه المرء لقراءتها ،أو بزمن القص – أي الزمن الذي يحتاجه قاص القصة لقصها هنا ، فان إحدى عشرة صفحة لا تحتاج قصاً أو قراءة إلى أكثر من أربعين دقيقة . ولا أقصد هنا بزمن السرد الزمن الذي سرد فيه السارد قصته ،أو الذي قص فيه القاص قصته .

يمتد الزمن القصصي إلى ثلاث سنوات ،وتسرد في أربعين دقيقة على الأكثر ،ما يعني أن السارد لجأ إلى ما يعرف بالخلاصة، أي قص إحداث بإيجاز ، فحذف واختصر وأهمل ما لم يره ضروريا .

الزمن الكتابي والزمن القصصي : دلالات

حين كانت الأحداث في القصة تجري ، لم يكن توفيق فياض تجاوز التاسعة من عمره ،فلقد ولد في العام 1939 ،ما يعني انه أصغى إلى القصة في فترة لاحقة ، وقصها حين غدا كاتبًا ، أعني كتبها .

وما بين كتابتها وجريان ما جرى مع الكلب سمور فيها حوالي خمسة عشر عاما على الأقل ، هذا إذا كان فياض كتبها في العام 1963، أما إذا كتبها في العام 1966 مثلا فان المسافة ما بين جريان الأحداث وما بين زمن الكتابة ترتفع لتغدو ثمانية عشر عاما . ولربما تساءل المرء : هل ثمة دلالات لهذا ؟ وهل ثمة تأثير للزمن الكتابي على الزمن القصصي ؟

لا أدري ماذا كان فياض سيكتب لو كان عمره ثلاثين عاما في العام 1948. هل كان سيتصرف تصرف أكثر أهل فلسطين أم انه كان سيتصرف تصرف الكلب سمور ؟

ولعل الأهم مما سبق أن هذه القصة قصة أدب مقاوم بكل معنى الكلمة ، مثلها مثل قصص فياض التي ظهرت في مجموعة " البهلول " . وإذا فهمنا أدب المقاومة كما فهمه غالي شكري في كتابه " أدب المقاومة " (1970)، فلا شك أن توفيق فياض ليس من أدباء الاحتجاج ، بل من أدباء المقاومة .انه يوضع هنا إلى جانب معين بسيسو ، لا إلى جانب محمود درويش وسميح القاسم وآخرين ، ممن رأى فيهم شكري أدباء احتجاج . لماذا؟ لان أبطال فياض الذين كتب عنهم يدعون إلى حمل السلاح ،ويقاومون به المحتل ،وهو ما



نلحظه في هذه القصة، حيث يهاجم الكلب سمور الجنود الانجليز ، بل و جنود جيش الإنقاذ الذين أحبطوا الناس ولم ينفذوا الوطن . وما نلحظه في هذه القصة نلحظه أيضا في القصص اللاحقة لفياض :

في قصة الشيخ لافي الملك ، وقصة البهلول ، وقصة أبو جابر الخليلي أيضا ، وهي قصص أنجزها وهو في المنفى ، وكانت الكلب سمور تحمل بذرتها ، كأنها تعبر بأسلوب مباشر ، عما لم يقو ، وهو في فلسطين عن التعبير عنه إلا من خلال الترميز .

مرايا الآخر : أخر الفلسطيني في هذه القصة هم الانجليز . وحين يأتي على ذكر اليهود لا يستخدم مفردة غير هذه : اليهود ، فهو لا يميز بين يهودي صهيوني ويهودي غير صهيوني . وقد أتيت وأنا اكتب عن قصة الحارس على موقف فياض من الآخر ، وهو هنا لا يختلف .

الاقتباس التالي من القصة يوضح كيف تعامل الانجليز مع أهل فلسطين :

"ولم يقتصر اضطهاد الجنود الانجليز على أهالي المدن وحدهم ، بل تعداه إلى جميع القرى ، ولاسيما تلك القرى التي كانت تجاور معسكرات الاحتلال وعلى الأخص قرى مرج بن عامر . ولما كانت قرية مقبيلة لا تبعد عن أحد المعسكرات - بل ومن أضخمها - غير مئات الأمتار ، فقد كانت هدفا مباشرا لاضطهاد الجنود الانجليز ، سواء كان ذلك في النهار أو في الليل ، حيث كانت بيوت القرية عرضة للتفتيش في أي وقت في الليل ، بحثا عن السلاح والمناهضين للاحتلال الذين كانوا يغيرون في الليل على مخازن الأسلحة في المعسكر " .

وعموما فان صورة الانجليز هذه لا تختلف في كثير عن تلك التي بدت لهم في نصوص أدبية كثيرة أنجزها توفيق معمر وآخرون . وأما جيش الإنقاذ العربي ، فبعد أن رحب به أهل القرى ، على أمل أن ينقذهم ، غدا عبئا عليهم وأصبحت العلاقة به يسودها الفتور وعدم الرضا .

**لغة فياض :**

في هذه القصة ، كما في قصة الحارس ، مستويان لغويان ، العربية الفصيحة ، وهي لغة السرد ، والعامية الفلسطينية ، وهي لغة الحوار . ولعلنا لاحظنا هذا من خلال النصوص المقتبسة سابقا . ويبدو فياض حريصا على أن تكون لغة الشخصيات في القصة كما هي في الواقع ، تماما كما أنه حريص على أن تكون لغة السارد ، ومن ورائه الكاتب ، هي العربية الفصيحة .

#### 4. أدب هزيمة حزيران في فلسطين

##### 1:4 إميل حبيبي: "حين سعد مسعود باين عمه"

"حين سعد مسعود باين عمه" واحدة من قصص ستة كتبها إميل حبيبي ما بين نيسان 1968 ونشرين الأول من العام نفسه، ونشرها ابتداءً في مجلة "الجديد" التي أصدرها الحزب الشيوعي الإسرائيلي، لتنتشر، فيما بعد، في مجلة "الطريق" التي يصدرها الحزب الشيوعي اللبناني أولاً، وفي كتاب في روايات الهلال في مصر، في مطلع العام 1969، مع رواية (فيركور): "صمت البحر"، وهي رواية من الأدب المقاوم، لاقت ذيوماً وانتشاراً واسعاً في العالم العربي، وتناولها بالدرس د. طه حسين وآخرون، وتركت بصماتها في أدبنا العربي.

ولم يكن إميل حبيبي، حين كتب السداسية، يحترف الأدب، فلم يكن كتب ما بين العام 1948 والعام 1967، سوى قصص قصيرة قليلة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، بالإضافة إلى تمثيلية قصيرة. كتب إميل "لا حيدة عن جهنم"، وكتب "بوابة مندلباوم" و"النورية" و"قدر الدنيا". ولم يلتفت إليه أديبا. وحين قدم لكتاب "سداسية الأيام الستة" يوم صدرت في حيفا، بعد أن ذاع صيته في العالم العربي، بسبب السداسية، أشار إلى أنه يحترف السياسة ويتذوق الأدب، فيسند بذلك الواحد بالآخر، وأشار إلى انه يكتب القصة في أوقات متباعدة، يكتبها حين يضيق صدره عن آهة لا يقوى صدره على حبسها.

والتفت إميل في المقدمة إلى ما كان يشغله دائما: الفرقة وتخيلات اللقاء، "وهما في الواقع موضوع جميع القصص التي جمعتها في هذا الكتاب". وإذا كانت "بوابة مندلباوم" التي كتبها في آذار من العام 1954 تأتي على الفراق، حيث تترك المرأة مدينة الناصرة التي كانت تقيم فيها، لتقيم في القدس العربية، مفترقة بذلك عن عائلتها، فإن قصة "حين سعد مسعود بابن عمه" تأتي على اللقاء بين أبناء العائلة الواحدة، ولكن إثر هزيمة العام 1967.

وربما ما يجدر الإشارة إليه، قبل تناول القصة، الالتفات إلى نهايات إميل حبيبي السياسية والأدبية. لقد عرف إميل كاتباً سياسياً، وسياسياً بالدرجة الأولى، ولم يكن يعرف أدبياً، وقد أقر هو بهذا، وهذا ما لاحظناه قبل أسطر، حين اقتبسنا عبارته التي صدر بها السداسية، ولكنه انتهى أدبياً، وإن ظل يكتب المقالة السياسية، غير أنه ظل يكتبها دون أن يكون يعبر عن وجهة نظر حزب، بخاصة بعد أن ترك الحزب الشيوعي الإسرائيلي. وفي هذه الأثناء - أي بعد تركه الحزب - أخذ يقول غير ما كان يقوله، وهو في الحزب، عن العلاقة بين الأدب والسياسة. كان، وهو في الحزب، يجمع بين بطيختين في يد واحدة، وحين مال إلى الأدب قال: إنه غير قادر على حمل بطيختين في يد واحدة، بطيخة الأدب وبتيخة السياسة، فاحتفظ بالأولى، وترك الثانية. ولا أدري إن كان يعبر بذلك عما قاله في مقدمة السداسية: ويعود الأدب يسند السياسة الصحيحة.

وربما يتساءل المرء: هل حقق الأدب لإميل حبيبي من الشهرة أكثر مما حققته له السياسة؟ بخاصة في العالم العربي والعالم، لا في فلسطين المحتلة في العام 1948، ففيها كان إميل معروفاً جيداً، حتى قبل أن يغدو أدبياً، بل إنه عرف أدبياً في فلسطين، بعد أن اعترف به أدبياً في العالم العربي، بعد هزيمة حزيران، فهو حين نشر السداسية في الجديد، وحين نشر قبلها بعض قصصه في الجديد أيضاً، لم يلتفت إليه النقاد في فلسطين، ولم يعترفوا به أدبياً إلا بعد أن اعترف به في العالم العربي، يكتب إميل:

" فأخذ عدد من دور الإذاعة العربية، ومنها القاهرة، في اقتباس قصص "السداسية" تمثيلات إذاعية أثارت اهتمام الناس هنا في إسرائيل، الذين كان كثيرون منهم قد مروا عليها في "الجديد" دون انتباه. هذه هي الطبيعة الإنسانية، عموماً، فكيف لا نفهمها في فرع يحن إلى جذعه!".

ولقد أعاد العالم العربي نشر أعماله الأدبية مراراً، وأنجزت عنها دراسات ورسائل ماجستير ودكتوراة، لم يكن إميل ليحظى بها لو ظل سياسياً، دون أن يكتب الأدب، وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والعبرية أيضاً، واحتفل بها وبه، احتفالاً كبيراً. ترى ألهذا حمل إميل، في النهاية، بطيخة الأدب؟ ربما يستحق الأمر دراسة مفصلة، فثمة أسباب أخرى أيضاً، لا شك في ذلك.

## العنوان والتصدير:

يقول لنا العنوان إن مسعوداً سعد بابن عمه، وهذه السعادة لم تكن عادية، ذلك أنها جاءت بعد شعور مسعود بغربة داخل وطنه، سببتها نكبة العام 1948، وقد لاحظنا ونحن نقرأ قصة نجوى قعوار فرح "أمر الخيارين" وقصة توفيق فياض "الحارس" المأساة التي ترتبت على الحرب: تشرذم العائلة الفلسطينية وتشتتها، وحين تم اللقاء، في قصة قعوار، انتهت القصة بالموت، موت أبي إبراهيم، لأنه التقى بأبنائه، ولكنه فارق وطنه وأشجار زيتونه ومنزله.

وأما الحارس في قصة فياض فما عاد يلتقي بابنته وحفيدته، ولا ندري إن كان التقى بهما، بعد هزيمة 1967، هذا إذا ظل على قيد الحياة.

لقد ظل مسعود، في الناصرة، تسعة عشر عاماً كأنه مقطوع من شجرة، فلا أقارب له، لا أعمام ولا أبناء عمومة، فهؤلاء كلهم في جنين أو في المنفى، ولا إمكانية للقاء. صحيح أنه بين أهله الفلسطينيين في الناصرة، ولكن أهله هؤلاء ليسوا أقاربه، وإذا كان المثل قال: أنا وأخي على ابن عمي، وأنا وابن عمي على الغريب، فمن سيقف إلى جانب مسعود حين يختلف مع رفاقه الأطفال، وهكذا سيظل مسعود مقطوع الأصل والفصل، يكنى بكنى غريبة، مع أنه يحبها إلا أنه يحب أن يكون له، كغيره، أعمام وأخوال.

ولهذا، ما إن يزور سامح وأهله مسعوداً وأهله، حتى تختلف مشاعر مسعود، بل وحتى تختلف معاملة أصدقائه له، "فأول مرة سمع الأولاد يقولون له، دون سبب معقول: مرحبا، وظلوا يمرحبونه من عتبة البيت حتى دكان أبي إبراهيم..."

وهكذا اختلفت معاملة الآخرين له. حين سعد مسعود بابن عمه، اختلف سلوكه، واختلفت تصرفاته، بل واختلف سلوك الآخرين وتصرفاتهم نحوه، بل إن معاملة أمه له أيضاً اختلفت فقد وجدها لأول مرة تفهمه ولا تعانده:

"قامت مع الفجر وفتحت صندوق الثياب وألبسته بزة العيد ببطلونها الطويل. ولأول مرة لم يعاند والدته، فغسل وجهه دون جر ودون لكومات. وتظاهر بالأدب في حضرة ابن عمه، سامح، الذي في مثل سنه، والذي يلفظ القاف قافاً ويفخمها. ولأول مرة أفطر دون أن يشرشر على قميصه. ولأول مرة وجد أخاه الكبير، مسعداً، يدس في جيبه، وفي جيب سامح، قروشاً".

هذا، وغيره، ما حدث حين سعد مسعود بابن عمه. حين التقى به بعد أن كان الآخرون يظنون أنه مقطوع الأصل والفصل. ولقد تبين له أنه ليس كذلك، وأنه ليس غريباً في هذه الدنيا. كأن لسان حال مسعود، قيل أن يلتقي بابن عمه لسان حال فيروز وهي تغني:

لماذا نحن يا أبت

لماذا نحن أغراب

أليس لنا بهذا الكون

أصحاب وأحاب؟؟

وسيزول هذا الشعور، وهذا التساؤل، حين يلتقي مسعود بابن عمه، ولن يحيا، طالما ظل سامح بصحبة مسعود، بمشاعر مثل هذه، ولن يتساءل مثل هذا التساؤل. ولكن النهار يوشك أن يغرب، ولا بد من أن يعود سامح إلى المكان الذي جاء منه، وهذا ما سيقلق مسعوداً، ولذلك نجده في نهاية القصة لا يجروء على أن يسأل أخته الفيلسوفة، السؤال التالي، خوفاً من لكمة كف:

"-هل، حين ينسحبون، سأعود كما كنت... بدون ابن عم؟"

وحين ينام ينام وهو يحلم بسامح وبأخيه الذي في الكويت، الذي زار القاهرة، وحضر غناء عبد الحليم حافظ بشخصه.

ونحن، الآن، ونحن نقرأ هذه القصة بعد أربعين عاماً من كتابتها، ندرك أنه- أي مسعود- ما عاد بابن عم. لقد غدا بدون ابن عم، بل ولقد غدا بدونه منذ سنوات سابقة تعود إلى الفترة التي غدا الوصول فيها إلى الناصرة وبقية مدن فلسطين غير ممكن إلا بتصريح إسرائيلي يصعب الحصول عليه، ولقد ازداد الطين بلة منذ العام 2000، وتحديداً منذ 2000/9/28، بداية تفجر الانتفاضة الثانية .

لقد غدت حسرة مسعود، وحسرتنا، مضاعفة، فإذا كانت الحسرة سببها عدم المعرفة، إن كان لنا أبناء عم، أو إن لم يكن، فقد غدا السبب أننا نعرف أنهم موجودون، وأننا غير قادرين على الوصول إليهم . لقد عادت الأسرة الفلسطينية تعاني، من جديد، من التشتت والغربة، ولقد عادت، من جديد، غير قادرة على التواصل إذا ما أرادته، لا لسبب ذاتي فردي، بل لسبب يعود إلى الاحتلال، وهذا ما كان قبل العام 1967، وهذا ما أبرزته قصص "بوابة مندلباوم" لإميل حبيبي، و"عام آخر" لسميرة عزام، و"متسللون" لحنا إبراهيم .

وسيكون موضوع الفرقة فاللقاء فالفرقة حاضراً حضوراً لافتاً في رواية إميل حبيبي "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (1974). إنه موضوع له حضوره الكبير في أدب الداخل الفلسطيني، وأدب الخارج- أي أدب المنفى، وهذا ما لحظناه أيضاً في رواية غسان كنفاني "عائد إلى حيفا" (1969). ترك سعيد. س ابنه خلدون، وهو رضيع، في المنزل، في غمرة فوضى الحرب في العام 1948، وظل الأب والأم تسعة عشر عاماً محرومين من رؤيته، فربي تربية يهودية، وغدا يهودياً بالتربية، وحين زاره في العام 1967، بعد الهزيمة، تنكر لهما. وهكذا انتهى اللقاء بالافتراق، كما انتهى لقاء مسعود بابن عمه سامح بالافتراق أيضاً. ولئن كان الفلسطيني في قصة سميرة عزام "فلسطيني" يشعر بغربة بين إخوته العرب، فإن مسعود يشعر بغربة بين أخوته الفلسطينيين أيضاً.

### أدب الهزيمة، هزيمة حزيران:

انعكست هزيمة حزيران في نصوص أدبية كثيرة، وتعد هذه واحدة منها. ولقد لفت الأمر أنظار الدارسين فأجزوا غير دراسة وغير كتاب في هذا الجانب، ولعل أبرز هذه الكتب كتاب: انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية. ولعل صاحب الكتاب أتى على "سداسية الأيام الستة" ودرسها، كما درسها كثيرون.

في هذه القصة نلاحظ انعكاس الهزيمة على المجتمع الفلسطيني، وهو انعكاس يبدو، للوهلة الأولى، إيجابياً، فبعد أن كانت العائلة مشتتة، لا يعرف أفرادها بعضهم بعضاً، اجتمعت العائلة وسعد أفرادها، وهكذا ولدت الهزيمة السرور، على الأقل سرور مسعود بابن عمه، ومثله كثيرون. ولكن هذا اللقاء الذي تم بعد افتراق نجم عن الهزيمة نقيضه، فقد افتترقت عائلات كثيرة من جديد، ولم تعد ترى بعضها إلا عند الضرورة القصوى. لم يعد كثيرون من الفلسطينيين، من أهل الضفة والقطاع، ممن لهم أقارب في الشام أو في لبنان، قادرين على لقاءهم، إلا بعد مشقة، وهكذا افترق الفلسطينيون من جديد، وازداد الأمر تعقيداً. والهزيمة التي وحدت الفلسطينيين، تحت الاحتلال، وجمعت الأسرة، في قصة حبيبي، وفي الواقع أيضاً، وإن جزئياً، عادت لتباعد بين أسر أخرى. كان لي عم مقيم في الشام، كان يزورنا قبل العام 1967، وما عاد إخوته، بعد الهزيمة، يرونه، ومات دون أن يحضروا جنازته.

ولئن كان إميل حبيبي في قصته يصور لقاء العائلة، ولا يقص عن تجربة ذاتية، ولا يصور أثر الهزيمة عليه شخصياً، فإن قارئ الأدب العربي، والفلسطيني منه، يلحظ تأثير الهزيمة عليه بوضوح- أي الأدب. وربما تذكر المرء هنا الشاعر نزار قباني والشاعر مظفر النواب والروائي عبد الرحمن منيف، ولربما تذكر أيضاً الشعراء محمود درويش وتوفيق زياد وفدوى طوقان.

بدأت النزعة المازوخية في أشعار قباني ومظفر وفي رواية منيف "حين تركنا الجسر" أوضح ما تكون. لقد انعكست الهزيمة عليهم سلباً، وتلذذ الشعراء في تعذيب الذات وشتمها وجلدها، فيم عد الدارسون، ومنهم جورج طرابيشي، رواية منيف أبرز رواية عربية عانى بطلها، بسبب الهزيمة، من المازوخية.

وعلى النقيض من الأدباء العرب بدأ شعراء المقاومة في الداخل، رأى زياد في الهزيمة للخلف خطوة من أجل عشر للأمام، ورأى فيها كبرياء، وكم يحدث أن يكبو الهمام، وازداد، إصراراً على التحدي والمواجهة، وظل وفيه لأرائه حتى وفاته. وذهب درويش إلى أنه في لحم بلاده، وهي فيه، وأنه لا يكتب أشعاراً وإنما يقاتل، وأن حبه لبلده لم يتفتت بين السلاسل، وحين زارته فدوى طوقان في حيفا تعلمت منه ومن رفاقه الكثير، وهي إذا كانت قبل الهزيمة تبكي، منطوية على نفسها، معبرة عن تجاربها الذاتية المحبطة، حيث الوحدة والعزلة والغربة، فإنها تعلمت من الهزيمة، ومن رفاقها الشعراء، ووعدتهم ألا تبكي بعد اليوم، وغدت شاعرة تكتب الشعر المقاوم.

لم يكن، إميل حبيبي، وهو يكتب قصصه يعبر عن تجربة ذاتية، ومثله عبد الرحمن منيف الذي صور انعكاس الهزيمة على نفسية المثقفين العرب في الخارج. كانا يكتبان عما فعلته الهزيمة، وعن تأثيرها في الأفراد، لا فيهما. وخلافاً لهما كان الشعراء الذي انقسموا ما بين جالد للذات ومصر على المقاومة.

### أسلوب الحكاية:

راوي الحكاية هو من حارة مسعود، ويرويها بضمير الغائب (الضمير الثالث) ويبدأها بالتالي: "ما تجعس مسعود كما تجعس في صباح ذلك اليوم التموزي القائظ حين نزل إلى الشارع يعلن بالدليل الحسي القاطع أن له، هو أيضاً، أعماماً وأبناء أعمام".

ويفصح لنا الراوي عن كونه واحداً من أبناء حارة مسعود، ويفصح لنا أيضاً أن مسعوداً له نشاط سياسي، ومع أنه لم يزد عن العاشرة إلا أنه ليس طفلاً. ويواصل الراوي القص بالضمير الثالث، ولكن الانعطاف بالأسلوب تبدو أوضح ما تكون منذ السطر الثالث عشر إذ يفاجئنا بالأسطر الأربعة التالية.

"وهاكم، يا شطار، قصة ذلك الصباح التموزي القائظ، الذي تجعس فيه مسعود، الفجلة، كما لم يتجعس في حياته من قبل. لقد بلغني من فم العصفورة التي كثيراً ما تدهش الأطفال بما تنقله من أسرارهم إلى كبارهم، فإنهم لا يدركون أن هؤلاء الكبار إنما هم صغار كبروا،،

وفي الأسطر الأربعة هذه ما يزيل اللبس الذي قد ينشأ حين يقرأ المرء الأسطر الأولى، فيظن للوهلة الأولى أن الراوي من جيل مسعود، وأنه يعرفه؟ أن هذه الأسطر تقول لنا أن الراوي كبير في السن، وأن ما بلغه من أخبار عن مسعود وزيارة ابن عمه له، إنما تم من خلال فم العصفورة، وهذا ما يبرز أوضح ما يكون في الحكاية، ويبدو إميل متأثراً بأسلوبها. وكتابة القصة القصيرة المتأثر صاحبها بأسلوب الحكاية الشعبية بدأ واضحاً ليس في القصة الفلسطينية القصيرة، بل وفي القصة القصيرة العربية، بل أن رواد هذه في العالم العربي أفادوا من أسلوب المقامات، الأسلوب الذي أفاد منه إميل بوضوح، على غير مستوى، في روايته "المتشائل" (1974).

ولم يبرز تأثير إميل بأسلوب الحكاية على أسلوب قصته وحسب، بل انعكس على لغتها التي كانت قريبة جداً من لغة الحكاية، مع فارق أنها ليست عامية إلا في بعض المواطن، وهذا ما لفت نظر د. محمود غنايم في كتابه: "المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل" حيث توقف أمام مفردات عامية في القصة أبرزها مفردة تجعس. وما من شك في أن لغة إميل في القصة تختلف عن لغته في المتشائل، وفي الأخيرة تبدو أكثر اقتراباً من الفصيحة، بل هي فصيحة لدرجة تذكرنا بلغة الجاحظ وكبار الكتاب العرب الذين كتبوا بالفصيحة: أن لغته في "المتشائل" خارجة من رحم نصوص الكتاب المذكورين، ولغة كتاب المقامات. وليس الأمر كذلك في قصة "حين سعد مسعود بابن عمه".

