

الحساسية الجديدة

قراءات في القصة القصيرة

الأستاذ الدكتور

أحمد موسى الخطيب

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة البترا - الأردن

الحساسية الجديدة
قراءات في القصة القصيرة

عنوان الكتاب: الحساسية الجديدة في القصة القصيرة

المؤلف: د. أحمد موسى الخطيب / مؤلف من الأردن

الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨

الناشر: دار

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:

جميع الحقوق محفوظة

الحساسية الجديدة قراءات في القصّة القصيرة

الأستاذ الدكتور

أحمد موسى الخطيب

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة البترا - الأردنّ

الإهداء

إلى أستاذي وصديقي

طه وادي

صُحبةً دَرَبٍ لها دفء لا ينضب....
قلتُ هذا قبلَ الرّحيل ، وبعده أقول:
عَصِيٌّ على الموتِ والغيابِ أنتَ....

أحمد

المحتويات

| الصفحة | الموضوع | تسلسل |
|--------|---|-------|
| ٩ | تقديم | .١ |
| ١٥ | الحساسية الجديدة في القصة القصيرة: مجموعة "صرخة في غرفة زرقاء" لطفه وادي نموذجا | .٢ |
| ٤٥ | جمال أبو حمدان: رائد التجريب في القصة الأردنية القصيرة | .٣ |
| ٦٩ | صورة المرأة في قصص هند أبو الشعر | .٤ |
| ٩٧ | تجربة أمين ملحس القصصية: بين التقليد والتجديد | .٥ |
| ١٢٩ | رسم الشخصية في قصص أمين ملحس | .٦ |
| ١٦١ | ملحق: النصوص القصصية المختارة | .٧ |
| ١٦١ | - من قصص الدكتور طه وادي | |
| ١٧٥ | - من قصص جمال أبو حمدان | |
| ١٩٣ | - من قصص هند أبو الشعر | |
| ٢٠٧ | - من قصص أمين فارس ملحس | |

تقديم

سنظل نذكر بكل تقدير تلك الدراسة الضافية لأستاذنا الدكتور طه وادي بعنوان "القصة ديوان العرب"⁽¹⁾، التي تناول فيها القضايا الفنية للقصة القصيرة على مستوى الوطن العربي، وشفعها بنماذج من الإبداع القصصي- لكبار كتابه في الأقطار العربية كافة، إيماناً منه "بأن القصة العربية المعاصرة لا تلتقي في إطار (القضايا والرؤى) وحسب، بل إنها تتشابه كثيراً على مستوى (الوعي الجمالي)، حيث تتماثل البنية السردية، التي تشكل العناصر الفنية للقصة عند كثير من الأدباء والأدبيات العرب".

هذا من جانب، ومن جانب آخر، فهو يرى أن فنون القص في منظومة الثقافة العربية المعاصرة قد أصبحت - بالفعل ديوان العرب، والمعبر الحقيقي عن واقعهم العام والخاص، الاجتماعي والذاتي في آن واحد. وهو (يتنبأ) بأن فنون القص في المرحلة القادمة سوف تحتل مكانة أرفع، ومساحة أوسع من الأنواع الأدبية الأخرى كلها.

ونحن لا نختلف مع أستاذنا فيما ذهب إليه، ولكن إذا كان هذا العصر - حقاً - هو عصر الرواية والقصة، فهذا لا يعني أن الشعر قد فقد دوره، وتخلّى عن مواقعه، وقيل أن يُقصى، ويجلس في الظل قانعاً بدور متواضع خجول في حياتنا. فنحن أمة الشعر، والشعر هو الفن القومي الأول لأمتنا عبر قرون متطاولة، وإذا كان قد أفسح لفنون السرد مكاناً، فهذا لا يعني أنه لم يعد قادراً على تلبية مطالبنا الفكرية والروحية والجمالية، والتعبير عن قضايا أمتنا ورؤاها.

فقد تنامي دور فنون السرد منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين، وتعاضم هذا الدور في الثلث الأخير منه، وحتى هذه اللحظة، ولكن تلك المرحلة قد شهدت تألق مواهب شعرية عربية فذة، أمثال صلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وأمل دنقل، وأدونيس، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وفدوى طوقان، وتوفيق زيّاد، والجواهري،

وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الله البردوني، ومحمد الفيتوري، وسيف الرحبي، وعبد العزيز المقالح، ومحمد بنيس، وعبد الرحيم عمر، وإبراهيم نصر-الله، وسعدي يوسف، وحميد سعيد، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق جويده، وفاروق شوشة.. وغيرهم كثير.

واستطاعت تلك القامات الشعرية أن تضمن تحلق جمهور ضخم من أبناء أمتنا حول القصيدة العربية، وما زال عدد منها قادراً على العطاء، والتأثير، بالإضافة إلى العديد من الأصوات الشعرية الجديدة، التي بدأت تشق طريقها، وتفرض نفسها على مشهد الإبداع العربي.

بعد الحرب العالمية الأولى انهار الكثير من قناعات المثقف الغربي وثوابته، فبعد أن كان التقدم العلمي والحضاري حلمًا، أصبح كابوساً ولعنة، وبعد أن كان التقدم المادي مطلباً ملجأً، أصبح آلةً بغيضة تطحن أرواح البشر. لذا، غابت الحميمية والعواطف الدافئة، وغلبت المصالح والأنانية، فاعترب الإنسان هناك، وانسحقت روحه، ودخل في دوامة القلق البغيض، ينتظر ما لا يجيء، كما يقول صمويل بيكيت، وتأزم، وتشظى، وأحس بضالته، وربما بعدميته.

وحسبي بعض مما قاله الشاعر لوركا في صدر كتابه "شاعر في نيويورك"، حيث عاش عاماً واحداً هناك (١٩٢٩-١٩٣٠)، وأعدّه شاهداً أميناً على تلك المرحلة، إذ يقول: "إن الجانب المرعب البارد القاسي لنيويورك هو "وول ستريت". ثمة أنهار من الذهب تتدفق إلى هناك من كل أنحاء الأرض، ويأتي الموت معها. هناك، أكثر من أي مكان آخر، يشعر المرء بالغياب التام للروح.. والاحتقار للعلم الصافي، والاحترام الشيطاني للحظة الراهنة"^(٢).

فكان لا بد من فنّ يلبي مطالب هذه المرحلة، يكون قادراً على التعبير عن قلق المرء، وغربته، وتشظّيه، وإحساسه الحادّ بأزمة روحه وفكره، وخوفه من موت يحدّق فيه، ويترصّ به.

على مستوى الشعر قدّم "ت.س. إليوت" رائعته، الأرض اليباب أو الخراب، وهي مرثية قرن بكامله، اجترح فيها كيفيات جديدة في كتابة النص الشعري، ولا يكاد شاعر كبير على امتداد القرن ينجو من سطوة تجربته.

وعلى مستوى المسرح، قدّم "صمويل بيكيت" مسرحيته ذائعة الصيت "في انتظار جودو"، التي غدت علامة في تاريخ المسرح العالمي، بقدرتها على تجسيد أزمة إنسان العصر، وقبّله بدأ "بسكاتور" في روسيا مسرح التسييس أو المسرح الملحمي، الذي جاء احتجاجاً على المسرح البرجوازي، وتجاوزاً لقوانينه، وبلغ هذا المسرح على يد "بريخت" الألماني أقصى ما يراد له من تطور، مقدماً بذلك آليات مسرحية لا عهد للمسرح العالمي بها، تعد ثورة حقيقية على المسرح السائد.

وعلى مستوى السرد، قدّم جيمس جويس روايته الفدّة، "عوليس"، التي شكلت فتحاً خطيراً في مجال كتابة الرواية الجديدة، مستفيداً من منجزات علم النفس في سبر أغوار النفس الإنسانية، مُطلقاً للشعور الإنساني حريته القصوى في الفيضان، فتجاوز السائد والمألوف في كتابة الفن الروائي والقصصي، واستجاب بذلك لحاجة إنسان العصر- للبوّح عن مكنونات نفسه المأزومة والمستلبة والمجلودة.. وكّرّس هذا المنحى آنذاك أعلام كبار، أمثال: فرجينيا وولف، ومارسيل بروست، وأندريه جيد وغيرهم.

ومنذئذٍ أبدت فنون السرد قدرة كبيرة في التعبير عن هموم إنسان العصر- وأزماته النفسية والروحية، نظراً لمرونتها، واتساع قماشتها، وعنايتها بالتقاط التفاصيل، وتنوع تقنياتها، وافتتاحها على الفنون الأخرى، وبخاصة فن الشعر.

أما في الوطن العربي، فلعله من فضول القول أن نشير إلى تزامن نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م وظهور تيار الشعر الحر، حيث أعلن الشاعر العربي بخاصة، والمتقف العربي بعامّة عزيمتها على تجاوز السائد والمألوف؛ لأنه هو الذي أفضى بنا إلى هذه الكارثة.

ولا نعني بهذا أن الشعر العربي عبر رحلته الطويلة، لم يشهد عدداً من توثّبات الحداثة، التي ارتبطت بتطورات اجتماعية، ومتغيرات ثقافية نوعية. ولكن هذه الانعطافة هي الأخطر؛ لأنها ثورة جوهرية، مسّت إيقاع الشعر، ولغته، وتصويره، وبناء قصائده.

أما فنون السرد العربية فقد تأخرت موجة التجريب والتحديث فيها حتى مطلع الستينيات، وانفجر تيارها بعد نكبة الأمة عام ١٩٦٧م، حيث رأى المثقف العربي أنّ السائد والمألوف العادي في حياة الأمة هو المسؤول عن حالة التردّي التي وصلت إليها على شتى

الصُّعد، وأن تكريسه لها تأكيد لمعاني التخلف والتراجع والهزيمة.

ويضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة من الدراسات، التي شُغلت بالقصة القصيرة، وتيار الحداثة والتجريب فيها. وتناولت أربعاً منها قضايا هذا النوع الأدبي في الأردن، واختصت واحدة منها بدراسة الحساسيات الجديدة في القصة العربية القصيرة، واتخذنا مجموعة "صرخة في غرفة زرقاء" لطفه وادي (من مصر) أنموذجاً، فهو صاحب تجربة إبداعية عريضة ومقدّرة في الرواية وفن القصة، هذا بالإضافة إلى دوره ناقداً، وراعياً مخلصاً للحركة الإبداعية في مصر- بخاصة. ومن هنا تنبع أهمية اختيار مجموعته أنموذجاً للتطبيق على تيار الحداثة والتجريب في المبحث الأول. ويأتي هذا الاختيار إيماناً منا - كما قال أستاذنا طه وادي - أن القصة العربية المعاصرة تتشابه على مستوى الموقف والرؤية والوعي الجمالي.

ودرسْتُ في المبحث الثاني ريادة الكاتب الكبير جمال أبو حمدان لحركة التجريب في القصة الأردنية القصيرة، وشفَعْتُ هذا المبحث بدراسة لتجربة هند أبي الشعر القصصية، متخذاً من صورة المرأة مدخلاً مهماً لولوج أبعاد تجربتها وتحليلاتها، وقد بدأت الكتابة في مطلع السبعينيات بعد إصدار جمال أبي حمدان لمجموعته الأولى "ثلاثة غزلان وأحزان كثيرة" عام ١٩٧٠م، مكرّسة بذلك منحاه التجريبي في عدد من المجموعات القصصية، التي كان آخرها عام ١٩٩٦م، ويبدو أن اهتمامها الأكاديمية، وانشغالها بالتاريخ والوظائف الإدارية قد حدّت من نشاطها الإبداعي، وهي صاحبة موهبة متميزة، لها بصمتها الخاصة، التي تجعلها نسيج وحدها. وختمت الكتاب بدراستين عن كاتب مهم في حينه، وهو أمين فارس ملحس (ت ١٩٧٣)، الذي سلّم راية الإبداع القصصي لجيل جمال أبي حمدان، وجاء بعد عدد من رواد هذا الفن، الذين بذلوا جهوداً سخية في تروييضه من أمثال: محمد صبحي أبي غنيمه، و خليل بيدس، ونجاتي صديقي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري.

وقد أتيح لهم جميعاً الاطلاع على إبداعات متقدمة لفن القصة في الأدبين الغربي والروسي بالإضافة إلى اطلاعهم على المنجز القصصي العربي في مصر، وترجم عدد منهم قصصاً متميزاً إلى اللغة العربية، واطلعوا على تجارب نقدية متفوقة، ومع ذلك ظلت تجاربهم تحمل ملامح ارتباكات مرحلة البدايات، وحتى أمين فارس ملحس، لم يطرّد نضج تجاربه، ولكنه في

العديد منها، كان يشكل خطوة متقدمة على طريق تحديث هذا الفن أردنياً، وهو الذي مهد السبيل مع معاصريه (الإيراني والناعوري) لجيل الحداثة في انطلاقته الواعية إلى آفاق التجريب.

لذا، لم التزم بالمسرد التاريخي للأعلام الذين درست تجاربهم، وجعلت موضوع الحداثة شاغلي وهمي الرئيسي، وهكذا تأخر أمين فارس ملحس، وتقدم طه وادي، وجمال أبو حمدان، وهند أبو الشعر.

وقد ألحقتُ بكلِّ علمٍ مدروس، نموذجين من إبداعه القصصي، حتى يتسنى للقارئ الكريم تمثّل تجربته، مع إيماناً أنه من غير الممكن أن نختزل تجربة إبداعية كبيرة في نموذجين حسب.

وآمل أن تشكّل هذه الدراسات مجتمعة إضافة نوعية إلى جهود الدارسين في حقل القصة العربية بعامة، والقصة الأردنية بخاصة. وأن تكون قد قدمت للباحثين الشباب، والباحثين في فن القصة القصيرة كيفية ومنهجاً في دراسة هذا الفن وقضاياها.

أ.د. أحمد الخطيب

عمان - أغسطس ٢٠٠٨

هوامش التقديم

- (١) القصة ديوان العرب - قضايا ونماذج: د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٩.
- (٢) شاعر في نيويورك: فديريكو غرسية لوركا، ترجمة: ماهر البطوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١٩.

الحساسية الجديدة في القصة القصيرة

مجموعة "صرخة في غرفة زرقاء"

لطفه وادي ... نموذجاً

أصدر الدكتور طه وادي - منذ عام ١٩٨٠م - خمس مجموعات قصصية^(١)، غير المجموعة موضوع الدراسة، التي تعدُّ الأحدث والأعلى قامة، والتي تمثل نقلة نوعية في الصياغة الأدبية لتجاربه، حيث صدر فيها عن وعي بالاتجاهات الحديثة للقصة القصيرة، مثل الحساسية الجديدة، والنص المفتوح.

كان للحساسية الجديدة جذورها وأصولها الكامنة في الأربعينيات، حيث احتضنتها مجلات، مثل: التطور، والبشير، والفصول القديمة، والمجلة الجديدة، وخاض غمراتها أحمد المدني من المغرب، وحيدر وحيد من سوريا، وإدوار الخراط، ومحمد حافظ رجب، ومحمود عوض عبد العال من مصر. ولكنها توارت، وخفتت في الخمسينيات، ثم تجددت قسامتها في الستينيات، حيث تهيأت للنضج والازدهار بتأثير من الواقع الاجتماعي، ونتيجة لاستنفاد الحساسية القديمة عطاءها. وقد نهضت مجلة "جاليري ٦٨" بلورة معالمها. وفي السبعينيات - وما بعدها- تكّرس حضورها على نحو جليّ، بفضل مجموعة من الأسماء، أوضحها إدوار الخراط، ويحيى الطاهر عبد الله، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ومحمد مبروك، وجميل عطية إبراهيم، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وعلاء الديب، وخيري شلبي، ومحمد الخزنجي^(٢).

ولعل مجموعة "حيطان عالية" عام ١٩٥٩م لإدوار الخراط، تأتي في طليعة تجارب هذا الاتجاه، والتي استقبلها النقاد بحماس بالغ؛ لأنه كان يقدم تجربة فنية جديدة على مستوى الموقف والأداة. وجاءت مجموعته التالية "ساعات الكبرياء" عام ١٩٧٢م تكريساً لمنحاه الفني الجديد^(٣).

وقد كان المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتاب، هو حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة، والتحقيقات المحدودة والمشروطة، واختراق الهزيمة بكسر- مجيد... ثم اقتحام القيم الاستهلاكية والطفيلية، وشحوب كلمة الاشتراكية، وتمكن البيروقراطية... وهي حقبة أزمة الهوية المصرية، وتجدد البحث عن مقوماتها.. وهي حقبة استشرء التضخم، وتفشي- الغلاء الساحق،

وانهيار الدخول الثابتة، وتورم الثروات المشبوهة.. وهكذا إلى آخر معالم الصورة، التي ما زالت ماثلة في الأذهان^(٤).

وليس معنى تناولنا لهذه المجموعة في إطار "الحساسية الجديدة" أنها تعدّ عيّنة نموذجية خالصة لهذا الاتجاه، فكما هو معلوم، ليس هناك مثلاً تقنيّ لتيّار ما... وإنما الملاحظ أنه غلب على هذه المجموعة تقنيات تيار الحساسية الجديدة، الذي جاء تلبية لمطالب المرحلة جالياً، وروحياً، وفكرياً...

(١)

على امتداد المجموعة شغل طه وادي نفسه بإدانة الواقع المستلب، فكان لهم الاجتماعي حضوره الكثيف عنده. فحيناً يستوقفه غياب التواصل الحميمي في الواقع، كما في (الكفن)، فبطله انقطعت أخباره كلبية عن أمه وأخيه الوحيد، وحتى عن أعزّ أصدقائه سمير منصور... فقد هرب من حفرة الفقر، فوقع في مستنقع الاغتراب^(٥).

وحيناً آخر يدهشه انقلاب المعايير، وغياب اليقين، وشحوب القيم إلى حدّ موتها، وجمود الواقع، وغربة الإنسان، كما في (دعوة للحب، وتألّم ولكن..) فبطلة قصته (دعوة للحب) تخاطب نفسها في حوار صامت مجلجل، فتقول: "كل شيء باطل وقبض الريح...!! مَنْ الغزال، وَمَنْ البغل...؟ مَنْ الحمل، وَمَنْ الذئب..؟ مَنْ الظالم، وَمَنْ المظلوم..؟ مَنْ الفاعل، وَمَنْ المفعول..؟ مَنْ الإنسان، وَمَنْ الحيوان..؟ تداخلت كل ألوان الطيف... التي خلقها الله.. والتي شكّلها البشر.. والتي صورها الوهم. أوهام.. أحزان.. قلق.. أرق... يطق... ينفلق..". (المجموعة ص ١١٨).

وتستحوذ هموم المرأة على جانب كبير من اهتمامه، مُديناً ذكوريّة المجتمع، ومصوّراً استلابه لحرّيتها وحقوقها، كما في (شق الثعبان، وموقف في حياة فتاة متفائلة، وصرخة في غرفة زرقاء) وهو يرى أن النفوس قد استوطنها الغدر،

واستبّدت بها الحيانة، كما في (تفاحة آدم).

وقد استأثر الهم الوطني بتجربتين من المجموعة، تناول في إحداها (كلاب حارتنا) موضوع الإرهاب وتهديده لأمن الوطن وسلامته، ممثلاً في محاولة اغتيال الكاتب الكبير نجيب محفوظ، كما يفهم من التجربة.

أما الثانية (من يسقى الأفاعي سماً) فقد صور فيها سرقة الآثار المصرية الفرعونية، والتي يومئ من خلالها إلى استلاب تاريخ مصر - وحضارتها، وتهديد هويتها، ويدين في الوقت نفسه موقف أبناء الوطن المتخاذل "فالأرض هي الأرض، لكن الرجال غير الرجال... ثمّة شيء نفيس ضاع، ولا أمل في عودته.. لا أمل... لا أمل...!!" (المجموعة ص ١٠٤).

وفي (أنين الحزين) يمتزج الهم الوطني بالهم القومي، حيث يصوّر خطر تلوث النيل، واغتيال صفائه وخصبه، مشيراً بذلك إلى اختراق اليهود لجدار الواقع، وتشويه وجهه الجميل "ومن الآن في برّ مصر - المحروسة لن تولد أحلام...إنما كوايبس مزعجة. الطوفان قادم... انظري... انظري يا حبيبتى... النيل تحول إلى مستنقع" (المجموعة ص ١٢). ثم نجده يفصح أكثر حين يتحدث عن تلك الديدان، والشعابين، والحشرات التي غدت تسبح في طينه، فيقول "إن هربنا من الدود، فلن تقدر على الهرب من اليهود".

أما في تجربته (كوما وشالوم) فهو مشغول بالهم القومي فحسب، ممثلاً في الصراع العربي الصهيوني، مصوراً التخاذل العربي في مواجهة الهجمة الصهيونية الشرسة على الشعب الفلسطيني بخاصة.

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، التي تحس بالصدام اليومي مع الآخر ومع الصهيونية، إنما هو مسعى جزئي، يسعى إلى تأسيس هوية ثقافية، وفنية، ورؤيوية مضادة^(٦).

ويشغل الهم الإنساني ثلاث تجارب من المجموعة. فهو يصور في قصة

(رؤيا) اغتراب البطل "الراوي" وانسحابه من ثم من واقعه. أمّا في تجربتيه الآخرين (حالة المابين، وفي مقام العشق) فرمما بدت هاتان التجريتان نشازاً في مجموعة أغرفتها هموم الواقع الاجتماعي، والوطني، والقومي. ولكن الحقيقة أنهما متسقتان في الموقف والرؤية مع سائر تجارب المجموعة. فالكاتب يواصل إدانته للواقع، وتعريته له، ساعياً إلى الخلاص منه وتناسيه، متوسلاً بالتجربة الصوفية، وما هو معروف عنها من فناء في الآخر، وإخلاص له، واتحاد معه، وزهد في الواقع المادي، ولا سيما إذا كان هذا الواقع رمادياً رديئاً "فالناس قد شغلتهم الحياة الدنيا، وتغيرت كثير من القيم والمبادئ. وصارت المادة هي المحرك الأكبر. المال... المال.. المال... أصبح لغة العصر، التي تنطق بغير لسان، وتعبّر عن كافة أنواع الدلالة الحقيقية والمجازية. في الغرب... في الشرق... في الشمال... في الجنوب تساوي ما تملك... وإذا لم تملك تهلك.." (المجموعة ص ١٣٩).

(٢)

في مثل هذا الواقع الرمادي، والمضطرب، والمعقد... تقيل الوطأة.. الغني بالتفاصيل والهواجس.. وبالآمال المهضمة... ومنظومة من القيم المقلوبة.. وبصورة المثقف المغترب... وبالأبنية الهيكلية المتخلخلة للمجتمع... وجد الكتاب أنفسهم مطالبين بالبحث عن صيغة فنية تنسق وهذا التغيير.

واللافت لقارئ هذه المجموعة هو "مصارع أبطالها" حيث جعل الكاتب من الموت سبيلاً لخلاص معظم أبطاله من واقعهم.

فحيناً يكون الموت حقيقياً شاملاً، متسيّداً للتجربة، ناشراً ألوانه المؤلمة، كما في (شالوم). فاليهود يقتلون البطل (الطفل) عبد الرحمن العربي وأمه، ويسكتون صوت الراديو الذي كان يبث بياناً من صوت العرب، فيصمت صوت العرب، وتهوى الدار فوق هذا كله. فشمولية الموت لعناصر الحياة في المكان، أغرق التجربة في أجواء تشاؤمية قائمة، ولا سيما موت الأم والطفل، الذي يعدّ رمزاً لعقم الواقع.

وحيثما آخر يتقصّد الموت الحقيقي بطل القصة فحسب، كما في (كلاب حارتنا، وشق الثعبان، وتفاحة آدم).

وقد يكون الموت بالغياب، كما في قصة (كوما)، حيث يختطف اللصوص زوجة عنتر، فيأخذونها من داخل شقته، وأمام عينية، وهو لا يحرك ساكناً، وتنتهي القصة، ولا ندري عن مصيرها شيئاً. ومثل هذا الغياب يكون مصير (خضرة) في قصة (أنين الحزين). ولا يخفى أنه يرمز بحبيبة الراوي خضرة للوطن، والتي اختطفتم قسراً في مشهد كابوسي مخيف، فقد "هيء له أنّ الدود والثعابين.. وكل الحشرات، قد تناولت كأنها كائنات خرافية.. أخذت تنهش جسد الحبيبة. حاول أن ينتزعها من بين الأفواه المتوحشة، والأطراف السرطانية.. فلم يستطع" (المجموعة ص ١٣).

وقد يكون موت البطل بانسحابه من الواقع، كما في (رؤيا)، حيث يعود البطل (معتز عبد العزيز أبو العز) حياً من المقبرة بعد دفنه، فلا يعرفه أحد، لكنه يعرفهم جميعاً، وينكرهم في آنٍ. فقد رأى الأشياء على حقيقتها، فاكتشف زيف الواقع من حوله، فأحس بغرته حتى بين أقرب الناس إليه، فيمضي - منسحباً لا يلوي على شيء "مشيت وقد انتصف الليل، والنور يصارع الظلام... ومضيت أغدّ السير رغم أني لا أعرف الطريق..." (المجموعة ص ٣٦).

وصور في تجارب أخرى الموت المجازي للواقع، كما في (الكفن). فقد اكتشف البطل - وهو بصدد إحضار الكفن لأحد الموتى المقترين - أنّ الكل في واقعه ميت، الأحياء والأموات سواء. فيتساءل: من الأولى بالكفن الذي يحمله؟

وفي تجربة (تألم ولكن) يتآزر روتين الحياة وموت القيم لقتل كل شيء، وتحميد حركة الواقع، وإشاعة برودة الموت فيه.

أما في قصة (من يستقى الأفاعي سماً) يوظف الكاتب نصاً فرعونياً قديماً، ينعى فيه الشاعر حال واقعه. وكأني بطه وادي ينعى واقعه، وهو يراه على مشارف حلول لعنة فرعونية..

ولم يكتف بالموت خلاصاً، بل نجده في بعض التجارب يستعين بالأحلام الكابوسية. ويتجلى ذلك في تجربة الاستهلال (أنين الحزين) وتجربة الختام (صرخة في غرفة زرقاء). ولم يكن هذا الترتيب قد جاء صدفة وعفو الخاطر، فالقصيدة - ولا شك- كانت وراء هذا الاختيار، فبدأ المجموعة، وختمها بحلم كابوسي، وكانت المرأة في التجريبتين هي ضحية هذا الحلم وذلك، ولعله قصد استمرارية هذا الكابوس في الواقع، واستهدافه لرموز الخصب فيه. ففي مثل هذا الواقع المسكون بمشاعر الإحباط، والفشل، والانعكاس، وضياع الآمال والحقوق.. وفي مثل زمان المفارقات العجيبة هذا "تزايد المخاوف، وتترام، وتتفاقم، وتصل بالشخصيات إلى مرحلة الهلوسة والهديان... "(٧).

ويمتدح في بعض تجارب المجموعة الحلم بالواقع، ويصبح الحلم وسيلة للخلاص، كما في (حالة المايين، ومن يستقى الأفاعي سماً، وأنين الحزين). ففي الأولى يتمنى البطل ألا يصحو من أحلامه الجميلة.. وفيها يمتدح الحلم بالواقع، والعيني بالغيب، والكيان بالطيف، فهو لم يعرف موقعه من عالم البشر، وعلى هذا النحو، وإلى هذا الحد تلتبس الحقائق عليه.

وفي التجربة الثانية كذلك، يمتدح الحقيقي بالخيالي، والواقعي بالحلمي، والممكن بالمستحيل... وشبيه بهذا ما حدث في قصة (أنين الحزين).

على هذا النحو يدين الكاتب واقعه، ويقدمه لنا في صورة شائمة، تموج بألوان قائمة من التلوّث، والاستلاب.. ويعاني أبطاله مشاعر الغربة، والقلق، والخوف.. ويستشعرون الضياع، والإحباط.. مما أشاع الموت، والأحلام الكابوسية الخيفة في الكثير من تجارب المجموعة.

فهذه المجموعة تشكل احتجاجاً عنيفاً على كثير من مناحي الحياة على المستوى الاجتماعي، والوطني، والقومي، والخلقي، والقيمي.. ولكنه احتجاج لا ينفي وجود الواقع، فهو موجود، ولكنه منتهك، وأنّ العدالة فيه مفتقدة، وأنّ المحبة مسلوّبة، لذا، فالفارق كبير بين التيار التغريبي والعبثي في الغرب عند البيركامي مثلاً،

وبين نظيره في مصر-، لأنّ الأول ينطوي على مقولة فلسفية مؤداها أنّ العالم لا معنى له^(٨).

(٣)

لقد تجاوز كتاب الحساسية الجديدة ذلك التنسيق المهود في العناصر المختلفة للقصة القصيرة، فلم يعد كتابها يلتزمون "باختيار للسرد المطرد، والاختيار الموزون للحبكة التي تتعقد بالتدرج، ثم تحلّ حسب توظيف العناصر المختلفة من حكي، ووصف، وحوار، وتأمل إلى آخره بحساب واختيار، من توقّع النظرة العارضة بشكل عام والملاكمة معاً"^(٩).

ويصدر طه وادي في مجموعته (صرخة في غرفة زرقاء) عن وعي بتقنيات الحساسية الجديدة، حيث "لم يعد من المهم إطلاقاً أن تكون هناك فرشاة، ثم حبكة، ثم لحظة تنوير، إذ يمكن أن تقتصر- القصة القصيرة في هذا التصور على فرشاة واحدة، أو على لحظة الأزمة فقط... وهذا يؤدي إلى أنه لم تعد الرسائل جاهزة، لم تعد المعرفة قائمة مسبقة، في عالم مثالي مسبق، وقبلي، وفلسفي جاهز، بل أصبحت الخبرة الفنية سعياً متصلاً نحو المعرفة. وهو ما يؤدي إلى النص المفتوح، أو المتعدد الدلالات، الذي هو أحد أهم سمات التغير الآن"^(١٠).

فأنصار الحساسية الجديدة يهدفون إلى إبداع نصّ مفتوح، يستثير المتلقي من خلال تضليله وتشكيكه بما يحدث. ولعل هذا وراء ما شاع في تجاربهم من أحلام كابوسية، وهواجس داخلية، أسهمت في تداعي الحبكة، وأسهمت في اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدي.

ففي خمس تجارب^(١١) من المجموعة، استعان الكاتب بتقنية الحلم في سردها، وحيناً يستغرق الحلم التجربة بكاملها، كما في (أنين الحزين، ورؤيا)، وحيناً آخر يتجاوز الحقيقي الملموس والحلمي المتخيّل، كما في (حالة المايين، ومن يسقي

الأفاعي سماً، وصرخة في غرفة زرقاء). وفي الأولى يقدم حبكة هشة، يمتزج فيها العيني بالغيبي، والظلمة بالضوء، والكيان بالطيف، حتى أنّ بطلها "لم يعد يعرف موقعه من عالم البشر... ورغم أنّ الحلم يقوده من صعب إلى مستحيل، فإنّه يتمنى... يتمنى ألا يصحو من أحلامه.. أحلامه الجميلة" (المجموعة ص ١٣٢) وإنّ بدت أحلامه جميلة، لكنها في حقيقة الأمر إدانة للواقع، ومحاولة للفرار والخلص منه. أما أحلامه الأخرى فأكثرها كابوسيّ مفزع، ينتقل فيها بين الحقيقي الملموس، والحلمي المتخيل، والخيف على نحو يدهش المتلقي، ويصدمه، ويسعى إلى تضليله وتشكيكه، ومن هذا قوله في إحدى تجاربه "فقدت الأمل في عالم البشر.. كابوس مخيف... يد القرصان تحولت من رقبتها المرمرية إلى الصدر الضامر... الكابوس لا يزال ينسج خيوطه... ارتعشت، حاولت أن تبعد يد القرصان، لكنه عنيد، يحاول أن يعرّبها. أخذت تستغيث... تحول الكابوس المتخيل إلى واقع مرعب. قفز على صدرها بوحشية... صوت تمزيق الثوب يرتفع من جديد، السفينة تهتز.. البحر اللجّي مضطرب الأمواج، والقرصان يصيح: الحقوا بها... حطّموا قاربها... " (المجموعة ص ١٤٤، ١٤٥).

على هذا النحو يندمج الواقعي والغرائبي لكسر- أفق التوقع لدى القارئ، الذي يتوقع الامتثال، لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه. وربما بدا هذا أوضح في تجربة "أنين الحزين"، فالبطل يمشي- فوق سطح النيل، ويغوص وصاحبه زمناً طويلاً في أعماقه، ويطول شعر رأسه، وتسبح هي ممسكة بشعره، الذي غدا في مثل طول شعرها، ويحمل - وهو تحت الماء- قطعة نثنة من الطين " تسبح فيها الديدان، والثعابين، والحيتان، والضفادع، وعشرات الحشرات، التي لا يعرف لها اسماً، هذا بعض اللعنة" (المجموعة ص ١٣) فهذا ضرب من الفنتازيا التي تسعى إلى استبطان الواقع، وكسر- أفق توقع القارئ، وخلق قناعاته إزاء ما هو واقعي، وحقيقي، وملموس، لتخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنص، أو البعد الفنتازي، أو الاستيهامي^(١٢).

فاخترق طه وادي لبنية الحدث الواقعي في مثل تلك التجارب، حيث لم تعد الأحداث خاضعة لسياق منطقي، يجعل من القارئ منتجاً للتجربة، لا مجرد متلقٍ

سلبي استهلاكي. ويجعل من النص أفقاً مفتوحاً لاحتمالات دلالية ثرية، محرّضة للتفكير والمشاركة. ويرى أحد الباحثين أنّ هذه سمة الفن الحديث " حيث أصبح العمل الفني الواحد يتعدد إدراكه بقدر تعدد متلقيه، ذلك لأنه أصبح أكثر اتصالاً بعالم المشاعر الداخلية، وهو عالم أقل خضوعاً لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها، بحيث لا يُفرض على المتلقي إدراكاً محدداً، بل يتيح له فرصة تذوق العمل الفني بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية، وتتصل بدورها بالعالم الداخلي للمتلقي"^(١٣). وهذا ما دفع اعتدال عثمان إلى القول بأن الحقيقة لدى كتّاب الحساسية الجديدة لم تعد نهائية، بل نسبية، لا تنسم بالثبات بقدر اتسامها بالديناميكية، ولم تعد لهجتهم وثوقية نهائية قاطعة، بل أصبحت لهجة تتسع لكثير من الاحتمالات^(١٤).

ولا يخفى أن تجاور الحلمى بالواقعي، أو تداخل الحدث الواقعي بالحلمى الكابوسي، يعكس واقعاً مأزوماً، وفوساً محاصرة بالخوف، ومسكونة بالقلق، ومستهدفة بالشر والقمع...

(٤)

يستوقف القارئ لمجموعة "صرخة في غرفة زرقاء" هذا الحضور الكثيف للبطولة النسائية، فقد انفردت المرأة بسبع تجارب منها، وجاءت شريكاً للرجل في خمس أخرى، وكانت شخصيتها هي الأقوى والأبرز، واستقل الرجل بتجربتين فحسب.

ولا يعني هذا الحضور أنّ هاجس الجنس والعشق كان شاغل كاتبها، بل لا نجد معنيّاً به، ولا برسم الملامح الجسدية للمرأة؛ لأنّ المرأة عنده جاءت رمزاً للوطن في بعض تجاربه، مثل (خضرة في أنين الحزين، وسامية في قصة كوما، وتلك المرأة المجهولة في قصة من يسقي الأفاعي سما، وحنان في قصة كلاب حارتنا).

وقد استهل مجموعته بقصة "أنين الحزين" وأهداها إلى "سيّدة الحزن

والجمال" ولا يخفي أنه يقصد بها مصر.. فمنصور يقول لصاحبه " أنت نفرتيني... وحشيسوت... وتوت... ومريم.. وفاطمة النبوية... وقطر الندى... وشهرزاد... وناعسة.. وخضرة... (المجموعة ص ١٢) كما أنّ (أم عبد الرحمن العربي) في تجربة "شالوم" كانت رمزاً لفلسطين.

ومثلت المرأة في تجارب أخرى نموذجاً للاستلاب والقهر في مجتمع الذكورية، مثل (شق الثعبان، وصرخة في غرفة زرقاء).

وكانت - حيناً آخر - نموذجاً لإنسان هذا الواقع المغترب، والمهشم، والمأزوم... كما في (موقف في حياة فتاة متفائلة، ودعوة للحب).

وصورة المرأة عنده صورة إيجابية مبادرة، في مقابل صورة سلبية مهزوزة للرجل في أغلب التجارب. ولم تشارك المرأة الرجل هذه السلبية إلا في تجربة (نفاحة آدم) حيث تتآمر المرأة مع رجلين كل على حدة للتخلص من زوجها، فجاءت نموذجاً للدهاء، والمكر، والخيانة... وهي هنا نموذج إنساني لواقع موبوء ملوث، غابت فيه القيم، فحزّك الأبطال جميعاً بدوافع غريزية رسمت مصائرهم، وهي تذكرنا بعالم الواقعية الطبيعية عند "إميل زولا".

وفي توظيف الكاتب لدلالة الأسماء في خدمة موقفه، نجد أنّ أسماء النساء جاءت بدلالاتها الحقيقية (خضرة، وسامية، وحنان، وشريفة) لأنها رمز للوطن. ولكن أسماء الرجال جاءت مفرغة من دلالتها الحقيقية. فمنصور في (أنين الحزين) مكسور وغلبان. وعنتر في (قصة كوما) جاء اسمه مفرغاً تماماً من دلالاته، فهو منتبه للأسف- لم يفعل شيئاً. يدخل اللصوص شقته، وتبادر زوجته (سامية) لمواجهتهم، وكأنّ الأمر لا يعنيه، ويكاد الخوف يقتله، وحين يأخذ اللصوص زوجته رهينة في مقابل صمته، لم يحرك ساكناً، ولا حتى مجرد الصراخ. ومعتز عبد العزيز أبو العز ليس له من اسمه نصيب في تجربة (رؤيا)، فهي رؤية لواقع أليم، يكتشف فيها البطل العائد من الموت بأعجوبة، فيما يشبه ولادة جديدة، أنّ حاله قبل الموت كان أفضل، لأنه لم يكن يعرف كل سوءات واقعه، فيكتفي بالانسحاب، أو قل بالموت طوعاً واختياراً...