### كلمة أخيرة:

في تقديمه يكتب إميل عن أسلوب الشتم: "ونحن، رجال السياسة، ندرك أن التنهد، مثله مثل الشتيمة، لا يقدم ولا يؤخر، فعلينا أن نصدر عن الواقع، مهما يكون مؤلماً، للسير به إلى الأمام، لا إلى خلف، نحو التغيير السوي الممكن، لا المغامر، غير الممكن، ولكن على الرغم من كل واقعتنا، هل نستطيع أن نمنع الإنسان عن التنهد، والمظلوم عن الشتم؟" ولا تخلو القصة من مظاهر الشتم، الشتم الذي سيكون أوضح ما يكون في أشعار الشاعر العراقي مظفر النواب، الشعر الذي كتبه أيضاً إثر الهزيمة 1967.



## 2:4 محمود شقير: "الخروج"

ظهرت قصة "الخروج" في مجموعة "الولد الفلسطيني" الصادرة طبعها الأولى في القدس، عن منشورات صلاح الدين، في العام 1977، المجموعة التي سيصدرها القاص في العام 1990 في القاهرة في طبعة خاصة مع مجموعته الأولى "خيز الآخرين" (1975)، بعد أن حذف منها بعض القصص، وأسقط عنوانها الخاص بها، لتغدو المجموعتان معا تحت عنوان الأولى - أي خيز الآخرين، بالإضافة إلى عبارة "وقصص أخرى"، والقصص الأخرى هذه هي، إذن، بعض قصص "الولد الفلسطيني". وقد أعاد شقير طباعة طبعة القاهرة في القدس، في العام 1995، بعد عودته إليها، من المنفى .

وسيكتب القاص في نهاية القصص الأخرى، الملاحظة التالية:

"كتبت هذه القصص في الفترة ما بين 1975 - 1977، ما عدا قصة واحدة هي... "الخروج" التي كتبت عام 1969."

وليست الملاحظة هذه دون دلالة، ذلك أن قصة "الخروج" تنتمي شكلا - أي من حيث الشكل - إلى قصص "خبز الآخرين" التي أنجز أكثرها قبل العام 1967، عدا واحدة هي "البلدة القديمة"

التي كتبت بعد الهزيمة، وتحديدا في العام 1968. وكان يفترض أن تدرج قصة "الخروج"، اعتمادا على شكلها، على بنائها الفني، ضمن: "خبز الآخرين". وأما اعتمادا على الموضوع، فكان ينبغي أن تدرج، هي و"البلدة القديمة" ضمن الولد الفلسطيني؟ لماذا؟ لأنها تخوض في الموضوع نفسه الذي تخوض فيه بقية القصص، قصص "الولد الفلسطيني"، هزيمة حزيران وما نجم عنها، أما من حيث بقية القصص فقد لجأ القاص إلى التجريب والابتعاد عن كتابة القصة تقليدية الشكل، وغدت لغته أكثر شفافية، وفصيحة، فقد ابتعد في أكثر ما كتبه في نهاية السبعينات وما بعدها، عن توظيف العامية التي غلبت على لغة الحوار في قصصه الأولى.

### بين يدي القصة:

تصور هذه القصة ما ألم بقرية فلسطينية اثر هزيمة حزيران 1967، إذ انقسم مواطنو القرية إلى قسمين، قسم يريد الهجرة خوفا من أن يكرر اليهود ما فعلوه في دير ياسين في العام 1948، فيقتلوا ويغتصبوا النسوة، وقسم يرفض الهجرة، ويقرر البقاء على أرض الوطن والصمود، ومن ثم، مقاومة الاحتلال. يرحل من يرحل ويبقى من يبقى. والفكرة هذه طرقت، من قبل، في قصص فلسطينية أنجزت عن نكبة العام 1948، ولاحظنا هذا في قصة توفيق فياض "الكلب سمور"، من مجموعة "الشارع الأصفر" (1968)، ولاحظناه أيضا في قصص أخرى كتبت قبل "الكلب سمور"، وتحديدا في قصة "أمر الاختيارين" لنجوى قعوار فرح. تتكرر التجارب، فتتكرر الكتابة، ولا ادري إن كان شقير قرأ قصتي فياض وقعوار.

### الكاتب الأيديولوجي والساد المنحاز :

حين أنجز شقير قصته هذه كان على صلة بالحزب الشيوعي الفلسطيني، الحزب الذي أخلص له، وظل وفيًا لأفكاره، فأبعد بسبب نشاطه فيه، في العام 1975، وتعرض لمضايقات عديدة، وهو في المنفى، أيضا، بسبب استمراره في عضويته.

ولما كان من أهم مبادئ الواقعية الاشتراكية التي آمن بها شقير، كونه شيوعيا، حزبية الأدب والأديب، وشعبية الفن ووظيفته، فإننا نلاحظ هذا، أوضح ما يكون، في قصته "الخروج"، القصة التي تمثل فهمه، في حينه، للواقعية، قبل أن يتغير - أي فهمه، وهذا ما سيعبر عنه في مقابلات عديدة، وفي مقالات أيضا عديدة

نشرها في الصحف . (انظر: محمود شقير: عن أدب المقاومة والواقعية، الطريق، العدد18، كانون ثان 2005، ملحق يوزع مع جريدة الأيام ) .

يخدم شقير في قصته أفكار الحزب، ويدافع عنها وعنه أيضا، بل يبدو، من خلال سارده، منحازا لمن يدافع الحزب عنهم، ويقف ضد أولئك الذين يتبنون أفكارا أخرى، مناهضة لأفكار الحزب.

يختار شقير لقصته شخصا ذوي دلالات رمزية، يختار طحانا وحجارا، ومقابلها يختار شيخا ومختارا. يضع هؤلاء مقابل هؤلاء، ويترك شخصية القصة المحورية الحائرة، وهي شخصية عادل أبو جابر، تقارن بين سلوك هؤلاء وسلوك هؤلاء، وبين أقوال هؤلاء وأقوال هؤلاء، وبين أفكار هؤلاء وأفكار هؤلاء، لينحاز عادل أبو جابر، في نهاية القصة، إلى الطحان، إلى سلوكه وأقواله وممارساته.

وكما ذكرت يختار شقير قرية فلسطينية ليصور، من خلالها، ما ألم بسكانها إثر هزيمة العام 1967. هزمت دولة إسرائيل ثلاث دول عربية، وستدخل، عما قليل، إلى قرية، فماذا سيفعل سكانها الذين ما زالت تجارب العام 1948 ماثلة في أذهانهم، سكانها الذين يفضل أكثرهم العرض على الأرض. وسيبدأ الخروج، سيتكرر هذا الحدث ثانية. كان الخروج الأول في العام 1948، وما هو الخروج الثاني يمارسه الناس، دون أن يتعلم أكثرهم من تجربة الخروج الأول.

سيشرح المختار وشيخ الجامع وآخرون بالاستعداد للرحيل، وسيبقى العامل الطحان في مطحنته، لأنه يريد الصمود ومقاومة الاحتلال، وسيحث الناس على ذلك، ما يجعل المختار وشيخ الجامع يسخران منه، ويهجوانه، فهو شيوعي (بلشفيك)، يدعو إلى التعايش مع إسرائيل، وهو فوق هذا لا يهتم بالعرض . هكذا كان بعض الناس ينظرون إلى الشيوعيين. ويبرز القاص، من خلال شخصه، للشيوعيين، فكرة مغايرة، فهم يحافظون على العرض أكثر من المختار وشيخ الجامع عشرين مرة، وهم أيضا يدعون إلى مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. وسيبرز القاص للطحان صورة أكثر إشراقا، فإذا كان الناس نهبوا مخلفات الجيش الأردني، فإن الطحان لم يمارس النهب. وهكذا تغدو القصة قصة يدافع فيها كاتبها عن الشيوعيين، فيمجدهم، وفي المقابل يفضح الآخرين ممن يعتقدون أفكارا أخرى، موروثة، تحارب الفكر الشيوعي .

وسيبدو انحياز السارد، ومن ورائه الكاتب - إذ ليس هناك ما يشير إلى أنهما مختلفان-، انحياز واضحا للشخصيات ذات الدلالة الرمزية، الشخصيات التي تنتمي إلى الحزب الذي يدافع عنه، الحزب الذي يتبنى الطبقة العاملة ويدافع عنها وعن طموحها في السيطرة على مقدرات الحكم/ ليتخلص العالم من الاستغلال، ذات يوم. الطحان جدع. وهذا ما يورده السارد نفسه. فهو - أي السارد - ان كان شخص القصة ينقسمون فيما بينهم، حول الطحان، يؤيده فريق ويدافع عنه ويفضله على المختار، ويعارضه فريق ويقلل من شأنه، بل ويهاجمه ويزعم أنه بلا أخلاق، فإن السارد/الكاتب، له رأي في الطحان، وهكذا ينعت به بأنه جدع، ما يعني أن

السارد ليس محايداً، بل هو سارد منحا، وانحيازه يبدو أوضح ما يكون للطحان. وسنجد أن عادل أبو جابر، في نهاية القصة، يرفض ممارسة سلوك المختار وشيخ الجامع اللذين يرحلان، ويمارس ما مارسه الطحان: البقاء على أرض الوطن، والصمود لمقاومة الاحتلال .

### شتم الوطن/الانتماء إلى الوطن:

يورد السارد ما يلي عن موقف عادل أبو جابر من القرية :

"اندى عادل أبو جابر فى الزقاق، وأحس بالوحشة والكآبة... ياما كان يسب البلد ويلعنها حينما يعبر الزقاق الرطب... كانت برك المياه الآسنة تلعفها برائحها العفنة، فيرفع يديه إلى السماء مبتهلاً: يارب .. زلزال يردم هالبلد وما يخلى من أهلها أحد. ولكنه الآن يشعر أن رائحة الزقاق المألوفة تثير في نفسه مشاعر مفعمة بالحسرة والحزن..."

وتبرز الفقرة السابقة، على لسان السارد العليم بما يعتمل في نفوس من يروي عنهم، موقفين لعادل أبو جابر من القرية/ الوطن. الأول قبل الهزيمة حيث كان يتمنى لها الهلاك والدمار. من خلال زلزال ريانى يدمرها، لأن أهلها لا يستحقون الحياة، حيث لا نظافة ولا تنسيق، والثانى بعد الهزيمة، فمع أن رائحة الزقاق ، الآن، هي رائحة الزقاق من قبل، الرائحة المألوفة، إلا أنها غدت تثير في نفسه مشاعر مفعمة بالحسرة والحزن، كل ذلك لأنه سيخسرها، بسبب الهزيمة التي استوعب معناها، حيث سترك قريته وتعبه وشقاها ليعيش في المنافي.

وربما تذكر المرء هنا ما كتبه محمود درويش عن التملك والخسارة. حين نمتلك الأشياء تفقد معناها، وحين نخسرها تكتسب معنى جديداً مغايراً: يصبح الحلم سيفاً، حين يبلغه صاحبه ويقتله. نحلم بفلسطين، وحين نمتلكها تصبح عادية، ونخسر فلسطين التي لا يعجبنا ما فيها، من بشر وشوارع وبؤس، فنراها، وقد خسرتها، الجنة، وندافع عنها.

هل كان (ثيودور هرتسل) إذن مصيباً حين نعت فلسطين، حين زارها بطله، بأنها مستنقعات؟ لماذا إذن نرد عليه ونرفض مقولته؟ لماذا ردّ عليه كنفاني في روايته "عائد إلى حيفا" (1969) لماذا جعل بطله سعيد. س يقول لزوجته صافية، بعد أن رأت ما قامت به الصهيونية خلال عشرين عاماً وما أجرته من تحسينات، لماذا جعل كنفاني سعيد. س يقول لزوجته: كان بإمكاننا أن نجعلها أفضل بكثير؟

ولا أريد أن أناقش هنا الأمر بتوسع، فسواءً جعلنا فلسطين أفضل مما جعلها اليهود عليه، أو لم نجعلها، وسواءً أكانت صحراء قاحلة أم لم تكن ؟ مستنقعات تكثر فيها الحشرات ويصاب سكانها بالملا ربا أم لم تكن؟ فان هذا لا يبرر للحركة الصهيونية ما قامت به، حيث اقتلعتنا من أرضنا، ورمتنا في المنافي. نشتم الوطن

والناس ونحن فيه وبينهم، وحين نغادره ونغادرهم، نحن إليه واليهم. ترى هل نكرر: الحجر مكانه قنطار، وهل نكرر قول الشاعر:

بلادي، وإن جارت علي، عزيزة وأهلي، وإن ضنوا عليّ، كرام

وهل نكرر أيضا ما قاله مظفر النواب في قصيدته: " المسلخ الدولي: باب أبواب الأبجدية":

فلا أحبابه يوما بأحباب، ولا سألوا

وما مسحوا له دما كما الأحباب ، بل عملوا

ونقل قلبه ، لكنهم كانوا هم الأول

فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزل

وماؤهم الذي يروي، وماء آخر بلل

## ثنائية الأرض / العرض:

تبرز هذه القصة ثنائية أخرى هي ثنائية الأرض/ العرض، وهي ثنائية سيتوقف أمامها دارسو علم الاجتماع، ممن درسوا المجتمع العربي، مثل د.حليم بركات في كتابه: المجتمع العربي المعاصر، ورأوا أن تفضيل العرض على الأرض، كان سببا من أسباب تفريغ فلسطين من سكانها العرب ، وتقديمها، كما لو أنها هدية، لليهود لإقامة دولتهم . ويبدو أن الحركة الصهيونية نفسها أدركت جيدا نفسية الإنسان العربي، فارتكبت في هذا الجانب أفعالا ساعدت على ترحيل الفلسطينيين، هي التي كانت توظف أيضا فتياتها، وما زالت، للإيقاع بالشباب العرب، من الإقطاعيين سابقا، ومن المقاومين حاليا، حتى تجبر الأولين على بيع الأرض، والآخرين على التعامل معها .

وليست هذه فرية عربية، فلقد أنجزت رسائل ماجستير في الجامعات الإسرائيلية عما قامت به الحركة الصهيونية، أيام الانتداب، من أجل تنفيذ مخططاتها، وأنت على توظيف فتيات يهوديات مضيفات يدخلن السرور إلى قلوب الجنود البريطانيين. ولقد أشار المؤرخ الإسرائيلي (إيلان بابيه) في كتابه الصادر مؤخرا: "التطهير العرقي" (2007) إلى ممارسة سلوك الاغتصاب من أجل ترحيل العرب في العام 1948.

ويعرف من تعرض للسجن أيام الاحتلال أن عناصر الشباك كانت تبتز المناضلين بإحضار أمهاتهم أو أخواتهم أو زوجاتهم من أجل تهديديهم، حتى يعترفوا. وليست هذه أيضا فرية. سنقرأ في قصة "الخروج" المقطع التالي حول ثنائية الأرض/ العرض:

"هذي آخرتها، عيش يا أبو جابر، واتعب واشقى، وبعدين أترك دارك وحقلك وبقرتك، واطلع تلتطوط على وجهك مثل النوري في بلاد الناس، وأنا مش قاهرني إلا ملعون الوالدين اللي جاء البارح من القرية المجاورة يصيح وزرع الرعب في قلوب الناس: يا ناس، هجموا على القرية، وطوقوها، وفضعوا في البنات والحريم، وذبحوا الشباب مثل ما تذبح الغنم...."

وسيتذكر الناس ما حدث في دير ياسين، وسيحاول بعضهم أن يكرر تجربة اللجوء/ الخروج، وسيحاول آخرون حث الناس على البقاء، باعتبار الخروج خيانة للوطن، وسيكون الطحان، النموذج الذي يبث السارد، من خلاله، آراءه، هو من يقول هذا. وأما شيخ الجامع فسيقول: يا ناس.. هذا الطحان كافر، وإن سمعنا كلامه هتكوا عرضنا، وسيوجه خطابه للطحان: وأنتو بلشفيك لا يهكم العرض. وسيكون جواب الطحان على رأس لسانه: والله يهمننا أكثر منك ومن عشرين لفة مثل لفتك.

وأقول أن الطحان هنا إنما ينطق بلسان محمود شقير، لأن الأخير في بعض كتاباته ومقابلاته أشار إلى أنه قبل أن ينتمي إلى الحزب الشيوعي كان حذرا لسبب يتمثل في الفكرة الشائعة عن الشيوعيين، وهي عدم التفاتهم إلى العرض، وأن المرأة لديهم مشاع، ولن يتردد شقير في الانتماء إلى الحزب وقبول الأفكار الشيوعية حين أدرك أن الشيوعيين يحافظون على العرض، وأن الفكرة الشائعة عنهم في هذا الجانب، ليست صحيحة إطلاقا.

## دال العنوان:

إلام يوحي دال العنوان "الخروج"؟ هل اختيار القاص لهذا الدال، لا لدال البقاء أو الصمود، يعني أنه مع الخروج، وأنه يقف إلى جانب المختار وشيخ الجامع، لا إلى جانب الطحان وعادل أبو جابر؟ إذا قلنا نعم، فمعنى ذلك أننا سنخالف ما ذهبنا إليه سابقا. وربما كان الأجدر أن يختار القاص دال "البقاء" عنوانا للقصة، لأنه يريد تعزيز فكرة البقاء، لا فكرة الخروج، ولأن الطحان الذي يعجب به السارد يختار البقاء، بل ويختار عادل أبو جابر المتردد البقاء أيضا.

وإذا كانت النهاية تعزز فكرة البقاء، إذ تنتهي القصة بالأسطر: "وارتسمت صورة الطحان في مخيلته، ثم غد السير صوب القرية"، فقد كان على القاص أن يختار أيضا عنوانا يعزز هذه الفكرة، لا عنوانا يقول نقيضها. وهذا اجتهاد.

## النهاية التفاؤلية:

في أثناء الحديث عن الكتاب الذين انطلقوا في كتابتهم من منطلق الواقعية الاشتراكية، يجدر التوقف أمام نهايات قصصهم، ذلك أن (جورج لوكاتش) أبرز منظري الواقعية الاشتراكية، أتى في كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" على أهم الفروق بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ومنها النهايات التي تبدو في الأخيرة متفائلة تبعث على الثقة بالمستقبل، في حين تبدو في الأولى متشائمة تقول إن الواقع أسود. ويبدو أن هذا لم يغيب عن ذهن محمود شقير الذي أنهى قصته بالأسطر التالية:

"وكان غضب عادل أبو جابر يتلاشى كمياه بركة في يوم حار.. وفي المدى البعيد، كانت بيوت القرية منزرعة تحت وهج الظهيرة في رسوخ وثبات، وثمة مئات من الشبابيك والأبواب تطل على الطريق الترابية بصمت حزين لأنها تودع النازحين بعيون خفية دامعة.. وفي السهل المترامي إلى الجنوب، تمتد أسراب من أشجار الزيتون التي غرسها الأجداد، وكانت هي الأخرى تنزو إلى الطريق الترابية برؤوسها الكثيبة.. كان عادل أبو جابر يتفحص البيوت والحقول والأشجار، وحينما سمع الدقات الرتيبة المنبعثة من المطحنة، توقف قليلا، وارتسمت صورة الطحان في مخيلته، ثم غذ السير صوب القرية."

بيوت القرية منزرعة تحت وهج الظهيرة في رسوخ وثبات. حقا إن رؤوس أشجار الزيتون كثيبة، لكن عادل أبو جابر غذ السير صوب القرية، لا صوب الشرق، ولم ترسم في مخيلته إلا صورة الطحان الذي دعا إلى الثبات والمقاومة، لا إلى الرحيل والهجرة.

## توظيف التراث الشعبي:

التفت، وأنا اكتب عن قصة توفيق فياض "الحارس"، إلى جانب فني يتمثل في توظيف المثل الشعبي، وأتيت أيضا على توظيف خليل السواحري له في قصصه. وسيلحظ المرء في قصص محمود شقير الأولى انه كان يوظف الأغنية الشعبية، العتابا والميجنا، وهذا ما تخلى عنه فيما بعد، في قصصه منذ "طقوس للمرأة الشقية" وما بعدها. بخاصة حين لم يعد يختار شخصياته من الواقع الذي كان قريبا منه في بداياته، وابتعد عنه بسبب إبعاده، إجبارا لا طوعا.

يختار شقير في "الخروج" شخصيات ريفية، وليس غريبا أن ترد الميجنا والعتابا على لسانها، وليس غريبا أيضا أن تبرز هذه في القصة. سيسمع عادل أبو جابر دندنة تنبعث من نهاية الزقاق.

وهيلي يا دموع العين إن كنت حنوننا

شالوا الخيام بالليل ما ودعونا

وسيدندن أبو صالح بصوت حزين ممطوط:

غريب وع بلاد الناس رايج

جيت أودعك يا دار رايج

ولن يقرأ المرء في القصة كتابة بالعربية الفصيحة، عدا ما يرد على لسان السارد، بل سيقراً عبارات ترد باللهجة العامية على لسان شخوص القصة، تتناسب ولغتهم في الواقع، وهذا أيضاً ما سيتخلى عنه محمود شقير في قصصه في مرحلة الثمانينات وما بعدها، لتغدو قصته، غالباً، مصوغة بالعربية الفصيحة.

### كلمة أخيرة:

في 13/7/1979 قدمت قراءة لمجموعتي "خبز الآخرين" و"الولد الفلسطيني" ونشرتها في جريدة الفجر المقدسية. وتوضح قراءتي هذه، حين يقارنها المرء بقراءتي الأولى، الفارق بين قدرتي النقدية في زمنين مختلفين. وسأستحضر هنا، ثانية وثالثة ورابعة... الخ، مقولة أصحاب نظرية التلقي الألمان (ياوس وايزر): إن قراءة نص واحد في زمنين مختلفين تؤدي إلى قراءتين مختلفتين". وسأكرر عبارتي التي نسجتها على مقولة (ياوس وايزر): إن كتابة كاتب نصاً ما حول فكرة ما في زمنين مختلفين تؤدي أيضاً إلى كتابتين مختلفتين، وعليه سأقول: إن موقف كاتب ما من نص له، في زمنين مختلفين، ستؤدي غالباً إلى نظرتين مختلفتين، ما لم يتطور هذا الكاتب. إن تغير وثقف نفسه، واختلفت آراؤه ورؤاه، فلسوف ينظر إلى نصوصه السابقة نظرة مختلفة. وهذا ما نلاحظه لدى شقير نفسه.

سأعتمد على مقالة نشرها شقير تحت عنوان "عن أدب المقاومة والواقعية" (الطريق، ع18، كانون ثاني 2005) لتبيان نظرة شقير إلى قصته هذه "الخروج".

لا أظن أن شقير ينظر الآن إلى هذه القصة بعين الرضا، ولكنه كان يفعل ذلك حين كتبها. لماذا؟ لأن نظرتيه إلى أدب المقاومة من ناحية، وإلى أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية ثانية، قد تغيرت. وهذا ما يقر هو به شخصياً في المقالة المذكورة. ولم يكتف بالإقرار بذلك، بل لقد أقدم على ما يعزز هذا، فهو لم يعد يكتب نصوصاً على شاكلة تلك التي كتبها في مرحلة الستينات، وهو أيضاً عمد على إسقاط بعض القصص التي تتسم بالشعارية والمباشرة والأيدولوجيا، حين أعاد نشر مجموعاته الأولى أو التي تلتها وحفل بعضها بما حفلت به قصصه الأولى. وربما يكون للأمر هنا عودة. وهو أيضاً حين عاد يكتب قصصاً تعالج الواقع الفلسطيني، برزت في "صورة شاكيراً" و"ابنة خالتي كوندليزا" كتبها بأسلوب مغاير، وقد أقر بهذا مراراً، في المقابلات التي أجريت معه، وفي المقالات التي كتبها وعبر فيها عن تجربته الكتابية.

سأقتبس الآراء التالية من مقالة شقير المذكورة، وهي آراء تعزز ما ذكرته.



"ضمن هذا السياق، فإنني كنت ميالا، في نصوصي القصصية التي كتبتها في السنوات الأخيرة، إلى الابتعاد عن الرصد المباشر لواقع الانتفاضة الفلسطينية.."

"انطلاقاً من ذلك، فإنني أدعو إلى إعادة النظر في فهمنا للواقعية الاشتراكية، وفي ضوء تجربتي الشخصية في هذا المجال، فلا بد من الاعتراف، بأنني كنت أكتب القصة وأنا متسلح بموقف مسبق من الواقع. والشخصيات التي كنت أخلقها في هذه القصص، كانت محكومة بنظرتي الأيديولوجية المسبقة، بحيث يصبح المختار أو شيخ الجامع أو الفلاح الفقير، نمطا معروفا سلفا، تتحدد صفاته وتصرفاته وفقا لموقف الأيديولوجي من الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها كل واحد منهم، وليس السياق الذي يحكم القصة والشخص، وما يعنيه ذلك، من احتمالات أن يتصرف المختار أو غيره بطريقة مخالفة لما قررته له سلفا."

ويقول شقير أيضا الشيء نفسه عن النهايات التفاضلية التي كانت تمتاز بها قصصه الأولى، ويرى أن ذلك كان يعود إلى فهمه المسطح للواقعية، وإلى التنظيرات التعبوية التي تسللت في زمن ما إلى الواقعية الاشتراكية " فقد كنت... معنيا بأسباب التفاضل، ولو كان غير مبرر، على نهايات القصص، بحيث تشتم رائحة التبشير والقصديّة وحتمية انتصار قوى الخير، تلك الحتمية التي قد لا تكون هي الخيار الذي لا بد منه". وسوف تكون دراسة، تقوم على منهج التوازي، مجدبة حين يقرأ قارئ ما أراء شقير في العام 2005، وآراءه في العام 1977، وسوف تكون دراسة ثانية، لما أنجزته أنا الآن في العام 2007 ولما أنجزته في العام 1979، لسوف تكون أيضا دراسة مجدبة، لتقول لنا ما التطورات التي طرأت على القاص وعلى ناقده أيضا .

### 3:4 غريب عسقلاني: "الجوع"

ينتمي غريب عسقلاني (إبراهيم الزنط) إلى جيل كتاب القصة القصيرة في فلسطين الذي بدأ يكتب في السبعينات من القرن العشرين، الجيل الذي بدأ يؤسس لحركة قصصية انقطعت، إلى حد كبير، عن حركة القصة القصيرة الفلسطينية التي سبقتها، لا رغبة في الانقطاع من أجل التجديد والتجريب، وإنما لأن احتلال إسرائيل الضفة الغربية وقطاع غزة في العام 1967 فرض ذلك.

كان جيل الرواد يتمثل في خليل بيدس ومحمود سيف الدين الإيراني وعارف العزوني ونجاتي صدقي وعبد الحميد يس. وقد بدأ هؤلاء الكتابة منذ بداية القرن العشرين، فأسسوا المجلات وترجموا وألفوا، ومع العام 1948، عام النكبة، تفرقوا أيدي عرب. أقام الإيراني والعزوني ويس في الأردن، وواصل الأول كتابة القصة، ودرس على أنه أديب أردني، ومثله يس، وأما العزوني فلم يصدر أية مجموعة قصصية، وإن واصل كتابة القصة. وأقام بيدس في بيروت، وسرعان ما توفي (1949)، وواصل صدقي الكتابة، فأصدر، بعد مجموعته الأولى "الأخوات الحزينات"، مجموعة "الشيوعي المليونير" (1963).

وتلا هذا الجيل في كتابة القصة جيل جديد، من أبرز أعلامه في المنافي سميرة عزام التي أصدرت خمس مجموعات قصصية، وجبرا إبراهيم جبرا الذي أصدر مجموعة واحدة في العام 1956، ليتفرغ لفن الرواية، وليبحث الكتاب على التوجه نحوه، فأصدر حتى وفاته ست روايات جعلته علما من أعلام الرواية الفلسطينية والعربية، وغسان كنفاني الذي كتب القصة القصيرة، فصدرت له خمس مجموعات قصصية، وكتب إلى جانبها الرواية القصيرة والمسرحية، وعرف روايا أكثر، فالتمت إلى رواياته أكثر من الالتفات إليه قاصا.

ومع بداية الستينات من القرن العشرين بدأت كوكبة جديدة من الكتاب تكتب القصة القصيرة، وتنتشرها على صفحات مجلة "الأفق الجديد"، وعرف جيل هؤلاء بجيل الأفق الجديد، وأبرزهم خليل السواحري ومحمود شقير

وماجد أبو شرار وحكم بلعاوي وصبحي شحروري ونمر سرحان. وقد واصل هذا الجيل الكتابة، فمنهم من ظل وفيما لفن القصة القصيرة (شقيير) ومنهم من التفت إلى الرواية (يحيى يخلف)، ومنهم من انقطع عن كتابتها لينفرغ للعمل السياسي (أبو شرار)، ومنهم من واصل كتابتها على حياء، فقد مارس كتابة أنواع أدبية أخرى، كالمقالة والنقد (شحروري، السواحري، نمر سرحان).

ولما كانت الهزيمة لم يكن من هؤلاء في الضفة والقطاع إلا أقلهم، وتحديدًا شقيير والسواحري اللذين أبعدهما سلطات الاحتلال إلى العالم العربي، الأول في العام 1975 والثاني قبل ذلك - أي في العام 1968، وذلك لنشاطهما السياسي. وهكذا غدت الضفة الغربية خلوا من أدباء جيل الأفق الجديد.

في منتصف السبعينات بدأ جيل جديد من الكتاب يكتب القصة القصيرة وينشرها على صفحات الجرائد المحلية والمجلات التي أخذت تصدر (البيادر، الكاتب) وعلى صفحات جرائد فلسطين المحتلة في العام 1948 ومجلاتها (الاتحاد، الجديد). ولم يكن لأكثر هذا الجيل صلة بأجيال القصة القصيرة السابقة، باستثناء الكاتب جمال بنورة الذي بدأ الكتابة في أواسط الستينات تقريبًا. ويتمثل هذا الجيل الجديد في غريب عسقلاني وزكي العيلة ومحمد أيوب وآخرين من غزة، وفي أكرم هنية وسامي الكيلاني وآخرين من الضفة. وقد واصل هؤلاء كتابة القصة، فصدر لكل واحد منهم غير مجموعة قصصية، بل وأخذ بعضهم يكتب الرواية القصيرة، مثل غريب عسقلاني وعبد الله تايه وجمال بنورة.

وإذا كان هذا الجيل لم يطلع على قصص الرواد والأجيال التي تلتها من كتاب القصة القصيرة في المنفى، فإنه كان أوفر حظًا في الإطلاع على القصة القصيرة التي كتبها أدباء فلسطين المحتلة في العام 1948: حنا إبراهيم ومحمد نفاع وإميل حبيبي وتوفيق فياض ومحمد علي طه، ذلك أن بعض مجموعات هؤلاء وجدت طريقها لكتاب الضفة والقطاع، عدا أن بعض هؤلاء كان يطلع، بين فينة وأخرى، على صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد، بل وأخذ ينشر على صفحاتها أيضًا، بتشجيع من إميل حبيبي الذي نشر قصص مسابقة أجرتها جامعة بيت لحم على صفحات الاتحاد.

### قصة الجوع: الدجاجة التي باضت شهرة:

هناك نصوص أدبية تبيض لأصحابها ذهبًا، مثل نص الكاتب المغربي محمد شكري "الخبز الحافي"، فقد عاش صاحبه من وراء ترجماته، عدا أنه هو النص الذي حقق له شهرة واسعة. ومن النصوص التي حققت لأصحابها شهرة واسعة أيضًا نص "قنديل أم هاشم" للكاتب المصري يحيى حقي، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني الطيب صالح، ورواية "عمارة يعقوبيان" للكاتب المصري علاء الأسواني. وقد عرف

هؤلاء كلهم من خلال نص واحد، كان له تأثيره، ولا شك، على حياة الكاتب وبقيّة نصوصه. هل نقول أيضا أن قصة "الجوع" لغريب العسقلاني هي الدجاجة التي باضت له شهرة؟

نعم، يمكن قول ذلك، فهي أكثر أعماله انتشارا منذ صدرت. لقد نشرت في غير كتاب، وفي غير أنطولوجيا (مختارات) قصصية فلسطينية، وترجمت، دون غيرها، من نصوص الكاتب، إلى غير لغة.

نشرت في مختارات سلمى الخضراء الجيوسي، ومن قبل في أنطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية (1991) ومن قبل في "27 قصة قصيرة من القصص الفلسطيني في المناطق المحتلة" (1977)، وفي كتاب فخري صالح "القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة" (1982)، ونقلت إلى الألمانية، فيما أعرف. وقد تناولها في دراساتهم كتاب كثيرون. ونشير أيضا إلى أن مجلة "مشارف" (حيفا) أعادت نشر القصة في كانون الأول من العام 1995.

### بين يدي القصة:

قصة "الجوع" هي قصة مواطن فلسطيني (سعيد) بدأ حياته مناضلا ومقاوما للاحتلال الإسرائيلي، فقد انضم إلى المقاومة ما أدى إلى سجنه، حيث أنفق فيه بعض سنوات من عمره، وهناك التقى بالرفاق المقاومين، وقاوموا أيضا السجن الإسرائيلي واشتبكوا معه، ما كان يعرضهم أحيانا إلى قمع مضاعف، حيث يجبرهم السجن على بناء غرف جديدة تضم في جوفها مقاومين جددا يأسرهم الاحتلال.

يخرج هذا المناضل من السجن، ويغدو بلا عمل، ولما كان متزوجا وله أسرة، فهو مضطر لأن يطعمها، وهكذا يجد نفسه يبحث في مدينته غزة عن عمل لا يجده، فأرباب العمل، حين يعلمون عن ماضيه النضالي، يترددون في تشغيله، وهكذا نجده ينعت مدينته بنعوت قاسية: مدينة فاجرة وجاحدة وقاسية وزانية. يضطر سعيد لأن يبيع مصاغ زوجته حتى تسد الأفواه رمقها، وما أن ينفد المخزون، حتى يجد نفسه يمارس ما كان يعارضه ويقاومه: العمل في مصانع دولة إسرائيل ومرافقها. كان قبل أن يسجن يُعنف الذين يعملون في مرافق دولة الاحتلال، وكثيرا ما تعرض لهم، ومنعهم من مواصلة رحلة العمل.

وسيُسري سعيد، ذات صباح إلى داخل الوطن المحتل في العام 1948، بحثا عن فرصة عمل يتمكن من ورائها إطعام أسرته، وسيعمل مع من كان يقف ضد عملهم، سيعمل مع المعلم أبي محمود الذي تعرض له شخصيا.

### فكرة مطروقة:

وفكرة العمل في مصانع دولة إسرائيل ومراقفها فكرة مطروقة في نصوص الأدب الفلسطيني، فقد صور معاناة عمال الضفة الغربية وقطاع غزة في مصانع دولة إسرائيل كتاب بارزون منهم إميل حبيبي في روايته "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (1974)، وسحر خليفة في روايتها "الصبار" (1976)، واضطرت هذه لأن تسري مع العمال، في الباصات والشاحنات، لتعيش تجربتهم وتكتب عنها. وجاءت قصة غريب عسقلاني لاحقا لهذين العاملين الروائيين، وإن كانت الكتابة عن معاناة العمال لم تنقطع، إذ خاض فيها قصاصون آخرون، ولعل رواية المحامي مشهور البطران "آخر الحصون المنهارة" (2005) تعد مهمة في هذا الجانب.

### الزمن الكتابي وأفكار اليسار والكتابة ومحمود شقير:

أنجز عسقلاني قصته، كما ذكرت، في منتصف السبعينات من القرن العشرين، وكان قريبا من التنظيمات اليسارية الفلسطينية التي ساد خطابها في حينه، حتى طغى على الخطاب القومي الذي ساد أيام مصر الناصرية- أي في الخمسينات والستينات من القرن العشرين. ولقد انعكس الخطاب اليساري في الأدبيات السائدة في القصص والقصائد والروايات، بخاصة لدى كتاب اليسار ومن كان قريبا منهم، تماما كما ساد خطاب القوميين وبرز في أدبيات المرحلة السابقة، وإن كان الخطاب اليساري برز أيضا في مرحلة الخمسينات والستينات لدى كتاب الأرض المحتلة (درويش والقاسم وزباد وحبيبي وحنا إبراهيم وغيرهم). وربما يلحظ المرء الخلاف واضحا حين يقارن نصوص ناصر الدين النشاشيبي بنصوص درويش والقاسم وإبراهيم. ولكن هذا الاختلاف ليس كلياً، فثمة تقاطع فيه يتمثل في نظرة اليسار والقوميين إلى اليهود العرب بعامة.

رأى النشاشيبي في اليهود العرب عرباً. إنهم عرب بالدم، فالدماء العربية تجري في عروقهم. وأما اليسار فقد نظر إليهم على أنهم ضحية لليهود الغربيين الصهيونيين، حيث، اضطهدهم هؤلاء، وتركوهم في أسفل السلم الاجتماعي، يليهم العرب.

ولقد ترك الخطاب اليساري أثره على غريب عسقلاني، وتمثل هذا بوضوح في تصويره للصراع في القصة. يقوم الصراع أساساً بين المناضل سعيد وغيره ممن يذهبون إلى العمل في مصانع العدو، ولكنه سرعان ما يتحول إلى صراع طبقي، بين المضطهدين عرباً ويهوداً، غربيين. بين سعيد والعامل أبي محمود والعامل اليهودي الشرقي عزرا من ناحية، وبين صاحب العمل شلومو من ناحية ثانية، فحين يزور الأخير مكان العمل يلحظ تراخي العمال بسبب ضعف عزرا، يوبخهم ويطردهم. وهنا يقف سعيد إلى جانب عزرا.

ويقابل هذا في القصة اضطهاد للسجناء أيضاً. كان سعيد في السجن بيني وبينني معه زملاؤه العرب، بينون غرماً جديدة لسجناء جدد فيما يضطهدهم السجناء. وسعيد الآن، مع أبي محمود وعزرا اليميني بينون للقادمين

من وراء البحار، لليهود الغربيين الذين تنتفخ جيوبهم، في حين يموت أبناء عزرا والعرب من المرض والفقر وقلة ما في اليد، على الرغم من أن عزرا يعمل في مهنتين.

والسؤال الذي يثيره المرء الآن، بعد مرور ثلاثين عاما على كتابة القصة هو: كيف ينظر غريب عسقلاني الآن إلى قصته، وإن أعاد كتابتها، فهل سيكتبها كما هي؟

وربما أذكر هنا بما أوردته في مقالتي السابقتين عن محمود شقير، وقصتيه "الخروج" و"صورة شاكيرا". لم يعد شقير ينظر بعين الرضا إلى قصصه المبكرة، لأنها كانت قصصا نمطية، يصور فيها العالم وفق رؤية مسبقة، فالمختار وشيخ الجامع شريران سلفا، والطحان والحجار طيبان سلفا. هل كانت نظرة أكثر كتاب اليسار في السبعينات تنبثق من الرؤى المسبقة أكثر من كونها تصويرا للواقع المعيش؟ مجرد تساؤل أترك لغريب عسقلاني الإجابة عنه، وإن كنت أدرك أن كثيرين منا كانوا يتعاطفون مع اليهود الشرقيين باعتبارهم ضحية، ولكن هؤلاء كانوا أكثر قسوة من اليهود الغربيين، حين كانوا يخدمون في المناطق المحتلة.

### حول الأسلوب:

لا يطغى على القصة، من أولها إلى آخرها، أسلوب واحد هو صياغتها عبر الضمير الثالث الذي تبدأ القصة به "أحكم سعيد لف حطته..."، فلقد تخللها، عدا الحوار الجزئي فيها الذي تم بالعربية الفصيحة، مع بعض مفردات عبرية، السرد بالضمير الثاني - أي الأنا/ أنت، وكثيرا ما نصغي إلى سعيد يخاطب نفسه "ومدينتك الغانية تغمز بعينيها أينما رأتك"... وتتسلى بالحدق على عشاق مدينتك الفاجرة".

وهذا الأسلوب، أسلوب الأنا/ أنت، أو الضمير الثاني عرفته القصة الفلسطينية منذ سميرة عزام ومرورا بغسان كنفاني في "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم"، وفي الأخيرة يبدو واضحا بامتياز. وسياصله محمود درويش في كتابه النثري "يوميات الحزن العادي" (1974) وكتاب قصة من الضفة والقطاع، وسأصوغ به روايتي "تداعيات ضمير المخاطب" (1993) ونصوصاً أخرى أبرزها "ليل الضفة الطويل" (1993)، وكنت بدأت أكتب فيه، في جريدة الشعب المقدسية، في العام 1981، تحت اسم مستعار هو ميسون. وكلما كان المرء وحيدا وقلقا لجأ إلى هذا الأسلوب الذي هو على قدر كبير من الجمال على أية حال.

وكثيرا ما كان سعيد القلق غير المتصالح مع الآخرين، وأحيانا مع نفسه، يلجأ إليه. كلما بحث عن عمل في مدينته، وردة الآخرون وسخروا منه، يخاطب سعيد نفسه، أو يخاطب الآخرين، إن المخاطب - بكسر العين - واحد، ولكن المخاطب يتعدد، فتارة هو سعيد نفسه، وطورا هو الآخرون، ولنلحظ هذه الفقرة: "مهنتي لا تقدرين عليها. آه لو تعلمون ما هي مهنتي. لقد مارستها حتى نخاع العظم أيها الأندال.... وها أنت تخرج إلى نور الشمس، والجوع يستبد بك، والدنيا تدير لك ظهرها....".

#### 4:4 أكرم هنية: "عندما أضيء ليل القدس"

هذه القراءة التحليلية لقصة أكرم هنية "عندما أضيء ليل القدس" تنجز بمناسبة صدور أعماله القصصية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (2003) في بيروت.

ويعود السبب في اختيار هذه القصة دون غيرها، إلى أسباب منها أنني اخترت عنوانها، مع بعض التغيير، لكتابة مقالة عن أكرم هنية، يوم إبعاده، في العام 1986، وكان مقالا عابرا سببه مناسبة غير سارة، ومنها أن القصة لها في نفس مؤلفها وقع مميز، وهذا ما أخبرني به أحد طلبة الدراسات العليا الذي أنجز رسالة ماجستير في قصص أكرم هنية، ولكنه لم يدرس القصة إلا ضمن دراسته قصص الكاتب كلها، وهكذا لم يخصص لها مساحة كاملة، وهذا ما سأفعله هنا، وثمة ما هو متعلق بالسبب الأول، وهو عودتي المتأخرة لنصوص قديمة كتبت عنها مقالات أو أشرت إليها في دراسات، لأكتب عنها، من جديد، لاختبار مقولة نقدية من مقولات نظرية التلقي الألمانية، وهي أن قراءة نص واحد من قارئ واحد، في زمنين مختلفين تؤدي إلى قراءتين مختلفتين، وسبب ذلك الثقافة التي يكتسبها القارئ، وتطور آرائه ووعيه النقدي، واختلاف حالته في أثناء القراءة.

#### بين يدي النص:

كتب أكرم هنية هذه القصة ونشرها في مجموعة "طقوس ليوم آخر" (قبرص، 1986)، وضمت هذه المجموعة مجموعات القاص الثلاثة الصادرة في (1979) (1980) (1981)، والقصة، بالإضافة إلى سبع قصص أخرى لم تظهر في المجموعات الثلاثة الأولى. هذا يعني أن أكرم هنية انقطع خمس سنوات عن إصدار أية مجموعة جديدة، وهذا يعني أيضا أنه ما عاد مكثرا في كتابة القصص، كما بدأ في سنوات كتابته الأولى. ويمكن قول الشيء نفسه عن مجموعة "أسرار الدوري" (2001) التي صدرت بعد خمسة عشر عاماً من صدور "طقوس ليوم آخر".

اعتمادا على تاريخ النشر يمكن الإشارة إلى زمن الكتابة، وهو، كما يفترض، 1986، وهذان الزمانان خارجيان، مثلهما مثل زمن القارئ. ولكن ماذا عن الزمن الداخلي؟ يستطيع المرء أن يحدد هذا الزمن اعتمادا

على معطيات داخلية، وإن لم يذكر بالضبط. ثمة في النص إشارة إلى الاحتلال، احتلال اليهود المدينة، وتم هذا كما نعرف، بعد العام 1967. وثمة في النص أيضا إشارة إلى الحرب اللبنانية، الحرب الأهلية، وابتدأت هذه منذ 1975، واستمرت إلى فترة كتابة القصة. وإذا كان هذا هو الزمن القصصي المعيش من أكثر شخوص القصة، فإن رجل الضوء ذا الدلالة الرمزية يعود بنا إلى أول مزارع كنعاني زرع أشجارا في فلسطين، ويمر بنا مروراً عابراً في تاريخ الغزوات، فهو الجندي البسيط الذي حارب الغزاة، وهم كثر، وهو العامل الذي بنى سور القدس، وهو الفلاح الذي ألقى أول حجر على سفينة الغزاة عام 1882، وهو الرجل الذي ظهر على سور القدس زمن القصة وجريان أحداثها.

ويستطيع القريب من أكرم هنية، الذي عاش الأحداث زمن كتابتها، وزار القدس في حينه، يستطيع أن يحدد الزمن القصصي، وهو 1985 أو قبلها بقليل، ففي هذا العام استرخى أهل الضفة، وبدأوا يمارسون طقوساً أتى عليها المؤلف الضمني في الصفحتين الأولى والثانية من القصة، إنها أجواء ليالي رمضان في ذلك العام، أجواء الفرح والسهر التي لم يكن يعكر صفوها سوى دوريات الجيش الإسرائيلي.

### السارد في القصة:

ليس هناك سارد واحد يسرد القصة من أولها إلى آخرها، هناك مؤلف وهناك أربع شخصيات نصغي إليها، كما نصغي إلى كلام المؤلف. والمؤلف غير محدد الملامح، ويستطيع المرء أن يطابق بينه وبين أكرم هنية الكاتب. وكان أكرم هنية، في حينه يعمل في جريدة "الشعب" المقدسية ويرأس تحريرها، وكان على قرب شديد من أجواء المدينة التي أتى المؤلف على وصفها. المؤلف، إذن، وهو المؤلف الضمني، لا يختلف عن الكاتب الحقيقي للقصة، عن أكرم هنية، ويتم السرد هنا بضمير الهو، الضمير الثالث. ولكن هذا الضمير يتغير فلا يسيطر على القصة كلها، إذ أن الشخصيات الأخرى: الطفل الفتاة، الرجل، رجل الضوء، تتكلم وتقص عن ذاتها وعما جرى معها من خلال الضمير الأول، ضمير الأنا. ويبدو السارد/ المؤلف كلي المعرفة، إذ يعرف الكثير عن المواطنين. ولغة السارد، مثل لغة شخوصه، هي العربية الفصيحة. لكأن أكرم هنية أدخل لغة شخوصه في مياه نهر (ليثي) كما يقول (ميخائيل باختين)، حيث انصهرت كلها في مستوى واحد، وبذلك تكون لغة القصة أقرب إلى لغة الشاعر الغنائي، هذه التي لا تعدد في المستوى اللغوي فيها. المؤلف يكتب بالفصيحة، والطفل يتكلم بالفصيحة، وكذلك الفتاة والرجل، بل أن رجل الضوء الذي تعود جذوره إلى بداية الحضور الكنعاني في فلسطين يتكلم العربية الفصيحة.

### بنية النص:



يتكون النص من أحد عشر مقطعا على النحو التالي:

1- المؤلف [حوالي 96 سطرا].

2- الطفل [ثمانية أسطر].

3- الفتاة [سبعة عشر سطرا].

4- الرجل [خمسة وثلاثون سطرا].

5- رجل الضوء [أربعة أسطر].

6- المؤلف [أربعة أسطر].

7- الطفل [أربعة أسطر].

8- الفتاة [سبعة أسطر].

9- الرجل [خمسة أسطر].

10- رجل الضوء [ثمانية أسطر].

11- المؤلف [تسعة أسطر]. [طبعة الكرمل، 1986].

يفتح المؤلف الضمني النص ويختتمه، وما بين الافتتاح والاختتام يظهر أيضا في الوسط، إنه يتكلم ثلاث مرات، فيما يتكلم الآخرون مرتين، وتبدو القصة، إذا استعرنا من الشعر مصطلحاته حول شكل القصيدة الحديثة، تبدو دائرية الشكل وحلزونية في الوقت نفسه. المؤلف هو نقطة البدء، وهو نقطة الوسط، وهو نقطة النهاية. وثمة في المقطع الأول أيضا عبارة مركزية يعود إليها المؤلف كلما سرد فقرة لتكون نقطة انطلاق لمواصلة القص. إنها عبارة "صاح الطفل: انظروا"، وتكرر هذه في المقطع الأول على النحو التالي:

- صاح الطفل: انظروا.