وشخصيات المجموعة أغلبها شخصيات نموذجية، والشخصية النموذجية "تشكل المطلب الأسمى في الإنجاز الفني، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، فهي تتجاوز حالة العكس الفوتوجرافي للواقع، ولكنها تبقى منمّية له، لأنها تستمد جذورها منه، إنها الطموح والحالة الأرقى فنياً"^(١٥).

فإذا كانت بعض شخصياته قادرة على احتمال الدلالات الرمزية، فإن بعضها أيضاً- قادر على التعميم، مثل شخصية عنتر في (كوما)، وعبد الرحمن العربي في (شالوم)، وإبراهيم في (الكفن) ومعتز عبد العزيز أبو العز في (رؤيا).

كما أنّ بعضها الآخر حرّكه الكاتب دون تسمية، بهدف تعميم الشخصية، وحسبها أنها شخصية مرتبطة بظرفها الموضوعي التاريخي الذي تصوره، ومن ذلك (شق الثعبان، وفي مقام العشق، وصرخة في غرفة زرقاء، وحالة المايين). فهي ليست شخصيات واقعية فحسب، إنما هي شخصيات لها القدرة على التعميم.

والملاحظ أنّ أربع تجارب من المجموعة (شق الثعبان، والكفن، ودعوة للحب، ورؤيا) قد رويت بضمير (الأنا)، حيث يتطابق الراوي والبطل، أو لنقل يتماهى الراوي بالبطل. فالراوي فيها يروي قصته للإيجاء بالحمية، والصدق^(١٦)، وللإيهام بأنّ ما يقصه قد حدث بالفعل، وليصبح الوصول إلى عواطف القارئ ومشاعره سهلاً هيناً.

وشخصيات المجموعة كافة شخصيات محبطة، مأزومة، منكسرة، ينقصها الإحساس بالأمان، وتستشعر الضياع، والحيرة، والسأم... وأمام قسوة الواقع تتزايد مخاوفها إلى حد الأحلام الكابوسية، والهلوسة، والهذيان. وهي شخصيات تكشف عذابات واقعها، الذي تثبت فيه القيم، وانقلبت، وغدا لا منطقياً، يسوده الخلل والارتباك.. فأحس أبطاله بالعجز، والقهر، والضياع، والتغريب، والتشبيء^(١٧).

ولننظر - مثلاً- إلى هذا الحوار الصامت الصاحب مع النفس لبطله قصة (دعوة للحب) "...الطغاة يحكمون العالم ... والضعفاء لا أمل في أن ينالوا أيّ حق من حقوقهم الضائعة... والحب الحقيقي لا ينمو، ولا يستمر... بل لا يوجد.. المزيفون..

ولابسو الأفتنة.. وأبناء القنبة... وأولاد الكلب.. هم أصحاب المستقبل في هذا الكون الموبوء.. " (المجموعة ١١٩) فمثل هذا الإحباط والعجز يضع الإنسان في فراغ هائل، ويشعره بالضياح، والغربة، وعبثية الحياة.

ويختم قصة (تألم ولكن..). بهذا المونولوج "الدينا تغيرت، والقيم تبدلت... صار عاليها أسفلها.. وأصبح الأوطى هو الأعلى... مستحيل... مستحيل.. " (المجموعة ص ٦٤، ٦٣). ويرى دوركهائم أنّ الاغتراب مرّده إلى " تفكك القيم والمعايير الاجتماعية، بحيث لا نتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه" (١٨).

ولعل الشعور بالتغريب والتشيع كان أكثر ملامح أبطاله بروزاً، فكثيراً ما صرخ أبطاله محتجين في وجه هذا الواقع الرديء، أو استسلموا عاجزين عن تغييره، فسواعدهم أطرى من أن تواجه قسوته، وإمكاناتهم متواضعة أمام بشاعته... ولناخذ مثلاً هذه الدفقة من تيار الوعي التي ختم بها تجربة (دعوة للحب) "أزددث إيماناً بأننا في عصر- القهر.. والكراه.. والخوف.. والضعف.. لا أمل في عدل.. ولا حلم في حب.. فليسقط الحب" (المجموعة ص ١٢١).

والاغتراب تجربة نفسية شعورية عندالفرد، تتصف بعدم الرضى، والرفض، والإحساس بأنّ هوة فسيحة عميقة تفصل بين العالم الواقعي، الذي يعيشه، والعالم المثالي الذي يصبو إليه" (١٩).

(٥)

والملاحظ أنّ الزمن في أغلب تجارب المجموعة (اثنيتي عشرة قصة) كان ليلاً، ولم يكتف بهذا التحديد الزمني للإيحاء بهموم أبطاله، ولكنّه يصرّ أحياناً على تكريس الظلمة، فيختار منتصف الليل، كما في (أنين الحزين، وصرخة في غرفة زرقاء، وحالة المابين)، وقد يشير إلى غياب القمر مع انتصاف الليل، كما في

التجربتين الأولى والثانية، ولكنه في الثانية لا يكاد يترك وسيلة للتأكيد على شمولية الظلام "فانكون أمسى- ظلمات بعضها فوق بعض .. اغتال الظلام كل الأضواء .. الكون تحول إلى وحش كاسر .. الريح تزغرد .. والموج يزيد .. والظلام يعربد .." (المجموعة ص ١٤٣-١٤٤).

ونراه حيناً آخر يطاول من ليل أبطاله، وكأنه ليل امرئ القيس المترع بالهم والقلق، كما في قصة (كوما) حيث يضيف عناصر أخرى إلى الليل تجعله ثقيلًا، حزينًا .. فليل بطلته " تطاول كأنما لا نهار بعده. البرد اشتد .. والخوف امتد .. والدم تجمد في العروق. الظلام يحوي غرفة النوم في ليلة من ليالي الشتاء الحزينة" (المجموعة ص ١٧).

ونجده في بعض تجاربه يوظف لحظات الغروب، بما يتصل بها من دلالات الهم والحزن، كما في (شالوم، وفي مقام العشق). والغروب في التجربة الأولى كان موفقاً في توظيفه، للإيجاء بأقول قضية، ونهاية شعب، واحتضار أمة. وجعل الغروب متزامناً مع صوت الريح، بكل ما يتصل به في وجدانا وتراثنا الديني والأدبي من دلالات الشر والدمار.

وإذا كان كاتبنا يحدد زمنه على هذا النحو، متسقاً مع مناخات أبطاله النفسية، فهذا لا يعني أنّ الزمن عنده يمضي- وفق آليات القصة التقليدية، فيسير على نهج مطّرد، الماضي يسبق الحاضر، والحاضر لا بد من أن يأتي قبل المستقبل المتوقع، حتى إذا استخدم ما يسمى باللقطة الإرجاعية، أو اللقطة الخلفية، يحرص على أن يمسك بيدك، ويقول انتبه، سوف أعود الآن إلى الماضي^(٢٠).

ولعل تقنية الحلم في عدد من تجاربه، مثل (أنين الحزين، ومن يسقي الأفاعي سماً، ورؤيا، وصرخة في غرفة زرقاء)، بالإضافة إلى اعتماده النجوى وتيار الوعي في سائر تجاربه، يجعل أطراد الزمن وتراثبه وفق مألوف السرمد والبناء التقليديين أمراً غير ممكن، لما لتلك التقنيات التي اعتمدها من منطق حرّ في إيراد الزمن.

فإذا كانت أكثر تجاربه ليلية الزمن، فلأنّ هذا الزمن زمن نفسي، لا توقيت آلي، أراد بواسطته تجسيد تلك القتامة في نفوس أبطاله، والإيحاء بألوان واقعة الرديء.

ولنأخذ مثلاً قصته (موقف في حياة فتاة متفائلة)، لنرى كيف يتداخل الزمن فيها، فينقلنا من زمن عودة البطلة إلى بيتها، إلى حادثة أزعتها أثناء عملها، ثم ينقلنا بصوت جرس الهاتف إلى الحاضر ثانية، ثم لا يلبث أن ينقلنا إلى الماضي مرة أخرى من خلال الأخبار المنقولة من الجريدة، ثم يختم التجربة بالزمن الحاضر.

وحين يعتمد النجوى وتدفق تيار الوعي، كما في (دعوة للحب، وفي مقام العشق، وحالة المايين ..) تأتي الحبكة هشة وغير ضرورية، ويصبح منطق التراتب الزمني غير وارد فيها. ويصبح الزمان خليطاً عجيباً في حركة دائمة، وسيولة ليس لها مدى، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة، إذ إنّ هناك زمناً لا عمل لعقارب الساعة فيه، هو زمن نفسي، لا آلي، وطرق قياسه عقلية، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان، وهي البواعث التي تتكون منها الحياة^(٢١).

فلم يعد كتاب الحساسية الجديدة يعنُون بالتسلسل الزمني، الذي يتمشى - مع أزمة تدلع في نفس الشخصية المحورية، حتى انفراج الأزمة أو موت البطل^(٢٢). فالواقع معقد شديد التعقيد، وحين يريد القاص أن يعبر عن رؤيته إزاء جدلية العلاقات الاجتماعية التي تحكم حركة الواقع، يجد نفسه بحاجة إلى تطوير أدواته، بما يتسق وحركة الواقع وعلاقاته المعقدة، فيلجأ إلى تكتيكات غير مألوفة في القص التقليدي، لعل من أهمها "حركة التصوير السينمائي الدائرية -بسرعتها وبطئها- التي تسهم في تدوير حركة القصة الدينامية، ولقّها في كافة الأزمنة، انطلاقاً (من) وعودة (إلى) اللحظة القصصية في الوقت ذاته"^(٢٣).

(٦)

تنوعت الأماكن التي حرّك فيها طه وادي شخص تجاربه، بين المدينة، والقرية، والشارع، وشاطئ النيل، والقبر، والشقة، والحمام، والبيت، والمكتب.

والملاحظ أنّ المكان عنده يغلب عليه الضيق، وإنّ بدا في الظاهر متفاوتاً بين الاتساع والضيق. كما تغلب عليه الظلمة، والوحشة، والكآبة. ويتّسق المكان بذلك مع عوالم شخصه، وزمن تجاربه، لتشكل هذه العناصر البنائية المهمة في تجاربه القصصية منظومة متجانسة، يضمن لها شمولية أكبر؛ لتحقيق وحدة الأثر.

والمكان في القصة القصيرة مكان خيالي، تتعدد أشكاله وتنوع، لكنه يظل على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه، والعلاقات التي يحملها تدل على الشخصية، سماتها، ومهنتها، واتّماها الاجتماعي، وسلوكها..^(٢٤)

فقد دارت أحداث بعض تجاربه في (الحمام)، كما في (شق الثعبان، وصرخة في غرفة زرقاء). وإن كانت أحداثها قد بدأت في الشقة، وانتهت في الحمام، أي تطورت من الاتساع النسبي إلى الضيق، مواكبة الخط البياني الصاعد لحركة النفس عند بطله هذه وتلك، وانتهت الأولى بالموت انتحاراً على طريقة جدّتها كليوباترة، حين وجدت الحياة مستحيلة، فهذا الخلاص من أسر الزواج بالإكراه "أفضل ألف مرّة من الحياة موتاً" (المجموعة ص ٧٣).

أمّا قصة (صرخة في غرفة زرقاء)، والتي كان ينبغي أن تكون الأولى في المجموعة، التي حملت اسمها، لتعطي المجموعة نغمتها، وألوانها، وسماتها... فمن العنوان يبدو بوضوح حالة التناغم بين الشخصية والمكان، والتي انتهت بالبطله - كسابقتها - إلى الحمام، لتجد هواءه - على الرغم من ضيقه - "أكثر نقاءً وشفاءً من هواء الحجر التي خرجت منها" (المجموعة ص ١٤٧)، وذلك بعد أن أفلتت من مخالب القرصان، الذي ظل يغتصبها على نحو كابوس لا إنساني منذ ثلاث سنوات.

ويبلغ ضيق المكان مداه في قصة (رؤيا)، حيث تبدأ أحداث حلمه

الكابوسي بدفنه مساءً في القبر، ثم يُبعث حياً في ولادة جديدة، تخلصه من شخصيته الأولى المأزومة "الحمد لله... الناس تولد مرة.. وأنت تولد مرتين يا معتز" (المجموعة ص ٢٨). وحين يخرج من قبره سعيداً فرحاً، ويتخلص من شخصيته الأولى؛ ليواجه عالم الدنيا بكل اتساعه، سرعان ما يكتشف "أن المسافة بين المقابر والمساكن ليست بعيدة" (المجموعة ٢٩)، فيدخل في أزمة جديدة، تنتهي به إلى الموت انسحاباً من الواقع في دروب لا يعرف أين تفضي به.

ويدهش المتلقي بالمفارقة التي يحدثها الكاتب، حين يحرك أبطاله في قلب القاهرة ليلاً أو نهاراً، ليكتشف أن الإحساس بضيق المكان يظل قائماً، لأنه يستغل جمالية المكان؛ ليعبر من خلال جدلية الخارج والداخل عن أزمة أبطاله، فكما جاء الزمن أحياناً زمناً نفسياً غير ميقاتي، يأتي المكان كذلك.

ففي قصة (الكفن) يعبر بطل القصة ضحى ميدان باب الخلق المزدهم في قلب القاهرة، ليجد "هناك أمراً غير عادي، الحزن يفترش الطريق. لم يعد قادراً على أن يحدد سبب القلق الذي يسيطر على مشاعره، ويلهب أعصابه. الأوتوبيسات... السيارات... عربات الكارو.. الباعة المتجولون... الشحاذون... الذاهبون... العائدون... يشكلون -في فكره المتعب- صورة مضطربة لوحدة الوجود. تداخل أي شيء في كل شيء" (المجموعة ٤٩).

على هذا النحو يستعين ببناء عالم شخصية الراوي (الكاتب) من الداخل، من خلال هذه الموازاة مع الخارج. وهو عالم ضيق، قلق، مضطرب... لا يقل عن ميدان باب الخلق ضيقاً، وازدحاماً، وتداخلاً، وفوضى..

ونلاحظ في بعض تجارب المجموعة كيف تتراكم فيها أمكنة الداخل والخارج معاً، وأزمانها معاً، كما في (أنين الحزين، ودعوة للحب). حيث يحرك الكاتب أبطاله وأحداثه في هاتين التجريبتين على شاطئ النيل، وبتكنيك الحلم ينقل أبطاله في الأولى منها إلى أعماق النيل، في تجربة يغلفها الالتباس، وأحداثها يحكمها منطق الأحلام، حتى أن (منصور) "لم يعد يدرك هل هو قاعد على أرض الشاطئ، أم جالس في

أعماق اليم.. أيقظان هو أم نائم.. هل كانت معه أميمة أم خضرة.. هل يفكر أم يهذي؟
(المجموعة ص ١٤). ومن الواضح أن المكان (النيل) هو معادل موضوعي للواقع،
وكذلك في التجربة الثانية، ويمكن أن يكون -أيضاً- مرآة لعالم الشخصية الداخلي.
فالنيل مستلب ملوَّث، ومياهه عكرة تشبه مياه البرك والمستنقعات.. فلم يبق سوى
النيل والليل. (المجموعة ص ١٠، ٩).

وربما بدا تراكب أمكنة الداخل والخارج وأزمانها معاً بصورة أوضح في تجربة
(دعوة للحب)، حيث أشعة المساء تتداخل في طبقات السحب اللانهائية " ونبات
ورد النيل بعث رائحة كريهة... وشكلٌ منظراً معتماً. صياد عجوز... ومعه طفلاه،
يصطادون السمك في الماء العكر. تعكّر كل شيء في هذه الدنيا... يا قلبي الحزين..
أبحث عن جدوى أي شيء... في محيط تعكّر فيه كل شيء يا قلبي الحزين...!!"
(المجموعة ص ١١٧). فعلى امتداد التجربة تتواصل تلك التوازيات بين المكان الفني
المتخيل، وبين الواقع المشوّه المستلب، وبين عالم الشخصية الداخلي، وما يستوطنه
من همٍّ وحزن. كل ذلك يأتي متراكباً منسجماً مع الزمن المسائي، الذي يمضي - مسرعاً
نحو ظلام ليل بلا قمر، حيث يغرق المكان في الوحشة، والكآبة، والغربة.. فقد
"بدأت أشعة المساء تغلف جدار الأفق برداء أسود، فالليلة لا قمر.. لا قمر في
السماء.. يا أساء.. كنت أنظر أمواج النهر الصامتة، تئن تحت أوراق ورد النيل في
الظلام، والصيد العجوز قد اختفى بعيداً.. " (المجموعة ص ١٢٠).

وترمز القرية في تجربة "من يسقي الأفاعي سماً" إلى (مصر-)، فبطلتها
حورية تخرج صباحاً من ماء التربة مدججةً بالاسئلة الحائرة، تنكر كل ما حولها،
وحين تمشي - تمضي - متجهة نحو الحقول (البراءة والخصب)، لا نحو البلدة (التلوّث
والتشوّه)، وقد "انجذب الجميع -رغم المعاناة والعطش- إلى فلك المرأة الغريبة، عاطفة
مبهمة تقرّبهم جميعاً إليها، كأنما شدّوا بجبل سُرّي" (المجموعة ص ١٠٤). لكن للأسف
"لا علاقة بين القرب المادي.. والتواصل الروحي.. فالأرض هي الأرض، لكن الرجال
غير الرجال" (المجموعة ص ١٠٣). لذا تعود تلك الحورية الغريبة من حيث أنت دون
أن تقيم معهم حواراً. ومع أنّ الأحداث الحلمية -بما يغلفها من التباس وتشكيك- تدور

في مكان جميل متسع عند الضحى، لكن الكاتب سرعان ما يضيق الإحساس به، ويلقّه بالوحشة، والكآبة، والضياع...، حيث يقول "طال الطريق.. وحجب الغبار الرؤية.. وحرقت حرارة الشمس أجساد البشر... " (المجموعة ص ١٠٣). فالأحداث دارت في قرية على ترعة، حيث ارتباط الإنسان بالأرض أقوى، وحيث الماء يمثل مقوماً أساسياً للحياة، وحيث يصبح ذهولهم ممكناً، لأنهم غير قادرين على التجريد في ظل جملمهم. إنما بالفطرة يتعطشون للمعرفة، ويبحثون عن الخلاص.

وقد يرتبط المكان -على مستوى الرمز- ببعض المشاعر والأحاسيس، فهناك أماكن محببة، هي بمثابة المرفأ والملاذ، أهمها البيت، بلا شك، رغم أنه مكان مغلق^(٢٥)، كما جاء في تجربة (موقف في حياة فتاة متفائلة)، حيث تتحرك البطلة من الاتساع، حيث عملها، إلى الضيق حيث بيتها. ولكن البيت المغلق هنا كان بمثابة الملاذ الآمن لها من صراع الوظيفة، وضغط مشاكل العمل، وما يُمارس عليها من اضطهاد "فأغلقت الباب بإحكام، حتى تأمن أنها قد صارت بعيدة عن العالم الخارجي" (المجموعة ص ٨٧).

ورمز في قصة (كوما) بالعمارة، التي تَمَّت فيها الأحداث إلى الواقع المُخترق بتغلغل النفوذ اليهودي "فمنذ مدّة ماتت صاحبة البيت، فاستغنى الورثة عن البواب، وصار باب العمارة مفتوحاً في الليل والنهار.. " (المجموعة ص ١٩). ورأى أن يكشف الرمز قليلاً دون أن يفضحه، فأشار إلى دكان المعلم فواز يعقوب، الذي نشأ فجأة بجوار العمارة، وصار وكراً لكل شيء.. وأصبح كل شيء جائزاً!

(٧)

استخدم طه وادي صيغة (الأنا) في أربع تجارب من المجموعة، هي (شق الثعبان، والكفن، ودعوة للحب، ورؤيا). ومن المعلوم أن استخدام هذه الصيغة، لا يتم بدوافع التعبير عن العاطفة والشجن "بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة، التي يمكن أن نسميها ما بين الذاتيات" (٢٦).

وسواء قدّم تجارب مجموعته بضمير الغائب (هو)، أو قدّمها بضمير (الأنا)، حيث تتأهّل شخصية الراوي بشخصيات أبطاله، فقد سعى على امتداد مجموعته - وبشّتي السبل- إلى استبطان ذوات أبطاله المأزومين والمسحوقين، موظّفاً تقنية الحلم حيناً، كما في (أنين الحزين، ومن يسقى الأفاعي سمّاً، ورؤيا)، أو مستخدماً تكتيك الحلم بالكابوسي حيناً آخر، كما في (أنين الحزين، وصرخة في غرفة زرقاء)، أو مستغلاً إمكانية الاسترجاع (الFLASH باك) في استبطان عالم الشخصية، كما في (الكفن، وموقف في حياة فتاة متفائلة).

يرى إدوار الخراط أنّ لغة القصة في الحساسة الجديدة "لم تعد هي تلك اللغة المصقّاة السلسة لغة الإحياء التقليدية، بل أمكن أن تكون عدة لغات، منها الصحو الهادئ الملتزم، ومنها العارم الجائش المضطرب، ومنها الذي يخلّق في الشعر.. وأصبحت ساحة اللغة ساحة مغامرة مفتوحة، يتوقف التوفيق فيها على مدى موهبة الكاتب، وقدرته على الاقتحام، والغوص، والاكتشاف، والخلق والتجديد في اللغة.. وقد انفتحت عوالم أو أكوان ما تحت الوعي، وأصبح للحلم سطوة، وأصبح للاوعي سيادة تعقّل، وأمكن أن يوجد الداخل حيناً إلى جنب مع الظاهر، وأن يكون الصحو موازياً للحلم" (٢٧).

فإذا بحثنا عن الحوار في تجارب هذه المجموعة، لن نظفر بتلك الصورة النمطية التقليدية للحوار، الذي يقوم بالكشف عن جوانب الشخصيات، ويلعب دوراً مهماً في دفع الأحداث، وتطورها، وتصعيدها؛ لأن هذه التجارب لا تسعى لتقديم حبكة موباسانية تقليدية، بل الحبكة فيها غير ضرورية، والحوار النمطي ينعدم تماماً كما في (حالة المابين، وصرخة في غرفة زرقاء)، وينحسر- كثيراً في سائر المجموعة، ولا يبدو حضوره واضحاً سوى في تجربة (تفاحة آدم)، وأقل من ذلك حضوراً في تجربة (كوما)، نظراً لتعدد الشخصيات- نسبياً- فيها.

وغياب الحوار التقليدي أعطى الفرصة لبدائل أكثر فاعلية في تشكيل مثل هذه التجارب، التي تسعى إلى استبطان الذات، وتركيز النظر إلى الداخل، وفصّ

مغاليق اللاوعي، ودلق الداخل إلى الخارج، ليتجاوز الحسيّ - والمعنوي، والحلمي والحقيقي، في منظومة من المفارقات والثنائيات الضدية المثيرة، بحيث لا يعدو المتلقي مجرد مستقبل سلبي، بل يجد نفسه أمام نص يستفزّه، ويحاوره، ويعطيه من الإحالات، ومستويات الدلالة بمقدار ما يبذله من محمد. فقارئ هذه التجارب يصبح شريكاً "بل لا يوجد النص إلا بمشاركة إيجابية وخلق من القارئ" (٢٨).

كان ظهور تيار الوعي في القصة القصيرة، قد جاء نتيجة الاهتمام المتزايد بمكتشفات علم النفس، وتأثير من التعرف على النتاج القصصي - لمجموعة من الكتاب الغربيين، الذين رادوا هذا الاتجاه، أمثال: مارسيل بروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وريتشارد سون. وتيار الوعي أو المونولوج الداخلي هو الكلام غير المسموع، وغير الملفوظ، الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية، التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي. وتيار الوعي على هذا النحو صوّت الشعر، حيث تتداخل الانفعالات، والأحاسيس، والصور، والأزمة (٢٩).

وقد استخدم كتاب القصة القصيرة المعاصرة في مصر - مثل هذا الأسلوب في بعض قصصهم، مثل: يوسف الشاروني، ونوال السعداوي، كما أكثر بعضهم من استخدامه، مثل: عبد العال الحمامصي -، وفخري فايد، وفاروق خورشيد، وعبد الفتاح رزق (٣٠).

وربما كانت تجربة (صرخة في غرفة زرقاء) التي سمّيت المجموعة باسمها، أكثر تجارب المجموعة براعة في استخدام تيار الوعي، ومن ذلك قوله على لسان بطلة القصة "فقدتُ الأمل في عالم البشر - كابوس مخيف... يد القرصان تحولت من رقبتها المرمرية إلى الصدر الضامر. من عاداتها أن تنام بكامل ملابسها.. اليد ذات الأطراف... أنياب الغول تمزّق قميص نومها، بدرجة كادت تسمع فيها الصوت. صوت التمزيق... حشيرة طلوع الروح من الجسد. لمياء يا أختي، الفقراء أمثالنا حين يرغبون في الزواج، لا يبحثون عن الحب.. ولكن عن الستر. شمعة بدت وسط الظلام،

تضيء... تحترق... تضيء... وتحترق... الكابوس -لا يزال عنيداً- يحاول... يحاول أن يعثرها. أخذت تستغيث... دون أن يخرج الصوت من صدرها" (المجموعة ص ١٤٤، ١٤٥)، ويمضي -السرد على هذا النحو من التداعي الحر، في تداخل عجيب بين الحلم الكابوسي والواقعي، وفي لغة كثيفة، متوترة، لاهثة، تصوّر تموجات الانتقال من الوعي إلى اللاوعي، مع محاولة المزج بين الأزمنة المختلفة، وإن كان الزمن الميقاتي (منتصف ليلة غاب فيها القمر) قد ظل حاضراً بقوة، حيث وظّفه لخدمة رؤيته، وذلك بخلق حالة من التوازي والتداخل بين ظلام الخارج، وظلام النفس الداخلي.

ومثل هذه اللغة التي يتوسل بها لتصوير عالم الداخل المتدفق، المتراقص بظلاله المعتمة، تجعل قصة تيار الوعي قريبة من الشعر. ولعل هذا ما دفع فرجينيا وولف عام (١٩٢٧) إلى التنبؤ بمستقبل القصة القصيرة، وأنه لا محالة صائر إلى أن يصبح شعرياً، وأن النثر سيدخله كثير من خصائص الشعر، لأنّ الشعر قد فشل في أن يخدم غايات القرن العشرين، كما فعل في القرون الماضية، وحل المشكلة -في رأيها- يمكن أن يتم على يدي القصة الشعرية، وأن تبني شيئاً من سمو الشعر، وكثيراً من طبيعة النثر العادية^(٣١).

لقد سعى كتاب هذا الاتجاه - إذن - إلى تطوير خطاب قصصي -، يتجاوز مقولة الجنس الأدبي النقي، عبر الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية. ونجد طه وادي - على امتداد تجارب مجموعته - مشغولاً باللغة وتكثيفها، والتسامي بها، وشحنها" بدرجة عالية من الإيجائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل"^(٣٢). ويبلغ هذا الاتجاه مداه في بعض تجاربه التي استوحى فيها التراث الصوفي. ولا نعني بالتصوف -كما يقول إدوار الخراط- النسك، أو الزهد، أو الدروشة، أو التجرد من متاع الحياة، إلى آخر هذه المعاني، بل نعني بها نوعاً نجد مصداقه لدى أعظم الصوفيين أو غيرهم، من النشوة والعشق، ونشيدان الإلهي... واستحالة الحسية إلى تسامٍ خاص، دون أن تفقد أيّاً من لذاتها وعذاباتها^(٣٣).

ففي تجربة (في مقام العشق) يتكئ كثيراً على التراث الصوفي ومعجمية

التعبيري والتصويري، مما يسمو بالألفاظ؛ لتتجاوز دلالاتها الإشارية أو المعجمية، مثل قوله "صار الحب عندها -مثلاً- هو عنده- حالة وجد دائم .. وعشق متصل. بدأت تدرك أنّ الفناء في المحبوب... هو عين البقاء معه.. الفناء ليس غيبة، وإنما حضور دائم.. الحب بالمشاهدة يصبح أمراً فانياً.. وبالمجاهدة يصير ذكراً باقياً..." (المجموعة ص ١٣٦). ويدفعه تيار التناسل مع التجربة الصوفية إلى تضمين مقطوعة من الشعر الصوفي، تلتحم مع سياق التجربة، حيث يقول من التجربة ذاتها (ص ١٣٧):

عجبتُ منك وميّي : يا منيةَ المتميّي
أذيتني منك حتى : ظننتُ أنّك أنيّي
وغبتُ في الوجد حتى : أفنيتني بك عتيّي

ففي هذه التجربة ومثيلاًتها (حالة المايين، وشق الثعبان) يتجاوز الحسي- والمعنوي، كما يتجاوز في غيرها (أنين الحزين، ورؤيا، ومن يستقى الأفاعي سماً، وصرخة في غرفة زرقاء) الحلمي والحقيقي. كل هذا أشاع في المجموعة لغة التضاد والمفارقة. والتضاد لا يأتي في بعض تجاربه -مثل شق الثعبان- مجرد حلية يرضع بها نسيج تجربته، بل يقيم التجربة كلها على تلك الثنائية، التي نهضت بدور مهم في تجسيد رؤية الكاتب، وفي تصوير عالم الشخصية المستلبة المقهورة... حيث يستهلها بقوله "أخذت أتأمل الوجود العدم.. بملابس الفرح المأتم. الحد الذي وصل إليه علمي في هذه اللحظة- هو أنني علمت بأني لا أعلم شيئاً...!!" (المجموعة ص ٦٧) وتظل هذه الثنائية متسيدة للتجربة، حتى تصل البطلة في نهايتها إلى اتخاذ قرارها "الموت حياة أفضل ألف مرة من الحياة موتاً" (المجموعة ص ٧٣).

ويستوقفنا في لغة المجموعة شيوع تلك التراكمية^(٣٤)، التي يختلف توظيفها من موضع إلى آخر. ففي تجربة (أنين الحزين)، يقول البطل لصاحبه: "أنت نفرتيني .. وحشبتبسوت.. وتوت.. ومريم.. وفاطمة النبوية.. وقطر الندى.. وشهرزاد.. وناعسة... وأميمة... وخضرة..." (المجموعة ص ١٢). فهو يرى أنها بصدقها وإخلاصها تستدعي كل هذه المنظومة الرائعة من الرموز.

وفي تجربة (الكفن)، يستحيل التراكم إلى حد يمسد الأزمة الداخلية للشخصية، حيث يقول "لم يعد قادراً على أن يحدد سبب القلق الذي يسيطر على مشاعره، ويلهب أعصابه. الاثوبيسات... السيارات.. عربات الكارو.. الباعة المتجولون... الشحاذون.. الذاهبون.. العائدون..". (المجموعة ص ٤٩).

وفي تجربة (تأم... ولكن) يوظفه للتعبير عن تفاهة عالم بطله ورتابته المملّة "الأوراق.. تحرك مصير البشر.. الميلاد.. ورقة، الزواج.. ورقة، الوظيفة.. ورقة، جواز السفر.. ورقة، حسن السير والسلوك.. ورقة، حتى الموت لا يتم إلا بورقة. ورق... ورق... " (المجموعة ص ٥٩، ٦٠).

كما يلجأ أحياناً إلى تفكيك حروف الكلمة، موظفاً ذلك في التعبير عن الحالة النفسية (ص ٢٠)، أو التدرّج في الحدث (ص ٥٠-٥١)، أو البطء في الزمن (ص ١٣٥)، أو الإيحاء بامتداد الهم وتكريسه، كما فعل في عنوان التجربة الأولى "أن ي ن الح زي ن" (ص ١٧).

وقد استخدم كتاب الحساسوية الجديدة تقنية تمثل في دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق، والصحف، والتقرير المباشر داخل السرد. وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاء يفني بمتطلبات العمل الفني، وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع^(٣٥).

وهذه التقنية تختلف عما ألفناه في مجموعات طه وادي القصصية من تضمين للمواويل، والأغاني الشعبية، والشعر الفصيح. ويمكن تلمّس هذا بدءاً من مجموعته الأولى (عمار يا مصر)، وانتهاء بالمجموعة موضوع الدراسة.

وقد وظف هذه التقنية الجديدة في أربع تجارب من المجموعة (أنين الحزين، وموقف في حياة فتاة متفائلة، ومن يسقي الأفاعي سماً، وشالوم). وقد نجح في دمج تلك الوثائق المنقولة - كما جاء في هوامشه - من صحف الأهرام، وأخبار اليوم، والخليج في نسيج التجربة، فبدت ملتحمة بموقفه، منسجمة مع رؤيته. وقد اعتمد على هذه التقنية بشكل لافت في قصتي (من يسقي الأفاعي سماً، وشالوم). فوظف في الأولى

ثلاثة نصوص، كان ثالثها قطعة طويلة من تأملات شاعر فرعوني، يرثي فيها بمرارة واقعه، وكذا فعل طه وادي، إذ جاءت هذه التأملات في موضعها من قماشة التجربة، بعد أن فاضت نفس بطلته (الرمز) بإحساس متزايد بالفجيعة والاعتراب، وإدراكها أنّ شيئاً نفساً قد ضاع، وأنّ لعنة الفراعين قد حلت بما حولها. عندئذ تأتي تلك المقطوعة في موضعها ملتحمة برؤيته، مشحونة بالاسئلة ذاتها التي تمور في نفس بطلته، فجاء في أولها:

لمن أتكلم اليوم... الإخوة شر، وأصدقاء اليوم ليسوا جديرين بالحب.

لمن أتكلم اليوم... الناس شرهون، وكل إنسان يغتال متاع جاره.

لمن أتكلم اليوم... الرجل المهذب مات، والضيق الوجه يذهب في كل مكان.

وجاء في ختامها:

لمن أتكلم اليوم... فإني مثقل بالهموم، وينقصني خلّ وفي.

لمن أتكلم اليوم... والخطيئة التي تصيب الأرض لا حدّ لها...!! (المجموعة

ص ١٠٣، ١٠٢).

على هذا النحو كانت اللغة عند طه وادي في هذه المجموعة - مغامرة مستمرة، يحاول تطويعها لتصبح أكثر ملاءمة، للتعبير عن انهيار الحاجز التقليدي بين الظاهر والباطن، والحلم والصحو، والواقع والخيال. ويعدّ هذا النوع من الانصهار أو الافتتاح بين هذه المستويات المختلفة، هو الأقدر والأقرب إلى صدق فني من نوع أعلى مستوى مما حققه القدامى^(٣٦).

ومن خلال هذه القراءة النقدية يتضح أن مجموعة (صرخة في غرفة زرقاء) تقع في إطار تجارب الحساسية الجديدة التي يمارسها كثير من كتاب القصة القصيرة في العالم العربي، حيث نجد أن هذا الاتجاه يتعد بعداً كبيراً عن القصة الواقعية، ويميل إلى تكتيف التجربة بشكل رمزي شاعري، سواء على مستوى بنية حدث يصعب إيجاد مسيرة واضحة له، أو في مجال رسم شخصية تتأرجح بين الواقع والرمز، وبين

الحقيقة والأسطورة، كما أن الزمانَ والمكانَ أو الزمكانية (كما أطلق عليها باختين) غير متحققةً بشكلٍ واقعي، ويضاف إلى هذا شاعرية اللغة، التي هي نسيجٌ مختلط من عناصر تراث الأمة الديني، والفني، والأدبي، بل الفصيح والشعبي أيضاً.

كما أن المجموعه تميل إلى تسجيل فقراتٍ من الدوريات، أو بعض الكتابات الأدبية، لتؤكد أن الفن ليس بعيداً عن الواقع، وإنما يدور في إطار الأحداث التي يعاني منها.

من هنا يصبحُ الفن أسطورةً متجددةً العطاء، ثريةً الدلالة؛ لأن الفوارق اختفت بين الواقع والفن الذي يصوره.

هوامش الدراسة

- (١) صدر للدكتور طه وادي من المجموعات القصصية:
 - عمار يا مصر ١٩٨٠ - ١٩٩١
 - الدموع لا تمسح الأحزان ١٩٨٢-١٩٩١
 - حكاية الليل والطريق ١٩٨٥-١٩٩٢
 - دائرة اللهب ١٩٩٠-١٩٩٢
 - العشق والعطش ١٩٩٣
 - صرخة في غرفة زرقاء.
 - كما صدر له من الأعمال الروائية:
 - الأفق البعيد ١٩٨٤
 - الممكن والمستحيل ١٩٨٦
 - الكهف السحري ١٩٩٤
 - الشمس تشرق في غرناطة - تحت الطبع.
- (٢) انظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٢٧، ١٢٥، ١٨، ١٣.
- (٣) انظر: المرجع السابق نفسه، ص ١٢٨، ١٢٩.
- (٤) راجع: ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة (إعداد وتقديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، من دراسة لإدوار الخراط بعنوان "الحساسية الجديدة في القصة" ص ١٣٥.
- وانظر: آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الرابع ١٩٨٢، ص ٢٠٣.
- (٥) طه وادي: صرخة في غرفة زرقاء، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥١.
- (٦) انظر: القصة القصيرة في الأردن: أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، وزارة الثقافة، عمان،

- ١٩٩٤ (جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن: فاضل ثامر، ص ١٠٥).
- ٧) د. شاكر مصطفى: السهم والشهاب، مطبوعات مجلة الرفاعي، طنطا، ١٩٨٦، ص ٩.
- ٨) راجع: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص ٢٥، ٢٦.
- ٩) ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص ١٤٣.
- ١٠) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص ٣٤٠، ٣٤٢.
- ١١) انظر: أنين الحزين، ورؤيا، ومن يستقى الأفاعي ستما، وحالة المايين، وصرخة في غرفة زرقاء.
- ١٢) انظر: القصة القصيرة في الأردن (جدل الواقعي والغرائبي - فاضل ثامر) ص ١٠٨.
- ١٣) يوسف الشاروني: القصة تطوراً أو تمرداً، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٥٥.
- ١٤) راجع: ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص ١٠٢ وما بعدها.
- ١٥) عبدالله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣، ص ٤٧.
- ١٦) راجع: الياس خوري: دراسة بعنوان (ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة - الراوي - الكاتب) من كتاب "دراسات في القصة العربية"، وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٥٩ وما بعدها.
- ١٧) انظر في ملامح البطل في القصة الحديثة:
- ربيع الصبروت: قضايا القصة الحديثة، ص ١٢٥.
 - د. السعيد السورقي: اتجاهات القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٢٩٠.
 - د. شاكر عبد الحميد: السهم والشهاب، ص ٩ وما بعدها.
 - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص ١٦.
- ١٨) حلم بركات: الاغتراب والثورة في الحياة العربية، مجلة مواقف، لبنان، العدد الخامس، السنة الأولى أغسطس ١٩٦٩، ص ٢١.
- ١٩) المرجع نفسه، ص ٢٤.
- ٢٠) راجع: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص ٣٤٠.