- صاح الطفل: انظروا.

- انظروا "صاح الطفل.

- صرخ الطفل: انظروا.

- انظروا. انظروا. انظروا. أخذ الطفل يصرخ محتدًا.

وثمة عبارات دالة أخرى في النص وهي:

- ليل القدس الطويل.
- .... يبحث عن زبائن لليلهن الطويل.
- أقص شعري.. أعرف أنه يحبه أسود طويلاً كالليل الذي اعتاد أن يسير فيه.
- وانبعثت عندما كنتم تصنعون مهرجان الألوان في هذا الليل الطويل.

وهي أيضاً:

- حتى لعل الرصاص [ينتهي بها المقطع 1 و 2 و 3 و 4].
- عندما لعل الرصاص [ينتهي بها المقطع 5].
- قد أطلقوا النار بغزارة نحوه [ينتهي بها المقطع 6].
- عندما سمعنا صوت الرصاص [ينتهي بها المقطع 7].
- عندما لعل الرصاص [ينتهي بها المقطع 8].
- عندما انهال الرصاص عليه [ينتهي بها المقطع 9].
- أطلقوا الرصاص [ينتهي بها المقطع 10].

وينتهي المقطع الحادي عشر، بصوت المؤلف:

"كانت القدس تستحم في بحر الضوء الرقيق الحالم الذي انبثق فيها، وفي بحر البشر المحتشدين في كل مكان. ونسمات منعشة تهب من جميع الاتجاهات. وكان العلم "يرفرف عالياً".

ثمة رجل هو رجل الضوء، يحل في رجل من أهل القدس، في ليلة من ليالي رمضان، ويرى فيه الناس شخصاً عزيزاً عليهم، يلفت طفل الأنظار إليه بعبارة: انظروا، ويصعد الطفل إليه وكذلك الفتاة والرجل، ليلتقوا به، ولكن ما يفرق بين هؤلاء ورجل الضوء هو الرصاص، وهكذا يجرح رجل الضوء، ويختفي لكنه لا يموت، وهكذا تنتهي القصة بإعلاء العلم الفلسطيني الذي يرفرف فوق أسوار القدس عالياً.

إن ليل القدس طويل، لأن القدس تحت الاحتلال، والناس ينتظرون المخلص، الفادي، الثوري، وحين يظهر يتطلعون إليه، لكن رصاص الجنود يلعلع ولا يكتمل اللقاء.

## لنعد إلى بناء النص:

يعقب كل عبارة في المقطع الأول عبارة أخرى، باستثناء العبارة الأولى، حين يكرر الطفل عبارة انظروا ثانية، يعقب المؤلف: لم يستمع إليه أحد. وحين يكررها الطفل الثالثة يعقب المؤلف: لكن أحداً لم ينتبه إليه وهو يشد ثوب أمه المنشغلة بالحديث مع...، وحين يكرر صراخه، يعقب المؤلف: لكن أحداً لم يستمع إليه وقد أخذتهم الرهبة، وفي المرة الخامسة يصرخ الطفل ويبيكي ويشير بيديه وهنا: انتبه بعض لصرخته وإلحاحه ونبهوا غيرهم".

لكأن أكرم هنية يقول: خدوا فالها من أطفالها، ولكأنه تتبأ بالانتفاضة التي اندلعت في نهاية العام 1987، وكان للأطفال دور بارز فيها. ولكأن أكرم هنية يقول: ولكن من يصغي إلى هؤلاء ويستمع إليهم.

نأتي إلى ردود الأفعال إزاء بروز رجل الضوء. يلجأ القاص، قبل أن يخصص حيزاً للطفل والفتاة والرجل، إلى تصوير ردود أفعال الناس إزاء ظهور رجل الضوء، وتبدو على النحو التالي:

"هتف رجل وهو يبكي: أنه ابني قتله اليهود.

"وصرخت امرأة كان يحيط بها أطفالها: إنه ابني الذي استشهد في لبنان".

" وهتف رجل مأخوذ بغرابية ما يجري: إنه المهدي المنتظر".

"وقالت امرأة عجوز: إنه ابني التائه في المنفى".

"وقال شاب بسرعة حاسمة: إنه شقيقي المعتقل في السجن".

"وقال آخر: "إنه ولي من أولياء الله في هذه الليلة المباركة".

"وتقدم طفل للأمام وسط الجموع: إنه أبي الغائب في السجن".

"وقالت امرأة وهي ترسم علامة الصليب: يا عذراء. إنه يسوع. يسوع يا مخلصي".

"وارتعش جسد فتاة لم تحاول مقاومة دموعها وهي تهمس: إنه حبيبي. اعرفه. إنه فارسي.. انتظرته

طويلاً. ها قد أتى".

وكما يقول المثل الشعبي "اللي على بال أم حسين بتحلم فيه بالليل"، وكل واحد من أبناء الشعب

الفلسطيني يفتقد عزيزاً، وهكذا يرى كل واحد من أهل القدس وزوارها في رجل الضوء العزيز الذي يفتقده.

ولا يخوض أكرم هنية في قصة كل واحد من هؤلاء، إنه يختار ما قاله الطفل، وما قالت الفتاة، ويضيف إلى هذين قصة رجل آخر لم نصغ إلى صوته بين الأصوات. وتسير القصص الفرعية على النحو التالي:

1- **الطفل:** كان أول من رأى رجل الضوء، وأول من صعد نحوه. يقول الطفل: "شعرت أنه يشبه أبي الغائب منذ سنوات، والذي تقول أمي إنه سافر". ويضيف "عندما رأني فتح ذراعيه، ورفعني عالياً وضمني إليه"، ولكن ما يفرق بينهما الرصاص.

هكذا يكون رجل الضوء الأب الغائب، ولكنه لا يتخلى عن أبنائه.

2- **الفتاة:** تنتظر حبيبها، مع أنهم قالوا لها إنه لن يأتي، إلا أنها واثقة من أنه لا يتأخر عن مواعده، وتصد إليه وتعانقه، ومدّ يده وربت على كتفي، مسح دموعه من عيني، وبدأنا نتحدث". ولكن ما يفرق بينهما الرصاص.

تعدّه أنها ستنتظره، ويتعهد بأنه لن يغيب طويلاً. وهكذا يكون الحبيب الوفي.

3- **الرجل:** الرجل متزوج وله أبناء، وبدا رجل الضوء رفيق عمره وصديقه الذي لم يره منذ زمن طويل، لقد قاتلا معا في لبنان واختفت أخبار رجل الضوء، ودارت حوله الشائعات. هل استشهد؟ هل أسر؟ هل التجأ إلى الجنوب؟

ويصعد الرجل إلى السور لملاقاة صديقه رجل الضوء، ويتبادلان معا حديثاً قصيراً، ولكن ما يفرق بينهما هو رصاص الاحتلال. يسأل رجل الضوء صديقه عن أمه وأبيه- أم رجل الضوء وأبيه وبعد أنه سيعود. إنه الوفي لصديقه ولأمه ولأبيه.

4- **رجل الضوء:** يظهر رجل الضوء عندما رأى الناس يبحثون، في ليل القدس الطويل، عن نسمة هواء وضحكة ولحظة فرح. ويقول: "كان لا بد أن أظهر".

ويخبرنا عن نفسه بالتالي:

"لست أنا تماماً من رأيتموه، ولكنني هو بصورة أو بأخرى. لست ملاكاً ولست شيطانياً". و"أنا مزيج لقائكم". واللقاء لا يقتصر على أهل القدس. إنه يضم أهل القرى والمخيمات المجاورة.

وكما ذكرت فثمة دلالة رمزية لرجل الضوء تتضح من خلال الفقرة التالية:

"ولدت عندما رأيتموني أضيء القدس. ولكنها لم تكن حياتي الأولى. عشت قبلها حيوات كثيرة في عصور أخرى.

وكما أشرت، فإنه، لحظة ظهر، تقمص رجلا كان واقفاً على السور. وثمة امتداد أفقي وآخر عمودي له. له عائلة وله أطفال وله حبيبة وله أصدقاء، وقد اتضح هذا من خلال القصص الثلاث، كما لاحظنا. ولكنه أيضاً ظهر في العصور الأخرى على النحو التالي:

- المزارع الكنعاني الذي زرع أول شتلة هنا.
- الجندي البسيط الذي حارب الغزاة في فلسطين.
- العامل الذي بنى السور.
- الفلاح الذي ألقى أول حجر على سفينة الغزاة عام 1882.

وكما له امتداد في المكان، في القدس، له امتداد في الزمان

إنه تموز الفلسطيني، ولد مرات عديدة ومات مرات عديدة. مات على يد الأعداء، ومات على يد الأصدقاء، وله قبور في عمان والشام وبيروت والجنوب. ويشعر أنه يعرف كل واحد من أهل القدس. وهو النور، وحين أطلق الإسرائيليون النار عليه أطلقوها لأنهم لم يتحملوا النور. وحين مات كان موته الجديد. "رحلت بعيداً. إن رجل الضوء، هنا، مثل احمد العربي في قصيدة محمود درويش. احمد الذي يقول:

كلما آخيت عاصمة

رمتي بالحقيبة،

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار،

كي أجدد قامتي

### المستوى اللغوي في النص:

على الرغم من تعدد الشخصيات في النص واختلاف ألسنتهم الاجتماعية: مؤلف، طفل، فتاة، رجل محارب، رجل الضوء الأسطوري الذي عاش في أزمنة متعددة، إلا أن المستوى اللغوي في القصة هو مستوى لغوي واحد. لقد أسلب القاص لغة شخصه، وأدخلها في مياه نهر (ليثي)، على رأي (ميخائيل باختين). لقد فعل ما يفعله الشاعر الغنائي الذي يطغى على لغته مستوى لغوي واحد.

## النص والنصوص الأخرى:

يستطيع المرء أن يبحث في نصوص أخرى للكاتب، ليعزز بعض مقولات النقد البنيوي، ومنها إن ثمة صلة ما يمكن العثور عليها في كتابات كاتب ما، بل وفي نصوص عصر ما، وحين يحاول الناقد أن يتأكد من صدق هذه المقولة في قصص أكرم هنية، فهل يعثر على ما يصل هذه النص بنصوص أخرى للكاتب. أرى شخصياً أن أقرب نصين لهذه القصة هما قصة "القرار" (1980) وقصة "شهادات واقعية حول موت المواطنة" منى. ل (1980). في القصة الأولى هناك إشاعة ما تنطلق من البلدة القديمة في نابلس، وهناك رصد لردود الفعل إزاءها، وفي الثانية هناك حادث موت/ انتحار منى. ل، وهناك أيضاً رصد لآراء معارفها وأصدقائها وزميلاتها. ثمة في القصص الثلاث حدث بارز لافت، وثمة رصد لردود فعل الآخرين/ إزاءه. وأكرم هنية المهني الصحفي، منذ تخرجه، والسياسي منذ أيام الدراسة في الجامعة، مُنغمس في الواقع، بسبب موقعه، وراصد جيد لآراء الآخرين، إزاء حدث لافت. ولعلني لا أبالغ حين أرغم إنه أبرز كاتب قصصي في فلسطين يدون في قصصه تفاصيل الواقع في الجانب السياسي. الأخبار كلها تأتي إليه وهو في موقعه في الجريدة، وهو بطريقة أكاد أقول مذهلة يرصدها في قصصه، وربما ما كان ليتمكن من ذلك، لولا عمله الصحفي الذي انعكس على قصصه فميزها، وجعل لصوته القصصي اختلافاً واضحاً.

تحيلنا الكتابة عن صلة النص بنصوصه الأخرى إلى الكتابة عن النص وصلته بنصوص أخرى سابقة ولاحقة. هل يستطيع المرء أن يزعم أن هذا النص متأثر بنصوص سابقة، وأنه ترك أثره في نصوص لاحقة.

تذكر عبارة ليل القدس الطويل المتكررة في القصة، تذكر "قارئ جبرا إبراهيم جبرا بعنوان روايته "صراخ في ليل طويل" (1956)، فهل كان العنوان ترك أثراً على أكرم هنية؟ مجرد تساؤل، مع أن ثمة فارقا بين ما ورد في النصين. الليل الطويل في نص جبرا هو ليل التخلف الاجتماعي، والليل الطويل في قصة هنية هو ليل الاحتلال الجاثم على القدس منذ 1967 حتى تاريخ كتابة القصة، وحتى اللحظة.

تحيل العبارة المتكررة المرء إلى عنوان نصي القصصي "ليل الضفة الطويل". هل كانت العبارة في لا وعيي حين جعلتها عنواناً للنص. كلا النصين يأتیان على واقع الناس تحت الاحتلال.

سئل (امبرتو ايكو) من بعض القراء، حين انتهى من كتابة روايته "اسم الورد"، إن كان قرأ رواية ما فيها شبه بروايته. وكان جوابه: ربما أكون قرأتها، ولكنها لم تكن حاضرة في ذهني وأنا أكتب روايتي. ولا أنكر أنني قرأت قصة هنية وكتبت عنها كتابة عابرة، فهل تركت أثراً عليّ؟ وهل كان لها تأثير على نصي؟ ربما.

كلمة أخيرة:

يكتب أكرم هنية قصته عن فرح أهل القدس في عام 1985، ولكنه يكتب عن فرح لم يكتمل. عن فرح ناقص، فثمة غياب ما سببه الاحتلال، ورجل الضوء في القصة هو الفدائي، وهو الشهيد، وهو ابن هذه البلاد الذي زرعها، وقاوم غزاتها. إنه ليس ملاكا وليس شيطانا. ولعل هذه القصة مثل قصص كثيرة أبرزها بعض قصص مقهى الباشورة لخليل السواحري، وقصة "أبو جابر الخليلي" لتوفيق فياض، وقصة "في الطريق إلى البلدة القديمة" لمحمود شقير، لعل هذه القصة، مثل هذه القصص، ذات أهمية كبيرة لمن يريد أن يدرس مدينة القدس والحياة فيها في ظل الاحتلال. وهي قصص كتبها قاصون عرفوا المدينة وشارعها وأزقتها، والتقطوا تفاصيل الحياة فيها، وكانوا- أي القصاصون- يكتبون عما رأوا وعاشوا وشاهدوا، ولهذا كانت لقصصهم نكهة خاصة.

**5:4 أكرم هنية: "شهادات واقعية حول موت المواطنة منى.ل"**

هذه قصة كان كاتبها نشرها في مجموعته القصصية الثانية "هزيمة الشاطر حسن" (1980)، ولم يكن يتجاوز الثامنة والعشرين عاما. كان هنية درس الأدب الإنجليزي في القاهرة، وعاد إلى عمان ليعمل في الصحافة هناك، وسرعان ما عاد إلى رام الله، ليعمل في جامعة بيرزيت، وجريدة "الشعب" المقدسية، محررا فرئيس تحرير. وقد تفاجأنا، نحن قراء القصة القصيرة وكتابها، يومها بصدور مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" (1979) التي احتوت قصصا كان للهم العربي، خارج فلسطين، حضور فيها. وما فاجأنا أيضا أنها كادت، مع مجموعة "الولد الفلسطيني" لمحمود شقير، وبعض قصص محمد علي طه، تكسر نمط الكتابة القصصي، فقد غلب على القصة القصيرة طابع القصة التقليدية ذات البداية والوسط والنهاية. ولم نعتد قراءة قصة تفيد من الصحافة والسينما في بنائها. وربما ما فاجأنا أيضا أن كاتبها أخذ يبينها، في جانب منها، على قصص تراثية، فقد أفاد من التراث الشعبي "ألف ليلة وليلة" ومن التراث الرسمي "النابعة الذبياني" وواصل ذلك في مجموعته الثانية والثالثة، إذ أفاد من تغريبة بني هلال.

### بين يدي القصة:

تدور القصة حول مواطنة مقدسية هي منى.ل، التي اعتقلت وسجنت، وبعد أن خرجت من سجون الاحتلال، كان من المستحيل أن تبقى في القدس، فأثرت السفر إلى مدينة عربية، لم يحددها الكاتب، وأخذ أهلها يزورونها بين فترة وأخرى.

في المدينة العربية لم تتقطع منى.ل الشاعرة والرسامة والسياسية عن مواصلة نضالها، وقد تعرفت إلى شاب اسمه سعيد، شكلا معا ثنائيا رائعا، وتعرضا للاستجاب من نظام المدينة العربية، وضيق عليهما حتى أنهما فصلا من عملهما، وحين أخذت تبحث عن عمل، كان أصحابه ينظرون إلى تقاطيع جسدها أكثر مما ينظرون إلى شهاداتها، ولم يختلف متقفو المدينة عن أصحاب العمل، فقد حاول نصفهم أن يعلقها.

وستنتهي العلاقة بين سعيد، ومنى بالانفصال، فلقد أراد هو أن يتدخل في كل شأن من شؤون حياتها، أراد أن يتدخل حتى في اختيارها ملابسها وفي قصة شعرها. وفيما ذهب هو إلى دولة خليجية ليعمل فيها، وأصبحت حياته المادية فوق الريح، ما جعل أحد المحققين يقول: اطعم الفم تستح الأيديولوجيا، فيما ذهب سعيد إلى دولة خليجية ظلت منى.ل مقيمة في المدينة العربية، لأن نظامها رفض السماح لها بالسفر.

وكما يتضح من مذكرات منى في دفترها، فقد كانت تبدي استعدادا لتقديم تنازلات لسعيد من أجل أن تستمر العلاقة بينهما، ولكنه كان يريد المزيد والمزيد من التنازلات، وهذا ما لم تستطع أن تفعله. هل أراد القاص أن يقول لنا هنا إن الرجل العربي يريد امرأة خاضعة مطيعة يسيطر عليها وعلى سلوكها، ويتدخل في أدق تفاصيل حياتها، حتى لو كان هذا الرجل تقدما في أفكاره؟



صمدت منى ل. وتحملت، ولم يصمد سعيد، فهاجر إلى دولة خليجية، وأصبح إنساناً آخر غير الذي كان، وربما كان حاله حال آلاف التقدميين العرب ممن بدأوا حياتهم ثواراً وانتهوا موظفين يبحثون عن لقمة عيشهم ومستقبل عائلاتهم الشخصي، ولا شك أن من كان قريباً من اليسار يعرف عشرات الأشخاص الذين يشبهون سعيداً. هل أقول أيضاً إن هناك عشرات مثل منى ل.؟

في التذييل الذي كتبه القاص حول عدم ذكر الاسم الثاني لمنى، واكتفائه بالحرف الأول، ما يشير إلى أنه قد يوجد آلاف مثلها في العالم العربي، وأنها ليست حالة استثنائية. والقاص نفسه، أكرم هنيه، يتعاطف مع منى، ويبدو معجبا بها، وكان يتمنى لو تعرف إليها، قل موتها. وعموماً فإن قصصه التي كتبها في هذه الفترة أبرزت نماذج شبيهة لمنى، مثل قصة "وردتان للزميلة ندى". ويبدو أن إقامة الكاتب في القاهرة، وتعرفه في الجامعة إلى طالبات مناضلات، كن زميلات له، وإعجابه بنشاطهن السياسي، هو ما دفعه لأن يكتب في التذييل:

"تعمدت عدم نشر الاسم الصريح الكامل للمواطنة منى ل."، ربما لأن في بعض الشهادات شيئاً من خصوصيتها، وربما لأن هناك آلاف مثل "منى ل.". وعموماً فإن فلسطين عرفت في تلك المرحلة مناضلات قاومن الاحتلال وسجن وعذبين وصمدن، وواصلن مشوارهن بعد إبعادهن.

### قراءة في العنوان:

يوحي لنا العنوان بأننا سنقرأ شهادات، لا قصة قصيرة، ويوحي لنا بأنها واقعية وليست من نسج الخيال، علماً بأن قصص هنية السابقة واللاحقة كانت تعتمد في كثير منها على الخيال واللامعقول، مثل قصة "بعد الحصار.. قبل الشمس بقليل" وقصة "مؤتمر فعاليات القرية يصدر نداءً هاماً".

ويعزز العنوان موت منى ل.، لا انتحارها، علماً بأن القصة تورد مفردة الانتحار مراراً حتى لتطغى هذه على مفردة الموت. والذي عزز، في المتن، الانتحار، التقرير الذي كتبه الطبيب الشرعي حين شرحت الجثة.

ومنى ل.، من خلال العنوان، مواطنة. وربما رأى قارئ القصة أنها مواطنة عادية، وربما تساءل: وماذا يهمني في الأمر، فهناك عشرات المواطنات اللاتي يمتن يومياً. قد يمتن لأن أجلهن انتهى، وقد يمتن لأن مرضاً ألم بهن، وقد يمتن بحادث سيارة. وحين يقرأ المرء القصة يكتشف أن منى ل. ليست مواطنة عادية، وأن سبب موتها ليس واحداً من الأسباب السابقة. إنها مواطنة مختلفة، وقد دفعها إلى الانتحار عوامل عديدة: البعد عن الوطن بسبب الاحتلال الإسرائيلي، وتخلي الأصدقاء عنها، والقمع الذي يسود المدينة العربية، والحصار الذي

أخذت تعاني منه، وبقاؤها وحيدة بعد أن تخلى صديقها عنها، وترك صديقتها سامية الشقة التي كانت تقيم معها فيها وسفرها إلى الكويت، ومواصلة التحقيق مع منى ومنعها من العمل.... الخ.

ولن يقرأ المرء، كما سنرى، شهادات قيلت بعد موتها، شهادات قالها محبوبها وكارهوها وحسب، وإنما سيقراً أيضاً نصوصاً كتبتها من قبل موتها.

### مكونات القصة:

يدرج أكرم هنية قصته هذه ضمن مجموعة قصصية، ما يعني أنها قصة قصيرة، لكن أكرم هنية المؤلف الضمني في القصة نفسها يذكر أنها في الأصل تحقيق صحفي حول موت المواطنة منى.ل كان أعده، ذات يوم، وهو يعمل في صحيفة يرأس تحريرها شخص آخر غيره. كان أكرم هنية الموظف في الجريدة، يتلقى التقارير والأخبار ويدققها ويعيد صياغة ما فيها من أخطاء، ولفت نظره، ذات ليلة، والعمل يسير روتينياً، تقرير أحد المندوبين، وكان فيه خبر يقول: "عثر الليلة الماضية على جثة لفتاة تدعى منى.ل، في شقتها في شارع... وتبلغ من العمر 27 سنة ويعتقد أنها أقدمت على الانتحار، وقد نقلت جثتها إلى الغرفة السوداء لتشريحها".

وسيتابع المحرر الخبر وسيسأل صاحب التقرير إن كان لديه المزيد من المعلومات، وسيتصل بمحرر الصفحة الأدبية إن كان لديه معلومات عنها، وسيعرف أنه التقى بها ذات نهار وأنها أهدته ديوانها "أوراق شتوية ملونة"، ديوانها الذي لم يقرأه في حينه.

وسيظل خيال منى.ل مسيطراً عليه، وسيتساءل: لماذا تقدم فتاة رقيقة كهذه في وقت مبكر على الانتحار؟ وهكذا يبدأ يتابع الموضوع، فيقرأ دفتر مذكراتها وديوان شعرها ومقالاتها التي نشرتها في الصحف، ومقالات أخرى نشرت عن لوحاتها، وسيقابل صديقتها سامية، وعامل المقهى الذي كانت تجلس عليه، وزميلاتها في المدرسة، وصاحبة الشقة التي كانت تسكن فيها، وبعض طالباتها، والمحقق والطبيب الذي شرح الجثة، وسيرسل رسائل إلى صديقها سعيد، وإلى صديق صديقها، وسيقابل بعض هؤلاء أيضاً. وستتشكل القصة/الشهادات من المقدمة التي كتبها هو: أكرم هنية، ومن اثنتين وأربعين شهادة ومقابلة ورسالة واقتباس من مذكرات منى وديوان شعرها.

هل نحن إذن أمام قصة؟

أشير ابتداءً إلى أن عنصر التجريب في القصة واضح جداً، وسمة التجريب سمة تميز نتاج أكرم هنية بخاصة، وقد سبقه إلى هذا، كما ذكرت، قاصان آخران: شقير ومحمد علي طه. لكن تجريب هنية سيبدو مميزاً أكثر، وهنا نحن أمام قصة أفاد في بنائها من عمله صحفياً.