- (٢١) انظر: يحيى عبد الدايم: تيار الوعي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص.١٥٦
- (٢٢) آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة (مرجع سابق) ص.٢٠٠
- (٢٣) د. يسري العزب: القصة والرواية في السبعينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص.٥٥
- (٢٤) سامية أسعد: القصة وقضية المكان، مجلة فصول (مرجع سابق) المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص.١٨٢
- (٢٥) انظر: المرجع السابق نفسه، ص.١٨٦
- (٢٦) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص.١٢.
- (٢٧) المرجع السابق نفسه: ص.٣٤١
- (٢٨) المرجع السابق نفسه: ص.٣٤٤
- (٢٩) راجع: ليون إيدل: القصة السيكلولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٥٩، ص.١١٧ وما بعدها.
- وانظر: د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة (مرجع سابق)، ص.٢٩١ وما بعدها.
- وانظر: د. يحيى عبد الدايم: تيار الوعي، مجلة فصول (مرجع سابق).
- (٣٠) د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة، ص.٢٩١.
- (٣١) راجع: ليون إيدل: القصة السيكلولوجية، ص.٢٩٧، ٢٩٨.
- (٣٢) سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفته، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠، ص.٢٨.
- (٣٣) راجع: إدوار الخراط: آليات السرد في القصة القصيرة، مجلة فصول (مرجع سابق)، المجلد الثامن، العدد ٤، ٣، ١٩٨٩، ص.١٢٩.
- (٣٤) انظر: صرخة في غرفة زرقاء، من ذلك ص.٢١، ١٢، ٤٩، ٥١، ٤٣، ٦٠، ١١٨، ١١٩.
- (٣٥) انظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص.٢٩.
- (٣٦) راجع: المرجع السابق نفسه، ص.٢٧.

جمال أبو حمدان
رائد التجريب
في القصة الأردنية القصيرة

صدرت المجموعة القصصية الأولى لجمال أبو حمدان عام ١٩٧٠م بعنوان "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" ثم صمت عقدين ونيفاً، حين عاد ثانية ليواصل نشاطه الإبداعي في مجال القصة القصيرة، فقدم ما بين عامي ١٩٩٣-٢٠٠٢م خمس مجموعات أخرى^(١).

ومن المعلوم أنّ "أبو حمدان" صاحب اهتمامات متعددة؛ فهو يكتب -غير القصة القصيرة- المسرح، والرواية، والدراما التلفزيونية والإذاعية، وقد حقق في كل حقل من هذه الحقول إنجازاً إبداعياً مقدرًا، وحظيت أعماله باهتمام الباحثين والدارسين، وكانت في مجملها موضوعاً لدراسة أكاديمية بالجامعة الأردنية^(٢).

وعلى الرغم من صمته الطويل بين صدور مجموعتيه الأولى والثانية، إلا أنّ اسمه ظلّ طوال فترة الصمت أو التوقف، يتردد في المحافل الأدبية، باعتباره رائد حركة التجريب في القصة الأردنية القصيرة، و"يكاد يقف في طليعة الجيل الجديد من كتاب القصة"، كما يقول محمود سيف الدين الإيراني^(٣)، ولم يكن أبو حمدان الوحيد بين كتاب القصة الأردنية القصيرة، الذي بدأ تشييق هذا الدرب الجديد، ولكنه -فيما نعلم- الوحيد من بينهم الذي صدرت له مجموعة قصصية، تسعى -على نحو واضح- إلى تجاوز تلك الحساسيات التقليدية في القصة الأردنية القصيرة. فقد أسهم معه عدد من الكتاب في النشر بالصحف والمجلات، أمثال: محمود شقير، وماجد أبو شرار، وخليل السواحري، ممن ينتمون إلى جيل الأفق^(٤).

ومع تقديرنا لجهودهم ونتائجهم، إلا أنّ جلال كان أسبقهم في نشر- مجموعة قصصية، مما يجعله أبعد أثراً، وأولى بالريادة، ولاسيما أنّ تلك المجموعة كانت بياناً عملياً، وتجربة تطبيقية ناضجة - إلى حد بعيد - على طريق التحديث والتجريب.

وجاءت جهوده موازية لحركة التمرد في النص الروائي الأردني، التي رادها تيسير سبول في رائته "أنت منذ اليوم"، ومضى- في إثره كل من سالم النحاس، وأمين شنار، وغيرهما، ممن أسهموا في الثورة على السائد في النص الروائي على شتى الصعد: لغّة، ومعماراً، وفضاء... وعملوا على تلبية ذائقة جديدة، أو صياغة ذائقة جديدة، ساعين إلى إرساء تقاليد الرواية التجريبية في الأردن.

فالتمرد هنا في النص الروائي، والثورة هناك في فن القصة، لم يكونا إلا استجابة

لمطالب روحية، وفكرية، وجمالية لمرحلة لها خصوصيتها في الحياة العربية بعامة، والأردنية بخاصة.

لقد كشفت هزيمة حزيران ١٩٦٧م، حجم التشطي، وحقيقة ركافة البنيان العربي، ومدى الخراب المبتوث في هذا البنيان الوهمي غير الموجود إلا في الأناشيد الحماسية، والكلمات النارية، والأهزمة الرسمية، وأحلام بعض المفكرين العرب الرومانسيين.

لقد أصبح كل شيء يخضع للشك واللايقين، وتصدى بعض المفكرين في الوطن العربي، وحاولوا القيام بعملية نقد فكرية جذرية جريئة صادقة للواقع والتراث والمفاهيم والقيم، التي أدت إلى الهزيمة، والتي كان معظمها يعد في منزلة المقدس^(٥).

إذاً .. حدث تطور مذهل أو تحوّل هائل في النظرة إلى الواقع العربي، الذي تعرى بشكل فاضح إثر تلك الهزيمة، مما دفع تيسير سبول - الذي كانت الهزيمة السبب في انتحاره - إلى تقديم نصّ روائي متجاوز لكل المألوف والسائد في البنيان الكلاسيكي^(٦)، شاقاً طريقاً جديداً للرواية الأردنية.

ولا يعني حديثنا هذا أنّ الحساسية الجديدة في القصة العربية القصيرة قد ارتبطت بهزيمة حزيران حسب، فقد لاحظنا كيف بدأ التجريب عند نجيب محفوظ، وغسان كنفاني، وحليم بركات في الفن الروائي قبيل الهزيمة، وربما ذهب إدوار الخراط أبعد من ذلك، فرأى أن الحساسية الجديدة كان لها جذورها وأصولها الكامنة في الأربعينيات، ولكنها توارت وخفتت في الخمسينيات، ثم تجددت قسماًتها في الستينيات، حيث تهيأت للنضج والازدهار بتأثير من الواقع الاجتماعي، ونتيجة لاستنفاد الحساسية القديمة عطاءها، وفي السبعينيات - وما بعدها - تركز حضورها على نحو جلي بفضل مجموعة من الأسماء، أوضحها إدوار الخراط، ويحي الطاهر عبد الله، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ومحمد مبروك، وجميل عطية إبراهيم، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وعلاء الديب، وخيري شلبي، وغيرهم. وقد كان المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات^(٨)، هو حقبة هزيمة الآمال الكبيرة، وعقاييل تمزيق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والحصاد المرّ، هذا بالإضافة إلى سيادة القيم الاستهلاكية والطفيلية، وتضخم

الغيبيات، وتفشي الغلاء الساحق، وتورم الثروات المشبوهة.. وهكذا إلى آخر معالم الصورة، التي ما زالت ماثلة في الأذهان^(٩).

لذا، كان على المبدع العربي الحقيقي أن يستجيب لروح المغايرة، والتجديد، باعتبارهما سمتين غالبتين على مستوى التشكيل والرؤية، وهذا أكثر ما يمثّل به جديد جمال أبو حمدان.

ولعل المتأمل لمنجز جمال القصصي يلاحظ احتفاءه الكبير باستدعاء الشخصيات التاريخية والتراثية، واعتناء إبداعاته بما ارتبط بتلك الشخصيات من دلالات عميقة في الوجدان العربي بخاصة والإنساني بعامة.

والإتجاه إلى التراث على هذا النحو، واستثمار طاقاته الهائلة، وإعادة إنتاج تلك الطاقات والشخصيات^(١٠)، هو ملمح عصري في الأدب العربي (شعره ونثره)، جاء نتيجة تناقضات هذا العصر، وانقلاب معايير، وتهديد منظومة قيم الجماعة فيه، وغياب العدل الاجتماعي منه، وشيوع سياسات القمع والقهر..

فتوظيف أو استدعاء الشخصيات التراثية -إذاً- جاء استجابة لمطالب فكرية وروحية، سعى المبدع من خلالها إلى محاولة بعثها ضمن رؤية جديدة مغايرة.

وقد شكلت هذه التقنية عند جمال ملمحاً تجريبياً شديداً للوضوح والحضور على امتداد تجربته الإبداعية، بدءاً بمجموعة "أحزان كثيرة"، ١٩٧٠م، وانتهاءً بمجموعة "زمن البراءة" ٢٠٠٢م، وكانت مجموعته الأولى أكثر مجموعاته استثماراً لهذه التقنية، وتوظيفاً لها، على نحو يشي بوعيه للأبعاد الجمالية لها، مما يجعل هذه المجموعة "تعطي القارئ فكرة واضحة عن شكل الكتابة القصصية لدى جمال أبو حمدان الذي يقدم فيها مثلاً واضحاً للكتابة القصصية، ويمكن أن تتحقق في هذه المجموعة من الخط البياني الصاعد لرحلة القاص في عالم الكتابة، حيث يتكامل عالمه، وتتناسل قصصه من ثبات أساسية، يدور حولها عمله القصصي - منذ منتصف الستينيات وحتى هذه اللحظة^(١١).

وقد تنوعت الشخصيات التراثية عند جمال بين شخصيات تاريخية (أبو ذر الغفاري،

وسبارتاكوس، وزرقاء اليمامة، ومعاوية بن أبي سفيان، والإسكندر الأكبر، والنعمان بن المنذر، وفراس الصائبي، وأخرى دينية (يوسف وزليخة، وقايل وهابيل، وأهل الكهف، ونوح والطوفان)، وثالثة فنية (ليلى والذئب، وعلاء الدين ومصباحه السحري، والسندباد البحري)، ورابعة من التراث العربي الشعري (قيس، وعروة بن الورد).

واستجابة لروح المغامرة والتجديد، يلجأ جمال إلى عكس الحكاية المألوفة المتصلة بالشخصية المستدعاة، رغبة منه في تحقيق المفارقة والسخرية، ومخاطبة عقل المتلقي ووعيه، وكأنه يريد أن ينتزع قارئه من المألوف والعادي، ويفاجئه بأن الأحداث تضي ضد توقعه.

ففي قصة "ليلى والذئب" يرفض الذئب أول الأمر أن يمضي- في القصة وفق مألوف الأحداث، فيبدي عدم الرغبة في الذهاب إلى بيت الجدة ليأكلها، وينام في فراشها، ليحجى الحطاب ويقتله. وتصاب ليلى بخيبة الأمل لتعاطفها مع الذئب، وخشيتها من أن تخيب توقعات القراء من الكبار والصغار. ولكن الذئب وليلى -بقوة الحكاية- ينصاعان لخيوط الحكاية لتصل إلى نهايتها المأمولة من القراء.

فالكتاب يقدم ليلى الجديدة، ليلى التي فارقت طفولتها، وغدت تتصرف بوعيا، ففقدت الأشياء دهشتها. ويقدم -أيضاً- الذئب الجديد، الذي فارق طبيعته، وتخلى عن دوره، وبالتالي حكم على نفسه بموت الغياب، ثم بالموت الحقيقي لقبوله مُكرهاً استكمال اللعبة. ولعل جمال قد أراد أن يعبر عن رؤيته التشاؤمية إزاء هذا الواقع الذي لا يريد أن يسترد وعيه، ويصر على أن يظل حبيس وهمه ومألوف حياته.

ويمكن أن نطلق على صنع جمال هذا "حكاية على الحكاية" وهو بصدد كتابة حكاياته المجازية عن التاريخ والواقع والوجود. فهذا هي ذي "ساندريلا"^(١٢) يلتقيها جمال في زمن ردى غير زمنها الجميل، وفي مكان خرب تستوطنه الوحشة لا الأحلام العذبة. فهي ضحية توقّف الزمن منذ أن انتهت حكايتها، فغدت الآن عجوزاً شمطاء، والكتاب كهمل اشتعل رأسه شيباً، يخشى أن يظل حبيس الحكايات وتوقف الزمن. لذا، فهو يريد الفرار من زمنها، وسراب حكايتها، فالأمير لم يكن يريد لها، وإنما كان يريد القصة، والقصة تظل مشرعة على رؤى عدة. ولعله أراد -فيما أراد- القول أن الأشياء الجميلة في هذا الزمن الكابي فقدت نضارتها وقدرتها على

الإدهاش. وأن هذا الراهن لا يعدنا بهامش من الحلم، وأن علينا أن نواجه حياتنا وقضايانا بواقعية أكثر.

ويظل هذا ديدن جمال في العديد من تجاربه، يهدم هذه العوالم المألوفة، ليقيم بدلاً منها عوالم أخرى، في محاولة منه لإحداث حالة من التراسل بين التاريخي والواقعي، وبين ما هو حلمي وما هو واقعي، فالسندباد البحري^(١٣) لم يعد يحلم بالبحر والسفن والسفر، في إشارة إلى زمن الهزائم والانكسارات والأحلام المجهضة، وإلى انكسار روح المغامرة، تلك الروح التي ضمنت للسندباد ذات يوم شهرته وحياته. إنه الآن ينسحب من الحياة، ويتنازل عن دوره، ولم يعد راغباً في المغامرة واجتراح المجهول. وهذا التنازل والانسحاب هو ضرب من ضروب الموت، وشكل من أشكاله المتعددة، التي أناخت بكلكلها على صدر راهننا العربي.

ولعل جمال قد بلغ ذروة السخرية والمفارقة في قصة "علاء الدين ومصباحه السحري"^(١٤). فعلاء الدين بطل الأمس متسول اليوم، ينكث في زاوية الزقاق بحثاً عن شيء يقتات به. وحين يعثر على مصباحه، يستجيب مارده لرغبته بطيئاً متثاقلاً، وفي نظرتة انكسار، وحين يطلب منه رغيفاً، يردّ عليه المارد بسيل من أحلامه المعتادة، ولما أصر علاء الدين على طلبه البسيط، حدّق المارد بدعر في وجهه، وقال: "لا أقدر على هذا الطلب، إنه فوق طاقتي. لا أقدر. لا أقدر. وراح ينتحب بحرقه." "أمّا المصباح فقد رماه صاحبه حيث وجده في زاوية مائلة في الزقاق". وشدّ يديه على معدته، وسار متابعاً تشرده في أزقة المدينة".

فهذا زمن تراجع فيه هامش الحلم بشكل حاد. لقد مضى زمن الأحلام الجميلة، وعلينا أن نواجه الراهن الرديء بواقعية أكثر، إذا أردنا أن نعيد للزمن وجهه الجميل وأحلامه العذبة.

ويقتنّ جمال في توظيف إمكانات هذه التقنية، للتعبير عن رؤيته وموقفه من الواقع حيناً، ومن التاريخ الإنساني حيناً آخر.

ففي مجموعة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان"، يقدم شخصيتين ثوريتين: واحدة من التراث العربي (أبو ذر الغفاري)، والأخرى من التراث الروماني (سبارتاكوس)، ولكنه ينطلق في تقديمها من موقف واحد، هو أن إنسان هذا العصر - محزوم وحزين، ويذهب بعض الدارسين إلى أن جمال "يريد إقناعنا بلا جدوى المقاومة والنضال، وأن الحزن والانكسار هو

الحقيقة الوحيدة في الحياة" (١٥).

فأبو ذر الغفاري يفشل في تئوير الجياع، لينتفضوا بسيف لا يملكونها. لذا، يمضي- باتجاه المغيب. وسبارتاكوس (محرر العبيد) يتخلى عن دوره، وتظل الجماهير هنا وهناك أسرى انتظار ما لا يجيء. ولا يخفى تناص هذه التجارب مع مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة "في انتظار جودو"، التي صور فيها مأساة إنسان هذا العصر.

وإذا كانت تجربة أبي ذر الغفاري تمثل حالة تراسل بين ماضي الأمة وحاضرها، ماضي الأمة الذي تجسده الشخصية الموظفة أو المستدعاة بكل ظلالها الإيجابية، وحاضرها بكل رداءته، القادر على استلاب الشخصية وحرمانها من تفعيل دورها. ف تجربة سبارتاكوس هي إدانة لهذا العصر، و مريثة لإنسانه في غياب حالة التلاحم بين البطل المخلص وجمهوره.

ومثل هذه التجارب يتحول إلى ثيمة مكرسة عنده، يطرح من خلالها رؤيته التشاؤمية لحركة هذا الواقع ومستقبله. ففي "الشعرة والسيف" (١٦) يجيء معاوية بن أبي سفيان مستلباً ضعيفاً غير قادر على الدفاع عن نفسه، ثم يموت كمدأ وحرزناً. فكانه لا يكفيه موت بطله حياً حين قدّمه مخذولاً.

وفي "حلم عروة بن الورد" (١٧)، يقدم بطله مستلباً من ملامحه المعروفة في التراث، محزوماً محزوزاً مأزوماً.. غير قادر على تقديم شيء لمن حوله، بل على العكس يقف طوال النهار في ساحة تكتظ بعالم المياومة، منتظراً أن يطلبه أحد للعمل، ويُحَقَّق معه، ويُحَاسَب على أحلامه، ويُسجن بسببها، وتطلق عليه النار في زنانه ليموت حقيقة بعد أن عاش الحياة ميتاً.

ويجاء جمال إلى التجريد في قصة "الطوفان" (١٨)، حيث يتداخل فيها الأسطوري والحلمي والتاريخي بالواقعي. والتجربة تناص مع قصة نوح (عليه السلام) والطوفان، التي يعيد إنتاجها وفق موقفه من واقعه، ورؤيته المستقبلية له.

فالابن لا يغرق بماء الطوفان، وينجو، ولكنه عندما أدرك تجدد الحياة بالطوفان تيبس وتحلل؛ لأن الطوفان عند جمال هو السبيل إلى تجديد الحياة، وتقديم جيل جديد غير مشوه، وهو يراه ضرباً من التطهير للمكان، وشكلاً من أشكال الثورة الشاملة أو التغيير الشامل،

الذي يحلم به جمال لتجديد الواقع وتغييره. ففراخ الولادات الطازجة التي أحسها الابن حين بدأ الماء في الانحسار، هي خيط الأمل في مشهد الغرق الشامل. فهل يرى جمال أن الواقع قد لفه العنق، واستشرى فيه التشوه، فغدا بحاجة إلى فعل شمولي كالطوفان، يعيد الحياة فيه إلى مربع الصفر؟

والمأمل لتجربة جمال القصصية تستوقفه تلك اللغة المفتوحة على آفاق الشعر، والتي لفتت النقاد إليها مبكراً، فكانوا يرون - كما يقول محمود سيف الدين الإيراني - أنه يغلف قصصه بجو من الشعر حتى يصبح جزءاً أساسياً من المناخ القصصي^(١٩).

ويعدُّ هذا ملمحاً تجريبياً بارزاً عنده، تركز في مجموعاته التالية، وسعى من خلاله إلى خلخلة التقاليد السائدة في مفهوم نقاء النوع الأدبي، فكما حدث في الغرب من رد فعل مناقض لنظرية الأنواع النقية، تمثل في هدم الحدود الوهمية بين الأنواع أو إلغائها، أو على الأقل التسامح في تناول الكتابة داخلها، فقد حدث عند المبدع العربي الشيء ذاته، حين أخذ يقتحم آفاق التجريب في كتابة الأنواع الأدبية، وبدأ يخلخل تلك الحدود الوهمية بينها، مُثرياً تجاربه بتجاوز الأجناس الأدبية وتداخلها في النوع الواحد.

يقول الناقد الفرنسي رولان بارت "بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، وهذا ما أدعوه نصاً، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية، أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقدية.. لأن الكتابة عندنا خلخلة"^(٢٠). ولعل هذا ما قصده إدوار الخراط بقوله: "إنه ليس ثم نقاء معلمي في الفن، إنه ليست هناك عينة كاملة نموذجية، إنه ليس هناك مثلاً لتيار"^(٢١).

ففي "حلم عروة بن الورد" يستهل جمال تجربته بمقطع شعري، يقول فيه:

ارتحل بين القلب والتنبُّض

حاملاً في قراب السيف أعتدتي العتيقة

وفيها الزهرة الوحيدة التي ذبلت في برودة الفجر

ناشراً أحلامي، في محب الريح

كعباءة مقصبة

ويأتي هذا المقطع منسجماً مع عنوان القصة، ومهيئاً المتلقي لاستقبال تجربة مشغولة بالحلم لتأتي المفارقة بعد ذلك صادمة لتوقع المتلقي، إذ يجد عروة نفسه -في ظل سلطة بوليسية- قيد الاستجواب؛ لأنه ضبط متلبساً بجلم جميل. ويودع السجن لثبوت هذه الجريمة عليه.

وفي تجربة "البحث عن زيزيا" يكرس هذا المنحى البنائي، فالعنوان (عتبة النص) يشكل قيمة دلالية كبرى عند الدارس، باعتباره واجهة النص الإعلامية، التي تمارس على المتلقي إكراهاً أدبياً، يؤشر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص، والإسهام في فك غموضه، فهو يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة به، لأنه يوجز معنى المكتوب من ناحية، ويكون بارقة تحيل خارج النص من ناحية أخرى، وكأنّ المؤلف يحاول أن يثبت فيه قصده برمته، ولذلك يُعدّ النواة المتحركة التي يخطط عليها المؤلف نسيج النص^(٢٣). والعنوان هنا يؤشر على دوامه البحث السيزيفية، التي ستلف أحداث التجربة، ويرشح لمعنى عبثية البحث، ويأتي الاستهلال الشعري ليفك ما التبس في دلالة العنوان، وليؤكد ما أوماً إليه من معنى، حيث يقول:

لم يكن يدري إلى أين! / ولكن /

حينما فاضت على أحداقه الوسنى /

فضاءات النهار /

هبّ هذا الحلم / الساكن في الحلم /

مذعوراً / يداري الانكسار /

فضوى أحلامه / المرة والحلوة /

في جفنيه / محزوماً /

وسار..

ولا يخفى أن هذا الاستهلال الشعري -أيضاً- قد هياً لرواية التجربة بضمير المتكلم، ولشيوخ تلك اللغة الحافلة بالانزياحات على امتداد التجربة.

وربما شفع أبو حمدان عنوان تجربته بسطرين من الشعر لشاعر غير عربي، وبشكل هذا المقطع مع عنوان التجربة عتبة للنص تشي بتجليات الموقف والرؤية، ومن ذلك قوله بعد عنوان تجربة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان".

قطعت طريقاً طويلاً ..

لأثبت أن لا أرض ولا ماء ولا حب..

أودن

وقد يستهل التجربة بلغة ذاتية يحشد لها ضرباً من الاستعارات والمجازات، كما في (الصدفة، والثلج، وفراس الصابي)، وقد يفعل ذلك كثيراً في لقطة الختام للتجربة.

ولا يكف جمال عن انتهاك حدود النوع بانفتاح لغة القص على آفاق الشعر، فنراه في مواطن كثيرة يتكئ على شعرية اللغة في رسم لوحاته الوصفية، خذ مثلاً ذلك المشهد الوصفي لراوٍ كلّي العلم، الذي يشي بموقف الراوي من المدينة، ورؤيته لها "قبل أن يفيق، اجتاحت المدينة لجة من الأحزان، أخذت تنبع من شقوق الجدران، ولا تترك أثراً عليها. وكان يعيش وراء الجدران أناس يضحكون عندما يخرجون إلى الطرقات، بينما يتوالد في نفوسهم، ويتجمع تحت الجلد، ثم ينز في مساماتهم، دون أن يحسوا به. وعندما بوغثوا بالحزن يجتاحهم في الطرقات انطفأت ضحكاتهم، وقبعوا خلف الجدران، وأغلق كل منهم نفسه، ليدفع عنه تدفق أحزان الآخرين نحوه. لكن الحزن كان يطفح وينز باستمرار"^(٢٤).

ونراه حيناً آخر يكتب مشهداً حوارياً، وكأنه يكتب شعراً، مثل قوله في استهلال "يوم الرحلة" من مجموعة "البحث عن زيباء":

- قالوا لنا: كونوا بسامي النغور

- فكنتا
- كونوا طلقاء الحيا
- فكنتا
- كونوا فرحين بما لديكم
- وما كان لدينا شيء، ومع هذا كنا
- ابقوا هادئين
- فجلسنا هادئين، ننتظر تحرك الحافلة..

ولعلنا لا نجافي الحقيقة حين نقول بأن ميله في السرد - أحياناً - إلى مزاج المتصوفة ولغتهم، بكل رموزها، وكثافتها، واتكائها على الصورة - هو ضرب من تلك الخلخلة الشعرية، وإلحاح على عبور تلك الحدود الوهمية، مثل قوله من "عودة إلى مسقط الرأس" من مجموعة "البحث عن زيزيا": ".. في مطلع حياته، وما أن أطل على الدنيا، حتى أحس باغترابه الأول عن توحده بَعْدَ هانيء ورييق، إلى وجود متقلقل، أودى به إلى اغترابه الثاني في أواسط حياته، حين ازدهى بالدنيا، فاعترب عن توحده بصفاء نفسه وعدوبتها، إلى غواية الغوص في عكر الآخر وسرابه الخادع، فارتد عنه عَطِشاً إلى اغترابه الثالث في أواخر حياته، فردّه خذلانه بالدنيا، إلى إعادة التوحد بسعة ذاته، عن التبعثر في ضيق غيره".

وتستوقفنا تجربة "الرداذ" من مجموعة "مكان أمام البحر"، تلك القصة القصيرة، المحكومة بمنطق الشعر، وتوتره الاستعاري، المتكئة على لغة كثيفة مكنزة، مدججة بوفرة الاحتمالات، المفتوحة على آفاق عدة للتأويل. فقد استهلها بمقطع شعري، ولم يضع هذه المرة علامة ترقيمية، تنبه إلى نهاية الشعر وبداية لغة السرد؛ لأن كيمياء الشعر ظل مدّه متصلاً دون انقطاع بالقوة ذاتها.

فجاء في الاستهلال قوله:

هو الموجُ شعْرُ البحر

والغيمُ شعْرُ السماء

فلماذا

كلما اتصل الماء بماء

أجدبُ رُوحِي حتى الانطفاء !

ثم شفع هذا المقطع الشعري بقوله:

ولم أكمل ...

إذ ضافت عليّ، وضافت بي العبارة، حتى أخذني الانفراج المتناهي بين الزرقتين إلى نهاية مداه، وراح يهددني بدعة.

كانت الأمواج تتوالد من زرقة البحر، وترغبي زبدًا خاصرة الأرض. وكانت الغيوم تعيد تشكّلها على زرقة السماء، وتلقي ظلالاً متماوجة على صدر الأرض."

ويستمر هذا المزاج الشعري، ويتواصل اقتصاد الكاتب في تكويناته اللغوية، حتى تغدو الجملة كلمة " وفي منتصف المكان تلاقينا، تلاصقنا، فاتصلنا" ويتكسر اتكاؤه على المتلقي من خلال الحذف الإيجازي، مثل قوله: "إلى أن .. تنهت .. وأنصت .. انفصلت .. وركضت إلى النافذة".

ويأتي ختام التجربة دفقة شعرية:

أما رُوحِي، فانفلتت كلياً من إيسار الصورة الشعرية.. صارت حقيقية ويانعة.

أما هي، فقد تصاعد اشتياقي إليها، وأنا بين الزرقتين.

وقد بقيت بينها.. وما زلت حتى الآن.

إذ أني لا أظن أنها ما زالت تنتظرني

وما أظنّ أنها قد انتظرت للحظة

ولا أظن أنها قد أتت أصلاً..

أمّا وجودها، فيقيني..

هكذا يفرض جمال على المتلقي أن يفهم التجربة بمنطق الشعر وعالمه السحري، الذي يجاوز الممكن إلى المستحيل، ويعلن بالتالي -من خلال هذه التجربة- أنّ الكنائية وحدها لم تعد طابع لغة السرد، كما يقول ياكبسون، وأن كل تجربة إبداعية هي نسيج وحدها، تتأبى على التصنيفات السائدة للأجناس الأدبية.

لذا، يعد جمال أبو حمدان رائداً من رواد تحديث لغة القصة القصيرة الأردنية، والذي تمثل، ولأول مرة في تاريخ القصة الأردنية، باستخدام لغة شعرية، تعتمد التشابيه والاستعارات، ومن ثم الصور الشعرية للوصول على استخدام المفردة في سياق نثري يعتمد الشعرية أساساً، بحيث لا تعود المفردة تستخدم استخداماً مباشراً لما وجدت له، وإنما أصبح لها استخدام جديد، استخدام شعري يعتمد التغريب في الدلالة مع التركيز على البعد الجمالي في اللغة، باعتباره بذاته مطلباً^(*).

وهكذا يواصل أبو حمدان رفضه للأشكال والتقنيات والأساليب الاعتيادية لمواجهة المتغيرات الجديدة في البنية الاجتماعية والثقافية، وفي بنية الوعي.

فقد لاحظنا كيف كسر النسق الواقعي بلغته الشعرية والتأملية، وكيف فرض على القارئ -في كثير من تجاربه- ضرباً جديداً من القراءة التأويلية من خلال اتكائه على تلك اللغة التي غدت مطلباً جمالياً، ومن خلال توظيفه لتلك الرموز التاريخية والتراثية، وخلق حالة تراسل حي بينها والراهن المعيش.

ويدهشنا أبو حمدان بقدرته على استنباط الواقع، وسعيه الدؤوب لتحقيق ذلك من خلال دمج بين الواقعي والوهمي والمتخيّل، وتشكل هذه التقنية ملمحاً بارزاً في منجزه القصصي، مثل: (علاء الدين ومصباحه السحري، خط النار، حلم عروة، العظام، القبر، يوم الرحلة، الرذاذ، الصدفة، ليلي والذئب، وغير ذلك)

ففي "يوم الرحلة" من مجموعة "البحث عن زيزيا" يقدم أبو حمدان تجربته بضمير

المتكلم للجماعة، تعبيراً عن وجدان أمتة الجمعي، ويتخذ من الرمز سبيلاً لتجسيد راهن أمتة، التي تركب حافلة في نفق مظلم لا نهائي، وتصرف وقتها وطاقتها في خلاف حاد حول أمور هامشية، غير ذات جدوى، متناسية قضاياها الجوهرية، متجاهلة راهنها في هذا النفق المظلم الرطب اللانهائي، غير عابئة بتوقف الزمن، أو بخروجها منه، ومن زمن الحضارة، والحياة، والإنجاز..

وهذا يقدم أبو حمدان من خلال الرمز، ودمج الواقعي بالوهمي والمتخيل رؤية تشاؤمية لمستقبل الراهن العربي، الذي لا يعد بأكثر من الضياع والغياب، فالنفق لا نهائي الامتداد والظلمة، والحافلة لا يُدْرَى أهي متوقفة أم ما زالت تسير؟ وركابها لا يبدو أنهم جادون في الخروج من ورطتهم فيها. والقصة تتعالق مع قصة أهل الكهف في القرآن الكريم، التي كانت - وما تزال - محل خلاف حول بعض تفاصيلها، ولم يحسم المفسرون والدارسون أمرها. والخوض فيها - على حساب ما هو جوهرى ومُلحّ - دليل غياب الوعي، وضرب من الجنون، والانتحار المجاني.

وفي قصة "الصدفة" يقدم تجربة تكاد تكون مغلقة، ورمزها يشبه صدفة من صوّان، عصية على الفتح، والبوح بأسرارها، وأراه قد أسرف في ترميزه، فالقارئ يظل يلوب حولها، ولا يعرف لها مدخلاً، ومع ذلك فيه غنية بأسئلتها كما سنرى.

والتجربة في مجملها مزيج من الواقعي والوهمي والحلمي. فهي تجربة فنتازية عجائبية، فالطفل ولد غريباً عجيباً، وموقفه من فتح الصدفة أعجب، وإلقاء الأب له في البحر بحثاً عن صدفة أشد عجياً، وخوف الأب من الإنجاب مدهش، ورغبة الأم في الإنجاب على الرغم من موقف الأب من طفلها الأول شيء مثير للدهشة إلى أبعد حد. مما يجعلنا نتساءل: هل أراد أبو حمدان تجسيد سلطوية المجتمع وبطريكته؟ أم أراد تصوير هيمنة الذكورية الأنانية في مجتمعاتنا؟ أم أراد التعبير عن فكرة إقصاء الآخر، ونفيه، وتغييبه، ومصادرة رأيه؟ أم أراد التعبير عن عقم الواقع، واستلاب المرأة فيه؟

إنّ دمج الواقعي والوهمي والمتخيل في هذه التجارب يكسر أفق التوقع عند القارئ، ويخلخل قناعاته إزاء ما هو واقعي وحقيقي وملموس، وهو بالتالي يخلق جدلاً إشكالياً بين

القارئ والنص، كما يخلق البعد الفنتازي أو الاستيهامي. وهذا يذكرنا بتحليل مهم للنقاد تزفيتان تودوروف، يرى فيه أن الاستيهامي أو الفنتازي ينهض على تردد القارئ، قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردد يمكن أن يُحَلَّ إما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وكلمة أخرى، إمكان تقرير أن تكون الواقعة أو لا تكون. ومن جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيناً من القراءة، والذي من دونه إما أن ينزلق الإنسان إلى المرموز، وإما إلى الشعر^(٢٥).

وكما انهارت الحدود عنده بين ما هو واقعي وخيالي ووهمي، من خلال تيار الواقعية السحرية، أو تيار الفنتازيا، انهار كذلك عنده الحاجز بين الحلم والصحو، إمعاناً منه في سبر أغوار النفس الداخلية، فالعين عنده مشغولة بالداخل، مفتوحة على ما تحت الوعي، ذلك العالم الموار المضطرب.

ففي الكثير من تجارب مجموعته الأولى بخاصة (الحلم، فراس الصابي، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، والطوفان)، يضفر الواقعي بالحلمي. ففي قصة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" يستعين أبو حمدان بجملة من تقنيات الحساسية الجديدة، في محاولة لإضاءة عوالم بطله الداخلية المضطربة والمتنفسة، فعدا عن احتفاء التجربة بالعديد من الرموز، نجده يعول على المونولوج، والاسترجاع، بالإضافة إلى الحلم. فالتجربة مكتوبة بعد هزيمة ١٩٦٧م، وبطلها مهزوم مأزوم، يحس بعدميته ولا شيليته، غير قادر على التواصل مع بندقيته، التي لا يحسن استخدامها، فيخلق الكاتب حالة من التراسل بينه وسيدنا يوسف (عليم السلام) وزليخة، وسيدنا يوسف والفتيات اللاتي أحبهن مع بقائهن بعيدات عنه، وبقائه بعيداً عنهن. ويتكئ على تقنية الحلم في أكثر من موضع، محاولاً دمج الواقعي بالحلمي لتغور عالم بطله الجواني. فبطله ينتقل من مصر الجديدة بالقاهرة إلى الصحراء بقوة الحلم، وعلى أجنحته المدهشة، وهناك يظهر أمامه غزالان، فيتساءل: "لو أستطيع أن أعود بهذين الغزالين إلى المدينة. ثم غمره انكسار، وفكر؛ ولكن كيف؟ وتحسس البندقية، ففكر ثانية، لن أستطيع.. هذا يختلف تماماً. واستمر في سيره، وكانت القوائم ما تزال تلمع تحت الشمس، فهمس الرجل برجاء: لبقيا إذاً على مرمى نظري. الصحراء أوسع مما كنت أعتقد.. وعندما اختفى الغزالان، ذوت (البهجة)

تماماً في نفسه، فأرعى يده على البندقية التي كان ما زال يتحسسها، وفكر؛ ما دمت لا أحسن التصويب، فلماذا حملت بندقية؟.

والتجربة لا تتنامى الأحداث فيها بمنطق السببية، بل تخلو التجربة من الأحداث بمفهومها التقليدي، فهي مشغولة بتشظي البطل، وبالتالي كسرت رتابة الزمن، الذي ظل ينوس في حركة بندولية على امتداد التجربة، وبالتالي كان المكان يتغير بحركة نوسانه.

فأبو حمدان يعود بنا من الصحراء إلى القاهرة، وإلى الحجرة التي استأجرها يوسف في بيت زليخة، التي أخذت تراوده، فيقول: "ظللت جالسة على الكرسي المقابل صامتة، واضحة تماماً، وكان الوضوح يخيفني، فأخذت أدرك بأنها تغادرني نهائياً إلى الكرسي المقابل. أخذت تنأى لتصبح مجرد التكوين المقابل الشديد الوضوح، والإطار يحددها بشكل حاسم، ويتركبي في الخارج".

وقد يستغرق الحلم عنده التجربة بكاملها، ويذكرنا هذا ببعض الروايات الأردنية، التي صدرت في عقد التسعينيات، مثل: رواية "حارس المدينة الضائعة" لإبراهيم نصر- الله، ورواية "شجرة الخشخاش" لسميحة خريس، فالروايتان مشغولتان بتقنية الحلم. وهذا دليل التباس الواقعي بالحلمي والكابوسي.

وتجربة (الحلم) عند "أبو حمدان" مضمفورة من الرمز والحلم الكابوسي. فالابن يروي لأمة حلماً مخيفاً رآه ليلاً، فقد وجد نفسه مع زملائه في حافلة المدرسة في الصحراء، وفجأة يخرج من قلب المكان أخطبوط، ويصرخ كل الأطفال، ولم يُسمع صراخهم، وصرخ هو، ولم يسمع صوت نفسه. وقبيل المغيب - في اليوم ذاته - يروي الأب لزوجه حلماً غريباً رآه في فترة القيلولة "ففي مكان ما، بدون ملامح واضحة ومميزة، كنا في باص العمال، وخرج من قلب المكان أخطبوط.. وأخذ يسد علينا كل المنافذ، إلا أن أحداً لم يصرخ".

ولا يخفى أن الأخطبوط هو رمز للدولة العبرية، وأن الصحراء هي رمز للأرض العربية، ولا أدري سبباً لتجاهل الناقد عبد الله رضوان - مع تقديري لدوره ومجده - لعلاقة تجارب مجموعة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان. بتداعيات هزيمة عام ١٩٦٧م^(٢٦).

وعندما نتأمل سائر تجربة (الحلم)، نكتشف أن ما رآه الابن كان (حليماً)، وأن ما رآه الأب هو (حقيقة) تشبه الكابوس. فحين فرغ الأب من رواية حلمه، لم تستطع زوجته أن تستمع حتى النهاية، فاستدارت مذعورة، وفقرت فوق العتبة "لم يستغرب الأب حركتها، فقد كان يعرف أنّ حلمه شديد الغرابة. أما هي فكانت تفكر أثناء ذلك بأن الأب لا يغفو أثناء القيلولة".

وهكذا تداخل الواقعي بالحلمي والكابوسي، فلم نعد نعرف حدود كل منهما؛ أين الحلم؟ وأين الحقيقة على الأرض العربية؟ وبهذا ينجح أبو حمدان في إدانة الواقع العربي وترديه، وينجح في تقديم رؤية تشاؤمية لهذا الواقع. فالأخطبوط كائن بحري، يخرج من قلب الصحراء، ويسد كل المنافذ. فبنطق الحلم الكابوسي -فقط- يمكن تصور ما آل إليه الواقع العربي بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م.

وقد لجأ أبو حمدان منذ مجموعته الأولى "أحزان كثيرة وثلاثة عزلان" إلى تقنية المونولوج لكتابة قصة تيار الوعي، فهو يقدم أبطالاً مأزومين قلقين مسحوقين.. يزداد إحساسهم بعبثية الوجود وانعدام الأمل في العثور على خلاص أو مخرج، وربما قطعوا الحوار مع الآخر، وتصبح تقنية الحوار الداخلي ضرورية من أجل إضاءة تلك الشخصيات من الداخل، وكشف قلقها وتوترها. فلم تعد تلك الطريقة التحليلية في تقديم الشخصية تليق بمثل تلك الشخصيات، بل غدت بحاجة إلى تلك الطريقة التمثيلية، الأقدر على سبر أغوار النفس وبواطنها، "فقصة تيار الوعي أساساً قصة نفسية، تعتمد على طريقة التداعي الحر الممارسة عند أطباء علم النفس وعلمائه، وهي بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحلام"^(٢٧)، حيث تستطيع الشخصية التعبير عن أفكارها المكونة (اللاوعي) دون تنظيم منطقي، أي تتحرر من قيود التنظيم والترتيب، كما أنه بفضل هذه الطريقة يمكن دراسة الشخصية الإنسانية وعرضها برسم القطع الداخلي لحياتها العقلية والنفسية (الشعور واللاشعور)^(٢٨).

ففي قصة "أحزان كثيرة وثلاثة عزلان" يحتشد أبو حمدان فنياً لتشكيل صورة بطله القلق والمخدول، المسكون بشهوة النصر، والذي اكتشف أنه لا يحسن التصوير، والمسكون بشهوة عارمة نحو زليخة، ولكنه يجد نفسه عاجزاً عن التواصل معها. لقد اختلط عليه الزمن،

فساعته فقدت منه، واختلطت عليه الأماكن والوجوه. فلم يكتف بتوظيف الرموز التراثية (يوسف وزليخة)، واللجوء إلى تقنيتي الحلم والاستدعاء من الذاكرة، فاستغل إمكانات (تيار الوعي) الذي يحمل الشخصيات والأحداث على أجنحته الممتدة في كل اتجاه، وكان المونولوج هو التقنية الأولى لمثل هذه الشخصية، ولتشكيل مثل هذه التجربة، التي جاءت مفتتة، تعكس نفس صاحبها وتداعياتها اللامنتظمة.

وقصة تيار الوعي تمتاز بشعرية لغتها، وربما كان هذا وراء بروز هذه السمة في مجموعته الأولى، لاعتاده كثيراً على ضمير (الأنا) في رواية أحداث قصصه. ففي القصة ذاتها، يقدم مشهداً وصفيّاً فذاً لتلك اللجة من الأحزان التي اجتاحت مدينته، يذكرنا بالشعر ذي المنحى التصويري، ثم يقول إثره: "فتح الرجل عينيه عند الفجر، ولم يقو على رفع رأسه فوق اللجة، فأحس باختناق وفكر؛ لو تفتح مساماتي من جديد، لو أستطيع أن انسكب فوق الرمال.. وخرج".

ويمكن أن نتلمس مثل هذه التقنية في العديد من تجاربه الأخرى، مثل: السرير، والحلم، وعودة إلى مسقط الرأس، والعظام، والثلج..

وقد لاحظنا أثناء حديثنا عن استدعاء أبي حمدان للشخصيات التراثية، أنه قد جاء بها ضد توقع القارئ، فاستحالت إلى شخصيات تقيضة، مستلبة، متراجعة، وذلك في محاولة مستمرة منه لتصوير إنسان هذا العصر - وأزمته وانسحابه. وهدفه من ذلك إحداث المفارقة وإثارة السخرية، كما في (سبارتاكوس، وليلى والذئب، والشعرة والسيف، وعروة بن الورد.. وغيرها). ولم يكن هذا حكراً على ذلك النوع من التجارب، بل نجد أبا حمدان حريصاً على الإفادة من الطاقات التعبيرية لهذه التقنية في الكثير من تجاربه، مؤمناً بدور القارئ المهم؛ لأنّ "المفارقة انحراف معياري يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة"^(٢٩).

وترى الدكتورة نبيلة سالم أن المفارقة يمكن أن تكون "سلاحاً للهجوم الساخر، أو أن تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها

لعلنا الواقعي، وقلبت رأساً على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية، لنرى ما فيه من متناقضات تثير الضحك"^(٣٠).

والمفارقة عند أبي حمدان ليست لفظة تقوم على التضاد في جسد التجربة، بل نجد الرؤية تلقها المفارقة، التي تشكل مقوماً جوهرياً في بنية التجربة. ففي قصة "يوم الغبار" تختار البلدية أن تقيم مشروعاً سياحياً على ساحة بائسة في حيٍّ معدوم من المدينة. وحين يقف رئيس البلدية خطيباً في أهل الحي، يرفض فكرة أن يترك الساحة مكاناً للعب الأطفال، فيقول: "لن نربي أطفالنا على اللهو والهزل.. فهذا أوان الجد، فاشتدي زيم. فتعالى التصفيق والهتاف..". ثم تابع "إن لديّ فكرة ثورية، ستجعل من الساحة منطقة سياحية"، وأخذ في تبرير هذا الخيار على نحو مثير للسخرية. وحين سأله أحدهم: وماذا عندنا هنا؟ وكيف تجذب الساحة السياحة؟ يصل أبو حمدان إلى ذروة المفارقة والسخرية، حيث يقول: "لديكم هنا حول الساحة فقر فريد ومميز، يؤس أصيلٌ ضارب جذوره في أعماق الحياة. وهذا سيجتذب أغنياء البلد ومترفيها، الذين لا يعرفون الفقر، ولم يروه، لأنّ يأتوا هنا للتفرح عليه، فينعم السياح الأغنياء برؤية البؤس والفقر على الطبيعة.. ويرى الأصحاء المرضى.. ويرى المتخمون الجوعى.. ويرى الفقراء الأغنياء السياح، فيحمدون الله على ما أسبغ عليهم من كثر القناعة الذي لا يفتى، ونعمة الصبر الذي هو مفتاح الفرج..".

إنّ صاحب المفارقة إذ يخبئ معناه خلف تقيضه، فإنما يهدف إلى بلوغ أقصى درجات الوضوح^(٣١)، ويحاول الوصول إلى أقصى درجات القبول لما يبدو أنه سيقوله^(٣٢). وقد نقول في النهاية: "إن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنها - في الوقت نفسه - تنطوي على جانب إيجابي، فقد ننظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال. وهذا السلاح هو الضحك.. الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لا بد أن ينفجر"^(٣٣).

وقد ترتب على ملامح التجريب التي وقفنا عندها في تجربة "أبو حمدان" تحطيم السياق الزمني التقليدي، وتغيير صورة المكان المتعين بحدود واضحة، والغوص في الداخل المضطرب الجياش، وفتح مغاور ما تحت الوعي، وكسر- الترتيب السردي، واختفاء الحدث بالمفهوم التقليدي، وفك العقدة المألوفة، وتفتيت النص بتقسيمه إلى وحدات، ولم تعد لهجة

"أبو حمدان" لهجة وثوقية نهائية، بل أصبحت لهجة تتسع للكثير من الاحتمالات. فالحقيقة لم تعد نهائية بل نسبية، مما أدى إلى تلك النهايات المفتوحة على التحولات، والاحتمالات، وتميزت اللغة بكثافتها واكتنازها، وتحول دلالة ألفاظها.

وهذه الخلخلة للحساسية التقليدية بدأها أبو حمدان في مجموعته الأولى "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" وكرسها، وعمقها، وأكد عليها في مجموعاته التالية، التي بدأها بعد عقدين ونيّف من زمن إصدار المجموعة الأولى. وكان الناقد فخري صالح محقّقاً فيما ذهب إليه بأن أحزان كثيرة وثلاثة غزلان تعطي القارئ فكرة واضحة عن شكل الكتابة القصصية لدى جمال أبو حمدان، الذي يقدم فيها مثلاً ناصحاً متميزاً للكتابة القصصية. ويمكن أن تتحقق في هذه المجموعة من الخط البياني الصاعد لرحلة القاص في عالم الكتابة^(٣٤).

وكانت هذه الخلخلة إرساءً لتيار التجريب والحساسية الجديدة في القصة القصيرة في الأردن، ورفضاً لسلطة الواقع، الذي أفضى بنا إلى هزيمة عام ١٩٦٧م، واستشرفاً لنظام قيمي جديد، اجتماعياً، وثقافياً.

وإذا كان الفن بطبعه "مغامرة مستمرة، واختراقاً مستمراً، ومهاجمة للمحال"^(٣٥)، فإن كل تجربة عند "أبو حمدان" هي مغامرة تجريبية جديدة، مستفيدة من طبيعة القصة القصيرة المرنة - كما يقول الناقد الإيرلندي فرانك أوكونور - التي جعلتها مجالاً خصباً لكل ابتكار جديد أو إضافة جديدة^(٣٦). لذا، فجدید جمال أبو حمدان كان يتمثل، أكثر ما يتمثل - في رؤيته المغايرة، رؤية فارقت تلك التي ضغطت لتنتج نصوصاً متناسخة عن بعضها، متناسخة عن غيرها^(٣٧).

فجمال يرفض أن يكرر نفسه، ناهيك عن رفضه لتكرار غيره، يحمل صليبه - مثل أبطاله - ويمضي معتسفاً رمل واقعه، مسكوناً بالرغبة في الانتصار، ولكن تخذله النتائج، التي تأتي ضد رغبته وتوقعه. ويظل جمال - رغم انكسارات واقعه - واحداً من كتابنا الملتزمين بتأسيس هوية جمالية وطنية وقومية.

هوامش الدراسة

- (١) صدر للكاتب من المجموعات القصصية:
 - أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ١٩٧٠م مكتبة برهومة، عمان.
 - مكان أمام البحر ١٩٩٣، دار أزمنة، عمان.
 - نصوص البتراء ١٩٩٤، دار أزمنة، عمان.
 - مملكة النمل ١٩٩٨، دار أزمنة، عمان.
 - البحث عن زيزياء ١٩٩٩، أمانة عمان.
 - زمن البراءة، ٢٠٠٢، دار أزمنة، عمان.
 - (٢) جمال أبو حمدان .. أديباً، للطالبة نسرين محمد علي أبو سعيد، أطروحة للماجستير عام ٢٠٠٣، الجامعة الأردنية.
 - (٣) ثقافتنا في خمسين عاماً، محمود العابدي وآخرون، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ط١، ١٩٧٢، ص ١٥٢-١٥٣.
 - (٤) راجع: القصة القصيرة في الأردن، د. إبراهيم خليل، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤، ص ٢١، جيل الأفق نسبة إلى مجلة "الأفق الجديد" التي صدرت في القدس عام ١٩٦٢، وتوقفت عام ١٩٦٦م.
 - (٥) انظر: النص الروائي الجديد، مؤنس الرزاز، مجلة أفكار، عدد خاص عن الحداثة، ع ١١٨/١٩٩٤، عمان، الأردن، ص ١١٦.
 - (٦) انظر: المرجع ذاته، والموضع نفسه.
 - (٧) انظر: المرجع ذاته.
 - (٨) راجع: الحساسية الجديدة: إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٣، ١٨، ١٢٥، ١٢٧.
- وانظر: الحساسية الجديدة في القصة القصيرة.. مجموعة "صرخة في غرفة زرقاء لطفه وادي" نموذجاً، أحمد الخطيب، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٥٨، ع/٢/١٩٩٨م. ص ٤٣ وما بعدها.

- ٩) انظر: الحساسية الجديدة: إدوار الخراط، ص ١٢٨، ١٢٩.
- ١٠) راجع دراسة: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس - ليبيا، ١٩٧٨م. ودراسته "توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، ٢٤، ١٩٨٠م.
- ١١) كتاب الأيام والأنام "مختارات قصصية": جمال أبو حمدان، تقديم فخري صالح، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٨، ١٩.
- ١٢) البحث عن زيزياء، ص ٢٨.
- ١٣) مكان أمام البحر، ص ٦٥.
- ١٤) البحث عن زيزياء، ص ٤٤.
- ١٥) البنى السردية: عبد الله رضوان، دار الكندي، إربد، الأردن، ٢٠٠٢، ص ١٣٣.
- ١٦) مكان أمام البحر، ص ٧٥.
- ١٧) مكان أمام البحر، ص ٦٩.
- ١٨) أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، ص ٧٩.
- ١٩) محمود العابدي وآخرون: ثقافتنا في خمسين عاماً، ص ١٥٢، ١٥٣.
- ٢٠) درس السيميولوجيا: رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط ٣، دار توبقال: الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص ٤٨، ٥٠.
- ٢١) الحساسية الجديدة: إدوارد الخراط، ص ١٥٠.
- ٢٢) مكان أمام البحر: ص ٦٩.
- ٢٣) انظر: ميشيل خليفي: النص الموزاي في الرواية (استراتيجية العنوان)، الكرمل، ١٩٩٢/٤٦، ص ٨٤، وانظر: جدل الحب والموت: قراءة في رواية (الموت الجميل) لجمال أبو حمدان، مجلة المنارة، المجلد ٩، العدد ١، ٢٠٠٣، ص ٣١٩.
- ٢٤) لغة القصة القصيرة - دراسة تطبيقية: عبد الله رضوان، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، أعمال ملتقى عمان الثقافي الثاني ١٩٩٣، وزارة الثقافة، ١٩٩٤م.
- (* المرجع نفسه، والموضع ذاته.
- ٢٥) الأدب الاستيهامي: تزفيتان تودوروف، ترجمة الصديق بو علام، مجلة الكرمل، العدد ١٧، ١٩٨٥، ص ١٨٥.

وانظر: جلد الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن: فاضل ثامر، أعمال ملتقى عمان الثقافي الثاني (مرجع سابق) ص ١٠٨، ١٠٩.

(٢٦) انظر: البنى السردية، نقد القصة القصيرة، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٤م، ص ١٢٧، فهو يرى أن القصة هي موقف من المدينة واغتيالها لباكارة الأشياء. وكذلك فعل في التجربة التي تحمل عنوان المجموعة، ولم يلتفت إلى سؤال الراوي المتكرر، لماذا أحمل هذه البندقية، وأنا لا أحسن استخدامها؟ والتجربة إداة للجيش العربية التي خاضت معركتها مع إسرائيل دون أن تعد نفسها لذلك.

(٢٧) اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، د. السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٤. ص ٣٠٥.

(٢٨) راجع: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت (د.ت) ص ٧٩.

(٢٩) المفارقة في الشعر العربي الحديث: د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٤٦.

وانظر: فن القصة بين النظرية والتطبيق، د. نبيلة سالم، مكتبة غريب، القاهرة، ص ١٩٨.

وراجع: المفارقة في القص العربي المعاصر: سيزا قاسم، مجلة فصول، عدد ٢، ١٩٨٢.

(٣٠) فن النص بين النظرية والتطبيق، د. نبيلة سالم، ص ١٩٨.

(٣١) المفارقة في الشعر العربي الحديث: د. ناصر شبانة، ص ٦٨.

(٣٢) المفارقة وصفاتها: دي. سي. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ط ١، دار المأمون، بغداد، ص ٧٩.

(٣٣) المفارقة في القص العربي المعاصر: مجلة فصول، مجلد ٢، عدد ٢، ١٩٨٢، ص ١٤٤.

(٣٤) الأيام والأنام، من المقدمة ص ١٨.

(٣٥) آليات السرد في القصة القصيرة، إدوار الخراط، مجلة فصول، العددان ٣، ٤. ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٢٧.

(٣٦) القصة ديوان العرب: د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٥٧.

(٣٧) راجع: قصة الحداثة: قلق النص وكاتبه، إلياس فركوح، مجلة أفكار، عدد خاص عن الحداثة، ع ١١٨، آب - أيلول، ١٩٩٤، ص ١٢٦.

صورة المرأة في قصص

هند أبي الشعر

يلاحظ المتأمل لتاريخنا الأدبي عبر رحلته الطويلة أنّ دور المرأة العربية -إبداعياً- ظل متواصلاً حتى يومنا هذا، منذ الاستجابات الشعرية الأولى لجليلة البكريّة والخنساء، وأنّ مشاركتها قد زادت -كماً وكيفاً- مع اتساع هامش الحرية الممنوح لها، كما هو الحال في العصرين: العباسي والأندلسي. أما في العصر الحديث، فحظّها من الحرية بدا أكثر، ودورها إبداعياً نما بشكل مطّرد، وكما شاركت في مجال الشعر أصوات مقدرة أمثال نازك الملائكة، وعاتكة الخزرجي، وفدوى طوقان وغيرهن، فقد أسهمت في مجال الرواية والقصة القصيرة، فلمعت في ميدان القصة أدبيات عربيات، يبدعن هذا الفن بأصالة واقتدار، أمثال سميرة عزام، ووداد السكاكيتي، ونوال السعداوي، وسلمى حفار، وصوفي عبد الله، وجاذبية صدقي، وهند سلامة، وهند أبي الشعر.

وكما عبّر عن مشاعر الأنثى وهمومها وأشواقها، ورصدن موقفها من حركة الحياة حولها، فقد عبّرن عن إحساسهن العميق بعصرهن، وتحديات الراهن العربي. وربما كانت غادة السمان السورية أقواهن صوتاً في تصوير التحرير العاطفي للمرأة العربية بعد كتبها الطويل، الذي أذل روحها. وهي ذات أسلوب شاعري رشيق، وصورٍ آسرة، مشحونة بالتوتر دائماً.. إنها قصاصة من الطراز الأول، وتشعر وأنت تلهث بعينك وفكرك ومشاعرك بين سطور قصصها أنك تسير معها على جمر ملتهب⁽¹⁾.

وعلى الرغم من اهتمام أديبتنا الأردنية هند أبي الشعر بهيوم المرأة وقضاياها الملحة، إلا أنها لم تألّ جهداً في مواجهة تحديات الراهن من فقر واستلاب وقهر فكري واجتماعي، وقهر للروح القومية، بل إنها لا تكاد تفصل بين هذا وذاك، لوعيتها بعمق الصلة بينهما. وصورة المرأة -عادة- لا تأتي عندها فردية معزولة عن سياقها الاجتماعي.

وقد أصدرت هند أبي الشعر مجموعتها القصصية الأولى "شقوق في كف خضرة" عام ١٩٨١م، ثم شفعتها بمجموعتها الثانية "المجاهبة" عام ١٩٨٤م، وبعدها أصدرت مجموعتها الثالثة "الحصان" عام ١٩٩١م. أما مجموعتها الأخيرة "عندما تصبح الذاكرة وطناً" فصدرت عام ١٩٩٦. ولعلها بذلك تكون الأكثر تواصلاً مع تجربتها من بين قريناتها الأردنيات، والأسبق إصداراً، والأغزر نتاجاً. وهي تقدم في كل ما أبدعته مجموعة من النماذج النسائية، لعل أبرزها

صورة كل من المرأة العاملة، والزوجة، والأم، والطالبة، وصورة المرأة الوطنية التقدمية.

صورة المرأة العاملة:

تأتي صورة المرأة العاملة في مقدمة تلك الصور ثراءً في خطوطها، وحيويةً في ملامحها، تمثل ديناميكية المجتمع وحرارته، وتأتي ملتحمة مع حركته، معبرة عن نبضه. وليس من شك أن تقديمها لهذه الصورة هو تعبير عن المكاسب التي حققتها بنات جنسها في الأردن، والخطوات اللاتي قطعنها على طريق تحرير المرأة. فهي لا تفهم تحرير المرأة كما تقرر في أدب ليلى بعلبكي وغادة السمان، إطلاقاً لرغبات الجسد وجموح اللذة، وخروجاً من سلطة الذكورة إلى سلطة الغريزة، كالمستجير من الرمضاء بالنار. فالصراع عندها - في أحيان كثيرة - ليس فردياً، صراعاً بين رجل وامرأة، ولكنه صراع بين المرأة والرجل في مجتمعنا من جهة وبين ألوان القهر والاستلاب من جهة أخرى.

ولكن هذا لا يعني عندها أن المرأة في مجتمعنا لم تعد في حالة تصادمية مع تلك المفاهيم القديمة المتوارثة، التي استقرت في عقول الكهول، وتسربت إشعاعاتها إلى نفوس الشباب من الرجال، لا حجة لهم إلا قولهم "هكذا وجدنا آباءنا". ففي قصصها (التبرير، والصقور، والسقوط بهدوء على شاطئ أزرق) تعكس لنا إحساسها بتحديات الحصار من حولها، وبجثها - عبثاً - عن الحرية والخلوص. فقد ختمت قصتها "الصقور" بقولها: "ما زلت أدفع بكتنا يدي في مساحات لا يعرفها المكان.. والصقور تندافع حولي وتختلط.. تندافع.. أنا في القلب.. ما زلت أدفع أدفع بكتنا يدي في مساحات لا تعرفها الصقور.. وأقدر أنني أستطيع الآن أن أتطلع في أعماق العيون المنقضة عليّ بتحدٍ لا حدود له"^(٢). وفي قصة "فلتغضب الوجوه القوية العنيفة"^(٣)، تبدو من العنوان إرادة المواجهة والتصدي، كما تعلقو فيها نبرة الاتهام، وتمضي - مجسدة رؤيتها من خلال تقديم صورة متفوقة لامرأة موظفة، في مقابل صورة هشة لشاب موظف مسكون بجملة من المفاهيم المقررة البالية، فلم يكن يتصور أن يعمل مع امرأة لا هم لها سوى النظر إلى مرآتها كلما أمكن ذلك، والحديث عن آخر الموديلات والحفلات، فالمرأة في رأيه - كما في رأي والده وجدته - مكانها البيت، وهي تافهة، ضحالة التفكير حتى لو حصلت على

أعلى الدرجات العلمية.. ولكن تلك المفاهيم التي كان يتمترس خلفها، لم تصمد أمام أول تجربة مع امرأة عاملة، فإذا هي "تجلس أمامه مجدية وعمق كأمية فرعونية غامضة، هبطت فجأة على الأرض تحمل أسرار آلهة غير معروفة، فاحترما، احترم فيها ذوقها الرفيع، وثقافتها ووعيتها، فهي تنظر في الصحيفة لا في المرأة كما توهم، وتركز الحديث على أنبائها، وتعلق عليها بذكاء. وحين تناقشا في أحقية أخته التي نجحت في امتحان التوجيهية في الالتحاق بالجامعة، "كان ضعيفاً وخاتته الكلمات، ما أروعها! صنف خاص من النساء، يدهشك فيها عمقها وأنوثتها معاً". فكما فرضت عليه احترامها، فقد فرضت عليه حبها..

ولم تكف الكاتبة بالدفاع عن صورة المرأة المشوهة في مجتمعنا عند عالم الذكور، وتقديم صورة مغايرة تماماً عن تلك التي استقرت في وجدانهم، فقد تجاوزت ذلك إلى الهجوم على صورة الرجل، وصنعت به بذكاء أضعاف ما نالها منه، فإذا هو مسخ بشري، يعمل مثل رجل آلي مبرمج، يكرر توقيعه بالآلة على الأوراق دون أن يقرأ شيئاً، مشغول بقهوته وسجائره وبالتطلع بنزق إلى مكتب زميلته الموظفة التي تأخر قدومها. وبومضة سريعة تصوره كأنه واحد من تلك الكائنات المنقرضة التي حباها الله بسطة في الجسد وضالة في العقل، حيث تقول "مدّ قدميه الكبيرتين وتطلع إلى الشارع يتفقدتها"، وحين نراه في نزق المراهقين مشغولاً بها، محباً لها، لا نجد يشكل أدنى حيز من وجدانها، فتبدو مشاعرها أسمى، وعقلها أنضج، وسلوكها أعلى وأرفع. وفي الوقت الذي كان فيه ضعيفاً يخشى - محاورتها، نراها قوية لا تعاباً به "لا أفهم كيف تناسب درجة تعليمك المرتفعة مع مفاهيمك العتيقة حول المرأة، أنت تتحدث بلسان جدك". وكما يخاف لضعف شخصيته مجابهة أبيه وجده وتلك الوجوه القروية العتيقة والأكف العجفاء بمساجها القصيرة الملونة.. "كان يخشى غضبها، ويتجنب الدخول في نقاش حاد معها.. حاول أن يناقشها، كان ضعيفاً، وخاتته الكلمات". وحين لا تتناقض مواقفها، وتظل صلبة في الدفاع عنها، نجده بعد هزيمتها له، يلتقي أبا حسن الساعي، وقد أهمته أن زوجته وضعت طفلة، فيبارك له، لكن الساعي يدهش ويستنكر منه تهنئته، فيحاول اقناعه بعبارة ساذجة "وما الفرق بينها وبين حسن؟" وهنا تهتبل الكاتبة الفرصة لتسلبه ما يعد إيجابياً في شخصيته حين عدل من قناعاته بمرونة محمودة بعد لقائه وحواره مع تلك المرأة، فتقول "يكذب عليه الآن، ويكذب على نفسه أيضاً، ربما لو كان مكان هذا الرجل الآن لغضب حقاً، كما كان يفعل أبوه

مراراً من قبل، وكما يفعل معارفه جميعاً حتى زملاؤه، وكلهم من حملة المؤهلات الجامعية العالية، يريد الجميع ذكوراً، وذكوراً فقط. ولا تبرح الكاتبة صورته حتى تستكمل آخر خطوط العبث والتشويه بقولها "فتح الصحيفة، وحاول أن يحل الكلمات المتقاطعة ففشل، اكتفى بأن قرأ برجه، فابتسم لنفسه، وطوى الصحيفة من جديد، وهو يمد قدميه الكبيرتين بارتياح". فهند أبي الشعر من خلال هذه التجربة ترى المرأة أجدر من الرجل بالمواقع التي انتزعتها عنوة وباستحقاق، وأن الذكورة وحدها لا تعني مطلق التفوق، وأن الأنوثة ليست المرتبة الأدنى في سلم حياتنا الاجتماعية، وأن على الرجل أن يعدل من موقفه إزاء المرأة، ومفاهيمه عنها بما يتلاءم وحركة الحياة في المجتمع.

وفي قصتها "علاقة"^(٤)، ومن خلال أسلوب حوارى سريع، يتسق وتجربة الحب عن طريق الهاتف، تقدم لنا صورة موظفة أخرى تستطيع ضبط مشاعرها، والتحكم في اندفاعها العاطفي، فغلبت عقلها، مقررة الاختيار، مستنيرة بنور العقل لا بسراب العاطفة، ثم تأخذ قرارها بعد اللقاء الأول بالابتعاد عنه، فهو غير جدير بها، وقد صورته بأنه مندفع وراء عواطفه بلا ضابط من عقل، نحس بحمقه وطيشه ونفاهته. وتقدم في قصة "الجاهلية" صورة أخرى للمرأة العاملة، لا تقل عن سابقتها إيجابية وتميزاً، وتصدر بها مجموعتها الثانية، التي تحمل اسم القصة ذاتها، وقد جاءت سرداً في أكثرها، وبطلة قصتها مدرسة تدعى اليروقراطي، وتمرد عليه، وترفضه، وتحاول -عبثاً- تغييره، قلت بصوت أعلى مما سبق:

- أنت لا تحسنين إدارة هذه المدرسة.

اندفع صوتها.. قالت أشياء كثيرة، كنت دائماً أكره أن أسمعها تناقش الناس بهذه النبرة العالية..

- هل أفهم من ذلك أنك تقصدين التحدي..؟

- أقصد أن أكون صادقة مع نفسي... واعترف بأنني لا أحسن الكذب والتملق.. لقد اعتادت أن تجد قطعاً من الذين تخيفهم التقارير السرية يتوددون إليها، ويتقربون منها بنفاق يثير الشفقة.. كان يجب أن أتحدثها منذ زمن طويل.. أن أتحدى أخلاق هذا

القطيع..".

والمرأة هنا تتحرك وسط مجتمع نسائي، ويتجسد وعيها في رغبتها العارمة على التحدي، وإصرارها من ثم على الاستقالة، وشوقها الدافق إلى تغيير صورة الواقع، ولكنها تصطدم بالحقيقة المرة، وهي أن الواقع البيروقراطي في المدرسة السابقة قد امتد بالقدر نفسه والصورة والتفاصيل ذاتها ليشمل سائر المدارس الأخرى، فتصاب بالخبية والإحباط.

وتقدم لنا الكاتبة في قصة "المعطف"⁽⁵⁾، من خلال المرواحة بين السرد والحوار وتيار الوعي صورة عاملة بسيطة، مرتبها ضئيل، وأحلامها كذلك، ومطالب حياتها أكبر من إمكانياتها، ويبدو أنها تعول أسرة بمفردها.. ولكن الكاتبة لا تلغي أنوثتها وأدميتها، فتظل تحلم بامتلاك معطف جميل ترتديه، فتقول ألا يحق لي أن أعيش لنفسي يوماً..؟ لماذا تعذبونني بفقركم..؟ بذل الحاجة والسؤال..؟ ألا يحق لي أن أحلم..؟ أريده أن يراني.. أن يدهش عندما أطل بمعطفي..". وتتبدى عواطفها النبيلة وإنسانيتها حين تطلب من أمها أن تجرب المعطف الذي اشتريته، فتفعل، وتلمع عينها، ويرق الفرح فيهما، وتبدو "جميلة مثل غابة صنوبر بريّ نديّ بالمطر"، ولكن بطلة قصتها تُغلب في النهاية "التضحية على الأنانية، وتقرر إعادته إلى السوق بحجة أن الطقس لا يحتاج إلى معطف في الخارج. ونلاحظ هنا أطراد تلك الصورة الإيجابية للمرأة العاملة، التي تعرف كيف تضبط مشاعرها، وتحكم عقلها، وتدين الكاتبة بها عالم الذكور، أو الواقع البيروقراطي، أو تومئ من خلالها إلى غياب العدالة الاجتماعية، أو تشير إلى التفاوت الطبقي في المجتمع.

صورة المرأة الأم:

وإذا كانت صورة المرأة العاملة عندها دليلاً إيجابياً على إنجازات المرأة في مجتمعنا على طريق التحرير، ونقياً لكل ما علق بصورتها من تشويه، وتكريساً لصورتها المشرقة.. فإن صورة الأم هي امتداد لتلك الصورة الجليلة التي تحتلها الأم في واقع الحياة، ففي قصتها "العودة وأشياء أخرى"⁽⁶⁾ تأتي صورة الأم رمزاً نبيلاً لقيمنا الأسرية، ولأصالة مجتمعنا وحميمته.. يسافر الابن البكر ويغترب، ويمضي الزمان، وتكاد تبتلعه الغربة، حيث يحاول أن يتجذر هناك، ويقطع حبله

السري مع الوطن، فيلفه جليد الحياة. عندئذ يتوق إلى العودة مسكوناً بحنين دافق إلى ظلال تلك الشجرة التي لا تتغير مهما شاخ الزمان وكبر، فحضرها واعد بالأمن والسلام، وموقدها العتيق واعد بالدفء، أما طعامها فما زال شهبي الرائحة، كما عهدته طفلاً صغيراً. "أنت ابنيها البكر، تعود إليها بعد سنين.. كيف تلاقيك إذن؟ أطلّ وجهها كما توقعت، حملق وجهها النحيل بك بكل تفصيلاته.. خلاياها كانت وجوها أخرى تتفحصك.. لم تقل شيئاً، انخرطت أنت بالبكاء، لكنها لم تبك.. كان الذهول يتفشي- في العينين، سمعتها تردد اسمك مرات بصوت ضعيف أخذ يتعالى.. لقد أيقنت الآن أنك تعيش لحظة حقيقية صادقة لا تريد أن تنتهي، وأنت تحس بتسرب الدفء من موقد أمك العتيق، وتشم رائحة الطعام كما كنت تفعل وأنت صغير.. " فإذا كانت صورة الأم هنا - في الظاهر - تشكل امتداداً لتلك الصورة الجليلة والمألوفة في واقع حياتنا، إلا أن المستبطن لها يدرك أنها تأتي معادلاً للوطن بكل توجهاته ودلالاته. " هناك يا أمي عرفت الجليد.. جليد قاتل يغمر الشوارع والعلاقات أيضاً.. كثر هناك، وكتب هنا.. " وفي موضع آخر تقول " كان اندفاع الشباب قد أقنعه أنه يستطيع أن يزرع جذوره التي حاول اقتلاعها من تربتها في أرض أخرى، اكتشف الآن أنه كان واهماً..".

وتطالعنا من المجموعة ذاتها قصة "العودة في الأماسي الشتوية" صورة الأم الأرملة، التي تقف مع ابنيها - كما كانت تقف مع أبيه من قبل - في خندق واحد، لتخوض معه صراعاً ضد الظلم والاستغلال والفقر.. ولكن الكاتبة توالي حرصها على إبراز صورة للمرأة أكثر وعياً ونضجاً في مقابل صورة الرجل، فهذا هو ذا الابن يعيد سيرة أبيه المتوفى فيقبل الغبن في العمل، كما لا يرفض استغلال التجار له.. وقد عاش أبوه كذلك. وفي مقابل سلبية الرجل (الأب والابن) يأتي دور المرأة (الأم) إيجابياً، فتناقش الأم ابنيها، وتعتقه لتهاونه في حقوقه، كما كانت تناقش أباه.. "أنت تتعب.. تعمل طول النهار لتعطيهم أرباحاً سهلة.. لماذا لا تفاصلهم؟ لماذا..؟ ما أشبه الليلة بالبارحة، "كانت أمي تقف قبل أعوام عند هذه المنضدة بعينها، كانت أكثر رشاقة وحيوية، وكانت تقول لأبي بغضب وانفعال شديدين.. ألا يكفي أنهم يستغلونك في العمل، حتى يستغلك التجار..؟ وتعد القصة - ولا شك - إدانة للظلم الاجتماعي، وللتفاوت الطبقي الهائل بين من يملكون كل شيء، ومن لا يملكون سوى الاعتداد بكرامتهم، بين من يملكون ما لا يستحقون، ومن يستحقون ما لا يملكون. وإذا كانت القصة تمثل دعوة إلى

تعديل اختلال معادلات الراهن من خلال صورة الأم، التي حملت ذلك على عاتقها منذ زمن بعيد، إلا أن كاتبنا لا تعلق كبير أمل على هذا الجيل، تماماً كما خيب الآباء رجاءها من قبل، ربما لأنهم يواجمون واقعاً أقسى وأصلب من إمكاناتهم المتواضعة للتغيير، "لو أستطيع غدا أن أقف أمام رئيس الديوان المعروق اليدين، وأصرخ بملء فمي بأنني أرفض أن أقوم بأي عمل إضافي بعد اليوم.. وبأنني موظف محترم.. وبأنني .. لا بد وأن ملاحي تعكس صرامة حقيقية.. كانت أُمي ترقبني.. لا بد وأنها فهمتني الآن.. ما زالت عينها معلقين بي، تتابعان عضلات وجهي.. لا شك بأنها تتوقع متى قراراً حاسماً.. قلت أخيراً بهدوء مغلوب على أمره: أُمي.. إنني جائع..!