ستشكل مذكرات منى وديوانها الجزء الأكبر من القصة، فقد بلغت سبع عشرة قطعة من اثنتين وأربعين، وستشكل شهادات صديقتها سامية والمقابلات التي أجراها معها الكاتب الضمني: أكرم هنية، ست قطع، وهي الأكثر من بين شهادات الآخرين الذين قد نصغي إلى رأيهم مرة أو مرتين يبدون فيها آراءهم فيما حدث مع منى وفي منى نفسها، وقد لا يبدون، كما حدث مع صديقها سعيد الذي آثر، حين أرسل إليه المؤلف الضمني رسالة يطلب منه فيها معلومات عن علاقته بمنى الصمت، داعياً إلى ترك الأموات يستريحون في قبورهم.

يكتب المؤلف الضمني في المقدمة التي صدر بها الشهادات التي شكلت التحقيق الذي لم ينشره رئيس التحرير، على الرغم من أنه دفع المكافأة لصاحبه، يكتب أنه بعد سنوات من كتابة التحقيق قرأه من جديد وهو يقلب أوراقه القديمة، وهذه هواية محببة إلى قلبه. وينشر أكرم هنية هذه الأوراق ضمن مجموعة قصصية. فكيف كان ترتيب الأوراق وما هي مكونات القصة؟

**أولاً: تصدير أكرم هنية.**

**ثانياً: الشهادات وهي مكونة من اثنتين وأربعين مقطعاً على النحو التالي:**

- 1- عامل في مقهى.. في حديث خاص مع الكاتب.
- 2- من تقرير سري رفعته مديرة المدرسة التي عملت فيها منى، وحصل عليه الكاتب عن طريق رشوة أحد الموظفين في دائرة التربية.
- 3- من رسالة بعثت بها منى إلى سامية قبل أسابيع قليلة من موتها.
- 4- من دفتر مذكرات وخواطر منى. (ويرد اقتباس من هذا الدفتر في المقاطع 15، 18، 19، 22، 24، 26، 32، 35، 39، 41).
- 5- طالبة ثانوية درستها منى في حديث مع الكاتب.
- 6- من مقال كتبه منى في إحدى المجلات الشهرية العربية في استطلاع حول دور المرأة الفلسطينية والعربية.
- 7- إحدى زميلات منى في التدريس.
- 8- زميلة أخرى لمنى في التدريس.
- 9- سامية في حديث مع الكاتب عندما قدمت من الكويت في إجازة. (نصغي إلى سامية ونقرأ بعض كتاباتها في المقاطع: 12، 17، 20، 28، 30، 36، 38، 42).

- 10- محقق استجوب منى في حديث عبر صديق مشترك له وللکاتب.
- 11- من تعليق كتبه أحد النقاد التشکيليين حول لوحات منى، ونشره في صحيفة يومية.
- 13- الطبيب الشرعي الذي قام بتشريح الجثة في حديث مع الکاتب.
- 14- سعيد م- أبو ظبي. رد من سعيد م. على رسالة بعث بها الکاتب إليه يسأل فيها معلومات محددة عن منى ل.
- 21- من تقرير الشرطة ليلة اكتشاف جثة منى.
- 23- أحد معارف سعيد.
- 25- من ديوان منى "أوراق شتوية ملونة"، تاريخ الصدور: صيف 75، مكان النشر غير مثبت.
- 27- الطبيب الشرعي في حديث ثان مع الکاتب بعد أن توطدت العلاقة بينهما.
- 31- من رسالة إلى سامية.
- 33- صاحبة الشقة التي كانت تسكن بها منى في حديث مع الکاتب.
- 37- طبيب عالج منى.
- 40- صاحبة الشقة التي كانت تسكن فيها.

### تعدد الأصوات والأسلوب:

لم نقرأ، في أدبنا الفلسطيني، في الأرض المحتلة، إلا ما ندر، قصصا وروايات، اتبع كاتبوها فيها أسلوب وجهات النظر. لقد حاول ذلك مصطفى مرار في مجموعة قصصية له، ولكن لم يلتفت إليه يومها، لأنه لم يلتفت إلى أدباء كانوا قريبي الصلة من الأحزاب الإسرائيلية الحاكمة. أما في أدبنا بشكل عام فربما يتذكر المرء كنفاني في "ما تبقى لكم" (1966)، وجبرا في "السفينة" (1970) وفي "البحث عن وليد مسعود" (1978). والسؤال الذي أثيره هو: هل قصة "شهادات واقعية..." تدرج تحت هذا الأسلوب؟

أوردت مكونات القصة لأقول إن هناك تعدد أصوات فيها، وأنها كانت لأصدقاء منى ولأعدائها، وكنا أيضا نصغي إلى صوتها هي من خلال دفتر مذكراتها. وهذه الأصوات هي للعامل ولمديرة مدرسة منى، ولطالبة علمتها، ولزميلتين لها، ولمحقق، ولناقد تشکيلي، وللطبيب الشرعي، ولأحد معارف سعيد، ولسعيد نفسه، ولصاحبة الشقة التي كانت منى تسكن فيها، ولطبيب عالجها.

ولأن موت منى كان مفاجئاً، ولأنها لم تكن مواطنة عادية، ولأن أكرم هنية الصحفي أراد معرفة الحقيقة، ولأن لمنى من يحبها ومن يكرهها، فقد كان هذا الأسلوب مناسباً جداً لبناء القصة. وأرى أن الكاتب كان موفقاً في ذلك.

### الموقع والموقف:

يتحدد موقف الآخرين من منى اعتماداً على موقعهم وثقافتهم أيضاً. قاومت منى الاحتلال، وأن تقاوم فتاة عربية المحتل وتسجن، فهذا يعني الكثير لمجتمع محافظ، ولهذا لم يرتح أهلها، وفضلوا أن تقيم خارج القدس، في بلد عربي. وهناك لم تهدأ منى، لقد واصلت نضالها الاجتماعي، وهذا ما أرق النظام هناك ومن يسيرون في فلكه، ومن يرغبون في حياة هادئة مستقرة بلا مشاكل. ومن هنا لم يرتح لمنى كل من صاحبة الشقة التي تقيم فيها، ومديرة المدرسة التي تدرس فيها، وبعض الزميلات ممن ينشدون الراحة، والمحقق. وليس مثل هؤلاء عامل المقهى الذي كانت منى تتردد عليه، وإحدى الطالبات التي علمتها منى. وسنجد أن سعيداً لا يعلن أي موقف سوى الحياد وطي صفحة الماضي، وذلك يعود إلى موقعه الجديد، فقد غدا موظفاً في دولة خليجية، وثرياً جداً، وليس غريباً أن يكرر أحد الأصوات المثل التالي: اطعم الفم.. تستح الأيديولوجيا، واصفاً ما آل إليه سعيد الذي كان ثورياً. وكل من كان يسارياً في السبعينات من القرن العشرين يعرف نماذج أخرى تشبه سعيد، فإذا كان أكرم هنية لم يعلن اسم عائلة منى، مكتفياً بالحرف الأول، فإن قارئه يمكن أن يشير إلى عشرات مثل سعيد، ويشير إليهم بالبنان، ومن المؤكد أن عشرات القراء، في أماكن مختلفة، يعرفون آلاف الأشخاص الذين يشبهون سعيداً.

إن تعدد الأصوات في القصة يعكس مراحلاً متنوعة لمنى، ويمكن قراءة رأيين اثنين، رأي زميلة لها في المدرسة، ورأي إحدى طالباتها:

الزميلة: "اذكروا محاسن موتاكم.. لو لم تكن تتدخل فيما لا يعنيهها ولو لم تحمل السلم بالعرض لعاشت حياة سعيدة".

الطالبة: كانت تشعرنا أنها أختنا الكبيرة... لا أتذكر أنها أساءت إلى واحدة منا. كنا نحبها ونحمل لها الورد كل صباح.. حدثتنا كثيراً عن الوطن البعيد.. لقد بكت كل الفتيات عندما سمعنا عن موتها..."

وقد تبدي لها بعض الأصوات صورة سلبية، مثل صاحبة الشقة، ولكن الأخيرة مصابة بالفصام، فهي تتهم منى في أشياء تمارسها هي.

### مرآة منى:

تبدو منى مناضلة على الصعيدين: الوطني والاجتماعي. إنها تسعى لتحرير وطنها من الاحتلال، وتسجن لنشاطها، وحين تقيم في المنفى تواصل النضال من أجل مجتمع حر تسوده العدالة والحرية، وتدفع ثمن ذلك. تفصل من وظيفتها في المدرسة، ولا يوظفها أصحاب الشركات، لأنهم يخافون من نشاطها، هؤلاء الذين ينظرون إلى جسدها أكثر من نظرهم إلى شهاداتها وكفاءتها. وحتى صديقها سعيد الذي كان مبدئياً، حتى سعيد تخلى عن مبادئه وتنازل للنظام وترك المدينة ذاهباً إلى دولة خليجية أصبحت فيها فوق الريح.

هل كانت منى مثالية؟ كانت هي نفسها تسأل ذاتها إن كانت كذلك، وكانت، كما تدون في دفتر مذكراتها، على استعداد للتنازل من أجل أن تظل علاقتها بسعيد قائمة، لكنه كان يريد المزيد والمزيد من التنازلات، لدرجة أنه أخذ يتدخل في لباسها وقصة شعرها. كأنما يريد لها تابعة وبلا شخصية. هذا ما تقوله هي، فلا نسمع نحن صوت سعيد. وهذا ما يقوله الكاتب أيضاً، المؤلف الضمني.

ومنى مثقفة وشاعرة ورسامة وعلى قدر من الجمال. وكان يمكن أن تحقق حياة هادئة ومطمئنة وعلى قدر من الاستقرار، لو لم تتدخل في السياسة، وتشارك في النضال الاجتماعي.

والسؤال الذي يثيره القارئ: هل ثمة وجود في مجتمعنا العربي لفتاة مثل منى؟ كان المؤلف أجاب في بداية قصته عن هذا السؤال، مستخدماً كلمة ربما، ربما يوجد آلاف مثلها. ومن ينظر في واقعنا الفلسطيني فإنه، لا شك، واجدٌ مثلها. وربما أشير هنا إلى عائشة عودة وكتابها "أحلام بالحرية"، وكتابتها عن تجربتها وتجربة نماذج نسوية فلسطينية مشابهة.

وعموماً فإن أكرم هنية، في قصته هذه وفي قصص أخرى كتبها، أبرز صورة إيجابية للمرأة: المرأة التي تصمد في الأرض على الرغم من ترك زوجها لها، وسفره إلى أمريكا والشتات، والطالبة الجامعية ندى التي تشارك في المظاهرات في الجامعة، والمرأة التي تقاطع زوجها حين تعلم أنه كان سمساراً أو باع أرضه لليهود. ونادراً ما أبرز صورة سلبية لفتاة أو لزوج. أو للمرأة عموماً؟ لا شك في ذلك.

### كلمة أخيرة:

ثانية، يثير المرء، وهو يقرأ القصة المختارة للدراسة، سؤال الجنس. هل هي قصة قصيرة أم إنها كولاج- أي خليط من أنواع كتابية مختلفة؟

في القصة كم لا بأس به من المذكرات، وفيها إشارة إلى اقتباسات من رسائل عديدة، وفيها مقطع شعري، وفيها مختارات من مقالات، وتبدو أقرب إلى التحقيق الصحفي. ولقد أفاد كاتبها من هذا كله.

ويبقى أن مؤلفها أدرجها ضمن مجموعة قصصية، موقعا بذلك عقداً مع القارئ أنه سيقراً قصة قصيرة. ثمة في القصة قدر كبير من التجريب، وثمة إفادة من الصحافة، ولعلنا لم نلاحظ في قصة قصيرة أنجزت في الأرض المحتلة كلها، هذا القدر الكبير من التجريب. وتلك هي خصيصة هنية الذي، لا شك، أضاف إلى قصتنا القصيرة الكثير الكثير، مثله في ذلك مثل محمود شقير، ولقد كان هاجس التجديد والتجريب والإضافة النوعية يغلب عليهما، ويميز كل نتاج جديد لهما.

## 5. أدب حزيران في المنفى

### 1:5 محمود شقير: "طقوس للمرأة الشقية"

هل نعتبر محمود شقير ممثلاً للقصة الفلسطينية في المنفى؟ كتب شقير القصة القصيرة في الستينات، في الضفة، ونشرها في الصحف والمجلات الصادرة في القدس وعمان في حينه، وهكذا نظر إليه النقاد على أنه واحد من جيل "الأفق الجديد"، ودرس على أنه علم من أعلام القصة في الأردن وفلسطين. ولما وقعت الضفة الغربية تحت الاحتلال الإسرائيلي ظل مقيماً في القدس حتى أبعده في العام 1975. ولم يكتب حتى هذا

التاريخ سوى قصص قليلة، واحدة منها ظهرت في مجموعته الأولى "خبز الآخرين" (1975) والثانية في مجموعته الثانية "الولد الفلسطيني" (1977).

وفيما كتب قصص الأولى قبل العام 1967، فقد كتب قصص الثانية بعد إبعاده، باستثناء قصتين هما من نتاج ما بين 1967 و1975 وهما قصتا "في الطريق إلى البلدة القديمة" و"الخروج".

ولقد استوحى شقير أكثر قصص "الولد الفلسطيني" من تجربة الاحتلال والمنفى، وهكذا ظهر الاحتلال في قصصه التي كتبها في المنفى، وظل يحضر أيضا في مجموعات لاحقة مثل "صمت النوافذ" (1990).

ولكن شقير، وهو في المنفى، أخذ يكتب عن حياته فيه، وفيه لجأ إلى التجريب، فلم يعد يكتب القصة القصيرة تقليدية الشكل التي برزت في "خبز الآخرين" وقصة "الخروج" من "الولد الفلسطيني". لقد انفتح على تجارب الآخرين، وأفاد من الشكل الذي وصلته القصة القصيرة في العالم العربي. وهكذا يمكن أن تعد مجموعات "طقوس للمرأة الشقية" (1986) و"صمت النوافذ" التي صدرت بعنوان ثان في إحدى طبعاتها هو "ورد لدماء الأنبياء"، -ويمكن أن تُعد بعض قصص "مرور خاطف" (2002) - ضمن تجربة المنفى.

في "طقوس للمرأة الشقية" و"صمت النوافذ" بدأ شقير رحلته مع القصة القصيرة جدا التي برزت أيضا في قصص كاتب فلسطيني آخر هو زين العابدين الحسيني، وأبرز ملامح هذه القصة - أي القصة القصيرة جدا هي:

التكثيف في اللغة والاقتصاد ما أمكن، وتجرد الشخصيات من الملامح الخاصة، والتجريد، وعدم الإطناب، وعدم الالتفات إلى المكان بقدر من التفصيل، وكذلك عدم اللجوء إلى الحوار بين الشخصيات، وهذا ما نلمحه في مجموعة "طقوس للمرأة الشقية".

### دلالات العنوان:

ما الذي يوحيه عنوان المجموعة الذي هو عنوان إحدى قصصها؟

طقوس هي جمع طقس، والطقوس هي الشعائر التي يمارسها الشعب، متدينا كان أو غير متدين، مثل العبادة والسحر والشعوذة وما شابه. وإذا كانت طقوس جمع طقس، وعيننا بالأخيرة حالة الجو، فإنها تعني التحولات والاختلافات: صيف وشتاء وربيع وخريف، وبرد وحر ومطر وجفاف. والمجموعة، على أية حال، تكاد تكون مقتصرة على المرأة وحدها في علاقتها مع الحياة واشتباكها معها: البيت والأسرة والزوج والأبناء وصاحب العمل والعمال والرجال.... الخ.



وقد تكون المرأة شقية، وقد تكون فرحة مرحة، وقد تكون أخفقت، وقد تكون وفقت. وإذا كانت بعض النسوة في بعض القصص فرحات، يرقصن ويشرن ويفرحن ويحتفلن بالحياة ويمارسن طقوسها، فإن اختيار الصفة: الشقية لنعت المرأة بها يوحي بأنها على قدر عال من الشقاء والتعاسة، وهذا ما نلاحظه في كثير من القصص.

والطريف في الأمر أنه في السنة التي صدرت فيها مجموعة شقير، وحملت مفردة طقوس، صدرت في قبرص للقصص أكرم هنية أعماله القصصية تحت عنوان "طقوس ليوم آخر". والطقوس هنا تعني المقاومة، مقاومة الفلسطينيين للاحتلال الإسرائيلي من ناحية، وطقوس المواطنين العرب المقموعين، في الوطن العربي، لأنظمتهم، من أجل يوم آخر: من أجل التحرر من الاحتلال، والتحرر من القمع أيضا في العالم العربي.

ولو توقفنا أمام القصة نفسها التي حملت هذا العنوان فماذا نجد؟

نحن أمام امرأة شقية، يقص عنها السارد ولا تقص هي عن نفسها، تذهب إلى مبنى الصحيفة لكي تنشر إعلانا تتعى فيه نفسها، فالطفلة التي في داخلها لا تكف عن البكاء، ولهذا تقرر المرأة الشقية قتل نفسها.

وحين تدخل مبنى الصحيفة يتأملها الموظفون فيها، هؤلاء الذين يعاني كل واحد منهم من إشكالية ما في حياته، وحين تخرج من مبنى الصحيفة يعلن هؤلاء الموظفون بصوت واحد أن المرأة بطولعتها الجميلة جعلت صباحهم لذيذاً كأنه حب الدراق. وهذا يفرحها، فتعود إلى موظف الجريدة لتلغي نشر إعلان وفاتها.

"ومن خلفها يصغي بدهشة شرطي الحراسة، مصحح الجريدة، مأمور الهاتف، وملاك الموت الذي أطل برأسه خلصة من مكان ما في غرفة موظف الإعلان".

وشقاء المرأة عموماً، يبرز في قصص أخرى كثيرة، ما يعني أن اختيار القاص لعنوان القصة السابقة، لتكون عنواناً للمجموعة كلها كان موفقاً. ولو توقف المرء أمام بعض القصص الأولى في المجموعة فلا شك أنه واجد كم الشقاء الذي تعاني منه المرأة كبيراً. ويمكن اختيار قصة "عقوبة" لملاحظة ذلك:

### عقوبة

المرأة الخاطئة، ولدت طفلها وراء الأكمة، دثرته بقطعة من قماش وهي تفكر في مصيره: هل تلقي به على مقربة من قصر السلطان، لعله يتبناه فيصبح وزيراً ذا شأن؟ أم تضعه تحت شباك المرأة العاقر التي لم تنجب لزوجها شيخ التجار من يرث أمواله من بعده مما اضطره للزواج عليها سبع عشرة مرة فلم يرزق إلا بعدد وافر من البنات.

المرأة الخاطئة، قبل أن تتخذ قرارها، فاضت روحها وماتت، طفلها الوليد قام، حفر بين الأشجار قبراً لائقاً، دفن أمه وهو يبكي، ثم مضى في الطرقات يكرز بين الناس بالمحبة، وظل كذلك إلى أن ألقى القبض عليه، لأنه لا يحمل أية وثيقة تدلل على أصله وفصله أو حسبه ونسبه".

### شقيير وكتاب القصة في المنفى:

يعد شقيير في الفترة التي قضاها في المنفى، واحداً من أبرز كتاب القصة القصيرة في المنفى، ولكنه يختلف عن كثيرين منهم في أنه ظل في كثير من قصصه التي كتبها هناك، يستحضر تجربته ويكتب عنها، تجربته في الوطن تحديداً، وإن كان كتب أيضاً عن حياته في المنفى. ولم يكتب شقيير عن حياة اللجوء والشتات، كما فعل يحيى يخلف ورشاد أبو شاور وليانة بدر وآخرون ممن تبرز قصصهم صورة لحياة الفلسطينيين في صراعهم مع الأنظمة العربية. فهو مثلاً نادراً ما كتب عن شخصية الفدائي، كما فعل يحيى يخلف ورشاد أبو شاور، الأول في مجموعته "المهرة" وفي قصته "تورما ورجل الثلج"، والثاني في كثير من قصصه وتحديداً في قصته "بيتزا من أجل ذكرى مريم"، ولعل الأخيرة تكون نموذجاً جيداً لدراسة قصة المنفى القصيرة، مثلها مثل قصة يحيى "تلك المرأة الوردية" وقصة ليانة بدر "أرض من حجر وزعت". وقد توقفت أمام القصتين الأخيرتين بالتفصيل في كتاب: "سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب" (2000).

وإذا ما نظر المرء في قصص "طقوس للمرأة الشقية" وقارنها شكلاً ومضموناً بقصص ليانة بدر، باعتبار الأخيرة صوتاً قصصياً بارزاً من أصوات القصة القصيرة الفلسطينية في المنفى، فإنه سيلحظ الاختلاف واضحاً.

يخصص شقيير الذي كتب عن القرية الفلسطينية وصراعها مع برجوازية المدينة في قصصه الأولى "خبز الآخرين"، وعن مقاومة الاحتلال في "الولد الفلسطيني" يخصص "طقوس للمرأة الشقية"، ليكتب عن عذابات المرأة في رحلة الحياة القاسية، ما يجعل من المجموعة كلها عملاً متكاملًا محوره المرأة. وهذا ما لا نلاحظه لدى كتاب كثيرين من كتاب المنفى الذين كتبوا عن تجاربهم وتجارب الفلسطينيين بعامة في الشتات وفي المخيمات. والسؤال الذي أثيره باستمرار: هل كان السبب في هذا - أي في عدم كتابة شقيير عن واقع المنفى واللجوء والمخيمات - يعود إلى أنه ريفي أصلاً، وكان في عمان بعيداً عن بيئة المخيمات، وأنه أصلاً كتب عن بيئة الريف فلما انتزع منها، ما عاد يكتب عنها، وأخذ يكتب قصص أفكار لأنه أصبح يعيش في عمان وبراع، بعيداً عن ناسه وبيئته؟ ربما، فشقيير حين عاد إلى القدس، في العام 1994، عاد ليستلهم قصص "صورة شاكيراً" و"ابنة خالتي كوندوليزا" من الواقع، وقد أقر هو بهذا. وتبقى تجربة شقيير قابلة لكتابات أخرى.

## 2:5 رشاد أبو شاور: "بيتزا من أجل ذكرى مريم"

رشاد أبو شاور كاتب قصصي وروائي وكاتب مقالة سياسية أيضا، ويكتب قصصا للأطفال. وقد أصدر العديد من الروايات والمجموعات القصصية التي عرفها القراء في العالم العربي. غير أن حظه من الحضور والانتشار، في فلسطين المحتلة، قبل ثورة الانترنت، كان قليلا، مثله مثل كتاب قصة آخرين لم يكن لهم حضور أيضا في فلسطين. مثله مثل يوسف شرورو وحسن حميد ويوسف ضمرة وإبراهيم العبسي، فقليلة هي أعمالهم التي أعيد نشرها قبل العام 1994، عام عودة بعض قيادات منظمة التحرير وكوادرها. وهم لم يحظوا بما حظي به غسان كنفاني وسميرة عزام اللذين أعادت دار الأسوار في عكا نشر جُلّ نتاجهم، وربما في غير طبعة.

وإذا كنا قرأنا نتاج كنفاني وعزام، وبعض نتاج يحيى يخلف، وليانة بدر، وخليل السواحري، ونتاج محمود شقير، فإننا بالكاد قرأنا لفاروق وادي وشرورو وأبو شاور وحميد. ربما نشرت بعض قصص لهؤلاء في

الاتحاد والجديد، ولكن هاتين الدوريتين لم تكونا تصلان إلى الضفة والقطاع، وربما يكون علي الخليلي نشر على صفحات الفجر والفجر الأدبي بعض قصص لهم، وربما فعلت ذلك أيضا دوريات أخرى مثل الكاتب والبيادر. ربما. غير أن ما نشر لا يعطي تصوراً واضحاً عن نتاج أي منهم.

منذ العام 1994 وتأسيس وزارة للثقافة في السلطة الوطنية الفلسطينية اختلف الأمر قليلاً، فلقد أخذت هذه على عاتقها إعادة نشر بعض نتاج أدباء المنفى، فنشرت روايات وقصصاً مختارة للعديد منهم، نشرت لرشاد أبو شاور ولحسن حميد ولحمود الريماوي ولرسمي أبو علي ولحمود شاهين ولإبراهيم العبسي ولزيد العابدين الحسيني، وهكذا اطلع قراءنا وأدباؤنا على نماذج من النتاج الأدبي الذي أنجز في المنفى، لكنه إطلاع يبقى غير كامل، لأننا قرأنا الجزء ولم نقرأ الكل، خلافاً لقراءتنا لنتاج أدباء فلسطين المحتلة في العامين 1948 و1967، النتاج الذي تابعناه باستمرار، وكنا نشكل فكرة عن تطور صاحبه. نربط النتاج الجديد بالنتاج القديم، ونعرف الاختلاف- إن كان هناك اختلاف، وهكذا كنا نعرف الصورة كاملة.

هل نقاد الداخل إذن مهياًون للكتابة عن أدباء المنفى؟ هذا هو السؤال الذي راودني، وأنا أحاول الكتابة عن نماذج قصصية لهم. ولقد لاحظت، من قبل، في العام 1997، حين شرعت في كتابة مقالات أتناول فيها مرحلة السلام ونصوصها، أن تناولي لنتاج أديب معروف لنا بشكل جيد، مثل محمود درويش وسميح القاسم، يختلف عن تناولي لنتاج أديب لم نقرأ نتاجه باستمرار وعلى فترات، نتابع فيها لاحقه وسابقه، مثل مريد البرغوثي، ما شكل تفاوتاً واضحاً في التناول. ذلك أنني لم أكن ألتفت إلى النص وحده، وإنما إلى النص وما يحيط به، وماذا يشكل في مسيرة صاحبه.

وربما لا يلومنا أدباء المنفى حين نركز على أدباء الداخل أكثر من تركيزنا على نتاجهم، وربما يتناول نصوصهم نقاد آخرون تابعوا مسيرتهم عاماً فعاماً، وكتاباً فكتاباً.

### رشاد أبو شاور نموذجاً:

لقد قرأت أكثر نتاج رشاد وأنا أقيم خارج الوطن المحتل. في الأردن في العام 1980-1982، حيث قرأت رواية "العشاق"، وهي رواية أعادت وزارة الثقافة في غزة ورام الله نشرها، بعد العام 1994، ورواية "أيام الحب والموت" و"البكاء على صدر الحبيب"، وربما ما زلت أذكر الصورة التي أبرزها لأحد مخيمات أريحا، وراهب دير القرنطل، ومعاناة اللاجئين بعد العام 1948، وقبل العام 1967. وربما ما زلت أذكر كتابته أيضاً عن إحدى المجازر التي ارتكبتها الصهيونيون بحق قرية في منطقة الخليل، وقد تذكرت ما كتبه رشاد مؤخراً، وأنا أقرأ كتاب (إيلان بابيه) التطهير العرقي، وما أورده عن مجزرة الدوايمة، بل لقد ذهبت إلى أن مقارنة بين ما كتبه رشاد و(بابيه) تبدو مجزية، للمقارنة بين الروائيتين، رواية رواية رشاد، ورواية كتاب (بابيه). وربما أتذكر

أيضا بكاء رشاد على صدر الحبيب، كلما قرأت نقدا ذاتيا لمسيرة الثورة. فهو - أي رشاد - من الروائيين الذين التفتوا إلى الذات ونقدوها، ما سبب له مشاكل عديدة، وتعد بعض رواياته، في هذا الجانب، مهمة إلى جانب نصوص أخرى مثل "ذاكرة للنسيان" لمحمود درويش، ما لفت نظر دارس عربي إلى الكتابة عن نقد الذات في الرواية الفلسطينية.

## بين يدي القصة:

يترك الكاتب بطله يحدثنا عن قصته، وهكذا نقرأ قصة صيغت عبر ضمير المتكلم، لا عبر ضمير الهو. فما هي قصة هذا البطل؟

إنه مناضل فلسطيني فقد زوجته في أيلول من العام 1970، وفقد أيضا معها طفله المرتقب، فقد كانت مريم مختبئة، في حرب أيلول، في ملجأ ما، وخرجت منه لتفاجئها الدبابات، فنقلها وتقتل جنينها، ويظل زوجها يتذكرها، على الرغم من مرور السنوات.

تبدأ القصة والبطل ذاهب إلى عيادة طبيب نصحه زميله بان يعرض حالته عليه، فقد كان في رومانيا وشعر بألم في جسده، وتردد على عيادة طبيب روماني هناك، ولما عاد البطل إلى بيروت تابع علاجه. وسيخبره الطبيب اللبناني أنه لن يشفى تماما، وإن كانت حالته ستتحسن. ومن خلال حوار بطل القصة مع الطبيب نعرف أنه مناضل انتمى إلى الثورة وقاتل في صفوفها، حتى كاد ينسى نفسه والانتباه إلى جسده، ما أثر على حالته الصحية.

وبطل القصة كاتب توثقه أوضاع الثورة، وهو يرغب في تحرير فلسطين، ولهذا فقد منح هذا اللحم جل وقته واهتمامه، ليكتشف، كما يقول له الطبيب العربي، أنه غير قادر على تحرير نفسه.

ويعيش بطل القصة على الذكرى، ذكرى مريم والجنين الذي كان في أحشائها. وحين يغادر عيادة الطبيب يذهب إلى أحد مطاعم بيروت، ويطلب البيرة والبيتزا، ولم يكن معه أحد، ومع ذلك يطلب طعاما لاثنين، ما يلفت نظر النادل الذي يسأله عن الشخص الثاني، متدخلا فيما لا يعنيه، ولما يخبره أنه ينتظره، يجيبه النادل: ولكنك أول مرة تزور مطعمنا. إن طعام الشخص الثاني هو لمريم زوجته التي أحبها وما زال يتذكرها، ويتمنى أن يصرف له الطبيب بدل الدواء مريم وابنها. ويظل البطل ينتظر مريم، على الرغم - كما ذكرت - من مرور سبع سنوات على قتلها، حتى ليكاد ينسى المقاتلين في الجنوب، هؤلاء الذين يسألون عنه، ويتساءلون إن كانت بيروت غيرته.

وبعد أن يزور معارفه القدامى، من مقاتلي فلسطين السابقين، وهو سكران، يعود إلى البناية التي يسكن فيها، وتنتهي القصة بالفقرة التالية:

"أخذت أرتقي الدرجات مع جنون أنغام الأرعول، وعندما بلغت غرفتي فوق الدور السابع فتحت الباب، فتحت النوافذ، رأيت دبابات كثيرة ورشاشات ومدافع تتقدم، رأيت مريم والبنيت الصغيرة ذات الضفائر فاندفعت، والرصاص يخترقني ويثقب جسدي، وأنغام الأرعول تخرج من بدني وتتطاير في الفراغ الرمادي".

### نهاية متشائمة:

ونلاحظ من خلال الفقرة السابقة أن بطل القصة كان يغلب عليه التشاؤم. إنه الآن بعيد عن مقاتلي الجنوب، وهو ثمل من الشراب، ولا يرى في بيروت إلا الدبابات والمدافع، ولا يسمع إلا صوت الرصاص، ولا يعيش إلا على الذكرى، إذ يرى مريم والبنيت الصغيرة. هل هي أزمة البرجوازي الصغير الذي لا يقاتل، ويعيش على الذكرى، ولا يفعل سوى ممارسة الكتابة. كان مقاتلا، كما قال للطبيب، ثم تراجع ليقول إنه يكتب:

"تقريبا لا أعمل، كنت...إنني أكتب.... لا أنام تقريبا، أفكر في.. سابقا كنت... في الحقيقة أنا أداوم في المكتب".

وربما ما قاله له الطبيب يلخص حالته وحالة كثير من المثقفين: "تدخنون كثيرا، تشربون كثيرا، تسهرون كثيرا، تجلدون أنفسكم كثيرا ثم تأتون إلى الطبيب متأخرين كثيرا".

### نقد الذات ومديح الآخر اللبناني:

كما ذكرت يعد رشاد أبو شاور واحداً من الكتاب الذين لم يبرزوا للذات الفلسطينية دائما صورة إيجابية. صحيح أنه فلسطيني، وينتمي لفلسطينيته أولاً، ولكن الفلسطيني ليس دائما على صواب، وليس الآخر العربي دائما على خطأ، ولقد أنجز رشاد رواية نقد فيها الثورة وسلوكها، ما عرضه إلى انتقادات وتهديدات، وكان ذلك في وقت مبكر، في العام 1974، وهي رواية "البكاء على صدر الحبيب"، وما زالت مقالاته التي ينشرها في أماكن عديدة، خاصة في "القدس العربي" يوم الأربعاء، ما زالت تحفل بنغمة عالية من نقد الذات لدرجة جلدتها، ما يجعل من عبارة الطبيب في القصة: "تجلدون أنفسكم كثيرا" عبارة دالة، كأنها لم تخرج من فم الطبيب فقط، كأنها تخرج من لسان رشاد الذي يدرك هذا ولكنه ما زال يواصله، على الرغم من مرور ثلاثين عاما.

في القصة يقول بطلها:

"هؤلاء اللبنانيون إذا ما اندلعت الحرب العالمية الثالثة ودمر العالم فإن بعضهم سيصلون إلى القمر ويفتحون محلات أو بسطات لهم هناك، وسيستوردون زبائن من الكواكب، وسيزرعون عنباً، وينتجون عرقاً جيداً، ويغنون عالعين يابو الزلف عيني يا موليا، فلسطين أصل العذاب والجنوب عينيا. آه لو يدرون كم أحبهم، وكم اخجل من رذالات بعض جماعتنا".

الآخر هنا يبدو إيجابياً، والآخر هو اللبنانيون. فيما الذات منقسمة على ذاتها، ثمة ثوار قاتلوا وما زالوا يقاتلون، قاتلوا قبل العام 1948، وواصلوا القتال، وثمة رجال منا أراذل يخجل الفلسطينيون من رذالاتهم. كأن لسان بطل القصة هو لسان بعض شخصيات رواية "البكاء على صدر الحبيب"، ولسان رشاد أبو شاور في مقالاته التي ما زال يكتبها.

ولكن السؤال الذي يثار هو: هل يتعاطف رشاد مع اللبنانيين كلهم؟ لا تبرز القصة صورة أخرى لهم، ولا تأتي على نماذج إيجابية وأخرى سلبية. إنها لا تحتل أصلاً تعدد الشخصيات بحكم طبيعتها، وإذا ما أراد المرء أن يعرف موقف الكاتب من الآخر اللبناني، فلا بد له من قراءة نصوص رشاد كلها، ولا بد أيضاً من مساءلته، ومتابعة مقالاته. فليس هناك من شك في أن هناك لبنانيين رائعين، ولكن أيضاً هناك لبنانيون رشوا الأرز، في حرب العام 1982، على الجنود الإسرائيليين وباركوهم، ومكنوهم من ذبحنا. ورشاد يعرف هذا جيداً.

### الكاتب وبطله:

هل يمكن اعتبار هذه القصة قصة سيرية؟ بمعنى هل كان رشاد أبو شاور، وهو يكتبها، يكتب عن تجربة ذاتية مر بها. تتطلب الإجابة عن هذا السؤال إجراء مقارنة بين ما مر به بطلها، وما مر به رشاد. هذا يعني أن ندرسها وفق منهج يلتفت إلى سيرة المؤلف ويعرف عنها، ويطابق بين ما ورد في القصة عن بطلها وما مر به المؤلف.

وعموماً فإن قصة السيرة في أدبنا القصصي حاضرة لدى كتاب كثيرين. ثمة قصص قصيرة عديدة تمحورت حول حياة كتابها، أو كان هؤلاء الرواة فيها، الرواة الشهود، أو الرواة المشاركين، حيث يصورون انعكاس الأحداث عليهم. وقد أشار محمود شقير في مقالة له نشرها في الكرمل، وأتيت عليها، وأنا أدرس قصته "صورة شاكيراً" إلى أن في كثير من قصصه جانباً من تجربته. وقبل أن أقرأ هذه الملاحظة، لاحظت هذا وأنا أقرأ قصصه، ما جعلني أفكر في توجيه سؤال له بهذا الشأن، وتقديم اقتراح له يتمثل في أن يعيد قراءة قصصه وكتابتها رواية، لتكون رواية سيرية.

وربما تكون القصص التي أنجزتها أنا على مدار السنوات الثلاثين الأخيرة نموذجا للقصة التي تتمحور حول حياة كاتبها وعلاقته بالآخرين، فلقد كنت، باستمرار، أقص عن أحداث أو أشخاص أو أفكار غير بعيدة عني وعن علاقتي بهم.

وربما تبدو قصة محمود شاهين "موتي وقط لوسيان" الطويلة، نموذجا جيدا يمكن الاستشهاد به في باب قصة السيرة. وكذلك قصص رسمي أبو علي.

وعموما فإن هناك أوجه تشابه كثيرة بين رشاد وبطل قصته: الأمنيات، والنقد الذاتي للثورة، والثوري الذي غدا كاتباً، وتمجيد بطولات المناضلين الحقيقيين. ولكن هناك في الوقت نفسه أوجه اختلاف. ولا أدري إن كان رشاد فقد امرأة وطفلة في حرب أيلول 1970، وظل يعيش على الذكرى. إن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب سؤال الكاتب نفسه.

## كلمة أخيرة:

صاغ رشاد قصته، كما ذكرت، بضمير الأنا، بلغة عربية بسيطة سهلة، وصوّرها فيها جانبا من حياة الفلسطينيين في المنافي، وأتى على ما مروا به، وعلى معاناة بعضهم. وتعد هذه القصة نموذجا للقصة القصيرة الفلسطينية في المنفى.

## 6. أدب انتفاضة الأقصى

### 1:6 محمود شقير: "صورة شاكير"

"صورة شاكير" عنوان إحدى المجموعات القصصية للقصص محمود شقير، وقد صدرت في العام (2003). ومنذ بداية القرن الجديد، القرن الحادي والعشرين، أصدر شقير أربع مجموعات قصصية هي على التوالي "مرور خاطف" (2002) و"صورة شاكير" (2003) و"ابنة خالتي كوندوليزا" (2004) و"احتمالات طفيفة" (2006).

وتتقارب "مرور خاطف" من "طقوس للمرأة الشقية" (1986) و"صمت النوافذ" (1991) من نواح عديدة أبرزها أنها قصص قصيرة جدا، وأنها قصص يغلب عليها طابع مشترك من السرد، هو السارد كلي المعرفة الذي يقص ويقصص، ولا يترك المجال لشخصه لأن يعبروا عن أنفسهم، فهو الذي يتكلم عنهم، كأنه خبير بكل خفاياهم، وكأنه أب متسلط أو معلم كلاسيكي متسلط أيضا يتكلم ولا يترك غيره يتكلم، ويعرف كأنما غيره لا



يعرف، بل إنه يعرف عن الشخص أكثر مما يعرفون عن ذواتهم، لسان حاله لسان حال المعلم يقول لتلميذه: أنا أعرف عنك أكثر مما تعرف عن نفسك. ويقر شقير نفسه بهذا حين يكتب عن تجربته وقصصه التي أنجزها بعد هذه المجموعات الثلاثة. (الكرمل، ربيع 2005، عدد 83).

أما "صورة شاكير" و"ابنة خالتي كوندوليزا" فتتقاربان من "خبز الآخرين" (1975) و"الولد الفلسطيني" (1977) من نواح وتختلفان من نواح أخرى. تتقاربان من حيث العودة إلى الكتابة عن البيئة التي نشأ فيها القاص، وهي مدينة القدس وقراها المحيطة، ومن حيث كسر هيمنة السارد كلي المعرفة الوحيد في القصة، إذ هنا يترك شقير لشخصه أن يعبروا عن أنفسهم، وأحيانا بلغتهم لا بلغته هو، وهنا نلاحظ اختلافاً آخر عن مجموعات "طقوس" و"صمت" و"مرور"، وتطابقاً مع "خبز" و"الولد"، فلم يعد هناك مستوى لغوي واحد يسيطر على القصة وعلى المجموعة كلها، هو العربية الفصيحة المكثفة، بل يبرز مستويان: الفصيحة التي هي لغة السارد، والعامية التي هي لغة الشخصيات. وقد أقر شقير أيضاً بهذا. (الكرمل، ربيع 2005، عدد 83).

وتختلف مجموعتا "صورة" و"ابنة خالتي" عن مجموعات شقير السابقة كلها في جانب جديد برز فيهما، لم يبرز من قبل في كتاباته، وهو جانب السخرية والتهمك، إذ لأول مرة نقرأ له قصصاً على قدر كبير من هذا، قصصاً يضعها المرء إلى جانب قصص كتابنا الساخرين وأبرزهم إميل حبيبي ومحمد علي طه في بعض مجموعاته وكتاباته. ويعترف شقير أيضاً في المقابلة نفسها بهذا.

ثمة جانب آخر أيضاً يميز قصص هاتين المجموعتين عن بقية قصص شقير، وهو أنهما تضمان، إلى جانب الشخصيات المنزعة من البيئة المحلية، شخصيات عالمية معروفة، سياسية ورياضية وفنية، مثل (شاكير) و(كوندوليزا) و(رونالدو). والقصد من وراء ذلك كما يقول الكاتب:

"أن ظاهرة شاكير، ورونالدو، ومايكل جاكسون، ورامبو وآخرين على شاكلتهم، تشير إلى إعلام العولمة الذي يصنع النجم الفرد، ويعلي من شأنه، ويجعله مثلاً يتعلق به الجمهور حد العبادة، والوله المنفلت من كل حساب للمشاعر، وذلك على حساب قضايا أخرى حساسة تحتاج إلى العقلانية والنظر العميق الجاد" (الكرمل، 2005، عدد 83، ص 202).

وهنا، ربما، يختلف شقير عن غيره من كتاب قصتنا القصيرة، فإذا كان هؤلاء استحضروا شخصيات تاريخية مثل النابغة الذبياني والوزير سالم والهالي وعروة بن الورد والمنتبي وأبي حيان التوحيدي وطرفة بن العبد، وهو ما نلاحظه في قصص أكرم هنيه وقصصي وقصص رياض بيدس، فإن شقير لم يفعل هذا - أي لم يستحضر شخصيات من الماضي ليكتب عنها - وإنما جعل قصصه تضم شخصيات عالمية معاصرة معروفة. وربما أكون فعلت ذلك، وإن على استحياء، في نصي "خريشات ضمير المخاطب" (1997)، وتحديدًا في المقطع الأخير منه "هو وزوجته وعلامة الاستفهام" حيث استحضرت (كلينتون) و(ناتاليا).

## أصل الفكرة:

يذهب شقير إلى أن فكرة قصصه الجديدة تعود إلى العام 1982، وتحديدًا في حينه حيث كانت مدينة بيروت تحاصر من الإسرائيليين، وتلك برا وبحرا وجوا، وتدمر، فيما كان أكثر المواطنين العرب، في العالم العربي، يتابعون مباريات كأس العالم، ويتظاهرون ضد حكم لم يكن منصفًا، فيما لم تتظاهر إلا قلة قليلة لما يجري في بيروت. لقد رأى في الأمر مفارقة تدعو إلى التأمل، وتبعث الحزن، وتثير السخرية، فقرر أن يكتب قصصًا تقوم على عنصر المفارقة:

"آنذاك، خطر ببالي أن أكتب قصصًا قصيرة، تتبنى على المفارقة الصارخة التي أنتجتها الوقائع: فثمة حصار، ودم، ودمار من جهة، وركض حر في الملاعب، وجماهير هائجة مشدودة إلى الكرة من جهة أخرى". (الكرمل، 2005، ع83، ص199).

ومرت الأيام، ولم يكتب، حتى التمعت الفكرة في ذهنه من جديد، في بدايات 2002 تقريبًا:

"ذات ليلة، قبل سنتين، التمعت في ذهني شخصية شاب يريد أن يعبر عن ذاته ولو من خلال الوهم، بعيدًا عن سطوة الجماعة وهيمنتها على حريته الشخصية، ورأيته يختار لوهمه شخصية رونالدو، لاعب كرة القدم البرازيلي الشهير، الذي راح يحجز له المقعد الأمامي في سيارة الأجرة التي يقودها على اعتبار أن رونالدو قادم لا محالة إلى الحي الذي يقيم فيه!" (الكرمل، 2005، ع83، ص199)

وهكذا أخذ شقير يكتب قصصًا يختلط فيها الواقعي بالخيالي، والطريف أن (رونالدو) زار، بعد كتابة القصة، فلسطين، وما كان خيالًا غدا واقعا، واحتفل به أهل فلسطين.

## شقير وكسر النمط:

يختار شقير لمقالته التي نشرها في الكرمل (2005) "ع83) عنوانًا هو "الكتابة حين تكسر النمط"، وكان قد أورد أكثر ما قاله فيها في مقابلة أجراها معه مع سمارة، ونشرت في جريدة "الأيام" (رام الله) بتاريخ 2004/6/8. ويفصح شقير في المقابلة وفي المقالة عن مشروعه القصصي، ويسلمنا مفاتيحه كاملة لقراءة قصصه، وهكذا يصلح لأن يدرس ضمن مقولات نقدية يعتبرها البعض قديمة، هي مقولات قصد المؤلف، أو المعنى في بطن الكاتب. وربما تساءل المرء، بعد قراءة المقالة والمقابلة: هل من ضرورة للكتابة عن قصص شقير؟ ومن المؤكد أنه- أي القارئ- لن يتساءل إن كان ثمة ضرورة لقراءتها، فالكاتب يكتب إنه يكتبها لتحقيق متعة القراءة- أي علينا أن نقرأها لنستمتع. ولم يعد قصد شقير، من وراء كتابة قصصه الجديدة، مثل

قصده من وراء كتابة قصصه القديمة. كان يكتب قصصه القديمة التي تحفل بالشعارات والأيدولوجيا للتوعية والتحريض والتغيير، وقد تخطى عن هذا، إلى حد كبير، في قصصه الجديدة التي إن برز فيها جانب سياسي، وهذا يبرز، فإنما يكون للفت الانتباه، لأنه لو أراد أن يعلن موقفا سياسيا لأعلنه في مقال، لا في قصة، وفي الأخيرة يريد أن يحقق متعة القراءة. هكذا أخذ يكتب قصصه الأخيرة، لإبراز المفارقة في حياتنا، ولتحقيق متعة القراءة، وليكسر نمط الكتابة:

"لم أعد معنيا بتكريس القصة القصيرة لأداء مهمة سياسية مباشرة، استجابة لذلك الفهم السطحي لوظيفة الأدب، باعتباره عنصرا فاعلا في المعركة، ولم أعد معنيا بسرد معضلات الواقع المباشرة التي يمكن أن ينهض بها تقرير صحفي، أو جولة لكاميرا التلفزيون.

أصبحت أكثر اهتماما برصد الأثر الداخلي الذي تتركه مشكلات الواقع على النفس البشرية، دون أن أحرم القارئ من إشارات غير ثقيلة وغير مملة لبعض جوانب هذه المشكلات، وفي الوقت نفسه تحقيق قدر عال من متعة القراءة التي يوفرها عنصر السخرية". (الكرمل، 2005، ع83، ص202).

لا يختلف محمود شقير هنا كثيراً عن محمود درويش. إن ما ألم بالأخير من تغيرات في الشعر وفهمه وموقفه منه، يتطابق معه تغير فهم شقير لوظيفة الكتابة. لكأن الأخير في باب القصة القصيرة مواز لدرويش في باب الشعر. وكنت قد التقت إلى درويش في غير دراسة ومقالة وكتاب (أرض القصيدة: جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره، 2001) و"الشاعر، من خلال شعره، منظرا" للشعر، الأسوار، عكا، 2003، عدد (25).

### شقير والسخرية:

لجأ كتاب فلسطينيون إلى السخرية في بعض ما كتبوا وتجاوزها بعضهم إلى التهكم، وكما ذكرت يعتبر إميل حبيبي أبرز هؤلاء في الأدب النثري. وكان طوقان، في الشعر، أول أديب فلسطيني يلجأ إلى أسلوب السخرية، وقد تبع خطاه فيما بعد محمود درويش في بعض قصائده، بخاصة خطب الدكتاتور الموزونة التي لم يجمعها في كتاب، ومريد البرغوثي الذي أنجز قصائد تقوم على المفارقة، وقبل هذين معين بسيسو، في بعض قصائده، وبعض مسرحياته.

ويواصل محمود شقير هنا ما بدأه إميل حبيبي وتوفيق زياد في مجموعته "حال الدنيا"، وقد بدا فيها التهكم أوضح ما يكون. يلجأ إلى السخرية من الآخر والسخرية من الذات، ويقول عن سبب لجوئه إلى هذا ما كان قاله إميل حبيبي من قبل.