وتقدم هند أبي الشعر في قصتها "رياح الخماسين الساخنة والكباشنة" صورة للمرأة المغلوبة على أمرها أمام زوج الأم، مدينة بذلك شكلاً آخر من أشكال الاستلاب والظلم الاجتماعي. ففي القصة الأولى^(٧) تعيش الأم في كنف زوج آخر، يعولها، ويفترض أن يحميها وابنتها الوحيدة. ولكن في الوقت الذي تبدو فيه الأم مثقلة بهموم عائلة لا تنتهي، نرى الزوج مغموماً -كعادته- بمحاصرة الممر -صباحاً- بعينه النهمتين ليخطف الأمن والهدوء من مساحات جسد ربيبته طالبة المدرسة .. وحين همست الابنة لأُمها "قلت لي والخوف يهزُّ صوتك الغريب المقتول بأنه مكان أبي، لحتُّ الأمل المرتعش في رفيف رموشك الكثيفة.. أنت ترفضين سماع أي شيء.. أي شيء يفقدك هذا الرجل..).

أما في قصتها "الكباشنة"^(٨) فالأم تتزوج من أخي زوجها بعد وفاة الأخير. لكن العم - غليظ الوجه واليد واللسان - لم يرحم يُثم ابن أخيه ولا طفولته، ولم يأبه لتوسلات أمه المستلبة، وكل ما تملكه توصل متكرر (حرام عليك.. ما زال الولد صغيراً..؟) واستسلام دائم أمام صوته اللاهب مثل نيران فرنه، لا فرق بينها وبين (سيد ومرسي) اللذين يسومها ألوان الظلم "لا تتدخل يا امرأة.. مفهوم" ..

وتستوقفنا في قصة "المعطف"^(٩) صورة الأم المطحونة بمطالب الحياة، والتي تبدو وحيدة في مواجهة أعباء أسرتها، لكنها تصمد ولا تسقط، وتظل قوية متاسكة على الرغم من الأزمات التي تعيشها. وتشبهها كاتبنا بالمهرة "رقبة أُمي بعروقها النافرة تذكرني برقبة محرة تركض

في مرج".

على هذا النحو تقدم هند أبي الشعر صورة الأم في مجتمعا، رمزاً نبيلاً لقيم مجتمعا، فهي خيمته وغيمته، وهي ضمان الأمن والسلام للأسرة فيه، تطحنها مطالب الحياة، ولكنها تظل في مثل جباله شموخاً، وفي مثل زيتونه عطاءً متجدداً، تمضي صامدة متشبثة بسكان السفينة، تقودها إلى بر الأمان، بحكمة وعزم أكيدين. تقف مع الرجل في خندق واحد ليواجهها معاً تحديات الواقع الصعب. ولكنها تبدو أكثر إيجابية ودينامية منه.

صورة المرأة الوطنية:

تكشف لنا الكاتبة في مجموعة من قصصها (الصورة، ورائحة الصنوبر تأتي من بعيد، والعنوان، وريح الشمال تهب، والجردان، والحصان، والطريق إلى صفين، والغزال يركض باتجاه الشمس، وتبع وشعر وأشياء أخرى) جانباً آخر من جوانب صورة المرأة المضيئة. فهي تطرح فيها هموم المرأة الوطنية التقدمية، النزاعة إلى الحرية، وإلى الاحتجاج بقوة ضد مصادرتها وطمسها.. وتقدم فيها صورة امرأة ذكية تعي معادلات الراهن، وتستشرف الحدث الآتي.

ففي قصة "الصورة"^(١٠) تتأزر آلات المصور وأوامره بالإضافة إلى توجيهات المسؤول عن استصدار الهويات، لتشكل حصاراً بغياً لإرادتها التواقفة إلى الحرية، وحرماً منظّمة تغتال ملاحظها الحقيقية. إنها مؤامرة تهدف إلى إشاعة ابتسامة قهرية على الوجوه، أو قل هي عمل دؤوب لتزييف صورة الواقع، وتغيب ملامحه الحقيقية خلف قناع لا يمت له بصلة، إيهاماً وخدعة لغير الواعين بهذه الهلوانيات. "استدرت نحو الآلات الموجهة نحوي، كانت مثل قنابل موقوتة تتصيدني.. كلها موجهة نحو وجهي المنحج، وتخيلت أن مؤامرة قد حيكت من خلفي، ربما كان المسؤول عن استصدار هويتي ضالع في المؤامرة.. لا شك بأنه دفع المصور إلى التقاط صورة باسمه لي. وأنه مسؤول عن كل الصور الباسمة للآخرين، قلت من بين أسناني: لا حاجة بي إلى الصورة.. "ويجسد رفضها للصورة موقفاً إيجابياً لدور المرأة في مواجهة سلبيات الراهن، وملحاً واضحاً لوعيا وتقدميتها ورغبتها في التغيير.

وفي قصتها "العنوان"^(١١) تقوم بتعريف الواقع من خلال مقارنته -بطريقة غير مباشرة- بواقع أوروبي متفوق على كل الضُّعد. وتركز من خلال المقارنة على تصوير موقف الرجل الشرقي منها، وهو موقف يفتقر للذوق، وتنقصه نكهة اللبافة والتحضر، ولا يليق به في نهاية القرن العشرين، أو هو موقف لا يليق بها كأثى، تتطلع روحها إلى الانعتاق من جملة من الحواجز الباردة، والحدود المصطنعة، والمساحات القاسية من الصحراء العربية المسكونة برياح الخماسين.. ويقدر ما تقدم هذه القصة صورة لتؤق المرأة إلى الحرية، فهي تعد إداة للرجل الشرقي الذي لا يحسن الاقتراب منها، مقارنة بلباقة الرجل الأوروبي، وذوقه المتحضر- المصقول، كما أنها من جانب آخر تصور حالة الإحباط التي تستشعرها بطلة قصتها، حيث لا تبدي تفاؤلاً في إمكانية تجاوز تلك التحديات..

- أريدك أن تنسي قسوة الصحراء..

- لا أستطيع يا مستر لامبرت..

- نحن هنا في خضرة لا تنتهي.. والصحراء لا تناسبك..

- إنها في الأعماق يا مستر لامبرت..

- هاجري إذن .. البحر في انتظارك..

- وهناك جفاف المواسم يشدني، والوجوه المقطبة أبدأ تركض في ردهات قلبي.."

وحين ألح عيها بالهجرة، مغرباً إياها بالخضرة والحرية وبالواقع المثالي، قالت: "لا أستطيع.. دمي مسكون بالخماسين يا مستر لامبرت".

وفي قصتها "رائحة الصنوبر تأتي من بعيد"^(١٢) تطلق هند على بطل القصة لقب "نيرون" مستغلة بذلك دلالات اللقب السلبية، لتقدم صورة مشوهة للرجل، الذي يحيل الأشياء الجميلة إلى رماد، فلا يعرف قيمتها، ولا كيف يحتفظ بها. كما يأتي غيابه محققاً لنزوع بطلة القصة إلى الحرية، وتطلعها الدائم إلى الخلاص من ناره، ودخانها، وزيفه، وعندئذ تأتي رائحة الصنوبر رمزاً لحرمتها المنشودة". عند المساء اكتشفت بأن "نيرون" نسي- نظارته الطبية، تطلعت إليها

بشماتة، فتحت النافذة، وطردت آخر آثار الدخان المحصور في الغرفة.. رأيت فراشة ملونة تقف على حافة النافذة .. ابتسمت لنفسي.. ابتسمت بفرح وأنا أملأ خلايا رتتي برائحة الصنوبر الآتي من بعيد".

وتأتي صورة المرأة -في قصة الجرذان^(١٣) - ذكية واعية، قادرة على استشراق الآتي من خلال قراءة عميقة لمعطيات الراهن، فهي لا تعيش على هامش الحياة، فلا تعباً بما يدور حولها، بل هي مغمومة بما يهدد أمن الوطن، وما يحيق به من خطر. "قالت أمي بنبرة امرأة: تخلصوا .. منه.. ماذا تنتظرون؟ اندفعت أردد ما قالته بحماسة، وذكّرتهم بمرض الطاعون، وبأن الجرذ الحبيث يستغل الفرص، إن تركناه في حديقة بيتنا الريفي الهادئ..". وكما كانت صاحبة الإنذار المبكر، فقد كانت أول من اكتشف الحقيقة المرة، وأطلق الصرخة المدوية لتوقف النائمين على وسائل الوهم في الوطن المخدوع بالهدوء الظاهري، وذلك حين تحققت هواجسها، وأصبحت حقيقة متجسدة في جموع الجرذان السمينية الوقحة التي تغتال جمال حديقة بيتهم وهدوئها.. "لكنني ما زلت أذكر بوضوح تام، أنني ملأت البيت صراخاً في عشية اليوم التالي عندما خرجت إلى حديقة بيتنا الهادئة، ووجدت أمامي الجرذان السمينية العنيدة، تتطلع إلي بعيون حذرة.. وتصر على التحدي بعيون وقحة".

وشبيهه بهذه التجربة قصة "ريح الشمال تهب"^(١٤)، ففي كليهما كانت المرأة هي العين الساهرة والضمير الحي للجماعة، وجعلت الكاتبة من وجودها ضمانة لسلام المجتمع وضرورة لأمنه. وقد استعانت الأولى بالجرذان رمزاً للخطر الآتي، واستعانت الثانية بزرقاء اليمامة رمزاً للمرأة صاحبة البصيرة النافذة والقادرة على الرؤية المستقبلية للخطر الآتي من الشمال، لكن قصة "ريح الشمال تهب" أنضح معالجة، وأكثر توفيقاً. فعنوانها يشي برؤية الكاتبة وتصورها بأن الشمال هو مصدر الخطر الذي يهدد حاضر هذه الأمة ومستقبلها. فقد ارتبطت كلمة (ريح) في وجداننا بدلالات العذاب والموت والدمار.. كما ارتبطت كلمة (الشمال) لدينا بمرارة الاستعمار وبشاعته، وقد أنزلت هند كلمتي (ريح الشمال) منزلة الكلمة الواحدة (بالمضاد والمضاد إليه)، بمعنى تلازم الداليتين، وارتباطهما معاً. ثم أخبرت عنها بالمضارع (يهب) بكل تموجاته الدالة على الديمومة والاستمرارية، وأضفت الكاتبة - بتوظيفها لشخصية زرقاء اليمامة - حيوية للتجربة، نظراً لما يتصل بوجدان المتلقي من دلالات ترتبط بهذه الشخصية التراثية،

وما توحيه من قدرة خارقة على الرؤية العميقة والبعيدة، وتخطي المألوف عند أفراد الجماعة، وقد قدمت الكاتبة بتوظيفها لهذه الشخصية صورة متجاوزة لوعي المرأة وذكائها في مجتمعا، مجسدة مكانتها، وأهميتها، ودورها .. "كانوا في تلك الأيام ينامون بهدوء، فالقمح في آبارهم، والسمن في الجرار الكبيرة، أما زرقاء اليمامة فكانت تسهر وحيدة ترقب الأفق الغربي بقلق، اعتادوا رؤيتها تقف شاردة على التل الكبير في قريتها، تنسم ريح الشمال.. كانت طويلة مثل شمعة عيد، حزينه مثل غابة صنوبر بري في أمسية ربيعية ماطرة، وقد جمدت في عينيها دمعة واحدة تلفحها ريح الشمال".

ولا يخفى أن هند قد خانها التوفيق في استخدام الفعل (تنسم)، لما يعنيه من انتشاء واستمتاع، وهي تريد عكس ذلك تماماً، بدليل استخدامها للفعل (تلفحها) في نهاية الفقرة استخداماً موفقاً متنسقاً مع رؤيتها وتنامي تجربتها.

ويمكن أن نجد تنويعات أخرى لصورة المرأة الوطنية التقدمية، وبخاصة في مجموعتها الثالثة (الحصان)، ويبدو جلياً أنها تجاوزت فيها الهم الخاص للمرأة - كما في مجموعتيها الأوليين (شقوق في كف خضرة، والمجاهبة) - إلى الهم العام. ونقصد الهم الوطني والقومي، الذي تقف فيه المرأة والرجل معاً في خندق واحد، يواجمان التحديات نفسها، ويصدران عن إحساس مشترك بوطنتها عليهما، يسكنها هاجس متشابه، وتستوطنها رغبة متماثلة.

وتشكل مجموعتها الثالثة (الحصان) بحق إضافة نوعية لتجربتها على مستوى المضمون والشكل. وتأتي قصتها "الحصان" - التي تصدرت المجموعة، وعنوانها بها - عملاً متألقاً، فقد وفقت باتخاذ الحصان رمزاً لعروبتنا المنكسرة المتأرجحة بين الحياة والموت، التي تراها إلى الموت أقرب منها إلى الحياة، مستغلة كل التموجات الحية المرتبطة في وجداننا بالحصان. ولا يخفى أن صوت الراوي القوي كان صوتها، لكنها لم تكن بذلك، بل نسمع أثناء الحوار أكثر من صوت نسائي جسور، يري، ويعي، ويبادر إلى تقديم مربيته. واتساقاً مع موقفها المكرس في مجموعتيها الأوليين، تواصل تأكيدها على تفوق المرأة في مقابل صورة الرجل. ففي حين يأتي صوت الرجل أميل إلى الوهن واليأس منه إلى القوة والأمل، يأتي صوت المرأة قوياً متفائلاً عملياً، فأمام مشهد الحيرة والعجز إزاء الحصان المسجي تغالبه سكرات الموت، تبرز المرأة مملوءة ثقة وأملاً

ودينامية.. "اقتربت من عينيه الصافيتين.. كانتا مثل أفق لا نهاية له، رأيت صورتي تنعكس فيهما، فابتسمت.. صرخت فجأة بصوت لا نهاية لامتداده: اسكتوا جميعاً وساعدوني.. بدأت أدلك القلب.. بدأت أدلكه، وأتحسس الدفء الذي يغمر المسافات التي ما زال يقطر منها العرق الدافئ.

ويمكن أن نجد في مجموعة (الحصان) صورة مقاربة لصورة المرأة هذه في كل من "الغزال يركض باتجاه الشمس، والطريق إلى صفين، وتبع وشعر وأشياء أخرى". فالمرأة فيها - عدا الأخيرة- تمثل ضمير الجماعة الحي، الضمير الواعي القادر على استشراف الآتي. وقد تجاوزت في الأولى الواقعية إلى الرمز، وبدا في الثانية أثر ثقافتها وقراءتها، حيث لجأت إلى توظيف بعض العناصر التراثية، وإسقاط تجربتها عليها، وتجسيد رؤيتها من خلالها. وهي على دراية بأجواء صفين ورموزها، فأحسنت بالتالي وصل ههما الأكاديمي بهما الإبداعي من خلال هذا التراسل والتواصل بين الماضي والحاضر. وفي القصة الأخيرة "تبع وشعر.." نجد المرأة من لبنان، والرجل من تونس، والمكان في بغداد، وقد صيغت القصة بخيوط رومانسية، ولغة رهيقة، وأريد منها إبداء نوع من التعاطف مع لبنان موطن المرأة، وإظهار قدر من التواضع الفكري والقومي بين أبناء عربتنا.

ويجدد بنا ألا نغفل صورة امرأة الخيم، علماً بأنها لم تلحّ عليها، ولم تعن برسمها سوى في قصتين لكنها جاءت متميزة، ففي قصة "المطر يغسل كل شيء" تكشف من خلال سلسلة التدايمات عن الصراع الخيف والمعاناة التي تعيشها امرأة الخيم، فهي امرأة قوية إيجابية وفعالة.. وفي قصة "السباق"^(١٧) تأتي صورتها ثانوية، وتقدمها من خلال مونولوج داخلي يدور في نفس ابنها بطل القصة والسباق، لكنها صورة فذة حية. خطوطها الشموخ والجمال، وألوانها الصبر والصمود "لماذا لا يتذكر أمه عندما يتحدث عن جمال الشمس..؟ أمه التي يكبر الهم معها، وتزرع في عقد أصابعها المشققة مخاوف العقود التي مرت.. والمذبح التي تجيء.. لماذا لا تصبح الشمس جميلة مثل أمه..؟ أمي أجمل..".

السهات العامة لصورة المرأة:

إن الأديب حين يشرع في تشكيل تجربة أدبية، فإنه ينطلق -بداية- من قضية تؤرقه في واقعه، ويظل الأديب مشغولاً بقضيته إلى أن يشكلها في عالم خاص به^(١٨). والأديب بعامة يحمل بهوم كلها غير ذاتية، وإنما حملة إياها إحساسه بالمسؤولية، والتزامه إزاء مجتمعه وشعبه. وهو التزام ينبع من إحساسه ووعيه، وتبلور من خلال تجربته^(١٩).

ومنذ أن كتبت هند أبي الشعر قصتها الأولى التي جعلتها عنواناً لمجموعتها الأولى "شقوق في كف خضرة"، وهي ملتزمة بقضية المرأة في مجتمعنا، تطرح من خلالها هموم الطبقة الكادحة، ولعل من أهمها غياب العدالة الاجتماعية، ولا يخفي أن هذه القصة تعد بداية جادة وناضجة، وتظل أديبتنا مسكونة بهذه الهموم عبر مجموعاتها الأربع، لكنها تضيف إليها أبعاداً أخرى، وآفاقاً جديدة.

ففي مجموعتيها الأخيرتين تتسع رؤيتها لتشمل الهم العام بالإضافة إلى همها الخاص، لنجدها مؤرقة بقضايا الراهن الوطني والقومي، بالإضافة إلى تعميقها للخطوط الفكرية الأولى المشكلة لتجربتها، ممثلة في مجموعة من الهواجس التي تشغلها، مثل هاجس الطبقة، وهاجس الاستلاب، وهاجس الحرية، وهاجس الاعتزاز.. فالقصة عندها أدب حي، وموقف واقعي تقدمي، يرتبط بالمجتمع وقضاياها، ولا تنفصل عنه بأي صورة من الصور. ويبدو أحياناً أنه موقف إنساني تحاول فيه تجسيد الجوانب الإنسانية الحقيقية عند المرأة الأردنية. "والأدب الحي هو الأدب الذي يتكلم لغة عصره، ويحترق بحميته، ويكشف آماله وآلامه، ويقود معاركه، وهو الذي يغمر جذوره في تربة الحياة نفسها، ويخدم حقائق عصره واحتياجاته، ويجعل مهمته بناء الإنسان، وهندسة الحياة"^(٢٠). والملاحظ أن شخصيات هند واقعية بشكل عام. وهمومها ملحة ومباشرة، تكشف الصراع الطبقي الحاد في مجتمعنا، وتشارك في إنتمائها إلى طبقة اجتماعية متقاربة، أغلبها مسحوق بالمطالب الاجتماعية، ومسكون بالمشاكل العائلية المعنوية، لكنها تصرخ محتجة على الفارق الطبقي البشع، الذي يقتل الفرح في قلوب الفقراء، الذين تزايدوا، وربما أصبحوا الطابع العام لمجتمعنا.

وانطلاقاً من وعيها بتقارب شخصياتها، حرصت الا تُعرّف بها، فلم تُعوّل -كما هو

شائع- على توظيف دلالات الأسماء، فلجأت إلى تحريك شخصياتها مغيبة بلا أسماء إيماناً منها وإيجاء بشموليتها كمأذج واقعية تتكرر دائماً، "والكاتب لا يعنيه أن تكون شخصياته صورة طبق الأصل، بل يعنيه حقاً، هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود، تتفق وأغراضه الخاصة"^(٢١).

وأبطال هند بعامة يعانون أزمات فردية، ونحس أنهم أفراد ضائعون، وغالباً ما يظل أبطالها محتفظين بكرامتهم وإنسانيتهم، وصورة المرأة لديها حيوية وإيجابية وفعالة، عزيزة النفس، تصمد ولا تسقط أبداً، لذا أغفلت بوعي منها شخصية المرأة الهامشية الفارغة، التي لا تعيش الهوموم اليومية العادية للآخرين.. إن هذه المرأة - في رأيها- بشعة وفارغة، ولا تظنها تمثل المجتمع الأردني، بقراه ومخيماته وشوارع مدنه الفقيرة المكتظة بالناس، وهي ترفض أن تقدم هذه المرأة حتى من باب الإداة.

ويلاحظ أن شخصياتها النسائية متنوعة من حيث العمر، من طالبة المدرسة (صبيحة يوم الجمعة، والحذاء، ورياح الخماسين الساخنة)، إلى طالبة الجامعة (الخوف، والتبرير)، إلى الزوجة والأم (المعطف، والعودة وأشياء أخرى، وليل صيفي حار، ورياح الخماسين الساخنة، والعودة في الأماسي الشتوية) إلى المرأة المسنة (المطر يغسل كل شيء، والأقدام تمر مسرعة)، إلى الطفلة الصغيرة (الحذاء، والسكين، وشقوق في كف خضرة).

كما يتفاوت المستوى التعليمي والثقافي لشخصياتها النسائية، فمن عاملة بسيطة في مصنع (المعطف)، إلى فتاة جامعية مثقفة جداً (التبرير والخوف)، إلى أمهات عاديات من ربوات البيوت، وجميعهن من شريحة اجتماعية مقهورة، تحولن من الطبقة البرجوازية الصغرى إلى طبقة محتاجة مقهورة.

ويكشف اهتمام هند بالطبقة البرجوازية الصغرى وعيها بأهمية هذه الطبقة التي تشكل ضمانة السلام الاجتماعي للوطن، فهي عموده الفقري، وتمثل همزة وصل بين طبقة الكادحين والسادة المترفين". وهي الطبقة القلقة المعذبة، التي لا تريد أن تطمئن إلى الحياة، كما تطمئن الطبقة الدنيا، لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج في غير تدمير ولا سخط، كما لا تستطيع في سهولة أن تشبع طموحها، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا، أي البرجوازية الكبيرة،

وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان.. وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة، بل لعلها تفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع قيمة الإنسانية، وفي رأس تلك الفضائل يأتي الإحساس الصارم بالمسؤولية العائلية، والتضحية في سبيل الأسرة، والتفاني في سبيل الأهل^(٢٢).

كما تقدم قصص هند هموم المرأة العاطفية، التي تعكس علاقات مستحيلة وصعبة، مثل (ابتسامه المرأة العاقر، والطرقات الجبلية الباردة، وزهرة برية، والسؤال، وعلاقة، وخمس دقائق، والتحديث في عينين رائعتين، ولقاء).

كما طرحت قصصها بجرأة نمطاً جديداً من العلاقات، لم يتناوله غيرها، وهو علاقة المرأة العربية بالرجل الغربي، وذلك من خلال ثلاث تجارب هي (الصبار والحمر وأشياء أخرى، وعندما تصبح الذاكرة وطناً، والعنوان). ويتم خلال هذه العلاقة المقارنة بين عاملين حضاريين عبر علاقات إنسانية غير مكتملة، وعواطف لا تسمح لها المرأة الشرقية بأن تأخذ مسارها الطبيعي، بل تقمعه وتشعر أنها شرقية حتى النخاع، على الرغم من إعجابها العاطفي بالعلاقات الصادقة والإنسانية، وقد جاءت قصتها الأولى ختاماً لمجموعتها الأولى (شقوق في كف خضرة)، وهي -ولا شك- تشي باهتمام غير مباشر للرجل الشرقي الذي لا يحسن الاقتراب من المرأة الشرقية بمثل حميمية الرجل الغربي، الذي يعرف بها كيف يحرك تلك البركة الساكنة التي تستوطنها، تلك الحميمية التي تعكس حساً مرهفاً متحضراً "حدقت ملامحه الجرمانية بوجهي، كان الدانوب البلوري يفيض مرحاً وسعادة، وكانت رياح الحماسين تذرو الحزن في البعيد حارة وجارحة مثل عواطفنا، وأحرفنا الحلقيه.. هناك تلف الحماسين كل شيء.. وأنا من هناك".

ثم تعود هند بعد مجموعتين لتقدم تجربتين أخريين في مجموعتها الأخيرة، متواصلة مع هذه التجربة، مجسدة الرؤية ذاتها، وربما أعادت على مسامعنا السياقات اللغوية ذاتها أو ظلالها، فهي تقول في قصتها (عندما تصبح الذاكرة وطناً) "ضحك بسعادة، ضحكت بمجاملة، كانت أوروبا كلها تضحك معه.. وزوبعت رياح الحماسين الجافة في أعماقها، التقت بادية الشام بشموسها بندي (أوسلو) الصباحي الغائم..". وفي قصة (العنوان) تقول: "ناولني منديله بحنو، دمة أخرى غلبتني، قلت.. لا أستطيع دمي مسكون بالحماسين يا مستر لامبرت".

وشخصيات هند - كما ذكرنا - واقعية بشكل عام، وهموما ملحة ومباشرة، وهي شخصيات محبطة، راغبة في التغيير، لكنها عاجزة، وهي بذلك تقدم رؤيتها للواقع الذي لا يأتي التغيير فيه فردياً، لأنه واقع صلب، تنكسر على صخرته محاولات السواعد المنفردة، إنها بحاجة إلى عمل جماعي مزلزل لكل عناصر الواقع، ليعاد من ثم ترتيبه وفق معايير العدالة الإنسانية المنطقية. وقصصها لا تجيء بحلول سحرية، بل تقدم الواقع الحقيقي بلا رتوش، ويظل الواقع - الحلم بعيداً عن تناولها. والفنان يشكل عالمه تشكيلاً جمالياً يوازي رؤيته للواقع وموقفه منه، فالواقعية الفنية ليست نقلاً للواقع، لكنها تشكيل لما اختمر داخل الفنان نتيجة إحساسه بما يدور في الواقع من جدل، وما يحرك علاقاته من دوافع، إنه يقدم رؤية جمالية نابعة من موقف فكري، وبالتالي فهي ". وحسب الفنان في النهاية أن يخلق وعياً بالراهن ومعادلاته من خلال تشكيلاته الجمالية. بقصد تنويره ودفعه إلى الأمام. إن الأديب المخلص لا يستطيع أن يكون معلقاً سياسياً ولا خطيباً. وذلك لأنه لا يستطيع تجريد الحدث السياسي والحديث عنه حديثاً منفصلاً، لأنه لا يتحدث عن مشكلة معينة، ولكنه يتحدث عن بشر، عن شخصيات حية، لا ينفصل إحساسها بمشكلات حياتها الأخرى عن إحساسها بالمشكلة السياسية، وهذه المشكلات تتعاقب وتختلط لتكون خليطاً متشابكاً تختلط فيه فرحتها بالحدث السياسي الخطير برغباتها الأخرى البسيطة^(٢٤).

وشخصيات هند تحاور القارئ، وترفض أن تخدره بالحلم، وتحاول توريطة.. إنها تخطط للإيقاع به، لأنها لا تريده حياً، يقرأ النص، ويشعر باللذة، ويستسلم للحلم، فشخصياتها تحلم بتوريط القارئ في مشاكلها، لأنها مشاكله بشكل أو بآخر. "فالفن يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم"^(٢٥).

وهند أبي الشعر واحدة من أبناء جيل مأساة ١٩٦٧، ممن استيقظوا ذات يوم لبروا فجيعة أمتهم، وقد تحولت طموحاتها وأحلامها الوردية إلى كومة رماد تذروها رياح الخيبة والعجز، ولم تعد الحياة في العالم العربي بعامة كالحياة قبل هذه المأساة، لذا فقد أخذ كتاب ما بعد ١٩٦٧م على عاتقهم أن يعبروا عن مرارة الشباب وضياعه في الحاضر، وعن تطلعه وأحلامه للمستقبل، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المييرة^(٢٦). وقد انعكس هذا بدوره على القصة القصيرة في الوطن العربي شكلاً ومضموناً، إذا يكاد يكون

الإحباط الذي أصاب المجتمع الأوروبي عقب الحرب العالمية الأولى قريب الشبه بالمرارة والفوضى والإحباط الذي أصاب الشباب العربي عامة بعد النكسة، والتغيير الشامل الذي احتوى القصة القصيرة في هذه المرحلة، كان نتيجة للرغبة الملحة في محاولة الإمام بكل شيء والوصول للحقيقة مهما كانت مرة. فلم تعد القصة سرداً مباشراً، أو تكوين عقدة ومحاولة الخلاص منها، بل سادت ظاهرة التفتيت، فصارت القصة مكثفة ودفقات قصصية متوالية، تتراس في وحدة متماسكة، لتبرز في عالمنا إحياءات فنية تعري زيف الواقع^(٢٧).

لقد بدأت هند إبداعاتها القصصية الجادة منذ منتصف السبعينيات، وصدرت في تجاربها عن هذا المنحى الجديد في كتابة القصة، الذي جاء استجابة للمطالب النفسية والروحية لجيل مأساة ١٩٦٧م. فالقصة عندها لم تعد تتشكل وفق العلاقات الفنية القديمة كما عهدناها عند موباسان وتلاميذه. بل أصبحت في الكثير من تجاربها سيلاً من الشعور النفسي-المتدفق في إيقاع منتظم، يتمحور حول نواة في بنية شديدة الترابط. وقصتها "الطرقات الجبلية الباردة"^(٢٨) التي تعكس علاقة عاطفية صعبة عبارة عن مجموعة من الدفقات الشعورية، تتابع في موجات كثيفة، تبدأها بقولها "لا بد أن تقتنع بأنك ملعون، وأن اللعنة تطاردك، تتكلس في عظامك، وتتمو في خلاياك.. " ولا تكاد تفرغ من هذه الطاقة التعبيرية المشحونة بالمعاني والصور حتى تبدأ الإعداد لموجة انفعالية أخرى، أو للوحة قصصية تالية، "خمسون عاماً تسكنك.. عداد السرعة يعد الزمن الراكض من حولك، والطرقات الجبلية يتمدد فيها الضباب ويسد المنافذ.. يحاصرك.. المرأة الدافئة الشابة تومض في خاطرك، ملعونة هي اللحظة التي عرفتها فيها.. في العشرين.. وتضحك من الأعماق.. " ثم تتوالى التداعيات في دفقات شعورية نلحظ فيها التداخل الزمني والمكاني، "أقدارك وضعتها في طريقك لتهزأ منك.. قوة غامضة وخارقة كالموت والميلاد، مشحونة بالغيب جاءت إليك لتهزأ منك.. ملعونة هي اللحظة التي ريكتم فيها الطائرة، ملعونة هي اللحظة التي جلست إلى جوارها.. ملعونة ومباركة.. سافرت معها.. ونزلت في الفندق نفسه.. أيام قليلة.. عداد السرعة يركض.. الرذاذ يتكثف، والضباب اللزج يحاصرك.. الطرقات الجبلية تنخل عنك.. لا تعرفك.. " وكما تندافع التداعيات سريعة كثيفة، تأتي الجمل سريعة حادة مثل سهم نافذ في العمق "تنتشر وكأنها طلقات نارية تنفرش في القلب، وتنتهي مهمتها لتتلوها أخرى، كل جملة تنتهي مهمتها وتنصرف، لا تتلأأ، ولا تتطفل على غيرها، ليس

من الضروري أن ترتبط بالجملة التي قبلها أو بعدها بحروف عطف أو اسم وصل، فلا وقت لإبداء التعاطف بين الجمل"^(٢٩).

نقرأ قصتها فتروعا كلماتها اللاهثة، وجملها التي تتابع كذلك، ونجد كل شيء يمضي- سريعاً لاهتاً في نسق دقيق، واتجاه محدود، العمر، الطرق الجبلية الضيقة، الضباب، الرذاذ، الأودية، عداد السرعة.. حتى ليخيل إليّ أن القارئ لا يملك أن يتوقف أو يتريث، وأنه أسير هذه الحركة السريعة الصاعدة، التي تبلغ ذروتها مع نهاية القصة "عداد السرعة لا ينتظر.. يركض.. يركض.. وأنت لا تعرف غير أن الطرق الضيقة تندفع نحو الأودية البعيدة المليئة بالأشباح الغامضة.. عداد السرعة يتجاوز كل حد.. الضباب يتزايد كثافة، الأشباح في الوادي البعيد تقترب.. أكثر فأكثر.. أنت لا شيء.. لا شيء.. لا شيء.. غير عيون جامدة، تحرق في العداد المجنون بلا مشاعر". هكذا أصبح كل شيء يلهث من حول القصص المعاصر، وهو يلهث أمامه، ولا وقت لديه ليكون هيكلًا متضخم البنى، ليقول فكرة، إن كل طرقات كلماته أو إيقاعاته السريعة، إنما هي فكرة ودلالة^(٣٠).

وعلى هذا النحو تسهم هند مع عدد من كتاب القصة القصيرة في تحطيم المسافة بين مستويين متعاصرين من مستويات القص العربي، بين القصة التقليدية التي تعتمد على (الحكي) في صورة السرد باستخدام الجملة العربية الرصينة قريبة الدلالة، التي تهدف مباشرة إلى إثارة القارئ بمنحه فكرة أو تجربة خاصة، فتكون جملها وعباراتها سهلة واضحة، وبين القصة الحديثة التي تنحو إلى التركيب، ولا تهدف إلى تقديم فكرة أو تجربة واحدة تثير القارئ، وإنما تقدم مجموعة متشابكة ومعقدة من الأفكار والتجارب، تحرك القارئ وتدفعه إلى التأمل فيما تحمله اللغة من دلالات وإيحاءات متعددة. ولنأخذ على سبيل المثال قصصها (ريج الشمال تهب، ابتسامة المرأة العاقر، العودة وأشياء أخرى، الجرذان، الحصان، الغزال يركض باتجاه الشمس، الطريق إلى صفين..) فالقصة الحديثة تنحو إلى تعديل العلاقات اللغوية داخل السياق القصصي- الذي يبدو شديد التعقيد والتركيب، وتلجأ من أجل ذلك إلى تكتيكات غير مألوفة في القص التقليدي، مثل (الFLASH باك والمونولوج الداخلي..) ولعل "تيار التداخي" من أهمها، وقد جاء ثمرة لأبحاث علم النفس التحليلي والتجريبي، ويسعى إلى حمل الشخصيات والأحداث والمواقف القصصية على أجنحته الممتدة في كل اتجاه زمنياً ومكانياً، فيمنح القصة الحديثة إمكانات درامية

فذة، تجعلها أشبه ما يكون بالدراما الملحمية، تلك التي تشد الإنسان دائماً إلى جذوره السحرية الضاربة في أغوار الواقع، برغم ما قد يعترى حركته من ألوان البشاعة^(٣١).

والملاحظ أن هند لا تلجأ إلى طريقة ثابتة في تصوير شخصياتها، فحيناً نجدتها تتخذ من الطريقة التمثيلية سبيلاً لرسمها، والنقد الحديث يُؤثر استعمال هذه الطريقة، لأنّ تَكشُف الشخصية من الداخل إلى الخارج أقوى أثراً وأدق تعبيراً، حيث يُنحّي الكاتب نفسه جانباً، ل يتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعتمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها، كما في (العنوان، وكارمن، والمؤامرة، وعلاقة، وعندما تصبح الذاكرة وطناً..) كما نجدتها حيناً آخر تلجأ إلى الطريقة التحليلية في رسم شخصياتها من الخارج، فتقوم بشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها، وربما قدمت رأيها فيها صريحاً دون التواء، كما في (العَملاق، والخدر، والحذاء، والتبرير، وصبيحة يوم الجمعة). ويرى الدكتور محمد يوسف نجم أن الكاتب لا يلجأ إلى الطريقة التحليلية إلا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات أن تتكشف بالطريقة الأخرى^(٣٢).

ويبدو أن معرفتها الواسعة لمختلف الشخصيات الإنسانية، كان وراء تعدد الشخصيات النسائية التي رسمتها، فقدمت مجموعة من الصور التي تنتمي إلى مراحل عمرية متفاوتة، ومستويات ثقافية متباينة.

والملاحظ أنها لا تقوم في قصصها بمهمة التوصيل فحسب، ولكنها تسعى دائماً إلى تقديم الواقع مشكلاً تشكياً جالياً. والفن يقوم بتشكيل الواقع بهدف إحداث الزلزلة التي تدفع إلى التنوير والتغيير والنقل إلى الأجل^(٣٣). وهي تقدم تشكيلاتها بلغة منزهة عن الاستخدام (العامي) سواء في السرد أو الحوار، ولا تكاد تُذكر تلك المواضع النادرة التي سقطت فيها كلمة عامية، أو سياق عامي فلغتها فصيحة، تنتمي إلى الواقع اللغوي الحي، ولا تميل إلى لغة المعاجم ومفرداتها التراثية، وقلما تلجأ إلى اللغة النمطية ذات البعد الواحد، حيث تقدم الأفضوصة في صورة حكاية ثرية بأسلوب السرد، فيغلب عليها استخدام ضمير الغائب، ويقل الحوار، وتصبح كمن ينصت إلى (حدوث) تقدم الأحداث من عالم لسنا شركاء في حركته، كما هو الحال

في (شقوق في كف خضرة، واستعراض لكومة علاقات مبتورة في غرفة ضيقة). فقد استهلّت الأولى قائلة "ضغطت أناملها أطراف الكيس البلاستيكي بتوتر، وهي تنزل من العربة نحو الباب الخشبي المصقول، تبعت خطى الرجل الضئيل، أحست بجفاف حاد في حلقها.. جفاف في كل شيء.. شفاهها البارزة في وجهها. أطراف كميها.. لا شيء إلا الجفاف.. عندما ودعتها أمها في هذه العشية الحارة، سقطت دمعة من عينها، تفتت على سطح الجلد الغامق، غسلت جفاف الأيام الصعبة"، وحتى مواطن الحوار فيها نزل فيها مستمعين لا شركاء، وتقدم الكاتبة أحداثها من الخارج.