لقد توقف فاروق وادي أمام جانب السخرية في أعمال إميل حبيبي الأولى، وذلك في كتابه "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" (1981) واقتبس من إميل المقولة التالية حول دلالة السخرية في أدبه:

"كان لي هدف معين وهو فضح سخف الاضطهاد القومي في إسرائيل، وأن أكشف عن ضعف الظالمين، وأن أقول للمظلومين إنكم أقوى منهم لو تعلمون، وكان علي في نفس الوقت أن أوجه انتقادات إلى مجتمعي المظلوم وأن أكشف عن نقاط ضعفه" (وادي، ص 137 وما بعدها).

هل يختلف تفسير شقير للجوئه إلى السخرية عما قاله إميل. لنقرأ: "إن النزعة التهكمية الساخرة التي تظهر في قصصي هي نتاج الواقع المر الذي يعيشه الفلسطينيون تحت الاحتلال، وهي أسلوب في الكتابة التي تتعالى على جراح الواقع، ليس لجهة الهروب من مواجهته، وإنما لجهة تركيز الانتباه على ما يشتمل عليه هذا الواقع من انحراف عن أبسط معايير حقوق الإنسان والكرامة البشرية، ولتحقيق هذا التركيز، لا بد من وضع الآخر - الجراد - تحت مجهر الفن وفضحه، ولتبيان خطر تصرفاته، وللسخرية منه في الوقت نفسه، والاستهانة به وبكل إجراءاته القمعية" (الكرمل، 2005، ع83، ص202).

وأيضا:

"وفي ذلك تعزيز للروح المعنوية للناس الذين يتصدون للاحتلال. ويستلزم هذا الأمر، كما أعتقد، ليس السخرية من الآخر والتهوين من شأنه وحسب، بل السخرية من الذات كذلك، السخرية من نواقص الذات وأخطائها، وذلك لجهة التخلص من هذه النواقص والأخطاء، ولخلق حالة جديدة وروح معنوية تمكننا من الصمود فوق أرضنا" (السابق).

### **القدس مكانا للقصص:**

كانت القدس حاضرة حضورا لافتا في "خبز الآخرين" وبدا المكان، منذ أبعد شقير، لا يحضر في قصص المنفى حضورا لافتا. بدا المكان محددًا وغير محدد: عمان، براغ، المقهى،... الخ. ولم يكن هم الكاتب أن يكتب عن المكان ويبرز ما فيه من صراع وتناقضات. وسيعود شقير في "صورة شاكير" و"ابنة خالتي كوندوليزا" ليكتب عن القدس، وكان أنجز كتابه "ظل آخر للمدينة" عن القدس والتغيرات التي طرأت عليها في أثناء عشرين سنة من غيابه عنها. (1975-1993).

تنتقل قصصه من القدس وتعود إليها، وهو لا يحاول التوثيق، يعنيه أن ينزل القدس من عليائها باعتبارها مثالا مجردا يتغنى به الفلسطينيون والعرب والمسلمون والمسيحيون، وباعتبارها أرض المحبة والسلام والتسامح

والوثام، ومدينة التعددية والتاريخ العريق. إن ما يعنيه أن يكتب عنها باعتبارها مدينة واقعية، قد تغدو، مما تتعرض له من عملية تهويد منطقية، بعد سنوات قليلة، مدينة أخرى غير المدينة التي في الأذهان.

### صورة شاكيرنا نموذجاً:

لو أخذنا قصة "صورة شاكيرنا" من مجموعة "صورة شاكيرنا" نموذجاً للاحظنا فيها كل ما أوردناه سابقاً: عدم سيطرة السارد كلي المعرفة، واللجوء إلى السخرية والتهكم، واستحضار شخصيات عالمية (شاكيرنا) لتكون جنباً إلى جنب مع الشخصيات المحلية (طلحة شكيرات) و(روني)...الخ، وبروز القدس مكاناً في القصة، واستخدام مفردات عامية، عربية وعبرية أيضاً.

### دال العنوان:

التفت دارسو قصص شقير، وهم يحللون نماذج منها، إلى دال العنوان ومكوناته، وقد فعلت هذا شخصياً وأنا أدرس قصة "أهل البلد" من "خبز الآخرين"، تماماً كما التفت هؤلاء التفاتاً كبيراً، في السنوات العشر الأخيرة، إلى العنوان ودلالاته في القصائد والقصص والروايات. ويبدو أن هذا لفت أنظار القاص إلى هذا الدال ومن هنا نجده في مقالته يتوقف أمامه ويبيدي رأيه فيه، يكتب شقير عن عودته إلى القدس والحصار الذي يعيشه فيها، وعدم خروجه منه إلا عبر قراءة الكتب أو متابعة ما يعرض على الانترنت من مواد ثقافية مختلفة أو مشاهدة التلفاز وهكذا يجتمع ما هو محلي مع ما هو عالمي. وهذا بدوره يبرز في قصصه وعناوينها:

"من هنا يصبح مفهوماً لماذا اخترت عناوين لقصصي، تحمل أسماء الشخصيات الشهيرة في ميادين الغناء وكرة القدم والسياسة وغيرها، وحينما أطلقت على مجموعتي ما قبل الأخيرة "صورة شاكيرنا" فقد رأيت في هذا العنوان اشتباكاً من نوع ما، مع ما تطرحه العولمة الأمريكية من إشارات لثقافة استهلاكية مسطحة تتخذ من بعض رموز الغناء والرقص والتمثيل والرياضة والإعلام وبرامج التسلية والترفيه، وسيلة لصرف أجيال الشباب عن الاهتمام بالمشكلات الحقيقية لهؤلاء الشباب أنفسهم، وللوطن، والناس، وإحاطتهم، من ثم، بأجواء زائفة مصطنعة، تفقر وعيهم، وتسلبهم القدرة على رفض الواقع السائد والتمرد على قوانينه الجائرة. (الكرمل، 2005، ص201).

وشاكيرنا في قصة "صورة شاكيرنا" تغدو هي المدخل لحل مشكلة طلحة شكيرات ووالده مع الجندي الإسرائيلي (روني). يربط هذا بين اسم (شاكيرنا) واسم (شكيرات)، ما يجعله يسأل على صلة القرابة بينهما، ويؤكد طلحة عليها، ويعد (روني) بإحضار أشرطة أغاني (شاكيرنا) إليه، علّ الجندي الإسرائيلي يساعده، ويخلصه من ساعات الانتظار الطويلة أمام مبنى الداخلية.

ويعلق طلحة صورة (شاكيرا) في بيته، ويعترض والده على ذلك، فالصورة عارية، ولا يجوز للأسرة المحافظة أن تعلقها في الصالون، بل وفي البيت. ولكن الأب يغض الطرف عن تعليقها في غرفة طلحة، طالما تحقق له مصالحه، بل ونجده -أي- الأب يقر بقرابة (شاكيرا) له، طالما أن (روني) معجب بها، وأنه، بناء على ذلك، سيسهل له المعاملات.

و(شاكيرا) ليس لها في القصة صوت. هي صورة، وهذه الصورة تجد احتراماً لها واعتباراً من طلحة. إنها تبدو معبودته. ولأن (شاكيرا) كانت ذات تأثير على الجندي، ولأنها يمكن أن تسهل لطلحة ووالده معاملتهما، فقد احتفظ طلحة بصورتها.

### مكان القصة:

تجري القصة في مدينة القدس، وتصور معاناة مواطني المدينة العرب فيها، وهي بذلك تتضافر إلى قصص أخرى اتخذت من المدينة مكاناً لها، أبرزها قصص "مقهى الباشورة" لخليل السواحري، وقصة "أبو جابر الخليلي" من مجموعة "البهلول" لتوفيق فياض، وقصص أكرم هنيه "عندما أضيء ليل القدس" و"صلاة في المرحلة السادسة" و"بعد الحصار.. قبل الشمس بقليل".

وما يجب أن يُقال هو أن هذه القصة لا تركز على المكان، بل تأتي على ما يعانيه مواطنوه ليس إلا، فهي لا تصف الشوارع أو أماكن دور العبادة، ولا تأتي على التغيرات المعمارية التي تطاله. ولعل شقير يلتفت في قصص لاحقة إلى هذا، خاصة أنه، الآن، معني بهذا الجانب. وإن كان أتى عليه في كتاب غير قصصي هو "ظل آخر للمدينة".

### الفلسطيني في القصة:

يأتي شقير، أيضاً في مقالته في الكرمل، على طريقة إبرازه للفلسطيني في قصصه، فيكتب:

"وفي هذا الصدد أشير إلى أنني أحاول الذهاب إلى كتابة حديثة، تلقي الضوء على مناطق جديدة في التجربة الفلسطينية المعاصرة، وعلى الحياة اليومية بكل ما فيها من سيء وحسن، كتابة تتأى عن البلاغة الزائدة، وعن إثارة عواطف الشفقة والرثاء واستمطار شأبيب الرحمة على الفلسطينيين،... كتابة تعبر بصدق عن جوهر الواقع الفلسطيني، وتكشف دون تردد عيوبنا، باعتبارنا بشراً لا ملائكة. إن الإشفاق على الفلسطيني بحجة أنه منشغل بمقاومة المحتلين، وبذلك لا تجوز تعريته، ولا كشف نواقصه، إنما يسهم في تزييف صورة الفلسطيني، وفي تحويله إلى سوبر ستار أو مثال محنط بلا روح". (الكرمل، 2005، ص 203).

وظلحة شكيرات في القصة فلسطيني يحاور (روني) ويهديه أشرطة، ويحب (شاكيرا) ويعلق صورها على جدران منزله. إنه مشغول بها أكثر من انشغاله بمقاومة الاحتلال. ومثله والده الذي يبدو رجلاً نفعياً، فهو لا يحب أن تكون شاكيرا من العائلة لعريها، ولكنه يغض النظر عن بعض سلوكياتها، مما يتحدث عنه الناس، إذا كان في قرابتها ما يقدم له خدمات. لنقرأ الفقرات التالية من القصة، كما يرويها السارد، وهو ابن عم طلحة:

"لابن عمي علاقات كثيرة من هذا الطراز، وهو مقتنع بأنها ستعود عليه ذات يوم بالنفع العميم. مثلاً، حينما راج الخبر حول علاقة الحب التي تربط شاكيرا بابن رئيس الأرجنتين، لم يعلق هذا الخبر بذهني سوى لحظة واحدة. أما ابن عمي فقد راح يوظفه في شبكة استعداداته للمستقبل" (ص53).

وعن عمه:-أي عم الراوي:

"اعتاد عمي الكبير أن يتفشخّر أمام الناس، فيقول على نحو مثير للفضول: سأذهب إلى إسبانيا إلى زيارة ابنتنا!"

وكان هذا العم، حين يصغي إلى أقوال تشكك في سلوك شاكيرا، كان يشتمها:

"حينما يخلو عمي الكبير إلى نفسه، يميل إلى تصديق كلام أهل الحي: لولا أنهم شاهدوها ترقص عارية لما تحدثوا عن ذلك. كان يفتاح ابنه بهواجسه هذه، وفي بعض الأحيان كان يشتم شاكيرا بألفاظ نابية...". (ص51، ص52).

هذا الموقف المتناقض يبعث، لا شك، على السخرية التي هي لبنة أساسية من لبنات قصص "صورة شاكيرا" أكثرها. وأقول أكثرها، لأن بعض قصص المجموعة أنجز قبل العام 2002، وينتمي إلى قصص "مرور خاطف" ومرحلتها، لا إلى المرحلة الجديدة وقد أقر شقير بهذا.

### **اليهودي في القصة:**

تأتي القصة على ما يقوم به المحتل من ممارسات قاهرة نحو المواطنين العرب، ممارسات فيها ضرب من الإذلال والسادية، حيث يعاني مواطنو القدس في حياتهم، وهم يلجأون إلى المؤسسات الإسرائيلية الرسمية لاستصدار تصاريح أو جوازات سفر. روني هنا لا نعرف عنه الكثير، لا نعرف عن طفولته وأسرته ونشأته. إنه جندي يحرس مؤسسة إسرائيلية ويكون تعامله مع العرب عابراً. قد يحدثهم أحياناً، وقد يهملهم أحياناً كثيرة، مثلئذا بعذاباتهم. وهذه الصورة لمثل هذا الجندي تكثر في قصص كتاب الضفة والقطاع، ممن لم يروا اليهود إلا على الحواجز أو في المطارات. وعموماً فإن محمود الشقير الكاتب الذي كان شيوعياً لم يبرز في قصصه صوراً متنوعة متعددة لليهودي، علماً بأنه عرف يهوداً يساريين. لقد كتب عن (شلومو) في "صمت

النوافذ"، يوم كان شقير، يقيم في المنفى، وأبرز له صورة اليهودي الجندي المرتبط بأمه القاسي مع المواطنين العرب.

### الراوي الثاني داخل القصة:

هذا أسلوب جديد لم يكن شقير يلجأ إليه من قبل. وقد قال عنه في المقابلة التي أجراها معه معن سمارة:

"لعله أن يشير إلى الرغبة في إنهاء، هيمنة الراوي كلي المعرفة الذي عودنا على احتكاره للسرد وللحقائق التي يفصح عنها للمتلقي. الراوي الآخر الذي يحقق تدخله في النص من خلال الأقواس، يدحض آراء الراوي الرئيس حيناً، ويقوم بالإفصاح عن معلومات وحقائق لا يعرفها الراوي الرئيس حيناً آخر. إن في ذلك تأكيداً على تعددية المواقف التي يحتملها النص، وعلى أن للحقيقة أوجهها مختلفة، وفي ذلك تنبيه للمتلقي بألا يأخذ كل شيء على اعتبار أنه حقيقة مسلم بها...." (الأيام، 2004/6/8).

وقد برز هذا في قصة "صورة شاكيراً" في غير موضع. بعضها يعزز ما يذهب إليه القاص، وبعضها لا يقدم ولا يؤخر، فلو حذفه لما تأثرت القصة في شيء، من ذلك مثلاً ما ورد في السطر الأخير من ص 53، وهو: "سيروي له، إن سمح وقته، وقت (روني) نوادر كثيرة...".

وأما الراوي الثاني الذي يبدو له أهمية وقيمة، فيبرز في المثال التالي:

"مرة عمل عمي الكبير في التجارة. كان يذهب إلى إحدى القرى في موسم الزيت، يشتري خمسين تنكة من زيت الزيتون، يدخلها إلى مخزن أعدّه خصيصاً لهذا الغرض ثم يخرجها منه لكي يبيعهها وقد أصبح عددها مائة تنكة، (كانت لعمي طريقة بارعة في الغش) كان يدهن رقبتَه بزيت الزيتون خفية، متوقفاً أن يستحلفه الناس إن كان الزيت الذي يبيعه لهم زيتاً أصلياً، يتظاهر عمي الكبير بأنه يحلف وهو يقول: على رقبتَي زيت زيتون أصلي! فيصدقون". (ص 54).

وقد يقول قائل أيضاً إن ما بين قوسين - أي ما ورد على لسان الراوي الثاني من وجهة نظر شقير، لم يقدم ولم يؤخر، لأن القارئ بنفسه يدرك أن الخمسين تنكة، حين غدت مائة، إنما غدت بفضل الغش، إلا إذا كان القارئ غيبياً جداً، وبالتالي يمكن حذف العبارة دون أن تتأثر القصة، هذا عدا أن الصوت هنا ليس صوت راو ثانٍ. / إنه صوت الراوي نفسه. طبعاً يقر شقير، في المقابلة نفسها، أن هذا الأسلوب في السرد ليس من ابتكاره هو، فقد سبقه قصاصون عرب إليه.

كلمة أخيرة:



كما ذكرت يقول لنا شقير في المقابلة التي أجراها معه معن سمارة، وفي المقالة التي نشرها في الكرمل، يقول لنا كل شيء عن قصصه الجديدة:

"صورة شاكيراً و"ابنة خالتي كوندوليزا". وربما نختلف معه بعض الشيء، ولكن ما من شك في أن هذه القصص هي أجمل ما كتبه شقير، وهي بذلك تحقق للقارئ متعة كبيرة لا أظن أن قصصه السابقة واللاحقة "احتمالات طفيفة" قد حققتها بالمقدار نفسه.

## 2:6 أكرم هنية: دروب جميلة وزمن حسان

بعد انقطاع ست سنوات عن نشر القصة القصيرة يصدر القاص أكرم هنية مجموعته القصصية "دروب جميلة" (2007)، وكانت آخر مجموعاته القصصية "أسرار الدوري" (2001). وكتب القاص قصصه الأخيرة الثمانية ما بين 2004 و2006، ما يعني أنه لم ينقطع عن الكتابة، وإنما انقطع عن النشر.

تأتي قصة "زمن حسان" على حياة الفلسطينيين إبان انتفاضة الأقصى، وعلى معاناتهم على الحواجز، وهكذا تكون دروبهم دروبا صعبة وقاسية. وتأتي قصة "كان ذلك قبيل موتنا" على سجان وسجين فلسطينيين، سار الأول في ركاب اتفاقيات (أوسلو)، وسار الثاني في ركاب المعارضة، ولم ينجُ هذا أو ذاك، فقد ماتا، إبان انتفاضة الأقصى، إثر قصف الطائرات الإسرائيلية لسجن نابلس المركزي، وتأتي الثالثة "دروب جميلة" على قصة عيسى اليافاوي الذي يقيم في المنفى، في الكويت، بعد نكبة العام 1948، وهناك يموت، بعيداً عن مدينته وحببته التي كانت ماتت في عام النكبة.

وسيلحظ المرء ضرباً من استحضار الماضي في بعض القصص سواء التي تناول كاتبها فيها موضوعاً وطنياً "دروب جميلة" أو تلك التي أتى فيها ساردها على تجربة شخصية مر بها "في البحث عن الزميلة ندى"، وفي هذه لا ينفصل الهم العام عن الهم الخاص، وفي "ترانزيت الأطياف الشاحبة"، فهذه من ألفها إلى يائها تدور حول علاقة عابرة بين رجل وامرأة، في روما، يظن الرجل أنه كان يعرف المرأة، وهكذا يتساءل، إن كانت هي التي عرفها. وهذا ما يكون، ففي نهاية القصة تتاديه المرأة/نادية باسمه: رمزي، ما يؤكد له أنها هي.

وسيلحظ المرء أيضاً أن أحداث القصص لا تدور في مكان واحد. فبعضها يجري في فلسطين: زمن حسان وكان ذلك قبيل موتنا ودروب جميلة [فلسطين والكويت] وألوان هادئة ومونولوج نهاري، وستة مقاعد

في مقهى صغير، وبعضها يجري في الكويت: دروب جميلة، وفي مصر: في البحث عن الزميلة ندى، وفي روما: ترانزيت الأطياف الشاحبة.

وإذا كان هناك تنوع في المكان، فإن الأسلوب السردى يكاد يتقارب، فالقصص كلها، إلا في مواطن في بعض القصص، تسرد عبر الضمير الأول. ويختلف السارد فهو في "زمن حسان" حسان الذي ولد على الحاجز، والسارد في "كان ذلك قبيل موتنا" فلسطيني ينتمي إلى حركة فتح غدا موظفا في السلطة الوطنية بعد إنشائها، والسارد في "دروب جميلة" هو طبيب الأسنان الذي يسرد ما حدث معه، ويسرد أيضا ما سرده عيسى اليافاوي عليه، فالقارئ لا يصغي إلى عيسى يقص عليه، وإنما يصغي إلى طبيب الأسنان يقص ما مر به وما قصه عيسى عليه. وربما بدا الاختلاف في السرد قليلا في قصة "في البحث عن الزميلة ندى"، إذ نصغي إلى نحن تقص، ثم إلى أنا من ضمن النحن تقص. مرة يقص الخمسة معا، ومرة يقص واحد منهم عن تجربته هو. وتشبه هذه القصة الأخيرة "سنة مقاعد في مقهى صغير" ففيها نصغي إلى سبعة أشخاص: أربعة رجال وامرأتين وصاحب المقهى، كل يقص ما يفكر به، وما يدور في خلد. وإذا كنا في "في البحث عن الزميلة ندى" نقرأ قصا بضمير الأنا. فالأفراد ليسوا أصدقاء عاشوا، فترة، متقاربين، وإنما هم لا يعرفون بعضهم، وما يجمعهم هو المكان الذي يجلسون فيه، كل على طاولة منفردة. المكان، لا العلاقات، هو ما يجمعهم.

وربما كانت بعض قصص هذه المجموعة غير منفصلة عن قصص سابقة للكاتب نفسه، بخاصة قصة "في البحث عن الزميلة ندى"، فقارئها سرعان ما يتذكر قصة "وردتان للزميلة ندى" التي برزت في مجموعة "هزيمة الشاطر حسن" (1980). السارد في الثانية "في البحث عن الزميلة ندى" يزور القاهرة للمشاركة في مؤتمر عن العولمة. وحين يشاهد صورة ندى في الصحيفة يتذكر علاقته معها قبل خمسة وعشرين عاما، ويحاول أن يتصل بها. ما الذي يربطه بها الآن، وقد غدت له عائلته وغدت لها عائلتها؟ هذا هو السؤال الذي يراود السارد، ثم عمّ سيتحدثان؟ ويتذكر الأيام الجميلة التي عاشها معها يوم كان طالبا جامعيا يدرس في القاهرة. يتذكر أيام المظاهرات والاجتماعات والحب وما شابه.

هل القصة السابقة هي القصة الوحيدة التي تذكر قارئ قصص هنية الجديدة بقصصه السابقة؟ لا أظن ذلك، فهناك قصص أخرى فيها من السمات المشتركة مع القصص السابقة ما فيها. كان أكرم هنية يلجأ أحيانا كثيرة في بناء قصصه إلى المخيلة واللامعقول، وهذا ما بدا في قصص مثل: "مؤتمر فعاليات القرية يصدر نداءً هاماً"، و"قبل الحصار" ... بعد الشمس بقليل... في الأولى ترفض الأجنحة الخروج من أرحام الأمهات، لأن الآباء يقيمون في المنافي، ولا تريد الأجنحة حياة بلا آباء، أو بآباء بعيدين عن الوطن، وفي الثانية يصحو أهل القدس، ذات صباح، ليجدوا الصخرة انسرقت. وفي زمن حسان، في المجموعة الجديدة "دروب جميلة" يولد حسان على الحاجز، وينمو، ويذهب إلى المدرسة، ويدخل إلى الجامعة، ويتزوج،

وينجب، والحواجز التي أقيمت بعد 2002 بين مدن الضفة ما زالت موجودة. لا تخلو القصة من عنصر الخيال الذي برز في قصص الكاتب منذ بدأ يكتب. وليس عنصر الخيال هو العنصر الوحيد. في المجموعة الجديدة يعود هنية ليكتب قصصا ذات بناء، وهو ما يبدو في قصة "كان ذلك قبيل موتنا"، وهو بذلك يواصل ما بدأ في قصص سابقة له مثل قصة "عندما أضيء، ليل القدس" (1986) وقبلها "يوم قتل إبراهيم الأقرع". ثمة لازمة تتكرر في القصة بين فقرة وفقرة، أو ثمة تواز في السرد، فتارة يسرد بضمير الهو وطورا بضمير الأنا، وسنلاحظ هذا الأسلوب يبدو بارزاً مؤخراً في رواية الفلسطيني أنور حامد "حجارة الألم" (2005) المكتوبة بغير العربية أصلاً، والمنقولة إليها، وفي رواية "شيكاغو" (2007) لعلاء الأسواني.

### قصة زمن حسان نموذجاً:

في قصة "زمن حسان" نصغي إلى حسان يقص علينا قصته، وكما ذكرت، فقد ولد حسان على الحاجز. والحاجز بين مدن الضفة وقراها غداً أمراً قائماً منذ اشتدت انتفاضة الأقصى واتخذت الأحداث فيها مجرى عنيفاً، وتحديدًا منذ التفجيرات التي قام بها الفلسطينيون في الحافلات الإسرائيلية والأسواق والمطاعم في المدن الإسرائيلية أيضاً. كان الحاجز منذ العام 1967 طياراً في الغالب، يقام في مكان معين، لفترة معينة، ثم سرعان ما يزول. والمشكلة الأساس كانت في جسور العبور بين الضفتين الشرقية والغربية، فعلى هذه الجسور قاسى الفلسطينيون وعانوا، ومروا بحالات من الإذلال: الفحص الآلي، والانتظار والتحقيق والمنع من السفر، والاقتياد إلى السجن، وربط الحطة والعقال بالحذاء. وقد عبر الأدباء، شعراء وقصاصين، عن هذا كله في أشعارهم وقصصهم. وربما يتذكر قراء فدوى طوقان قصيدتها المشهورة عن حالة الذل التي مرت هي بها، مثل مئات الآلاف من الفلسطينيين.