ولكن الصورة المكرسة عندها روايتها لقصصها بضمير المتكلم، وهي سمة الواقعيين الانطباعيين عموماً، لكي تسهل عليهم عملية التعبير ولإيهام القارئ بأن ما يقصه الكاتب قد حدث فعلاً، ويصبح الوصول إلى عواطف القارئ ومشاعره سهلاً هيناً.

ولا نستطيع أن نحدد صفة ثابتة للجملة عندها من حيث الطول أو القصر.. وهل تعتمد في جملها الفعلية على الفعل الماضي أم المضارع؟ ولكن الملاحظ أنها تعي القيم الجمالية لكل من هذه الأدوات في رسمها لشخصياتها. ففي قصتها (العلاق) تبدأ قصتها بمهدة بتحليل طويل لإحدى شخصياتها المحورية، مستخدمة أسلوب السرد (الحكي)، ونلاحظ طول جملها مع وصلها بأدوات الربط، وكأنها تجسد بها إحساسها الممتد لمللها وضيقها بالشخصية الموصوفة "كلما دقت النظر في ملامحه ازداد شعوري بالغثيان، وتذكرت الفأر الذي رأيته في طفولتي يتسلل ذات مساء داكن إلى حديقة بيتنا بجذر مشبوه..". وتأتي مثل هذه القصة عندها مغايرة للشائع في البناء القصصي لجيل السبعينيات، حيث أصبح البناء القصصي يعتمد على النقلات السريعة، وعلى القطع، وعدم الاستمرار، من خلال تلاشي أدوات الوصل والعطف. وقد رأينا كيف استخدمت الجمل القصيرة بلا أدوات ربط كما في قصتها (الطرقاات الجبلية الباردة)، مجسدة بذلك إيقاعات النفس وتموجاتها الشعورية المتلاحقة. وربما تراوحت جملها طولاً وقصراً في التجربة الواحدة متسقة مع حركة النفس ونبض القلب، كما في قصتها (العودة وأشياء أخرى).

وهنا تجدر الإشارة إلى شعرية اللغة في العديد من قصصها، وبخاصة حين تقصر-

جمالها، وتستغني عن أدوات الربط والعطف، وتكتنز اللغة، وتشيع فيها الانزياحات، ونقيض بوفرة الاحتمالات، مبتعدة عن الوضوح والمباشرة. ففي قصتها (ريح الشمال تهب) لم تكتف بتوظيف شخصية "زرقاء اليمامة" بكل تداعياتها القوية، وبالقليل من الحوار، لكنها خلطت فيها أنفاس الشاعر والقصاص معاً، إيماناً منها بأن لغة الشعر هي أقصر- الطرق وأعماقها في التعبير عن النفس، وتقول منها "أطرقت الرؤوس.. صمتوا من جديد.. تعلقت عيونهم بها.. مر سرب من الطيور المهاجرة فتطلعوا إليه.. راقبوه بأسى ينحدر نحو الجنوب، شعروا بأن خلايا الأشياء تنشق وتتلاشى.. كانت قلوبهم تنزّ أسى لا يعرفون مقداره.. انحدرت من عين زرقاء اليمامة دمعاً واحدة فقط، وهي تتابع آخر السرب، قالت أخيراً بصوت لا لون له: سيجيء آخرون.. فريح الشمال تهب عن بعيد..

تعقيب:

من الواضح أنّ الكاتبة قد ذيّلت كل قصص مجموعتيها "شقوق في كف خضرة والمجاهبة" بتاريخ كتابتها أو نشرها، مما يجعلنا على يقين أنها تنتمي إلى مرحلة واحدة هي عقد السبعينيات، وقد نجد في المجموعة الثانية قصصاً قد كتبت أو نشرت قبل بعض قصص المجموعة الأولى. وبعيداً عن زمن الكتابة والنشر يبدو جلياً من العنوان المختار للمجموعتين أن الكاتبة تشغلها بشكل مُلح هموم المرأة في وطنها. وقد جرت العادة عند كتاب القصة أن يكون عنوان القصة الأولى هو عنوان المجموعة، وهذا يعني أن تظل أطراف التجربة الأولى ممثلة في سائر تجارب المجموعة، لتشكّل بالتالي مفتاح الدارس وأداته لاستكناه تجربة الأديب، وتبين موقفه الفكري والفني.. وربما لمسنا في هاتين المجموعتين -أحياناً- نوعاً من المباشرة، لكنها مباشرة لا تفسد الفن بتحويله إلى خطاب وعظي يسعى إلى توصيل حقائق جامدة، أو صور واقعية باهتة أو ميتة. ومع ذلك فهناك عدد من القصص تجاوزت فيها مثل تلك التجارب، وامتلكت فيها أدواتها بشكل لافت، وهي أدوات نعرفها عند كتاب القصة المعروفين لمرحلة ما بعد ١٩٦٧م. وقد صدرت فيها هند عن إدراك لدورها الحقيقي بأن تخلق وعياً لدى قراءها بعلاقتهم بالحياة من حولهم.

وتأتي مجموعتها الثالثة عام ١٩٩١م متجاوزة لهما الخاص -وإن لم تتخلص منه-

مهمومة بتحديات أكبر تواجه الوطن والأمة، معنية بتقديم رؤية للحاضر، مع محاولة لاستشراف الآتي. وربما كان هذا وراء اعتمادها هنا على الرمز أكثر من مجموعتيها السابقتين. وجاءت مجموعتها الرابعة "عندما تصبح الذاكرة وطناً" تكريساً لمنحائها في المجموعة الثالثة، لكن دون أن تعول كثيراً على الرمز، ويبدو أن تجارب هذه المجموعة وسابقتها ينتمي أكثرها إلى مرحلة عقد الثمانينات .

وليس من شك أن هند قد تعددت همومها وتطورت رؤيتها، وغدت أكثر امتلاكاً لأدواتها، مع ملاحظة بعض القواسم المشتركة التي ظلت تحكم تجربتها في كتابة القصة القصيرة.

فشخصياتها في أغلبها واقعية مجبّطة، تحاول -عبثاً- إحداث التوازن المفقود في الواقع المختل، أو تحاول -عبثاً- الخلاص منه، فحتى تجارب الحب عند أبطالها مجبّطة، ومجهضة، ومستحيلة.. وهي بذلك تتفق مع المنحى السائد في بناء القصة الحديثة، وتصوير شخصياتها، "فشخصيات الأفضوة أبطال مقلوبون. فهم ليسوا المسيح على الجبل، وهو يعظ الناس في قمة مجده، ولكنهم المسيح على الجلجلة أو فوق الصليب.. في مجالته نوع من البطولة بلا شك، ولكنها تلك البطولة الهادئة الصامتة، بل أقول المقهورة، بطولة الجلد والمعاناة والحزن واحتمال الشدائد. وهي صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المغمورة أو المقهورة التي تمتلئ بهم الأفاصيص. هؤلاء الأفراد الذين تورقهم صبواتهم الصغيرة المستحيلة التحقق، والذين تعذبهم أشواقهم المهدة، ولكنهم يجادلون بكبرياء، حتى يستروا جراحهم عن الأعين الفضولية الناهشة، إنها بطولة الجماعات المقهورة التي لا تتحول بلا كلل أن تنال حظها من الإنسانية، فتتخطم أرواحها الرقيقة الحساسة الهشة على صخور هذه المحاولة، ولكنها مع ذلك لا تستسلم لليأس بل تواصل أحلامها العصية المستباحة"^(٣٤).

كما أن قصصها لا تميل إلى أجواء الرواية، ولا تنحو منحها في العناية بالزوائد والتفاصيل، فجاءت قصصها في أكثرها قصيرة، مكتوبة بلغة ذات طابع إيجائي كثيف، تحرص فيها أن تضع كل كلمة في موضعها، وأن تجعل لكل كلمة قيمتها. ولعلها قد أفادت ذلك من تجربتها في ميدان الفن التشكيلي، ومن وعيها بما طرأ على لغة القصة القصيرة من تطور. وقد يقال إن تنابع الإشعاعات والإيجاعات يورث الغموض والإبهام، "غير أن هذا غير صحيح، لأنه يخلق

الشعر والتوجه، ويرهف ذكاء القارئ، ويوسع أفق اللغة ذاتها في نفس الوقت، لأنه يحاول أن يفجر حدودها، وأن يدفع هذه الحدود باستمرار إلى أقصى- ما يمكن انفعالياً وعقلياً على السواء^(٣٥).

كما ألمحنا خلال الدراسة إلى تغييرها لأسماء شخصياتها، وقد عللنا ذلك في موضعه. كما أنها لا تُعنى بتعيين المكان في كل قصصها، وكذا الزمان. ولعلها -حينئذ- تترك القصة لتعين مكانها وزمانها بنفسها، أو ربما قصدت التعميم من وراء ذلك.

وثمة ملحوظة أخيرة تتصل بدفاعها عن صورة المرأة، وموقفها من صورة الرجل الشرقي بعامة، وصورة الرجل في مجتمعنا بخاصة. فدفاعها عن صورة المرأة لا يتطلب بالضرورة تشويها لصورة الرجل بشكل مطرد. وعلى هذا النحو يفهم الأمر على أنه موقف ثأري، وتصفية حسابات، وسينعكس هذا بالتالي على مصداقية بعض تجاربها، حين وضعت الرجل والمرأة في خندق واحد يواجهان التحديات ذاتها، ويطمحان إلى خلاص مشترك من مأزق التغريب والنفي والتهوين.

هوامش الدراسة

- (١) د. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م، ص ١٠٢.
- (٢) شقوق في كف خضرة، ص ٢٧، والملاحظ أن هذا الإحساس قد بدأت حدته تحف في مجموعتها الأخيرتين. ولعل هذا يبدو من دلالة أسماء مجموعاتها أيضاً.
- (٣) من مجموعتها الأخيرة "عندما تصبح الذاكرة وطناً".
- (٤) المصدر نفسه.
- (٥) من مجموعتها "الحصان".
- (٦) من مجموعتها "المجاهبة".
- (٧) المصدر نفسه.
- (٨) من مجموعتها "عندما تصبح الذاكرة وطناً".
- (٩) من مجموعتها "شقوق في كف خضرة".
- (١٠) المصدر نفسه.
- (١١) من مجموعتها "عندما تصبح الذاكرة وطناً".
- (١٢) من مجموعتها "شقوق في كف خضرة".
- (١٣) من مجموعتها "المجاهبة".
- (١٤) المصدر نفسه.
- (١٥) حصلت الكاتبة على درجة الماجستير في التاريخ عن بحثها "حركة المختار بن أبي عبيد الثقفي في الكوفة" والمنشور عام ١٩٨٣م بدعم من الجامعة الأردنية.
- (١٦) من مجموعتها "شقوق في كف خضرة".
- (١٧) من مجموعتها "الحصان".
- (١٨) انظر: د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م، ص ٥٥.
- (١٩) راجع: د. سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٨م، ص ٢٨٨.

- (٢٠) سعيد مكوي، جريدة الشعب (المصرية)، العدد ٦٣٦ بتاريخ ٨/٣/١٩٥٨م.
- (٢١) د. محمد يوسف نجم. فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ١٩٧٩م، ص ٩٣.
- (٢٢) د. محمد مندور، البرجوازي الصغير أحمد عاكف، مجلة الرسالة الجديدة، العدد الأول، نيسان ١٩٥٤م.
- (٢٣) يسري العزب، القصة والرواية المصرية في السبعينيات، (كتاب المواهب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١٣٨-١٣٩.
- (٢٤) د. عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، ط ٣، ١٩٨١، ص ٣٣.
- (٢٥) آرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٩.
- (٢٦) راجع دراسة آمال فريد، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، فصول، سبتمبر، ١٩٨٢م.
- (٢٧) انظر: د. مراد مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص ٦٨. وراجع: القصة في الأدب الإنجليزي، الدار المصرية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م، ص ١٢٨ وما بعدها، حيث تناول تطور القصة في الأدب الإنجليزي مرتبطاً بحالة الإحباط التي أصابت المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى.
- (٢٨) من مجموعتها "المجاهمة".
- (٢٩) يوسف الشاروني، " القصة القصيرة، نظرياً وتطبيقياً"، دار الهلال بالقاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥٥.
- (٣٠) انظر: إدوار الخراط، مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات، فصول، سبتمبر، ١٩٨٢م.
- (٣١) راجع: د. يسري العزب، القصة والرواية المصرية في السبعينيات، ص ٥٤.
- (٣٢) انظر: فن القصة، ص ١٠٠.
- (٣٣) انظر: د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٨٣.
- (٣٤) صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، سبتمبر ١٩٨٢م.
- (٣٥) المرجع نفسه.
- ** كما اعتمدت على شهادة مخطوطة للكاتبة هند أبي الشعر تتصل بتجربتها في كتابة القصة القصيرة.

تجربة أمين ملحق القصصية
بين التقليد والتجديد

ملخص الدراسة:

تناولت هذه الدراسة تجربة أمين فارس ملحس (١٩٢٣-١٩٨٣) القصصية، من خلال مجموعاته الثلاث "من وحي الواقع، وأبو مصطفى، وذبول".

وقد حاولنا الغوص عميقاً في تجربته على مستوى المضمون، واللغة، والشخصية، والبناء، وذلك بهدف الوقوف على سمات مرحلة الريادة، التي يعد ملحس أحد كتابها المتميزين، محاولين تلمس ملامح التقليد، وملامح التطور والتجديد فيها.

وانتهت الدراسة الى أنّ جيل ملحس مثّل جسراً مهماً بين مرحلتين: مرحلة البداية الساذجة المتعثرة، التي كانت تحاول تلمس طريقها، وبين مرحلة القصة الحديثة التي انطلقت مع بداية عقد السبعينات، والتي كان كتابها أوفر حظاً من جيل الكاتب، لما توفر لهم من نماذج عربية يمكن تمثّلها، بالإضافة الى النموذج الغربي، مع دورٍ نشطٍ لحركة النقد الحديث.

التمهيد:

لقد أجمع الدارسون على أنّ الدكتور محمد صبحي أبو غنيمه هو صاحب أول عمل قصصي في مسيرة القصص في الأردن، وذلك بمجموعته (أغاني الليل) عام ١٩٢٢م^(١). وبهذا تكون بداية هذا الفن قد جاءت مرافقة لانطلاق حركة نمو كبير في هذا القطر على شتّى الصُّعد: التعليمية، والاجتماعية، والثقافية. فمن المعلوم أنّ مدرسة السلط قد بدأت عام ١٩٢٣، وأن صحيفة "الشرق العربي" قد صدرت في العام ذاته، وأنّ حركة أدبية نشطة قد بدأت، وساهم فيها الملك عبد الله، ومصطفى وهبي التل، وأبو غنيمه، وفؤاد الخطيب، ومحمد الشريقي، وحسني زيد الكيلاني، وتيسير ظبيان، وروكس العزيمي، وغيرهم. وهي حركة عربية الملامح نقلت الوطن إلى عالم الكتابة الإبداعية^(٢). وقد هيأت هذه الحركة النشطة لفترة الازدهار الكبرى في حياة النهضة الأدبية بعد اتحاد الضفتين على إثر مأساة فلسطين^(٣).

هذا بالإضافة إلى أنّ طبقة برجوازية قد بدأت تتشكل، وتتلور ملامحها، وأخذت تفرض ذاتها، وتجدر الإشارة إلى "أنّ القصة القصيرة في الأردن - شأنها شأن القصة القصيرة في البلاد العربية، مثل سوريا، ومصر، ولبنان، وفلسطين - نشأت في ظلّ ازدهار الرومانسية، التي هدفت إلى إعلاء كلمة الفرد، والتأكيد على حريته، على تفاوت نسبي من حيث النشأة والتطور، تبعاً لنشأة وتطور الطبقة البرجوازية الحاضنة الحقيقية للرومانسية"^(٤).

أضف إلى ذلك أنّ عدداً كبيراً من الأسماء التي رادت الحركة الأدبية آنذاك، كانت موصولة بالثقافة الغربية، مثل الإنجليزية، والفرنسية، والروسية.

لذا يرى الدكتور عبد الرحمن ياغي أنّ فن الحكايا أو القصص في مرحلتها الأولى^(٥) المبتدئة قد نهضت على جناح الصحافة من جهة، وجناح التعليم من جهة أخرى.

وفي الوقت الذي نجد فيه من يتحمس لمحاولة أبي غنيمه، ويثمنها عالياً^(٦)، إلا أنّ بعض الدارسين يرون أنها لا تمثل قصصاً قصيرة بالمعنى الفني^(٧). ونميل إلى القول بأنها أقرب إلى المقالة الأدبية الذاتية، التي تتخذ الأسلوب القصصي - إطاراً لها، كما عُرف في بعض تجارب جبران

خليل جبران، لكن يُحمد له أنه قد سجّل بمحاولته تلك العمل الريادي لهذا الفن، ومن هناك بدأت المسيرة.

وفي عام ١٩٣٧ تلقانا محاولة روكس العزيري "أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا" والتي وقعت بين القصة القصيرة والرواية الطويلة.

ثم بدأت تلمع في سماء هذا الفن مجموعة من الأسماء، أمثال: محمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري، وعبد الحليم عباس، وحسني فريز، ومحمد أديب العامري، وسميرة عزام، وأمين فارس ملحس، الذين مثّلوا جيل الريادة والتأسيس لفن القصة القصيرة، وسعوا من خلاله إلى تلبية مطالب الطبقة البرجوازية: الفكرية، والروحية، والجمالية.

وقد صار هذا الفن على أيديهم عنوان ثقافة واعية مستنيرة، وقد اكتملت للعديد من أولئك الكتاب معرفة التشكيكية الحديثة السائدة لبنية القصة في إطارها ضمن حيز المكان المحدد، والحجم المحدد، وضمن حيز الزمان القصير، وضمن الحدث المكثف، وحركة الإنسان مع هذا المكان، والزمان، والحدث في شبكة علاقات تشكل نسيجاً فنياً متماسكاً شفافاً، ومللم الحواشي والأطراف في الغالب الأعم^(٨).

كما قدّمت مجلة (الأفق الجديد) بين عامي ١٩٦١-١٩٦٥ كوكبة أخرى، أمثال محمود شقير، و خليل السواحري، ونمر سرحان، وماجد أبو شرار، ويحيى يخلف... وغيرهم.

ولا نكاد نصل إلى سبعينات هذا القرن حتى يكون الإيراني، وملحس، والناعوري، في طليعة الكتاب المتمرسين بفن القصة. ويذهب أحد الباحثين إلى أن الإيراني، وأمين فارس ملحس يشكلان معلماً متقدماً في مسيرة القصة القصيرة في الأردن في الخمسينات، والستينات، والسبعينات، ويؤلفان معاً مدرسة ذات قيمة جديدة، ومذاق جديد، ومعنى جديد في فنها القصصي^(٩).

وهذا مما يجعل تجربتهما جديرة بالتأمل والدراسة، وإلقاء المزيد من الضوء على دورهما الفاعل في مسيرة فن القصة القصيرة في الأردن. وسننخص بهذه الدراسة تجربة أمين فارس ملحس (١٩٢٣-١٩٨٣) الذي أصدر مجموعته الأولى "من وحي الواقع" عام ١٩٥٢، ومع

بداية عقد السبعينات أصدر مجموعته الثانية "أبو مصطفى وقصص أخرى"، والملاحظ أنّ إبداعاته القصصية قد توقفت بعد ذلك، لأن المجموعة الثالثة له "ذيول" التي نشرت عام وفاته ١٩٨٣، إنما هي مجموعة تجارب تنتمي للفترة السابقة لعقد السبعينات سوى تجربة واحدة هي "أتحن شنب في البلدة"، والتي لا تشكل تجربة متجاوزة لإنجازاته في عقد الستينات، بل تبدو أقرب إلى تجاربه في مرحلة الخمسينات، مما يجعلنا نميل إلى القول بأنه قد كتبها قبل ذلك، ونشرها في وقت متأخر.

وقد تراوح نتاجه القصصي - شأنه شأن أبناء جيله - بين التقليد تارة والتجديد تارة أخرى، بين تفلّت الأدوات حيناً وامتلاكها حيناً آخر، بين هنات جيل الرواد وخبرة المترسين. وسنحاول في هذه الدراسة - بمشيئة الله - تبيين تجربته، وذلك بالوقوف على جوانب التقليد وملامح التجديد فيها، على مستوى المضمون، واللغة، والشخصية، والبناء.

أولاً: على مستوى المضمون:

"إنّ موضوع العمل الفني موجود في حياة الإنسان من خلال واقعه، فهو موضوع الفن هو الإنسان في علاقاته بالواقع الذي يعيش فيه، ولكن انعكاس الواقع الموضوعي في الفن ليس انعكاساً، بل هناك نشاط الفنان وموقفه وتجربته، وبالتالي فهناك فرق هائل بين الموضوع والمضمون"^(١٠) لأنّ الفن هو إدراك جمالي للواقع، بمعنى أنّ المبدع يتعامل مع موضوعه جمالياً ليحوّله إلى مضمون فني، وذلك بطرحه في شكله الفني الملائم، الذي يستطيع أن ينتظم عناصر التجربة في بنية فنية متماسكة.

والسؤال الذي يطرح نفسه، هو هل استطاع أمين ملحس أن يتعامل جمالياً مع موضوعات تجاربه، فيحوّلها إلى مضامين فنية؟

وللإجابة عن تساؤلنا نقول: إنّه أخفق حيناً، وحيناً آخر حالفه التوفيق في ذلك.

لقد كان كاتبنا وجيله على موعد مع القضية الفلسطينية، فابتلوا بفتنة نكبتها، واغتصابها، وتشريد أهلها عام ١٩٤٨، فأناخ هذا الهم بكل مفرداته على صدورهم،

واستحوذت تلك المواجه على تفكيرهم، واستوطنت إبداعاتهم، ونهضوا بدورهم في تصوير هذه المحنة، وما ارتبط بها من مظالم واضطهاد، ودعوا مخلصين إلى مقاومة الظلم، وتطلعوا إلى التحرر من الفقر والعبودية. وحين تركزت النكبة عام ١٩٦٧ تنادوا إلى مواصلة الالتزام بهذا الهم الوطني.

والملاحظ أنه لم يستطع أن يتجاوز الواقع لتقديم مضمون فني في عدد من تجاربه التي حاولت تصوير هذا الواقع، بل اعتمد على التسجيل والنقل المباشر، في تقريرية وخطابية، معتمداً على السرد البسيط، وربما اعتمد على التذکر. فهو مشغول في تلك التجارب بالتعبير عن فكرة سياسية، أو اجتماعية، أو تربوية... وتظل الفكرة - للأسف - على سطح الصورة الأدبية، مما يحرم التجربة من تحقيق شكل فني يجمع أجزاءها في بنية متلاحمة.

وقد وجدنا نماذج من تلك التجارب في مجموعاته الثلاث دون استثناء. ويمكن التيقن من ذلك بالعودة إلى قصصه (حنين ولقاء، وبطانية دولية، وعزيزي لورة، ويا عوازل فلفلوا) من مجموعته الأولى "من وحي الواقع"، أو بقراءة كل من (طريق الآلام، والطريد، ومن اللص؟، ومن القاتل؟) من مجموعته الثانية "أبو مصطفى" أو بالعودة إلى تجاربه (عيد جديد، والسجين الطليق، وجيوب خاوية، وبابا نوبل) من مجموعة "ذبول".

ففي قصة "بطانية دولية"^(١١) يحكي قصة لاجئ مسكين يتخذ من بطانيته في الليل غطاءً، وفي النهار لباساً. ونلاحظ أنه قد أخفق في تقديم مضمون فني يتجاوز به واقعه، فبعد مدخل موفق، يتدخل الراوي بسلطته لتخرج إلى ضرب من الاستطراد لذكر أحداث وتفاصيل لا علاقة لها بالحدث المحوري إلا من بعيد. ولم يكتف بذلك، بل خرج إلى لون فاقع من الحديث المباشر عن الذات بقوله: "لقد علمتني العريقة أن أصبر على المكروه، وأن أستسلم للمقدور، وفهم المستعمر، وهو الذي يؤمن بالعلم والعلم وحده، فهم نفسياتي هذه، ودرسها درساً علمياً دقيقاً...."، وتطول هذه الفقرة، ويأتي بمثلها في موضع آخر، وتفتلت خيوط التجربة من بين يديه، وتتحول إلى ما يشبه المقالة الوصفية أو الخاطرة الأدبية.

أما قصة "جيوب خاوية"^(١٢)، فالقصة حديث إذاعي ألقاه الكاتب عام ١٩٥٦ من

الإذاعة، وهي مجرد "حدوث" بسيطة، تقوم على مجرد التذكر لبعض المواقف التي تقوم على المصادفة، وتفتقر للحبكة القصصية، ولم يستطع أن ينهض بموضوعه ليتحول إلى مضمون فني يتجاوز واقعه.

أما قصة "طريق الآلام"^(١٣) التي تحكي استشهاد أحد المجاهدين في حرب عام ١٩٤٨م، فهو حيناً يفسد تجربته بوصف تقرير صحفي، يستهل فيه عدداً من الفقرات بقوله "ها هم...!" ويفسد القصة باستطراد في نهايتها يبدأ فيه قصة جديدة، بعد أن فرغ من قصته الأولى، ونحن نعلم مدى خطورة النهاية في القصة القصيرة. كما أن هذه التجربة تعتمد على أحداث وقعت، تمّ ذكرها بطريقة مباشرة، ولم ينجح - بالتالي - في تقديم تجربته في مضمون فني ينتظم عناصرها في بنية فنية متماسكة.

ومن المعلوم أن جيل الكاتب كان يكتب مدفوعاً بعواطفه الوطنية والقومية، وغيرته على مجتمعه، ورغبته الملحة في إحداث تغيير في رآهه. وزاد أمين ملحق عن أقرانه أنه قد نذر نفسه لميدان التربية، فاقترح عليه هذا المهم، أو أحقه هو في العديد من تجاربه. ولعل هذا يفسر لنا ما شاع من خطابية، وتقريرية، ومباشرة، وعلو صوت الواعظ والمعلم في تلك التجارب التي أشرنا إليها في نتاجه، والتي افتقرت إلى تآزر جملة من العناصر الفنية، فأخفق كاتبنا في تقديم موضوعاتها في مضامين فنية، وبنى قصصية ذات حبكة فنية مكتملة.

ولهذا نقول: إن الموضوع مهما كان ساخناً وملحاً لا يصنع فناً، والفكرة مهما بدت سامية ونبيلة لا تخلق فناً، والعواطف مهما تأججت وفاضت لا تضمن تقديم تجارب ناضجة. فالواقعية ليست نقلاً آلياً ساذجاً للواقع "إنها تقبض على الحياة بأكملها كجمرة ساخنة، وتعكسها في مرآتها بأمانة وصدق"^(١٤).

وتظل مشكلة الأدب التسجيلي أنه مرتبط بظرفه التاريخي، وبحركة الواقع التي ينبع منها، ولكنه لا يصل إلى حالة فنية متقدمة، إنه يفتقر إلى الصياغة الفنية لحركة الواقع^(١٥).

ولكن، هل نجح أمين ملحق في طرح صورة فنية متقدمة، أم أنه اكتفى بتصوير واقعه بكل آلامه وقتامته تصويراً مطابقاً، فيما يشبه الصور الفوتوغرافية، التي لا ندين لها إلا

بفضل تقديم الواقع بكل خشونته، وقسوته، وتجهم ملامحه؟

نعم، لقد استطاع أدينا أن يقدم مضامين فنية لموضوعات واقعه في عدد من تجاربه خلال مجموعاته الثلاث، وبخاصة في مجموعته الثانية "أبو مصطفى" التي شكلت نقلة نوعية لتجربته، مثل (الأسطر الحمراء، وهل رأيت أحمد؟، ووسط الضجيج، والصرة الصغيرة، وشموع العمر، والسرداب، وفئران وعجين، ودنيا)، ومثل (مرزوق، وصبرية، ومجنون) من مجموعته الأولى "من وحي الواقع"، ومثل (متروبوليس، ومفتون، وذبول) من مجموعته الأخيرة "ذبول".

ففي تلك التجارب تجاوز النقل المباشر والآلي للواقع، إلى إعادة صياغة للواقع فنياً، فهي تنطلق منه، ولكنها تغايره إلى حدّ ما، بحيث تظل لها فرديتها وتميزها. وفيها تتجلى موهبته، ومهارته، وتمرسه في امتلاك أدواته. كما يبدو فيها أثر اطلاعه الواسع على الأدب الغربي، وبخاصة فيما يتصل بفن القصة القصيرة، وما كتبه من مقالات عن أعلامها واتجاهاتهم الفنية، أمثال: إدجار ألن بو، وناثينال هوثورن، وجيمس جويس، وتشيكوف، وجون شتاينبك...^(١٦) هذا بالإضافة إلى ما ترجمه من تجاربهم .

لقد أجمع عدد من الدارسين^(١٧) على تميّز تجرّبي أمين ملحس (مرزوق وصبرية) من مجموعته الأولى، ورأوا أنه قد تسّمّ بهما آنذاك (قمة) بين القصاصين في فلسطين والأردن، وأنّ قصّة (مرزوق) وأحلام نعمان فيها، وحماسته، واندفاعه، وحلمه بتغيير واقعه بوسائل عملية ممكنة، وحذر أمه، وخشيتها عليه، جعل من الأم وابنها شخصيتين متواصلتين بشبكة من علاقات واقعهما، مما منح البنية القصصية واقعهما، ووعيهما، والاستناد على الفكر الاجتماعي المتفتح المتقدم. ويمكن أن ينسحب هذا الحكم على قصة "صبرية"، فهي تجربة ذات بنية فنية متقدمة.

ففي هاتين التجربتين المبكرتين، وما يماثلهما من تجارب في مجموعتيه الأخيرتين، نلاحظ وعيه بفن القصة، وكيفية تسخير الجو، والحدث، والشخص، نحو هدف محدد واحد، ساعياً إلى تحقيق وحدة الأثر أو وحدة الانطباع.

ففي قصة (السرداب) مثلاً، من مجموعة "أبو مصطفى" قَدّم مضموناً متقدماً، تآزرت فيه عناصر القصة، وسارت في خطوات متوازية بشكل حاد نحو نقطة واحدة. فهي تعالج هماً اجتماعياً، يتصل بسلطة الأعراف وسطوة التقاليد.. وظّف فيها جمالية المكان (السرداب) بظلامه، وانغلاقه، وانعزاله، وبشاعته.. ليجسّد حيناً وطأة الجهل وسخف التقاليد، وحيناً ليصور عالم الداخل لدى البطل (أبو مشعل) تلك الشخصية المتطورة مع أحداث التجربة. فمن خلال تقنيات (المونولوج، وجدلية الداخل والخارج، وصراع النور والظلام) استطاع أن يعيد صياغة الواقع في بنية فنية متقدمة، تجعل مثل هذه التجربة عنده إرھاصة لكتابة القصة الرمزية.

ولعل أمثال هذه التجربة وسابقتها هي التي حَدّث بأحد الدارسين^(١٨) إلى القول بأنّ أمين فارس ملحس قد خطا بالقصة القصيرة خطوة إلى الأمام فتجاوز بذلك الشكل الذي ارتقى إليه الإيراني.

ثانياً: على مستوى اللغة:

حين يتأمل الدارس لغة أمين ملحس، تستوقفه ملاحظات عديدة، وسماّت متباينة، حيناً تحسب عليه، وحيناً آخر تكون في ميزان حسناته. ويدهش الدارس - ولا شك - لهذا الجهد الكبير والمتصل الذي بذله أديبنا خلال عمره الإبداعي، فلم يتوان، ولم يألُ جهداً في بذل أقصى مستطاعه لامتلاك اللغة الأليق لفن القصة القصيرة. ويدرك المتأمل بالتالي أن اللغة كانت هاجسه وجيله، والتحدي الأكبر الذي واجههم في دورهم الريادي التأسيسي.. ولهذا ربما كانت اللغة بمفردها عند أديبنا، أو عند جيله جديرة بدراسة مستقلة مستأنية، لثمين ذلك الجهد المبذول في تجارهم، والذي أعدّ - في مطلع السبعينات - لظهور جيل كتاب القصة الحديثة في الأردن.

لقد وقع كاتبنا فيما وقع فيه الرواد من مزلق على مستوى التشكيل اللغوي، مما أفسد عليه اكتمال عدد من تجاربه، ولا سيما في مجموعته الأولى "من وحي الواقع". وفي الوقت نفسه تتجلى لنا مرونته، واستنارته، ونزوعه إلى تطوير لغته، وتجاوز ما وقع فيه من هنات، والذي

يبدو جلياً في مجموعتيه "أبو مصطفى، وذبول". وثمة ملاحظة أخرى، هي أنه قد تخلص من بعض سلبياته اللغوية المتصلة بالمجموعة الأولى، وتخفف من بعضها الآخر، ولم يتخلص منها، فظلت (ذبولاً) لمحاولته الأولى، كما طوّر بعض سماته اللغوية وجددها لصالح تجربته.

فمن تلك السمات التقليدية ميله إلى استخدام لغة بيانية، تعتمد على المفردة القوية، والجملة الطويلة، بالإضافة إلى الاعتماد على الألفاظ الموروثة، والجميل الجاهزة، التي يستدعيها من مخزون الذاكرة، ولم يكن كاتبنا في هذا بدءاً بين أبناء جيله^(١٩)، وربما كانت لغة جيل الريادة في مصر قريبة الشبه منها، مع ملاحظة أنها في مصر كانت أكثر صفاءً وهدوءاً ودقة^(٢٠).

ويستطيع قارئ تجارب مجموعة "من وحي الواقع" أن يقف على هذه السمات في يسر وسهولة، كما يمكنه أن يتابع بقاياها في سائر نتاجه القصصي. وأكثر ما تبدو هذه السمات في تلك المقدمات الوصفية المجانية^(٢١)، التي كان يستهل بها تجاربه، ويجعلها بين يدي الحوار، تمهيداً له. ومن ذلك - على سبيل المثال لا الحصر - قوله في مقدمة قصة (الأسطر الحمراء)^(٢٢) "على مفترق الطرق، وقفت ورأسها يضحّ بمزيجٍ صاخب من الأصوات والصور، يكاد يذهلها عن نفسها، وعن كل ما يدور حولها، كأنها في حلم مرعب: فققعة السيارة العتيقة التي حملتها من القرية المتهبة في حراسة نفر من حُماة القرية المسلحين، ولهاث السيارة وهي تُصعد الأثان والزفرات في الطريق الوعر..".

فانظر إلى طول جُمله، وإلى هذه الرصانة والفخامة في ألفاظه، والميل إلى تكوين تشكيلات بلاغية تقليدية.

ونرى أنه لا ضير من تقديم شيء من استخدامه للجميل الجاهزة، والألفاظ التراثية، وسنكتفي بالوقوف عند تجربته (مرزوق) أول قصة في مجموعة "من وحي الواقع" وهي أعلى تجارب المجموعة فنياً، لنرى كيف كان يتكىء على تلك الصور اللغوية المكرورة، مثل قوله (وجهه يطفح بشراً... ناحلة شاحبة... تاب الفتى إلى رشده... يكاد يجن جنونه غبطة وحبوراً... ففغر فاه... وقارهما ورزانتها... فحيم على الجميع سكوت... اكفهر وجهه... تداعب مخيلته... ما يقيم أوده... مما زاد الطين بلة... نشمر عن ساعد الجد... يحدوه الأمل... كان يسدد بفاسه ضربات

محكمة... الدُّعْر والهَلْع...) ولعل في هذا القليل غناء عن ذكر الكثير الكثير من هذه التعابير الجاهزة.

وقريب الشبه من هذه السمة ميله في تجاربه الأولى^(٢٣) بخاصة إلى الاستشهاد والتضمين من الشعر ومأثور القول. وسنكتفي بالوقوف عند تجربة واحدة "عزيزتي لورة" من مجموعة "من وحي الواقع" لنرى ما شاع فيها من ألوان هذا التيار، مثل قوله (إنَّ بعض الظن إثم... وإذا بك أخوى من فؤاد أم موسى... وإني لعبد الضيف ما دام نازلاً: ومالي سواها شيمة تشبه العبداء... مكانك تحمدي أو تستريجي... أسدٌ عليّ وفي الحروب نعامة... ولا بد أن يستجب القدر... ويل للمغلوب)

على هذا النحو يحول بعض تجاربه إلى معارض تشهد بسعة اطلاعه، وصلته القوية بالتراث، ولكن مثل هذا التضمين قد يضر بالبنية الفنية للقصة، فقد يعيق نموّ الحدث، ويصبح عبئاً على التجربة ما لم يحسن المبدع توظيفها بلباقة، وجعلها جزءاً أصيلاً من نسيج اللغة وبنية العمل، وهذا ما لم يتيسر له تحقيقه في تلك التجارب.

ومما هو معلوم أن كاتبنا وجيله قد وصلوا أنفسهم بتراثنا الأدبي، واللغوي بقوة، وأن هذا الاتصال كان شديد الحضور فيما يكتبون ويدعون، على مستوى تركيب الجملة، واختيار المفردة الجزلة، واستخدام العبارات الجاهزة، والتضمين من مأثور القول. ولعلهم كانوا يرون ذلك ميزة، ويعدونه اقتداراً. ولكن الملاحظ أن أمين ملحس بخاصة سرعان ما سعى - كما سنرى - إلى تصفية لغته القصصة من هذه الشوائب.