وفي فترة انتفاضة الأقصى لم تخل كتابات كثيرة من الكتابة عن الحواجز وما يلّم بالناس عليها. ثمة عشرات، بل مئات المقالات، وثمانية قصص ربما كان أبرزها قصة عزمي بشارة "الحاجز" (2004) التي نعتها بأنها "شظايا رواية"، وفيها صور، بلوحات ساخرة، معاناة الفلسطينيين على الحواجز.

فكرة قصة زمن حسان، إذن هي فكرة مطروقة نوعاً ما، فما الجديد الذي أتى به أكرم هنية؟ هذا هو السؤال الذي يثيره المرء حين يقرأها.

حين بدأ أكرم هنية يكتب القصة القصيرة وينشرها، هنا في فلسطين، كانت قصصه لافتة من نواح عديدة، فهو كان من أوائل الذين وظفوا التراث العربي الشعبي والفصيح، في قصصه، مثله مثل إميل حبيبي في فلسطين المحتلة في العام 1948، وهو كان أول من وظف اللامعقول في بناء قصصه أيضاً. وربما أفاد في ذلك من دراسته الأدب الإنجليزي، وإقامته فترة طويلة في القاهرة، ما بين 1971 و 1976، وهو أيضاً

أول من بنى قصته على أحداث كانت تبدو خيالية، لكنها مع مرور الأيام غدت أمراً واقعاً. إن بناء قصة يتخيل فيها الراوي سرقة الأقصى، في العام 1979، كان أمراً جديداً في قصتنا. الحدث متخيل فلم تسرق الصخرة، لكن أكرم هنية الذي بدأ يزور القدس يومياً، ليعمل في جريدة الشعب محرراً فرئيس تحرير، كان يشاهد المستوطنات تكبر على أطراف المدينة، وكان يصغي إلى أخبار تتحدث عن محاولات صهيونية عديدة لشراء بيوت في البلدة القديمة، وهكذا رأى أن القدس في طريقها إلى الضياع.

في قصة زمن حسان، يعيد الكاتب كتابة أحداث الواقع كتابة فيها قدر كبير من الخيال. فحسان الذي يولد على الحاجز، في انتفاضة الأقصى، أي بعد 2000/9/28، يكبر ويتعلم ويذهب إلى المدرسة ويدخل إلى الجامعة ويتخرج منها، ويغدو موظفاً ثم يتزوج وينجب أيضاً. والمدة ما بين ولادته وإنجابيه لا تتجاوز السنوات الخمس أو الست على أكثر تقدير. وهنا يريد القاص أن يقول: لقد غدا الحاجز أمراً واقعاً. لقد أقيمت قرية على الحاجز، بني فيها بيوت، وجاءها أغراب ليقطنوا فيها، وتشكل لها مجلس محلي، وما زال الحاجز حاجزاً. ونمت بين أفراد حرس الحدود والجيش الإسرائيلي وبين حسان وأترابه علاقات، تبدو أحياناً صاخبة ملتهبة، حيث يرشق الناس الحجارة على الجنود، وتبدو أحياناً أخرى عادية، ولا أريد أن أقول: علاقات فيها قدر من الصداقة. فحسان حين يحادث الجندي الأرمني (أفندر)، في لحظات الهدوء، يحادثه بخجل، ذلك أن الجندي جندي احتلال، على الرغم من إنه صارع (حسان)، ذات مرة، بأنه أراد أن يترك السيارة التي كانت فيها أم حسان وقربياتها، ليلة ولادة حسان، تمر لتلد أم حسان ابنها في المشفى، لا على الحاجز، كما حدث، ولكنها الأوامر التي تلقاها (أفندر)، هي التي حالت بينه وبين السماح للسيارة بالمرور.

نحن إذن في القصة أمام قصة للخيال في بنائها نصيب كبير، علماً بأن كل ما يرد فيها يجري يومياً على الحواجز، وربما جرى عليها أكثر بكثير مما ورد في القصة، بل وأعنف بكثير منها، وربما يتذكر أهل مدينة نابلس قصة الفتاة النابلسية ميسون الحايك المتزوجة من شاب ريفي كان تعرف إليها في الجامعة فتزوج منها، وأنجب طفلة، لكنه قتل على الحاجز، وهو ينقل زوجته لكي تلد في المشفى، وأصيب أبوه بجراح خطيرة. وسيكون عيد ميلاد البنت، إن كان عيداً، مناسبة قتل والدها.

ينتزع أكرم هنية إذن أخبار قصته من الواقع، لكنه لا يكتب قصة واقعية مائة بالمائة، فللخيال، كما ذكرت نصيب فيها. وهي قصة تذكرنا برواية سليم بركات "فقهاء الظلام" (1985)، وأظن أن أكرم هنية قرأها، فلقد تسربت نسخ منها، في حينه، إلى القدس، بعد أن أصدرها محمود درويش عن سلسلة كتاب "الكرمل" الذي صدرت عنه أعمال أكرم هنية معاً. وتقوم رواية "فقهاء الظلام" على حدث متخيل. إن سليم بركات يعيد كتابة ما يجري في قرية كردية بأسلوب خيالي، فبطل الرواية يولد ويكبر وينمو ويتزوج ويخلف، وكل هذا يجري في عام واحد. هكذا ينمو ويكبر فجأة، ويريد أن يتزوج مرة واحدة، ويحاول الأب أن يتهرب منه، لكن زوجته تقترح عليه أن يزوجه من ابنة أخيه "مهمد". وهكذا ينمو البطل في الساعة الواحدة ما يقارب

ثلاثة أعوام. وحجة البطل في ذلك: "يوم واحد يكفي. أن تستمر في التذوق يعني ألا تعيش أكثر. المعرفة تكفي والإحساس بالطعم شواذ في القاعدة". (ص 27)

وربما تذكر قارئ قصة هنية قصيدة محمود درويش "جندي يحلم بالزنايق البيضاء". فثمة حوار في القصة، في لحظات الاسترخاء على الحاجز، بين حسان وبين (أفنى) الذي لم يخدم هو فقط في الجيش الإسرائيلي، وإنما أرى حسانا صورة لابنائها الثلاثة، وهم يرتدون بدلة (تساهال). يجري الحوار التالي بينهما:

"أذكر أنني سألته، وأنا أتصعب عرقا في ظهيرة يوم حزيرانني لافح: أفنى.. كم فلسطينيا قتلت في حياتك؟

لم يهزه السؤال، وإن تردد قبل أن تخرج الكلمات منه بطيئة: لا أعتقد أنني قتلت أحدا، وبضيف: ربما جرحت عديدين" (ص 22).

وهذا الحوار نقرأ مثيلا له في قصيدة محمود درويش المذكورة التي عاد وكتب قصيدة قريبة منها، من جديد، في ديوانه: لماذا تركت الحصان وحيداً (1995) هي قصيدة "عندما يبتعد". في جندي يحلم بالزنايق البيضاء يجري بين الشاعر والجندي الحوار التالي:

"- وكم قتلت؟

يصعب أن أعدهم...

لكني نلت وساما واحداً.

سالته معذبا نفسي، إذن

صف لي قتيلا واحداً.

أصلح من جلسته وداعب الجريدة المطوية

وقال لي كأنه يسمعي أغنية:

كخيمة هوى على الحصى

وعانق الكواكب المحطمة" (ص 216) من أ.ك.ط. 6/1987)

وعموما فإن قارئ دروب جميلة سيقراً قصصا تقارب الهم الوطني، وأخرى تقارب الهم الذاتي الإنساني أيضا، وأهم ما يميزها أنها قصص لا تخلو من عنصر التشويق.



### 3:6 أكرم هنية: "دروب جميلة" العنوان ومكونات العنوان

لفت انتباهي، منذ وقت مبكر، التفات الكاتب إلى أهمية العنوان، ما دفعني، منذ بداية الثمانينيات إلى توجيه سؤال له، في مقابلة أجريتها معه، حول هذا. وكان نص السؤال: "المنتبع لأعمالك القصصية، في مجموعتك يلمح نقطة مهمة تتمثل في عناوين القصص، ولعلني أرى أن هذا جزء من نجاح العمل الفني، إذ إن عنوان قصصك أحياناً يلخص القصة "هزيمة الشاطر حسن"، وأحياناً يحث القارئ على قراءة القصة" وردتان للزميلة ندى، مؤتمر فعاليات القرية يصدر نداءً هاماً.. الخ". هل ترى ما أراه؟ ثم هل تأثرت بكتّاب معينين لجأوا إلى هذا في أعمالهم؟".

وكنت نشرت المقابلة على صفحات مجلة الفجر الأدبي، ثم أعيد نشرها في كتاب "الدخول إلى حبر الروح" (1990). ولم ينف القاص اهتمامه بالعنوان والتفاته إليه، وقد أشار إلى تأثره ببعض الكتّاب المصريين. وحين سألته هذا السؤال لم تكن الدراسات السيميائية، التي تُعد دراسة العنوان والنهاية جزءاً منها، قد شاعت في العالم العربي، وانتشرت. لقد شاعت هذه الدراسات منذ تسعينيات القرن المنصرم تقريباً، حين ظهرت دراسات نظرية أفاد أصحابها من دراستهم في باريس، وقراءتهم كتب (جيرار جينيت) التي تعد أساسية في هذا الجانب، ومثلها دراسات (ليو هوبك). وقد أشار إليها كل من شعيب خليفي وجميل حمداوي، كما أشار إليها آخرون، ممن يعدون مؤسسين في هذا الباب.

وسيلتفت أحد طلابي، وهو يدرس قصص أكرم هنية في رسالة ماجستير إلى العناوين في قصصه، وسيكتب فصلاً ربما عدّ جديداً في تناول قصص الكاتب التي درسها كثيرون. والدارس هو عبد الله ملحم، وقد أجزت رسالته في قسم اللغة العربية في جامعة النجاح.

هنا سأقارب عناوين مجموعته الجديدة "دروب جميلة" مقارنة عامة، وسألتفت بالتفصيل إلى إحدى القصص. تتكون مجموعة "دروب جميلة" من ثماني قصص هي: زمن حسان، وكان ذلك قبيل موتنا، ودروب جميلة، وألوان هادئة، ومونولوج نهاري، وفي البحث عن الزميلة ندى، وترانزيت الأطياف الشاحبة، وستة مقاعد في مقهى صغير.

ويلاحظ أن الكاتب اختار القصة الثالثة "دروب جميلة" لتكون عنواناً للمجموعة كلها. وهي على العموم أطول القصص حجماً، إذ تبلغ ستاً وعشرين صفحة، فإم لا تزيد أية قصة من القصص الأخرى، حجماً، عن ست عشرة صفحة.

ويلاحظ أن أغلب القصص تتكون من جمل اسمية، وليس هناك سوى قصة واحدة تتكون من جملة فعلية. ويلاحظ أيضاً أن أغلب القصص ذات الجمل الاسمية لا تتكون من مبتدأ وخبر حاضرين في العنوان، إذ غالباً ما تكون خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذه قصة "زمن حسان" لأكرم هنية، أو مبتدأ لخبر محذوف تقديره: زمن

حسان قصة قصيرة للكاتب أكرم هنية.

وإذا ما نظرنا في مكونات عناوين القصص فسنجد أنها متعددة، هناك المكون الزماني (زمن، قبيل، نهار)، وهناك مكون مكاني (دروب، ترانزيت، مقهى) وهناك مكون فاعل (حسان، جميلة، ندى)، وهناك مكون حدثي (البحث، موتنا، مونولوج) وهناك مكون شيئي (ألوان، أطيايف، مقاعد).

وسنلاحظ تسلسل كلمتين غير عربيتين إلى العناوين (مونولوج، ترانزيت)، وسنلاحظ أيضاً بروز الصفة بروزاً لافتاً (ألوان هادئة، مونولوج نهاري، الأطيايف الشاحبة، مقهى صغير)، كما سنلاحظ أيضاً خاصية مضاف إليه تتكرر خمس مرات.

وربما تساءل المرء: لماذا اختار الكاتب قصة "دروب جميلة" لتكون عنواناً للقصص كلها؟، لأنها أطولها حجماً، أم لأنه يراها الأفضل؟ أم لأن فيها ما قد يبرز في القصص الأخرى؟.

وحين يقرأ المرء العنوان قبل أن يلج إلى النص نفسه، فقد يقرأه قراءتين: دروب جميلة، فتكون هنا جميلة صفة للدروب، ما يعني أن المرء سيقراً قصصاً تبعث الفرح والسرور أو دروب جميلة، وهنا ستكون الدروب خاصة بامرأة هي جميلة، وسيتساءل المرء: ما هي دروب جميلة؟ هل دروبها دروب جميلة، أم دروب غير جميلة. فإذا كانت الدروب جميلة فقد تطابق الاسم والدروب، وإذا كانت غير جميلة، فقد افترق الاسم عن المسمى. وحين يقرأ المرء العنوان، بعد قراءة القصة، فإنه سيستبعد القراءة الأولى، وسيعزز القراءة الثانية - أي دروب جميلة، وسيعرف أن دروب جميلة ليست دروباً جميلة بل هي دروب قاسية صعبة تؤدي إلى الموت، بل ولقد أدت بالفعل إلى الموت.

وسيلحظ المرء، وهو يتبع دروب أبطال القصص، أنها ليست على ما يرام، وأنها دروب صعبة وقاسية، غالباً ما تنتهي نهايات مأساوية. ليست دروب حسان دروباً سهلة، فقد ولد على الحاجز، وظل يمر به، ويعاني من جرائه، وقد يشتبك مع الجنود الإسرائيليين عليه بسببه. وليست دروب بطلي قصة "كان ذلك قبيل موتنا" دروباً جميلة، فكلاهما يستشهد، حين تقصف الطائرات الإسرائيلية سجن نابلس المركزي. هكذا تنتهي القصة بالموت. وهكذا يمكن النظر في بقية القصص: يفاجأ الرسام في "ألوان هادئة" بعكس ما توقع، ويكون الواقع غير ما رسمه في لوحته، فالفتاة التي تخيلها هادئة وجميلة تعاني من فقد البصر، وبطل "مونولوج نهاري" مصاب بالسرطان، وقد سار، في حياته، في دروب غير ما رغب في أن يسير عليه، ولا يقابل البطل في قصة "في البحث عن الزميلة ندى" زميلته. لقد افترقا منذ زمن على الرغم من أنهما أنفقا أياماً جميلة معاً يوم كانا طالبين في الجامعة ويفترق أيضاً رمزي عن الفتاة التي التقى بها في "ترانزيت الأطيايف الشاحبة" ويعاني كل واحد من الأفراد الستة الذين يجتمعون في المقهى الصغير من إشكالات وهموم، فيما ينتظر صاحب المقهى حتى يغادر هؤلاء الزبائن، فالحياة معهم مملة وكئيبة.

وسيكتب لي الكاتب، حين يهديني نسخة من المجموعة، العبارة التالية: لعل دروبنا تصوير جميلة. وفي العبارة ما يقول: إن دروبنا ليست جميلة. وهذا عموماً ما تقوله أغلب القصص، بخاصة التي قاربت الموضوع الوطني،



وهي: زمن حسان، وكان ذلك قبيل موتنا، ودروب جميلة.

قصة "سنة مقاعد في مقهى صغير":

اختار الكاتب المكون الشبني مقاعد، دون أن يختار مكوناً فاعلاً آخر. فلم يكتب ستة رواد في مقهى صغير. فهل يضم المقهى فقط ستة مقاعد، وبذلك يكون حقاً مقهى صغيراً. المعروف أن المقاهي غالباً ما تكون واسعة وذات مقاعد كثيرة العدد، إلا إذا كانت مقاهي تبيع المشروبات لأماكن مجاورة، ولا تستقبل الرواد إلا استقبالاً عابراً.

حين ندلف إلى القصة نرى أن عدد المقاعد أكثر من ستة. هناك ثماني طاولات، وكل طاولة حولها عدد من المقاعد. وإذا افترضنا جدلاً أن الطاولة الواحدة تضم أربعة كراسي، فإن عدد المقاعد يغدو اثنين وثلاثين. هنا نثير السؤال: ماذا قصد الكاتب، إذن، من وراء عنوانه؟.

يبدو عدد رواد المقهى في القصة ستة، يضاف إليهم صاحب المقهى والنادل الذي غادر مبكراً. فهل قصد القاص بالمقعد من يحل عليه؟ بمعنى هل أطلق المحل وأراد الحال، وبالتالي سيكون العنوان: ستة رواد في مقهى صغير.

سيكتشف المرء هذا بعد قراءة القصة، فالمقهى يضم طاولات ثماني، ومقاعد أخرى فارغة. لكن لماذا شيئاً القاص البشر؟ لماذا استخدم لفظة مقاعد بدلاً من أن يستخدم لفظة رواد؟ ثم إنه لم يمنحهم أسماء وملامح خاصة. إنهم الرجل رقم 1، والرجل رقم 2، والرجل رقم 3، والرجل رقم 4، والمرأة رقم 1، والمرأة رقم 2. المقهى هنا صغير، لا يلتفت أي من رواده إلى الآخر ليحادثه. كل مشغول بهومته ومشاكله. كل واحد ينتظر شيئاً ما، شخصاً ما. وقد ينتظر بعضهم الموت، ثمّة ملل وكآبة.

والمقهى هادئ لدرجة الممل، إنه يختلف عن المقاهي الأخرى في بلادنا، ففيها الضجيج والحركة. وغالباً ما يكون أربعة أفراد حول الطاولة، يجتمع حولهم أربعة آخرون يراقبون لاعبي الورق أو طاولة النرد. يتكلمون ويصرخون ويشتمون، ويلفظون كلاماً فيه من البذاءة ما فيه. وهذا ما يخلو منه المقهى الصغير. وفيه يغدو الرواد مقاعد فوق المقاعد: لا حركة ولا صوت ولا رفيق. لا اتصال ولا تواصل. كأن المكان خلو من البشر، وجنة دون ناس لا تداس. هذا ما تعززه القصة، وهذا ما يعززه كل واحد من الرواد، حين يتركه القاص يعبر عما يجول في خاطره، ولننتظر:

يخبرنا الرجل رقم 1، بأن المقهى يضم ثماني طاولات، يشغل ستاً منها زبائن ورواد، وهؤلاء متناثرون، ولأنهم قلة فإن كل واحد منهم يراقب الآخر. لو لم يكن المقهى صغيراً، لما راقب الرواد بعضهم بعضاً، ولما التفت إليهم صاحب المقهى. يعتقد الزبائن أن كل واحد منهم موضع نظر الآخر. ويفصح بعض الرواد عن رأيه في البقية. يتساءل الرجل رقم 1، "لماذا يطلق صاحب المقهى هذه الابتسامة نحوي؟". ترى لو كان المقهى كبيراً، وكان هناك زبائن كثر، هل كان هذا السؤال سيخطر بباليه؟

وسيبيدي الرجل رقم 2، رأيه في المقهى: المقهى هادئ هذا المساء. ويستخدم خلافاً للكاتب الذي اختار العنوان للقصة، لفظة رواد، لا لفظة مقاعد، ولكنه أيضاً يتساءل: ترى بماذا يفكر رواد المقهى؟ وهنا نتساءل: هل يرد هذا السؤال على لسان هذه الشخصية أم تراه يرد على لسان الكاتب نفسه الذي كتب القصة التي هي إجابة عن هذا السؤال؟.

الرجل رقم 2، هذا متقاعد عجوز يعيش وحيداً، وبطل، في المقهى، وحيداً، ويفكر في موته أيضاً. إنه، مثل الآخرين الذين ينتظرون أشخاصاً، إنه ينتظر الموت كما ينتظر مكاملة قد تأتيه من ابن أو ابنة أو حفيد. المرأة رقم 1، لم تكن من رواد المقاهي. إنها تترتاد هذا العالم بعد أن توفي زوجها الذي كان محافظاً، ولا يسمح لها بالخروج. ها هي الآن تخرج إلى أماكن لا تخرج إليها النساء في بلدان محافظة. ها هي تخرج وترتاد المقهى، وهي فوق هذا تفكر في شرب الخمر حتى تستثير زوجها الميت، لكثرة ما كان يضيقُ عليها. المقهى هنا ضرب من الحرية، مع أن هذا المقهى الصغير ليس ممتعاً وليس مسلياً بالقدر الكافي. وستفكر في مقاه أخرى.

الرجل رقم 3 شاعر يتساءل عما سيكتب. إنه يفكر في موضوع يصلح للكتابة. ويتساءل: لماذا لا أكتب عن رواد المقهى؟ ولكنه سيلاحظ أن كل واحد من رواده، باستثناء واحد، منكفئ على ذاته، فلا اتصال ولا تواصل مع المحيط. وهذه عبارة ذات دلالة. وسيعزز الرجل رقم 4 ما قاله الرجل رقم 3، لا اتصال ولا تواصل، وهذا يؤدي إلى الصمت والهدوء وغياب الحركة والشوشة والأحاديث والضحك والصخب والعنف. ومع ذلك يتساءل الشاعر:

"ترى كم من قصة حب ولدت في هذا المقهى، وكم من علاقة انتهت؟ وكم من النساء والرجال جلسوا طويلاً فوق هذه المقاعد ينتظرون رقيقاً أو شيئاً أو لا ينتظرون أي شيء على الإطلاق". كأنهم مقاعد فوق المقاعد. ومع أن المرأة رقم 2 تأتي إلى المقهى، لأنه مكان هادئ، خلافاً لشقتها حيث تقيم مع زميلات ما يؤدي إلى الضجيج، إلا أن المقهى، في نظرها، مكان للانتظار، وهي تكره الانتظار. كانت هذه المرأة مع علاقة برجل بدأ ينسحب من عالمها. وكانت ترتاد معه المقاهي. الآن هي وحيدة، في المقهى، مثل بقية الرواد. يرى الرجل رقم 4 المقهى غريباً، فكل شخص فيه يجلس وحيداً. إنه لم يدخل، في حياته، مقهى كهذا. إنه يثير الكآبة، ومن هنا يقول الرجل رقم 4: لو كان للصمت رائحة، لكان، في هذا المقهى، الوطن. ولو كان للصمت لون، لكان لون الصمت في هذا المقهى، رمادياً. العطن رائحة كريهة، واللون الرمادي مكروه. والرجل هذا ينتظر. إنه ينتظر صديقه حتى يُقله إلى المطار، ليغادر إلى بلاد أخرى، فهو يريد أن يغادر هذه البلاد. ثمة ستة رواد فوق ستة مقاعد، ولكن ماذا عن صاحب المقهى. هنا نصغي إليه، هو الواقف لأنه يقدم لهم الخدمات.

ينظر صاحب المقهى إلى الزبائن ويفكر في أمرهم، وثمة ما يتيح له فرصة التفكير، فالعمل بطيء لقلّة الرواد. ويغدو صاحب المقهى مثل رواده: ينتظر: إنه ينتظر أن يغادروا حتى يغادر، وعليه أن ينتظر أربع ساعات

طويلات. وسيقول: "مع زبائن مثل هؤلاء أضمن أمسية كئيبة."

ثمة عنوان رئيس للقصة، ولكن أيضاً ثمة عناوين فرعية هي التي ذكرناها: الرجل رقم 1، الرجل رقم 2، الرجل رقم 3، الرجل رقم 4، المرأة 1، المرأة 2، صاحب المقهى، مع تغيير في الترتيب طبعاً. ولو حذف القاص هذه العناوين الفرعية لربما اختلط مصدر الكلام علينا. وهنا سيكون عليه أن يفعل ما فعله غسان كنفاني في "ما تبقى لكم" - أي أن يميز شكل الحروف، حتى نعرف الاختلاف في مصدر الصوت. ولو فعل ذلك لصعب الأمر على القارئ، وهذا ما التفت إليه غسان كنفاني يوم كتب روايته، ما جعله لا يواصل الكتابة بهذا الأسلوب. وإذا كان لهذه العناوين من فائدة، فهي، بلا شك، أنها تجعل القراء يميزون بين متكلم ومتكلم، بين مقعد ومقعد.

وربما الآن أدركنا لماذا جعل المؤلف عنوان قصته "سنة مقاعد في مقهى صغير" لا "سنة رواد في مقهى، دون أن يسقط الصفة أيضاً. أحياناً يتشياً الناس، بخاصة حين لا يتواصلون، ومرة كتب عبد اللطيف عقل: ما أفسى أن تتشياً أفئدة الناس!.