ومن الملاحظ أن أكثر تجاربه تنتمي للأدب التسجيلي، وأنها جاءت مرتبطة بظرفها التاريخي، وبحركة الواقع الذي نبعت فيه، وأنه وجيله كانوا مسكونين بجملة من الهموم الملحة، التي كانت تضغط بقوة على عقولهم، ووجدانهم، وأعصابهم، وجعلتهم - على نحو ملحوظ - مشغولين بفكرة التوصيل، وتقديم أفكارهم مجردة على حساب تقديمهم لصياغة فنية لحركة الواقع وعلاقتهم به. لذا شاعت التقريرية والمباشرة في عدد^(٢٤) من تجارب أمين ملحس، وأطلت بوضوح شخصية الواعظ، والمرئي، والخطيب.

وحسبنا أن نقف عند قصة "بابا نويل" ^(٢٥) لنجتزئ منها شيئاً من تلك الصور اللغوية المتهاففة فنياً، كقوله متحدثاً عن مشروع حلف بغداد وأبعاده الاستعمارية، وردود الأفعال العربية ضدّه: "نعم علا الوجوم الوجوه بعد الانتفاضة الرائعة التي انتفضها شعبكم الصغير الباسل. فالأمل ما فتى يداعب نفوسهم، ويستهوئ أفئدتهم أن تتصدع جبهة العرب بانضمامكم إلى حلف يؤمن على دولتهم أبد الدهر. حلف كانوا يعقدون عليه كل آمالهم، إذ به يضمنون حدودهم، وبه يصقون المشاكل المعلقة بينهم وبينكم، وإليه سينضمون إن عاجلاً أو آجلاً، وبه يقيدونكم بقيود من حديد جديد...."

ومنه قوله من الموضع نفسه "إنكم يا بني لا زلتم في أول الطريق، ولا يستخفكم الفرح بما ظفرت به سواعدكم حتى الآن، فلا تستكينوا إليه، ولا تناموا عليه، فالطريق أمامكم شاق شائك طويل، فلا يعمينكم عن تبيانه ظفر سريع أو وعد حُلْب...".

ولا يخفى أن كاتب هذه اللغة لا يهيمه إن كان يكتب قصة، أم ينشئ خطبة، أم مقالاً سياسياً. فقد هيمن الواعظ والمعلم على اللغة، ولم يترك الكاتب للتجربة نفسها أن تحاور المتلقي، وتشكل وعيه. فهو مغموم بتوصيل فكرته لا بتشكيل تجربته، فجاءت الفكرة مجردة عارية غير متلاحمة مع عناصر العمل القصصي.

ونظراً لحرصه الشديد على استخدام اللغة الفصحى في السرد والحوار، وقع في مزلق انطاق أبطاله بلغة السرد في عدد من تجاربه ^(٢٦)، ففي قصة "السرداب" ^(٢٧) تتقدم أم مشعل من زوجها في السرداب قائلة له: "هيا احمد خنجرك في صدري أنا" ثم تقاطعه في موضع آخر بقولها: "لقد نفذت الخطه بخذافيرها كما أمرت أنت يا أبا مشعل. فقد سألت بهية عنك، فهي كما تعلم تحبك رغم كل شيء، فقلت لها إنك معتكف في السرداب من شدة خزيك وحزنك، وأنتك أقسمت أن لا تبرحه....".

ومثل هذا الحوار العالي، المكتوب بلغة فصيحة "يعدّ حواراً غير حيوي، وغير واقعي، ولا يعبر عن الإيقاع النفسي-الداخلي للأشخاص" ^(٢٨) لأن الحوار يشكل عنصراً مهماً في الكشف عن طبيعة الشخصيات، وتحديد مستواها. لكن من يتأمل مثل هذا الحوار الذي

أوردناه، يلاحظ أنه قد جاء في مستوى لغة السرد في القصة دون اختلاف بين أسلوبيهما.

وإذا تأملنا مجموعته "من وحي الواقع" بخاصة، يستوقفنا ذلك الطول النسبي لتجارب المجموعة، فمن الواضح أنّ لغته فيها كانت تفتقر إلى الكثافة، فتراكمه تميل إلى الإطالة، ولغته تتجلى فيها التقريرية والمباشرة، والنزوع إلى تقديم مشاهد أو لوحات وصفية، نعدّها أحياناً لوحات مجانية، وربما تدخل حسّه الوعظي أو التربوي ليرشد ويعلل، مما تسبب في إطالة أكثر تجارب تلك المجموعة، قياساً بتجارب المجموعتين التاليتين. ولغة القصة القصيرة تقترب من لغة الشعر في كثافتها، واكتنازها، وابتعادها عن الحشو، والتعليل، وعزوفها عن أية كلمة في السياق لا تنهض بدور حيوي فيه. فإن إِدْجَارَ أَلْنِ بُوَ واضع أسس القصة القصيرة في الغرب يرى "أن الكلمة الخاطئة، والفقرة التي توضع في مكان غير ملائم، والعبارة غير المناسبة، أو الشرح الذي يخدم المؤلف ويضر تأليفه، كل هذه تحدث فجوات سيئة جداً في هذا النوع من الفن"^(٢٩).

ويبدو أنّ منحاه في إطالة تلك التجارب لم يكن بدعاً بين أبناء جيله، فيرى بعض الدارسين أن معظم القصص لتلك المرحلة أشبه ما تكون بروايات مضغوطة وملخصة تلخيصاً^(٣٠).

ومما يحمده أنه لم يستسلم لهذه السلبيات اللغوية التقليدية في تجربته، وأنّ وعيه بطبيعة اللغة في إبداع القصة القصيرة كان يتطور على نحو ملحوظ، فعمل جاهداً على تخليص لغته مما شابهها من صور التقليد، مستفيداً مما قرأه أو ترجمه من القصص الغربي، علماً بأن عمر تجربته الإبداعية ليس بطويل، فقد قدّم أول تجاربه عام ١٩٤٨، وفي مطلع السبعينات قدّم آخر تجاربه. فاطلاعه الواسع على الأدب الغربي والمذاهب المختلفة منه، جعل منه القصصي - نسبياً - "أكمل صورة، وأطوع تعبيراً، ممن لم تتوافر لهم هذه الوسائل"^(٣١).

فإذا كان تيار الاتجاه القصدي للفظة القوية المضخمة - المعروفة كلاسيكياً باللفظة الجزلة - عند رواد القصة المحليّة^(٣٢)، أمثال: الإيراني، والناعوري، وأمين ملحس، قد شكل ملمحاً بارزاً في تجاربهم، فإنّ كاتبنا قد حاول التخفيف منها في تجاربه الأخيرة.

ففي قصة "أنا فاهم وأنت فاهم" التي كتبها عام ١٩٦٩، نلاحظ انحسار هذا التيار بشكل واضح، ومنها قوله "وسرّت كلمة بستاهل بين الناس، فصاروا يقولونها دون أن يستفسروا، ويعرفوا الحكاية. ولحق به الأولاد من كل صوب وحذب، وأخذوا يرفونه دون أن يعرفوا الحكاية أيضاً. ووصل الجمال وحمله إلى السوق الذي يعمل هو فيه، فشاهده على هذه الحال صديق من أصدقائه الجمالين، فعجب أشد العجب، واقترب منه وسأله..."^(٣٣).

فلو قارنا هذه الفقرة بأخرى من أية تجربة له في مجموعة "من وحي الواقع" سنجد اختلافاً واضحاً في الأسلوب، واختيار الألفاظ. فقد بدأ يزعج إلى استخدام لغة الحياة، متخففاً من لغة التراث، مقترباً من اللغة العصرية للقصة. وهذا ملمح تجديدي في تجربته، يجعلنا نميل إلى القول بأنه لو والى كتابة القصة القصيرة في السبعينات، لقدّم نماذج أكثر تحمراً، واكتالاً، ونضجاً.

وكما سعى إلى التخفف من تيار الألفاظ الكلاسيكية، فقد حاول أن يتخفّف من وطأة تيار الجمال الجاهزة، التي تحرم لغة الإبداع خصوصيتها وتميزها. ويمكن ملاحظة ذلك في تجربة "هل رأيت أحمد" التي كتبها عام ١٩٦٠، والتي تعد تجربة متقدمة في حينها، وذلك باستخدام لغة جديدة، تنسق فيها الأفعال مع الحدث، وتقتصر فيها الجمال، وتتدفق في حيوية، مع التخلص من أدوات الربط، مقترباً بذلك من شعرية اللغة في القصة القصيرة، التي بدأ جيل الشباب في السبعينات يكتبون تجاربهم بها، ويأتي جمال أبو حمدان في مجموعة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" في طليعتهم.

ولنتأمل هذه الفقرة من قصة "هل رأيت أحمد؟" من مجموعة "أبو مصطفى"، لنرى كيف لاءم فيها بين الفعل والحدث "ورفع أحمد يده يعطي إشارة إشعال الفتيل. وحاول أن ينتقل بجسده لكي يعود، ولكن الفخذ الثقيل الغارق بالسائل الدافئ، كان مثل كيس الرمل، الذي يشبه الجثة الثقيلة، يشده شداً إلى موضعه... " ثم انظر قوله من الموضع نفسه: "اللهب الصغير المتراقص يأكل الفتيل حثيثاً، مقترباً منه كالزمن يلتهم جبل الحياة لا يرحم. أصوات مختلفة آتية من وراء الأفق، تحته على الإسراع في العودة. ضباب يكتف وينجلي.. السائل الدافئ يزداد غزارة، واللهب يزداد اقتراباً. ملاءة سوداء في قارعة الطريق تسأل: هل رأيت

أحمد؟".

لاحظ كيف قصرت جملة، وتتابعت مجسدة حركة النار في الفتيل، وإحساس البطل بخطر الانفجار لعجزه عن الهرب. هذا بالإضافة إلى استغنائه عن الروابط بين الجمل.

أما ظاهرة التضمين التي انتشرت في مجموعته الأولى، وكانت أدخل في باب التدليل، والتأكيد، والإقناع منها في باب الصياغة الفنية، فعدت عبئاً على لغته، نلاحظ أنه قد تخلص منها في مجموعتيه التاليتين "أبو مصطفى، وذبول" اللهم إلا في بعض المواضع على نحو محدود.

ففي قصة "أبو مصطفى" التي كتبها عام ١٩٦٠، وسُميت المجموعة الثانية باسمها، يبدو بوضوح فيها ميله إلى الابتعاد عن الاستشهاد والتضمين. وفي العام نفسه يكتب قصة "هل رأيت أحمد؟" ونجد الظاهرة قد غابت تماماً، ومثلها تماماً قصة "شموع العمر" من المجموعة ذاتها. ثم يوالي تكريس منحاه في تجاربه التالية مع ملاحظة أن بعض التجارب في مجموعة "ذبول" تنتهي إلى مرحلة المجموعة الأولى "من وحي الواقع".

ويبدو أنّ سعيه إلى تنقية لغته الفنية من هذه الشوائب والعوالق الضارة، قد بدأ قبل عام ١٩٦٠. ففي قصة "الصرة الصغيرة" المكتوبة عام ١٩٥٦ نلاحظ غياب التضمين تماماً، مع اتجاه واضح نحو استخدام لغة أكثر حيوية من ذي قبل.

وطالما أننا قد ألحنا إلى حيوية اللغة، ومحاولاته المبكرة لامتلاكها، فليس من شك في أن تخففه من تيار الجمل الجاهزة، والألفاظ التراثية، والتضمين، مع ميله إلى تقصير الجملة، وتكثيفها، وملاءمتها للحدث... كل هذا نهض بدور فاعل في حيوية اللغة في تجاربه الأخيرة. ولا سيما أنّ محاولة (الفلتر) والتصفية للغة قد صاحبها ميل إلى التخفف من أناقة لغته، واعتمادها على التشكيلات البلاغية التقليدية، مع خفوت نبرة الخطابة، وتراجع ظاهرة التقريرية والمباشرة، وصوت الوعظ العالي.

والوقوف على هذه الصورة اللغوية يستدعي العودة إلى عدد من تجارب المجموعة الثانية بخاصة، ومقارنتها بتلك اللغة التي استعان بها في تشكيل تجارب مجموعته الأولى. ومع ذلك سنجتزئ الفقرة التالية من لغة السرد في قصة "ذبول" التي كتبها عام ١٩٦٢، حيث

يقول: "وبلغ أحمد أشده، وعقد العزم على أمر جليل، كتمه عن الجميع، فقد أحس بالرجولة المبكرة التي تؤهله أن يتخذ قراراته بنفسه، دون أن يعتمد على أحد، وهكذا جاء اليوم الذي لم يذهب فيه صباحاً إلى الورشة، ولا عاد مساءً إلى البيت، فقد سافر براً ببضع درهيمات - استطاع أن يجمعها - إلى الخارج، حيث الأجور مرتفعة، كما كان يسمع. فهو يعلم أن معلمه في الورشة، إنما فتح ورشته بالأموال التي أتى بها من الخارج..".

ففي مثل هذه اللغة تتضح جهوده في تصفية لغته، وتخليصها مما شابها من عوالم لغوية ضارة، كانت تجعلها أقرب إلى لغة الخطابة، أو المقالة، أو الخاطرة.. فقد أخذ يدرك أن لغة النثر الجميل شيء آخر غير لغة القصة القصيرة.

بعد هذا التناول لعدد من ملامح التقليد والتجديد في لغته، يجدر بنا أن نتوقف قليلاً بإزاء عنصر في لغوي مهم في تشكيل القصة القصيرة، ألا وهو الحوار. فالملاحظ أنه يعتمد كثيراً في تشكيل تجاربه، وبخاصة في مجموعته الأولى، على لغة السرد البسيطة، وأسلوب الحكى البسيط أيضاً. وهو أسلوب يقل فيه الحوار، ولا يمثل عنصراً فاعلاً في دفع الحدث وتطويره، أو في الكشف عن أبعاد الشخصية وعواملها النفسية. وكما ألقينا من قبل أن تيار السرد باللغة الفصحى ذات الألفاظ التراثية، كان يطغى أحياناً على لغة الشخصيات، مما يفقدها واقعيته ومصداقيتها. ونحن لا نطالبه بأن يكتب حواراته باللهجة المحلية، كما فعل - أحياناً - بعد ذلك، وإنما كان باستطاعته أن يصوغها في لغة مجدولة من خيوط العامية والفصحى، دون أن يضحى بسلامة التركيب النحوي.

ففي تجربته المتقدمتين فتياً في تلك المجموعة (مرزوق، وصبرية) يمكن أن نقف على بعض تلك الصور الحوارية التي جرفها تيار السرد العالي الأنيق. لتأمل حوار نعمان المسكين مع أمه في قصة "مرزوق" حين قال لها بعد أن اشترى حماره: "أتردين بكم اشتريته؟ كانت صفقة موفقة جداً..". ثم يقول لها: "ألا تريدان أن تري الحمار. حماري الجديد يا أماه." ونسمعه يتحدث إلى حماره بقوله: "لأغسلنك كل يوم..". وتقول له أمه مداعبة: "نسيت أن تعده بالعلف الجيد" ونسمعه يقول لأمه: "كم اشتهي يا أمي أن تهبي لي فنجاناً من الشاي"، وترد عليه: "لا أكتمك يا بني بيتنا خالٍ من السكر".

ولم يكن الحوار الداخلي (المونولوج) بأحسن حالاً، فيُحمد له لجوؤه إلى مثل هذه التقنية في هذه التجربة، ولكن مشكلته تمثلت في استخدام لغة متفوقة بالنسبة للشخصية. فبعد أن اشترى نعمان حمارة جلس مفكراً ماذا يعمل؟ فأخذ يسأل نفسه: ها هوذا الحمار موجود، فماذا يشتغل؟ فيجيب قائلاً: "إنه لن يتورع أن يمارس أي عمل، بل سيضرب بكل الاعتبارات الجوفاء عرض الحائط، فالعمل الشريف ممّا كان ليس عاراً. هل يشتغل حملاً؟ لا لأن الحماليين لا عدّ لهم ولا حصر، ولأنه سمعهم يتذمرون..".

ويمكن أن نلتبس هذا في قصة "صبرية" أيضاً. ولكن حسبنا بما أوردناه دليلاً على ما ذهبنا إليه، فكان بإمكانه أن يستبدل كلمة بأخرى ليستقيم له الحوار، ويسمه بميسم المصادقية والواقعية.

بدا واضحاً الآن هذا التحدي الذي كان يواجهه على مستوى الحوار القصصي، وهو المثقف، والدارس، والمترجم، والمبدع.. ولكن حين نمنع النظر في مجموعتيه التاليتين، نلاحظ اهتماماً واضحاً بقيمة الحوار، وأهميته في تشكيل تجاربه، حيث أخذت مساحة الحوار تتسع، وبدأ العمل الفني يتوزع بين السرد والحوار، كما في (هل رأيت أحمد؟، وشموع العمر، والصرّة الصغيرة، وفئران وعجين) من مجموعة "أبو مصطفى"، وكما في (أتخن شنب في البلدة، وأنا فاهم وأنت فاهم، والفن للفن، وذيول، ومتروبوليس) في مجموعة "ذيول".

ففي قصة "أتخن شنب في البلدة" وهي آخر تجاربه القصصية (١٩٧٣)، نلاحظ أن التجربة مسكونة بسمات المرحلة الأولى عنده، لكنها لافتة للدارس باعتبارها الواضح على تقنية الحوار. أما تجربة "أنا فاهم وأنت فاهم" (١٩٦٩) فالحوار هو الأداة التشكيلية الأهم فيها، ومثلها قصة "متروبوليس" أيضاً.

أما الملمح التجديدي الآخر في الحوار عنده، والذي جاء ثمرة محاولاته الدائبة لترويض لغته لتتلاءم وفن القصة، فهو استخدام اللهجة المحكية حيناً، وحيناً آخر استخداماً مفصّحة، أما الملمح الأول، فقد نجده مبكراً في مجموعة "من وحي الواقع" وبخاصة في قصتي "مجنون، وحينين ولقاء". ومن الأخيرة قوله: ^(٣٥)

"حضر غدا يا علي"

"متشكرين يا عمي الحاج اتغدينا وجينا"

"يعني متغدين الجماعة؟"

"نعم متغدين. لا تزج نفسك"

"أمانة الله؟"

"متغدين يا عمي الحاج والله..."

"طيب اعمل قهوة يا علي"

ولكنه لم يكرّس هذا المنحى بعد ذلك، ولم يذهب مذهب القائلين بالعدول إلى العامية في كتابة الحوار القصصي لما يضيفه على القصة من واقعية. ويرى محمود تيمور أن هذه الدعوة قصور في تصور مفهوم الواقعية بمعناها الحديث، "لأن الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود، كما تسمعه الأذان، وتراه العيون، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف. وعلى ذلك فإن كاتب الحوار بالفصح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيراً صحيحاً"^(٣٦).

فهل من أجل هذا الفهم عدل عن العامية، ولم يكرّسها، ووالى كتابته بالفصحى؟ ربما، لأنه حين اضطر إلى استخدامها، كان استخدامها لها نادراً، وغير ممتد، وينحصر في سياق أو سياقين من الحوار لا أكثر.

ولعل هذا يفسر لنا محاولة استخدامه للهجة المحكية مفصّحة، وهو استخدام لم يشكل اتجاهاً عنده، وإن كنا نعدّه ملمحاً تجديدياً على طريق تطوير لغته لتتلاءم مع شخصياته، حين وجد أنه غير مبال إلى (العامية)، وأنّ تطويع المستوى الفصيح للغة أبطاله وترويضها لتحقيق الواقعية الفنية أمر لا يتم ببسر- وسهولة، وإن كان قد قطع شوطاً على هذا الدرب، يتمثل في التخلص من اللغة البيانية العالية في الحوار، كما في قصة "متروبوليس"، مع وضوح التلقائية في الحوار إلى حدّ ما.

نقول بهذا، لأنّ استخدام اللغة المضفّرة من العامية والفصحى وقع في تجربتين من مجموعته الثالثة، وهما "ذبول، وأتخن شنب في البلدة". ومن هذا الملمح التجديدي في لغة الحوار عنده، قوله من قصة "ذبول"^(٣٧)

- والله السلامة يا ولد يا حمد.

- الله يسلمك يا .. عم أبو عليان.

- والله الحمد لله على السلامة يا ولد. ومتى وصلت؟

- اليوم

- ما شاء الله ! ما شاء الله ! كبرت يا ولد يا حمد وصرت زلمة.

-

- ما المضحك في سؤالك يا أبو عليان؟

- أضحك لأنني أجبتك عن سؤالك، ولكنك لا تريد أن تفهم. قلت لك يا ولد علمي علمك. أنا لا أعرف عنها شيئاً فهمت؟

فمن الممكن قراءة هذه السياقات وأمثالها بالفصحى، وباستطاعتنا قراءتها باللهجة المحكية دون إخلال بصحة التركيب النحوي. وهنا نميل إلى القول بأن هذا الحوار إذا ما امتدّ وكرس يعدّ حواراً حيويّاً، لما فيه من تلقائية، وقدرة على كشف أبعاد الشخصية وعواملها النفسية.

ثالثاً: على مستوى الشخصية:

لم يلجأ أمين ملحس إلى طريقة ثابتة في تصوير شخصياته، فقد استخدم في عدد من تجاربه الطريقة التحليلية سبيلاً لرسمها من الخارج على نحو مباشر، فقام بوصفها دفعة واحدة، على نحو صريح، مسجلاً أبرز ملامحها، شارحاً عواطفها، وبواعثها، وأفكارها، وربما قدّم رأيه

فيها صريحاً دون التواء، كما في (صاحب البطانية، وتفاح وخبز، وحنين ولقاء) من مجموعته الأولى، وكما في (مصير، وجيوب خاوية، ونظرة ملؤها الأمل) من مجموعته الأخيرة، وهي تجارب يعود زمن إبداعها إلى مجموعته الأولى.

وحين نتأمل هذه التجارب نجد أنها تنتمي إلى المرحلة الأولى من إبداعاته القصصية، وتعد هذه الطريقة هي الأسهل في تقديم الشخصية من خلال لغة السرد. ولا يعني استخدام هذه الطريقة أننا نشير إليه بإصبع الاتهام، فمعظم كتاب القصة يستخدمون هذه الطريقة المباشرة في رسم الشخصية مازجين بينها وبين الطريقة غير المباشرة (التمثيلية)، طالما أنهم يتخذون من السرد والحوار سبيلاً لتشكيل تجاربهم. ولكن اعتماده على تلك الطريقة المباشرة فحسب في تلك التجارب التي ألحنا إليها، يعني أنّ أدواته لم تكن حينئذٍ قد اكتملت، ولا وعيه بفن القصة القصيرة وطرق كتابتها قد تبلور، "فالكاتب لا يلجأ إلى الطريقة التحليلية إلا حين^(٣٨) تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات أن تتكشف بالطريقة الأخرى .

لذا نميل إلى القول بأن هذه التجارب تمثل منحى تقليدياً عنده سرعان ما طوره، مازجاً بينه وبين الطريقة التحليلية، التي يؤثر النقد الحديث استعمالها، لأنّ تكشّف الشخصية من الداخل إلى الخارج أقوى أثراً، وأدق تعبيراً، حيث ينحّي الكاتب نفسه جانباً، ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعتمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها^(٣٩) . ونستطيع القول إنّ سائر تجاربه - عدا ما سبق ذكره - قد مزجت بين الطريقتين معاً، فتارة يعتمد على واحدة أكثر من الأخرى، وتارة يوازن بينهما.

فمن الطريقة التحليلية عنده، والتي مثلت مرحلة البدايات التقليدية قوله مستهلاً تجربته "تفاح وخبز" راسماً صورة لتلك الطفلة البائسة: "لم تتجاوز الخامسة من عمرها، وهي واحدة من ثمانية أطفال، يعولهم أب واحد، وترعاهم أم واحدة، وتضمهم غرفة واحدة. فهي بخيلة شاحبة، بادية العظام، ولكن لها عينان تنظران، وأذنان تسمعان، وعقلاً يعي: عينان تشعان بريق ذكاء خارق، وتريان كل شيء حولها، وأذنان مرهفتان تسمعان كل ما يدور على مقربة منها، وعقلاً حاداً يعي كل هذا وذلك وعياً عجيباً....".

ويمضي على هذا النحو على امتداد صفحتين، وتنتهي القصة في الصفحة الثالثة، دون أن تقدم حدثاً يذكر، أو حواراً له أدنى قيمة فنية، مما يجعلها أقرب إلى المقالة أو الخاطرة، فمثل هذه الطريقة التي ترسم الشخصية معزولة عن شبكة العلاقات الفنية في القصة، نعدّها طريقة تقليدية متواضعة القيمة. وهي تذكرنا بطريقة راوي السيرة الشعبية - وهذا لا يعني تواضع السيرة الشعبية فنياً - حين يقدم شخصيته دفعة واحدة.

ولكنّ كاتبتنا بعد ذلك صحّح مساره، وأخذ يمتلك أدواته على نحو أفضل، وبدأ يُعنى بتصوير شخصياته ببعديها الخارجي والداخلي، وأخذ يهتم بتصوير النواحي السيكولوجية فيها، مدركاً أن الحوادث في معظم القصص الجيدة تنتج على نحو منطقي من طبائع الأشخاص الذين تضمهم هذه القصص^(٤٠). غير متناسٍ دور الحوار في كشف أبعاد الشخصية وعواملها، ولا متجاهل دور الشخصيات الثانوية في إضاءة جوانب الشخصية المحورية.

ويمكن العودة إلى بعض تلك التجارب على سبيل المثال لا الحصر، مثل شخصية "أبو مصطفى" ذلك الدرويش في قصة "أبو مصطفى"، وشخصية أحمد "في تجربة" هل رأيت أحمد؟" وشخصية "أبو فهم" في قصة "دنيا". أما شخصية "حياة البلاسي" في "الأسطر الحمراء" فقد صورها بالطريقة التمثيلية غير المباشرة، مستعيناً بالحدث، والحوار، والشخصيات الثانوية، ولم يلجأ فيها إلى الطريقة التحليلية المباشرة.

أما شخصية أبو مشعل في "السرداب" فقد استعان بخصوصية المكان للكشف عن عوالم الشخصية بالإضافة إلى الحوار، والحدث، والشخصيات الثانوية.

يعد أمين ملحس أحد كتاب الواقعية، وبخاصة الواقعية التسجيلية، فقد عاش حياته ملتجماً بحركة واقعه، مسكوناً بهمومه الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، شأنه شأن أبناء جيله، تستوطنه أحلام التغيير إلى الأفضل. كانت أفكاره نبيلة سامية، لكن صوتها كان زاعقاً صارخاً، وكانت عواطفه عنيفة جامحة، لم تخل قصة له من إدانة صريحة لراهنه المتردي المستلب....

وتعد الشخصية النمطية هي الشخصية الفنية السائدة في قصصنا الواقعي التسجيلي،

وصحيح أنه مرتبط بظرفه التاريخي، وبحركة الواقع التي ينبع فيها، ولكنه لا يصل إلى حالة فنية متقدمة، إنه يفتقر إلى الصياغة الفنية لحركة الواقع^(٤١). لأن مهمة الأدب ليست نقل الواقع نقلاً مطابقاً، وإنما السعي إلى تغييره، وذلك بخلق وعي بجوانب الإيجاب والسلب فيه. فالفن والحياة شيئان مختلفان. حقاً بأن الفن يبدأ من الواقع، ولكن ليتجاوز هذا الواقع بتشكيل فني محتمل الوجود، يتوازي مع الحياة والواقع.

والشخصية النمطية شخصية عادية مسطحة، لا تنمو داخل العمل الفني، ويستطيع الكاتب بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية، التي تخدم فكرته طوال القصة، وتمتاز بعدم قدرتها على التعميم، فهي تشبه صورة الواقع نفسه^(٤٢).

وتتسيد هذه الشخصية مجموعاته الثلاث بلا استثناء، كما في (حنين ولقاء، وصاحب البطانية، وتفاخ وخبز، ومن اللص؟، وعزيزتي لورة، ومن القاتل؟) من مجموعة "من وحي الواقع"، وكما في (أبو مصطفى، والصرّة الصغيرة، وفئران وعجين، ودنيا) من مجموعة "أبو مصطفى"، وكما في (أتخن شنب، وأنا فاهم وأنت فاهم، وأبو السعدين، ومصير، والقبضاي، وحسبة الأستاذ برازق، وغبار، والمفتون، والفرن للفرن، وعيد جديد، وجيوب خاوية، ونظرة ملؤها الأمل) من مجموعة "ذبول".

فهذا الحضور الكثيف للشخصية النمطية في قصصه، لا يشكل حالة استثنائية، إذا ما علمنا أن هذه الشخصية "تكاد تشكل المادة الأساسية التي يعتمد عليها كتابنا نوعاً وكماً، لتقديم صورة للواقع الذي يتعاملون معه"^(٤٣). وقد تنوع الأستاذ عبد الله رضوان هذه الشخصية في نتاج عدد من القصصين الأردنيين، الذين ينتمون إلى أجيال فنية مختلفة، مثل (الإيراني، والناعوري، وملحس، والسواحي، ومحمود شقير، وفخري قعوار، وأحمد عودة، وإبراهيم العبسي، ويوسف ضمرة، والياس فركوح)^(٤٤).

أما الشخصية الفنية الثانية، والتي شكل حضورها استثناءً في تجاربه، فهي الشخصية النموذجية، ويُعدّ سعيه إلى تحقيقها تطوراً لفنه القصصي، وعلامة على النضج الفني، وإدراكاً للعلاقات الاجتماعية في واقعه، وقدرة على تشكيل شبكة علاقات فنية تعادل شبكة

العلاقات الاجتماعية.

والشخصية النموذجية شخصية نامية، متفردة، لها قدرة على التعميم، تتكشف لنا تدريجياً خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وهي تشكل المطلب الأسمى في الانجاز الفني، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، فهي تتجاوز حالة المطابقة للواقع، لكونها تشكل بديلاً فنياً للشخصية الواقعية^(٤٥).

ويمكن أن نلمس هذه الشخصية الفنية في عدد محدود من تجاربه، تباينت فيها قدرته على تقديم هذا النموذج الأرقى فنياً. فهو يصدر مجموعته الأولى بقصتين متقدمتين فنياً، هما: "مرزوق وصبرية".

ونستطيع القول بأن شخصية نعمان في تجربة "مرزوق" تتجاوز واقعها الذي نبعت منه، ومثلت طرماً لحالة إنسانية مرتبطة بظرفها الإنساني، وهي شخصية لها تميزها وفرادتها، وقدرتها على التعميم، مما يجعلها معادلاً لفئة بائسة أو طبقة مسحوقة، في مقابل طبقة الأغنياء والمرابين في المجتمع. وهي شخصية نامية، متطورة، ناقمة على الواقع، وتسعى إلى تغييره وتُفْلِح نسبياً في ذلك. والكاتب يقدم من خلالها رؤية للواقع، وما يسوده من فوارق طبقية، وما يحلم به من تغيير لصالح أبطاله وطبقتهم.

وإذا كان بطله في هذه القصة قد أصاب توفيقاً محدوداً في تغيير واقعه، وانتهى نهاية درامية فاجعة، فإن رؤيته في "صبرية" كانت أكثر تفاقماً، فقد استطاعت بطولته في النهاية أن تغير واقعها "فلم يمض زمن طويل حتى أتقنت صبرية القراءة والكتابة، ودخلت إلى معترك الحياة تحمل سلاحاً جديداً...."^(٤٦).

ويبدو جلياً أن مثل هذه الشخصية النموذج تعد الأرقى فنياً، والأصعب تشكيلاً، وهذه المهارة المبكرة لديه في تقديمها، تجعلنا في دهشة من أمره، حين نراه لا يكرس هذا المنحى الفني، فلا نكاد نظفر بصورة مماثلة لهاتين الشخصيتين إلا على نحو محدود نسبياً، كما في شخصية "أحمد" في "هل رأيت أحمد؟"، وشخصية "حياة البلاسي" في "الأسطر الحمراء"، وصورة الأم الدينامية في "وسط الضجيج" وشخصية "أبو مشعل" في "السرداب" وشخصية

"رندة وجدها" في "شموع العمر"، وشخصية "سونيا" في "متروبوليس".

رابعاً : على مستوى البناء:

لقد كان ملحس - مثل أبناء جيله - موكولاً بسدّ الفجوة الهائلة بين السماء والأرض، يكتب المقالات ويؤلف المسلسلات الإذاعية، والمسرحية الإذاعية، ويبحث في شؤون التربية، ويؤلف المعاجم، ويعني بالقصة ترجمة وإبداعاً... نقرأ قصصه فنندرك حقاً أنه لم يكن كاتباً محترفاً لهذا الفن، منقطعاً له، إنما هو يتوسّل به لتوصيل فكره، وموقفه، وتجربته... وهو يعلم مدى إقبال الجماعة آنذاك على هذا الفن، وما لفن الحكّي والقص من سحر في النفوس، ولا سيّما أنّ فني الرواية والقصة القصيرة قد نشأ في حضانة الطبقة البرجوازية النامية في الأقطار العربية، وعملاً على تلبية المطالب الفكرية والروحية لتلك الطبقة التي أخذت ترود الحياة في شتى مناحيها، ومضت تفرض فلسفتها الداعية إلى الإغلاء من قيمة الفرد، وتحريره، وتعليمه، والدعوة إلى حقه بالمشاركة في الحياة السياسية.

نقرأ قصص "ملحس" فتستوقفنا تلك البنى السردية البسيطة غير المعقدة، والتي تتخذ أسلوب (الحدوثة) أو الحكاية البسيطة، التي تشيع فيها أفعال الكينونة، كما لا يجد حرجاً من استخدام سياقات الحكايات الشعبية، مثل (كان ياما كان يا سادة يا كرام) و(ما يطيب الحكّي إلا على ذكر النبي عليه السلام) في قصتيه "أتخن شنب في البلدة، وأبو السعيدين"، ومثل قوله: (في يوم من الأيام) في قصة "نفاخ وخبز". فهو - مثل أبناء جيله - يختار شخصه من واقع حياته، ثم يقطعهم في الكثير من تجاربه عن ذلك الواقع، ثم يحركهم بخيوط من أصابعه، ويختار لهم الظروف التي تخدمه في توجيههم نحو الغاية التي يرسمها. ولا يتورع في اعتراض تيار السرد ليفرض نفسه، ويقدم نصحه وحكمته، وخبرته التربوية. وربما ظلّت الفكرة أحياناً على سطح الصورة الفنية للقصة، وبخاصة حين يسود السرد، ويقل الحوار، ويشحب الحدث، مما يجعلها إلى المقالة أقرب منها إلى القصة القصيرة، كما في (بطانية دولية، ولقاء وحنين، وعزيزتي لورة...).

ولكن ميزة "أمين ملحس" هي سعيه الدائب لتجاوز ما يقع أو وقع فيه من هنات،

ورغبته الملحة في تطوير فنه، فيقدم مثلاً في مجموعته الأولى تجربتين متقدمتين فنياً بالنسبة للمرحلة (مرزوق وصبرية) مع تحفظنا على بعض الملاحظات السلبية فيها. ثم يقدم مجموعته التالية "أبو مصطفى" التي طرحت سمات مرحلة جديدة عنده، وجسدت مع تجارب الآخرين ملامح الستينات. وفي هذه المجموعة يقدم بعض التجارب المتقدمة فنياً على مستوى البناء، مثل (الأسطر الحمراء، والسرداب، وفئران وعجين).

وليس صحيحاً أن الكتاب في عقد الستينات (تخلصوا) من التجريد، والضبابية، والخطابة المنبرية، وأنماط التعبير القديمة^(٤٧). ولعل الأصوب أنهم أخذوا (يتخففون) من تيار الملامح التقليدية تلك، مع إدراك ووعي بشبكة العلاقات الاجتماعية، ومحاولة تقديم بنية فنية أكثر نضجاً، "تسعى لإقامة معادل فني يشق عن رؤيتهم التقدمية، وتنشد العدالة لأبطالهم^(٤٨) المقهورين".

ويأتي أمين ملحس في طليعة أولئك، وقد يراه بعضهم^(٤٩) متجاوزاً لتجربة "الإيراني" الأكثر انقطاعاً وإخلاصاً لفن القصة بين أبناء جيله. ونراه معنياً بتكثيف تجاربه، مع الاهتمام بالحوار، والتركيز على وحدة الأثر أو الانطباع، مع التوسل ببعض التقنيات الحديثة في تشكيل تجاربه، مثل الحوار الداخلي (المونولوج)، كما في (مرزوق، ومجنون، وطريق الآلام، والسرداب..) بالإضافة إلى تكنيك الحلم، كما في (بابا نويل، ويا عوازل فلفلوا).

ولا نكون مبالغين حين نقول بأنه في قصتي "فئران وعجين" و"السرداب" قد قدّم بنية متقدمة، تضعنا على مشارف القصة الرمزية في الأردن. وذلك إذا ما تصورنا الحجرة المظلمة، والعجين والفئران رمزاً للوهم والخوف الذي يستوطن النفوس بلا مبرر، وأن الشيخ عوض هو رمز للسلطة القائمة التي تجعل من الوهم والخوف وسيلة لاستدلال الناس. ولكنه في الحقيقة ليس كذلك، نقصد أنه كان أضعف مما تتصوره الجماعة "فصاحبة الصوت الرهيب (امراته) تستطيع أن ترهب الرهيب" ولعله أراد بها تبعية السلطة للنفوذ الخارجي. ويمكننا ملاحظة دوائر الخوف التي تهيمن على الواقع (الأولاد يخافون شيخهم، والجماعة يخشون الشيخ، والشيخ نفسه يخشى زوجته) فالخوف هو السلطة العليا التي تحكم حركة الواقع.

فإذا ما وقفنا بالقصة عند مستواها الأول بدت ساذجة، ذات بنية بسيطة، ولكن تجاوز هذا المستوى واستبطن التجربة للوصول إلبنها العميقة يعطيها زخماً فنياً، دون أن نلوي عنق النص، أو نحمله فوق طاقته.

الخلاصة :

يعدّ أمين ملحس أحد كتاب جيل الريادة والتأسيس المتميزين في كتابة القصة القصيرة في الأردن، والذي يشكل مع الإيراني معلماً متقدماً في مسيرة القصة القصيرة، مما يجعل تجربة كل منهما جديرة بالقاء المزيد من الضوء عليها، تميّناً لدورها الريادي.

لذا سعت هذه الدراسة إلى تجاوز سطوح تجربة "ملحس" والغوص فيها عميقاً، مما أتاح لنا الوقوف على سمات المرحلة بوجهيها: ملامح التقليد، وملامح التطور والتجديد، والأخيرة تلك هي التي تواصل معها جيل القصة الحديثة في الأردن.

وقد بدا واضحاً من خلال الدراسة أن جيل "ملحس" مثل جسرأ ممهاً بين مرحلتين، مرحلة البداية الساذجة المتعثرة، التي كانت تتلمس الطريق، وبين مرحلة القصة الحديثة التي انطلقت مع بداية عقد السبعينات، وكان جيل هذه المرحلة أوفر حظاً - ولا شك - من جيل الكاتب، فكان بين أيديهم أكثر من نموذج عربي يمكن أن يتمثلوه، بالإضافة إلى الاطلاع الواسع على التجارب غير العربية، مع دورٍ نشطٍ لحركة النقد الحديث.

لكن يستوقفنا في تجربة "ملحس" بخاصة وأبناء جيله بعامة شيء يستدعي التساؤل، وهو لماذا وقعت تجربتهم في كل تلك الهنات، وهم مجموعة من الدارسين الموصولين بقوة إلى الثقافة الغربية، ولا سيما أن "ملحس" قد ترجم لنفر من أعلام القصة القصيرة، وكتب بعض الدراسات عن القصة والرواية في الغرب؟

وللإجابة عن هذا التساؤل، نقول بأنّ الوعي النظري للاتجاهات الجديدة، غالباً ما

يكون أسبق من التطبيق الإبداعي، وأيسر منه. وحسب ملحس وجيله أنهم فتحوا الطريق أمام جيل المجددين بما ترجموه، وقدموه من دراسات، وما حاولوه من تطوير لإبداعاتهم، فأسدوا بذلك لفن القصة القصيرة في الأردن دوراً مقدراً، فكان لهم فضل الريادة، والتأسيس، وترويض الأدوات.

هوامش الدراسة

١. انظر: الدكتور شاكر مصطفى، محاضرات عن القصة القصيرة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٨، ص ٢١٢.
- الدكتور هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٦٥.
- الدكتور خالد الكركي، الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٦، ص ١٦.
- الدكتور عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، ١٩٩٣، ص ١٢.
٢. راجع: الرواية في الأردن، ص ٧.
٣. راجع: د. محمد العطيّات، القصة الطويلة في الأدب الأردني، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٨٥، ص ٢٢.
٤. د. حسن عليان، القصة القصيرة، نشأتها وتطورها، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، ٢٢-١٩٩٣/٨/٢٥، ص ٢٢.
٥. القصة القصيرة في الأردن، ص ١٠.
٦. محمود سيف الدين الإيراني، القصة الأردنية بين الأمس واليوم من كتاب ثقافتنا في خمسين عاماً، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٢، ص ١٢٣-١٦٣.
٧. القصة القصيرة في الأردن، د. عبد الرحمن ياغي، ص ١٠. والقصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ١٢٦.
٨. انظر: القصة القصيرة في الأردن، د. عبد الرحمن ياغي، ص ٢٥.
٩. المرجع نفسه، ص ٤٧.
١٠. عبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، منشورات رابطة الكتاب الأردنية، ١٩٨٣، ص ٢٣.
١١. أمين ملحس، من وحي الواقع، مكتبة المنار، القدس، ١٩٥٢م، ص ٩٤.
١٢. أمين ملحس، "ذبول"، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣، ص ٣٦.
١٣. أمين ملحس، أبو مصطف وقصص أخرى، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٣،

١٤. د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٥.
١٥. النموذج وقضايا أخرى، ص ١٤.
١٦. راجع: ناصر علي ناصر، أمين فارس ملخص القاص... الأديب، دراسة ماجستير مخطوطة بالجامعة الأردنية، ١٩٨٤، ص ١٥ وما بعدها.
١٧. انظر: القصة القصيرة في الأردن، د. عبد الرحمن ياغي، ص ٢٥.
- القصة القصيرة في فلسطين والأردن، د. هاشم ياغي، ص ٢٨٩، ٢٩٥.
- أمين فارس ملخص القاص... الأديب، ص ٤٩، ٥٠.
- مقدمة مجموعة "من وحي الواقع" بقلم محمد أبو شلباية.
١٨. القصة القصيرة في الأردن، د. إبراهيم خليل، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤، ص ٢٠.
١٩. انظر: النموذج وقضايا أخرى، ص ٢٥ وما بعدها.
٢٠. القصة القصيرة، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٩٣.
٢١. انظر مثلاً على مجموعة "أبو مصطفى" هل رأيت أحمد؟، ص ٣١، وسط الضجيج ص ٦٩، ورأس على الحطب ص ٧٧، والصرة الصغيرة ص ٨٩، وفئران وعجين ص ١٢٥، ودنيا ص ١٣٧.
٢٢. مجموعة أبو مصطفى ص ٢١.
٢٣. انظر مثلاً من مجموعة "من وحي الواقع" من اللص؟ وعزيتي لورة، وبطانية دولية. ٢٤.
٢٤. فعلى سبيل المثال يمكن العودة إلى بعض تجاربه من مجموعة "من وحي الواقع" مثل عزيتي لورة ص ٨٧، ومن القاتل؟ ص ٥٩، ومن اللص؟ ص ٤١. ومن مجموعة "أبو مصطفى" مثل: هل رأيت أحمد؟ ص ٢٩. ومن مجموعة "ذبول" مثل: عيد جديد ص ٤٤، وبابا نويل ص ٤٩.
٢٥. مجموعة "ذبول" ص ٥٠.
٢٦. انظر: مرزوق من مجموعة "من وحي الواقع" ص ١٣، والقبضاي من مجموعة "ذبول" ص ٥٩.
٢٧. انظر: مجموعة "أبو مصطفى" ص ١٢١.
٢٨. القصة القصيرة في الأردن، د. إبراهيم خليل، ص ١٨.
٢٩. القصة القصيرة، آيان رايد، ترجمة د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٠٨.

٣٠. انظر: د. سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرقي الأردن، من ١٩٢١ إلى عام ١٩٤٨، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨١، ص ١٤٧ وما بعدها.
- وانظر أيضا كتابه: الحركة الأدبية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٩، ص ١٤٢.
٣١. أمين فارس ملخص القاص... الأديب، ص ٣٤.
٣٢. انظر: النموذج، ص ٢٥.
٣٣. مجموعة "ذبول" ص ١٧.
٣٤. انظر: تجاربه (هل رأيت أحدا؟)، والصرّة الصغيرة، وفئران وعجين) من مجموعة أبو مصطفى، وانظر (ذبول، والفن للفن) من مجموعة "ذبول".
٣٥. من وحي الواقع، ص ٣٧، ٣٨.
٣٦. القصة في الأدب العربي، محمود تيمور، منشورات المكتبة العصرية، صيدا وبيروت (د.ت) ص ١٩، ٢٠.
٣٧. مجموعة "ذبول" قصة ذبول، ص ٢٦، ٢٧.
٣٨. فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٠٠.
٣٩. انظر: المرجع السابق نفسه، ص ٩٨.
٤٠. علي شلش، في عالم القصة، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٩١.
٤١. النموذج وقضايا أخرى، ص ٤٠.
٤٢. راجع: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص ١٠٣، وانظر النموذج وقضايا أخرى، ص ٤١، ٤٢ وفي عالم القصة، علي شلش، ص ١٩١.
٤٣. النموذج وقضايا أخرى، ص ٤٦.
٤٤. المرجع نفسه، ص ٤٣، وما بعدها.
٤٥. راجع: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص ١٠٤، وانظر: النموذج وقضايا أخرى، ص ٤٧.
٤٦. "من وحي الواقع"، ص ٣٣.
٤٧. أمين فارس ملخص القاص... الأديب، ص ٦٦.
٤٨. راجع: القصة القصيرة في الأردن، د. عبد الرحمن ياغي، ص ٤٧.
٤٩. القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأردن، د. إبراهيم خليل، ص ٢٠.

رسم الشخصية في قصص
أمين ملحس

تعدّ الشخصية جزءاً أساسياً في بناء القصة، فهي منبع الحدث والشعور، فثمة علاقة وطيدة بينها والحدث، "فالشخصية هي صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي.. ففي القصة القصيرة - مهما كان حجمها - فرصة مؤكدة لبيان الأحاسيس المضطربة والخلجات المتوجسة، والمشاعر الإنسانية في كل حالات النفس التي تستشعرها في كل موقف أو مأزق.." (١).

ومصطلح الشخصية الأدبية Character لا يعني إنساناً حقيقياً، بل فرداً خيالياً أو واقعياً تدور حوله أحداث القصة أو المسرحية (٢). والشخصية الروائية تفرق عن الشخصية الواقعية أو التاريخية؛ لأنها أكثر تفرّداً منها، فهما عرف القارئ عن تلك الشخصيات، فلن تصل به المعرفة إلى حدّ إدراك أسرارها (٣). أما الشخصية الروائية فتجذب القارئ؛ لأنه يعرف عنها أكثر مما يعرف عن كثير من المخلوقات الأخرى، فعن طريق استبطان الكاتب وعي شخصياته يصبح كل شيء فيها متوقّعا مفاجئاً، تشفّ عنها نفوسها وتوضحه (٤).

ويرى "ألان روب جرييه" أنّ اهتمام الروائيين بالشخصية في القرن التاسع عشر مرده إلى صعود قيمة الفرد في المجتمع، ورغبته في السيادة، فأصبحت الشخصية عاملاً مختزلاً لمميزات الطبقة الاجتماعية (٥). ويأتي هذا الاتجاه متسقاً وفلسفة الطبقة المتوسطة التي تبلورت في أوروبا مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وكان جوهرها الإعلاء من شأن الفرد في مواجهة الجماعة، وحقّ الفرد في التعليم، والعمل، والمشاركة السياسية. وهي الفلسفة ذاتها التي طرحتها الطبقة المتوسطة في بلادنا مع بداية القرن العشرين، حيث تبلورت طبقة برجوازية، أخذت تقود الحياة، وتفرض ذاتقتها، وتبحث عن الفن الذي يلبي مطالبها. وليس غريباً أن يكون الفن القصصي هو فن الطبقة المتوسطة، وأهم نتاجها.

والشخصية الحقيقية حين يستخدمها الكاتب في عمل درامي، تصبح شخصية فنية مغايرة لتلك الشخصية الواقعية. وكل شخصية في العمل القصصي تجسّد موقفاً، أو قوة، أو عاطفة، أو قيمة.. ويبدو هذا جلياً في الأعمال الروائية التي تتطلب طبيعتها الفنية عدداً من الشخصيات، في الوقت الذي لا يحتاج البناء الفني في القصة القصيرة لتعدد الشخصيات، فكلمًا قلّت الشخصيات أفضى ذلك إلى قوّة البناء وتماسكه، وعدم توزّعه على قوى كثيرة، قد تنال

من صلابته.

ورسم ملامح الشخصية، وبيان سماتها المختلفة مسألة على درجة عالية من الأهمية، ومن الحساسية الفنية، التي لا يبرع فيها كثيرون^(٦).

الملامح العامة للشخصيات:

بلغ عدد قصص مجموعات ملخص الثلاث ثمانياً وثلاثين قصة، قدّم خلالها العديد من الشخصيات المتنوعة، فهناك المتعلّم، والأُمّي، والطفل، والمراهق، والشيخ، بالإضافة إلى الجدّ، والأب، والأُم، والابن، والابنة، والحفيدة، وهناك شيخ الكتاب، والمعلّم، وأستاذ الجامعة، وطالب الجامعة، إلى جانب الأبطال، والشهداء، ومدّعي البطولة. كما نجد الوالي التركي، والحمّال، والفقراء، والأغنياء، والزوجة المستلبة والمقموعة، والزوجة المتسلطة، والضابط، والشرطي، والبيك المقامر المرتشي، والمرابي، والرجل المبروك (الدرويش) وبابا نويل، بالإضافة إلى أكثر من نموذج نسائي أجنبي.

وهذا التنوع في الشخصيات كفيلاً بتقديم شبكة علاقات اجتماعية واسعة، وكأنّ ملخص قد نذر فته لتصوير واقعة بكلّ أطيافه في مرحلة بعينها لها ظرفها التاريخي والاجتماعي. فهناك إحدى عشرة شخصية محورية، تجمعها الهجرة من الوطن واللجوء. كما يجمع الفقر خمساً وعشرين شخصية محورية. وتنتهي إحدى عشرة شخصية محورية إلى الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة. أكثرها شخصيات متأرجحة، إلى الطبقة الكادحة أقرب منها إلى الفئة الميسورة.

كما قدّم ثمانى عشرة شخصية محورية غير متعلمة، ومثلها تقريباً شخصيات متعلمة، لكنّ تعليمها متواضع. فلم نظفر إلا بقصة واحدة، أبطالها أستاذ جامعي وطالبان جامعيان.

وشخصياته أكثرها يعاني الجهل، وعذاب اللجوء، والفقر، وضيق ذات اليد. تحاول جاهدة - بوسائلها المتواضعة - تغيير واقعها، ولكنها لا تفلح إلا في حدود ضيقة. وعلى الرغم من ذلك، فهي شخصيات قيمة، نادراً ما تنهار، كما حدث في "ذيول"، حيث سقطت أختنا البطل "حمد" في بحر الرذيلة، لمواجهة مطالب الحياة الملحة، في غياب السند الاجتماعي لها.

وأكثر شخصياته إيجابية، وصلابة إرادة، ورغبة في تغيير الواقع، هي تلك الشخصيات المناضلة، التي قدّمت روحها دفاعاً عن أرضها وحقّها، مثل: "الدرويش" في (أبو مصطفى) و"حياة بلاسي" في (الأسطر الحمراء)، و"أحمد" في (هل رأيت أحمد؟)، و"جاد الله محمود عبد ربه" في (طريق الآلام).

أما شخصية الحاكم التركي، فهي تتشكل عنده من مجموعة من الخطوط والصفات المعنوية السلبية، أبرزها الغباء، والبطش، والاستئثار بالسلطة، وتشجيع النفاق، والحق، كما في (السجين الطليق، وأنا فاهم وأنت فاهم، وأتخن شنب في البلدة، وأبو السعيدين). وقد لاحظنا أن الشخصيات النسائية الأجنبية كانت مسكونة بالحق، والأنانية، والغربة، كما في (متروبوليس، وعزيتي لورة).

كما غلب على شخصياته الأرستقراطية القليلة سلبية مواقفها من عذابات أبطاله من اللاجئين والفقراء، فهم لا يبادرون لبسمة جراح أولئك، ولا يعيرونهم التفاتاً، بل يرون وجودهم في حياتهم منغصاً لهم.

لكن الملاحظ أننا لا نجد بين أبطاله تلك الشخصية المعقّدة في أدبنا الحديث، تلك الشخصية التي تنتقل بين مستويات الشعور، ابتداءً من حلم اليقظة حتى الكابوس والهديان. فأبطاله مشاكلهم حادة، ولكنهم ينتمون إلى مجتمع لم يتعقّد بعد لي طرح مثل هذه الشخصية.

بقي أن نشير إلى سعي ملحق إلى تقديم صورة البطولة الجماعية في بعض تجاربه التي تنفي إلى الأدب المقاوم، مثل: (أبو مصطفى، والأسطر الحمراء، وهل رأيت أحمد؟ وطريق الآلام).

شخصية البطل المحوري :

لجأ أمين ملحق إلى الوصف المباشر لأبطاله في أربع وعشرين تجربة، لكننا لا نظفر بملامح مشتركة لأبطاله، عدا ملامح الطفولة البريئة، المعدّبة بالجوء، والمحرومة من الحد الأدنى من الأمن والحنان، وذلك في تجربتي (الطريد، ورأس على حطب).

والملاحظ أنه لم يسمّ هذين الطفلين، لأنّ الشخصية هنا ليست هدفاً في ذاتها، بل هي تجسّد راهناً مؤملاً، وقضية إنسانية ساخنة وملحّة، وموقفاً من الواقع الذي يديه الكاتب، ويدين معه ضمير العالم.

وقد نجد أبطالاً آخرين غير الأطفال، سكنوا تجاربه دون اسم محدد أيضاً، لأنهم جسّدوا شريحة بعينها، كما في (بطانية دولية، ومجنون، ومن القاتل؟، وجيوب خاوية، ومصير، والقبضاي).

وينتمي معظم أبطاله إلى الطبقة الفقيرة، أو إلى الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة عدا شخصيتين، تنتميان إلى الطبقة الأرستقراطية، هما الجد شكري في (شموع العمر) حيث طرح فيها همّاً إنسانياً، والأخرى شخصية الحاكم التركي في (السجين الطليق) حيث أدان فيها الحكم العثماني، الذي وظّفه في أكثر من تجربه من خلال عملية التراسل، وكأنه يرى أن الواقع العربي الرديء إنّما هو ثمرة لذلك الحكم، وبخاصّة الفترة الأخيرة منه.

والملاحظ أنّ أكثر أبطاله إيجابيون، يسعون إلى تغيير واقعهم بسبلٍ شتى، ولكنهم - كما ذكرنا - لا يقدرون على تغييره على نحو حاسم أو شبه حاسم، لكن يظل لهم فضل المحاولة، وتماسك النفس وعزّتها. فحيناً نلتقي بالمناضل الذي يبذل روحه دفاعاً عن أرضه، وعرضه، وحقّه كما في (أبو مصطف، وهل رأيت أحمد؟، والأسطر الحمراء، وطريق الآلام). وحيناً آخر يقدم لنا شباباً يحاولون بالعمل تحديّ ظروف حياتهم، مثل "نعمان" في (مرزوق)، وذلك الشاب في (نظرة ملؤها الأمل)، و"جاسم الجمال" في (أنا فاهم وأنت فاهم). كما نلتقي في تجاربه بالشاب الذي يبحث عن الملاذ في السفر والاعتراب بحثاً عن مخرج من مأزق الواقع، كما في (ذيول).

وأبطاله أكثرهم فقراء كادحون، لا يملكون ما يقدمونه لبعضهم، ففاد الشيء لا يعطيه، ففي (جيوب خاوية) مثلاً، يلتقي المعلم الكادح بتلميذه صدفة في عمان، ويسأله تلميذه ثلاثة قروش يعود بها إلى القدس، فيقول له: "والله يا أخي لا أدري ماذا أقول. والله لو طلبت مني أعترّ ما أملك لكان ذلك أهون عليّ. وأخذت أشرح له الموقف من ألفه إلى يائه، وكل كلمة من كلماتي تقطر مرارة... دون أن أجرؤ على رفع عيني إلى عينيه..".

لذا، كان على أبطاله أن يعتمدوا على أنفسهم، كما في (بطانية دولية)، حيث يبيع ذلك الشاب اللاجئ قميصه، والجو بارد، ويشترى بثمنه رغيفاً، ويلتفّ بطّانية الأمم المتحدة. ومثل ذلك حدث في (أبو السعيدين، ومجنون)، ففي الثانية يضع الفقر بطلها على حافة الجنون، وهو يرى أطفاله بلا طعام على مدار ثلاثة أيام. فأبطاله - إذن - عليهم أن يواجهوا صلابة واقعهم بلا سند سياسي أو اجتماعي، وكأنهم تركوا بمفردهم في مهب الريح.

ولكن، لا يفوتنا هنا تلك البطولة الجماعية التي قدمها ملحس في بعض تجاربه، وأشرنا إليها آنفاً، فالصورة فيها مختلفة، والبذل بلا حدود، والتضحية من أجل المجموع تبلغ أقصى درجاتها.

والملاحظ أنّ أبطاله بلا انتمايات حزبية، ولم يحاولوا الخروج من مآزقهم بركوب بعض الانتمايات الأيديولوجية، ولا ندري سبباً لذلك! علماً بأنّ المرحلة آنذاك كانت تموج بأفكار الإخوان المسلمين، وبالفكر الماركسي، والقومي العربي.

كما أنّ القضايا الدينية لم تشكل أدنى اهتمام لأبطاله، وغابت من تجاربه شخصية رجل الدين، اللهم إلاّ شيخ الكتاب "الشيخ عوض الله" في (عجين وفئران)، الذي لم يكن يرمز في التجربة إلى ذلك الدور الروحي الذي ينهض به رجل الدين. وكانّ أبطاله أيضاً كانوا خارج اهتمام المفكرين والمرشدين، الذين كان عليهم تأطير وغي أولئك وتعميقه.

وقد شكّلت الأمّ، حضوراً مهماً في ثلاث عشرة تجربة، ونهضت بدور مهم في حياة أبطاله من خلال دورها العظيم الخالد، وبدت صورتها أكثر إيجابية من صورة الأب، كما في (مرزوق، وصبرية، وهل رأيت أحمد؟، والسرداب، والطريد)، حيث كانت الأم هي العين الساهرة لأبطاله؛ تحميمهم، وتدعمهم معنوياً بقوة، ولا تكفّ عن السؤال عنهم، وانتظارهم إذا غابوا عن عينها.

صورة البطل المحوري بين الثبات والنمو :

تكثر الشخصية النمطية في قصص ملحس، وبخاصة في تجاربه الأولى. وشخصياته

المركزية منتزعة من الواقع، ومرتبطة بحركته وبظرفه الاجتماعي، تشبهه تماماً، ولكنها لا تصل إلى حالة فنية متقدمة، وهذا شأن القصة الذي ينتمي إلى الواقعية التسجيلية، كما في (حنين ولقاء، ومن اللص؟، وعزيزتي لورة، وبطانية دولية، وتفاح وخبز، وأبو مصطفى، والصرة الصغيرة، وأنحن شنب، وأنا فاهم وأنت فاهم..) وغير ذلك.

والشخصية النمطية شخصية مسطحة، لا تنمو داخل العمل الفني، فهي تشبه صورة الواقع نفسه، ونادراً ما تتجاوز عاديها لتصبح شخصية نموذجية ترمز إلى طبقة أو فئة بعينها، كما في (الصرة الصغيرة، ووسط الضجيج، وأنا فاهم وأنت فاهم، وحسبة الأستاذ برازق) وغيرها. ومثل هذه الشخصيات عنده لم تقع - كما يقول موير^(٧) - أسيرة العادة تماماً، فقد حاولت التفاعل مع محيطها، ولها هدف - وإن كان مقصوراً عليها، مرتبطاً بمطالبها الملحة - تسعى إليه، ولكنها لم تنهض فنياً لتصبح نموذجاً ناضجاً. "فأبو شحادة" جذر راسخ في أرض الوطن، يهاجر أبناؤه، وتموت زوجته، ويلبي دعوة أبنائه في المهجر، ويضطر إلى لبس الملابس الإفريقية هناك خارج البيت، فإذا عاد إلى بيته لبس ملابسه العربية. وعلى الرغم من حياة الترف هناك بين أبنائه، إلا أنه أحس بغربة شديدة، فأبدى ضيقه بجيائه، وأعلن عن رغبته في العودة إلى وطنه وجذوره، علّه يموت هناك لا في أرض الغربة. ففي الوطن لن يكون وحيداً، فسوف يكون بصحبة رموز ما حوته صرته الصغيرة التي حملها معه؛ حفنة من تراب، وغصن زيتون صغير.

ولا يخفي أن الكاتب كان يهدف إلى تقديم شخصية تجسد آنذاك فئة عريضة من الآباء هاجروا من أرضهم قسراً أو طواعية، ولكنهم ظلوا مشدودين بقوة إلى الجذور، يعانون الإحساس بالغربة. ولكن شخصية "أبو شحادة" لم تنهض إلى المستوى الذي يهدف إليه الكاتب تماماً، فظلت أسيرة ظرفها التاريخي، مرتبطة بحركة الواقع إلى حد كبير.

فهي شخصية تحمل بعض ملامح الشخصية النامية، كما تحمل ملامح الشخصية الثابتة، ولم يكن ملحس بدءاً بين كتّاب جيله في حضور الشخصية النمطية في مجموعات الثلاث، فقد شاعت في قصص الإيراني، والناعوري، كما ظلت حاضرة في قصص الجيل الذي تلاه، مثل: محمود شقير، والسواحري، وفخري قعوار^(٨).

أما النوع الثاني من شخصياته المحورية، فهي الشخصية النامية، التي تتفاعل مع واقعها، وتتغير، وتثير دهشة المتلقي، وهي صاحبة هدف أو قضية تناضل من أجلها، وتتكشف تدريجياً من خلال الأحداث، كما في (مرزوق، ويا عوازل فلفلوا، وهل رأيت أحمد؟، والفن للفن، والسرداب).

وهي شخصية "تعدّ المطلب الأسمى في الإنجاز الفني، والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، فهي تتجاوز حالة المطابقة للواقع، لكونها تشكل بديلاً فنياً للشخصية الواقعية"^(٩) ووجود مثل هذه الشخصية في قصصه يأتي استجابة لسعي ملحق إلى تطوير أدواته التشكيلية، وعلامة على نضجه الفني، وإدراكه للعلاقات الاجتماعية في واقعه، وقدرته على تشكيل شبكة علاقات فنية تعادل شبكة العلاقات الاجتماعية^(١٠).

ففي قصة (السرداب) تتكشف عوالم شخصية "أبو مشعل" بالتدرج من خلال سلسلة الأحداث المستدعاة من الذاكرة، وبالتفاعل مع الشخصيات الثانوية، وتوظيف طبيعة المكان (السرداب) الذي شهد الحدث الرئيسي في التجربة.

فقد كمن "أبو مشعل" في السرداب، وهو يحمل خنجره في انتظار ابنته "بهية" المعلمة، التي اختفت فترة، وتزوجت دون علمه سائق أجرة، ولجأت إلى مخفر الشرطة لتحمي نفسها، محترقة بذلك حرمة الأعراف وقدسيتها التقاليد، غير عابئة بسمعة والدها. ولكن الأم آثرت أن تذهب إليه بدلاً منها مستغلة ظلمة المكان، وحين أدرك ذلك "هوى الخنجر من يد أبي مشعل.. ليستقر على أرض السرداب الرطبة الموحلة، وارتمى على صدر زوجته، وهو ينشج.... وأخذا يصعدان بخطوات وثيدة حتى بلغا أعلى الدرج، فتدفق نور النهار في وجه أبي مشعل..".

وشخصية "نعمان" في (مرزوق) على الرغم من كونها شخصية تمثل شخصاً واقعياً، مرتبطاً بظرفه الإنساني، إلا أنه استطاع - إلى حد كبير - أن يجعل منها شخصية فنية قادرة على التعميم، تجسّد نموذجاً لفئة كادحة، وطبقة مسحوقة، تعاني الفقر والعوز، وتناضل - عبثاً - لتحقيق الحد الأدنى من مطالب الحياة، فالمرابي يترصص بهم في أول نفق حياتهم المظلم، يمتص ما يكسبون من ملايم زهيدة، والموت يترصص في نهايته. فهم محاصرون بالموت،

يعيشون حياة إلى الموت أقرب منها إلى الحياة. وقد حاول الكاتب من خلال تجربته أن يدين الواقع، وما يسود فيه من فوارق طبقية، وذلك حين حاول أن يقدم الصورة وتقيضها عبر خطين متوازيين، الأول يمثل "نعمان"، والآخر يمثل صاحب القصر، الذي ينقل نعمان الحور على حماره لصالحه، ولكن محاولة الكاتب في خلق حالة فنية من خلال تقنية التوازي في نهاية التجربة، كانت محاولة رومانسية فجة. ففي الليلة التي توفي فيها "نعمان" بسقوط كهف الحور فوقه "كان القصر الذي ينقل إليه نعمان الحور الحريري قد تم بناؤه، وتحول إلى شعلة وهاجة من أنوار النيون الباهرة البديعة الملونة، وانبعثت من نوافذه موسيقى الرقص الصاخبة، وتراءت ظلال الراقصين والراقصات على الكوخ الحثير..".

شخصية المرأة :

لقد قدم ملحق عددًا من الشخصيات النسائية المتنوعة في قصصه، ونهضت المرأة بدور البطولة المحورية في ثلاث منها، هي (صبرية، وتفاوح وخبز، والأسطر الحمراء). وشاركت الرجل البطولة المركزية في ثلاث أخرى (عزيزتي لورة، ومتروبوليس، وعيد جديد).

أما سائر الشخصيات النسائية، فهي شخصيات ثانوية، تتفاوت في الأهمية، وفي مساحة حضورها من تجربة إلى أخرى، وغلبت عليها صورة الأم. ومن تلك الشخصيات الحفيدة، والطفلة، والمراهقة، وأختان في مقتبل العمر، والزوجة، والجدة.

وشخصياته النسائية بعامة تعاني الفقر، عدا المرأة الميسورة في (شموع العمر)، وتلك الشخصيات الأجنبية في (عزيزتي لورة، ومتروبوليس). وبعض شخصياته يجمع مع الفقر هم اللجوء، ولكنها شخصيات إيجابية، تتحمل بصبر، وتحاول بوسائلها المحدودة المتواضعة مواجهة تحديات أسرتها. فهي شخصيات قيمة تحاول صابرة دون أن تسقط، متشبثة بأهداب الفضيلة .

ولم يقدم ملحق صورة المرأة المومس إلا مرة واحدة في قصة (ذيول)، حيث أشار إلى أختي البطل اللتين وقعتا فريسة الفقر، والجهل، والوحدة، وغياب السند الاجتماعي لهما، ولم يشغلا من القصة إلا حيزاً ضئيلاً، أراد من خلال مصيرهما المؤلم إدانة الواقع، واتهام البطل

بأنّ سفره إلى الخارج للعمل - ونجاحه في ذلك - رغبة منه في تغيير واقعه، كان نجاحاً زائفاً، نجم عنه خسارة فادحة، جعلت البطل بعدها يهيم على وجهه صوب المجهول، وكأنّ ملحق يرمي إلى أن تغيير الواقع آنذاك كان أمراً بالغ الصعوبة، يصل إلى حدّ الاستحالة، وأنّ الأولى في تغييره هو المواجهة والتحدى لا الهروب منه.

وتستوقفنا صورة الأم عنده، التي شكّلت حضوراً بارزاً في ثلاث عشرة تجربة، (مرزوق، وصبرية، وطريق الآلام، ووسط الضجيج، وعيد جديد، والسرداب، وهل رأيت أحمد؟، ومن اللص، والأسطر الحمراء، والطريد، وشموع العمر، وأنا فاهم وأنت فاهم، وأبو السعيدين) وقد لفتت هذه الظاهرة عنده انتباه الأديب محمود سيف الدين الإيراني، حيث يقول: "وقد يلفت النظر في أكثر من قصة في هذه المجموعة شخصية "الأم" التي تحتل مقاماً رائعاً ومؤسّياً، وأحياناً مأساوياً"^(١١) ودفعته أيضاً إلى التساؤل: "لست أدري العوامل السيكولوجية البعيدة التي جعلت الأستاذ ملحق شديد الاحتفاء بشخصية الأم. غير أنني أعلم أنه قدّم أكثر من نموذج لهذه الأم الغالية: فهي كنز المحبّة، وكنز التفاني، والتضحية، بل هي كنز الوجود".

وبعيداً عن العوامل السيكولوجية المفترضة، فقد نهضت الأم الفلسطينية بدور مقدّر في رعاية أسرته، وتحمل مسؤوليتها إثر نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، واستشهاد العديد من الآباء.

والكاتب واحد ممن شهدوا النكبة وابعن لكل تفاصيلها ومفرداتها، وبدأ بنشر أولى قصصه عام ١٩٥١م، فكان أميناً في التقاط تلك المفردة المتميزة، التي أفرزتها ظروف محنة النكبة، "والذي لا شك فيه أنّ صورة المرأة أكثر استقطاباً لحركة الواقع، وأغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه، فالعلاقة التي تربط الفن بالواقع تجعل هذا الفن مكثفاً للنشاط البشري القائم في المجتمع"^(١٢).

قدّم ملحق شخصية الأم في صورة إيجابية قوية في مواجهة ظروف الفقر واللاجوء الضاغطة بقسوة، وهي منكرة لذاتها ومطالبها، مضحية لا تعرف الأنانية، فلم تصادف عنده صورة سلبية للأم. وقد ذهب أحد الباحثين إلى أنّ دور الأم في (هل رأيت أحمد؟) سلبى

باهت^(١٣). ولا ندري ما الذي يطلبه من الأم أكثر من خوفها على ابنها، وقلقها عليه، غير عابئة بالقنابل والرصاص، تبحث عن ابنها بين العائدين والشهداء؟ وحين كانت تسأل الرائع والغادي عن وحيدها: يا أخي، هل رأيت أحمد؟ كانت تعرّض حياتها للموت "إنها دون ريب في ملاءتها السوداء واقفة الآن في قارعة الطريق أو جالسة على إحدى المصاطب غير عابئة بقنابل المورتر المتساقطة على المدينة، تسأل كل عابر سبيل تعرفه أو لا تعرفه ... ومن ذا الذي كان يعبر السبيل في مثل هذه الأوقات غير المحاربين؟".

ثم لتأمل ذاك الختام الأكثر من موفق للتجربة، والذي تتجلى فيه رؤية الكاتب التشاؤمية، وفي الوقت نفسه يقدم موقفه الإيجابي من تلك الأم صانعة الأبطال، التي تجسّد بسؤالها خيط الأمل اليتيم في عباءة ليل النكبة الحالك "ثم الانفجار المروع يملأ الدنيا. وظلام حالك أغبر خانق يطبق على كل شيء، وتبتلع حلكته حلقة ملاءة سوداء تسأل: يا أخي، هل رأيت أحمد؟" وهنا يلحّ علينا سؤال مشروع: أين دور الأب في هذه التجربة؟ والقصة تشي بوجوده آنذاك.

وقد نلتقي بصورة الأب السلبية في عدد من تجاربه، كما في (الطريد، والسرداب، ومصير) وتبلغ شخصية الأم ذروة إيجابيتها، وشفافيتها في التجارب التي صوّرت بطولة أبناء فلسطين في الدفاع عن أرضهم، كما في (طريق الآلام، وعيد جديد)، بالإضافة إلى تجربة (هل رأيت أحمد؟).

ويؤخذ على صورة الأم في (أنا فاهم وأنت فاهم) أنّ معاني الأمومة لديها لم تتسع. فقد قبلت ظلم الوالي التركي لجمال آخر، ظلماً منه أنه أبنها لجمال جاسم. علماً بأنه قدّم لنا في (طريق الآلام) شخصية الحاجة "أم زيناتى الثابتة" التي بلسمت جراح أخي البطل الشهيد، وعلم بعد ذلك أنها تقوم بدور "أمّ للجميع".

والكاتب لا يعنيه أن تكون شخصياته طبق الأصل، بل ما يعنيه حقاً، هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود، تتفق وأغراضه^(١٤). وانطلاقاً من وعيه بهذا لجأ إلى تحريك شخصية الأم بلا أسماء إيماناً منه بشموليتها كمودج واقعي يتكرر دائماً، فهو يرسم شخصية الأم، وفي ذهنه تلك الصورة الخالدة بكل دالاتها النبيلة^(١٥).

وقدّم ملحق نموذجين للزوجة : أحدهما النموذج المستلب المقهور الذي تضغط عليه ظروف الفقر بشدّة، كما في (مجنون، والقبضاي، والسرداب) والنموذج الآخر متسلّط قدّمه في تجربة واحدة هي (فئران وعجين)، ولعلّه قد وُظّف هذا النموذج ليرمز من خلاله إلى إحدى دوائر الخوف التي تُلّف الواقع آنذاك. والقصة ذات بنية فنيّة متقدمة "تضعنا آنذاك على مشارف القصة الرمزية في الأردن وفلسطين، وذلك إذا ما تصورنا الحجرة المظلمة والعجين والفئران رمزاً للوهم والخوف الذي يستوطن النفوس بلا مبرر، وأنّ الشيخ عوض هو رمز السلطة القامعة، التي تجعل من الوهم والخوف وسيلة لاستدلال الناس، ولكنه - في الحقيقة - ليس كذلك، تقصد أنه كان أضعف مما تتصوره الجماعة "فصاحبة الصوت الرهيب امرأته تستطيع أن ترهب الرهيب "ولعله أراد بها تبعية السلطة للنفوذ الخارجي" (١٦).

أمّا شخصية الزوجة "ظريفة" في (دنيا)، فهي لا تنتمي إلى أحد النموذجين السابقين، فهي نموذج معتدل، يقيم علاقة إنسانية متوازنة، قائمة على المحبة والتقدير مع الطرف الآخر، وكان "أبو فهم" زوجها جدير بقلبها الكبير. فالراوي - الذي قدّمه في صورة كاريكاتيرية - يراه بطلاً من نوع مختلف، مرموماً برواية سير أبطال المقاومة، وتقديمها نموذجاً للناس. وكادت ظريفة تكبر في القصة لتصبح رمزاً للوطن الذي تهفو إليه، وتتعلّق به قلوب الجميع.

قدّم ملحق ثلاث شخصيات نسائية غير عربية: "لورة" في (عزيزتي لورة)، و"ليزي" وسونيا" في (متروبوليس). وجعل من لورة رمزاً للآخر الغالب، في مقابل الراوي الكاتب رمزاً للمغلوب. وعالج من خلال الشخصية موقف الآخر المتصلّب مثلاً، المتّسم بالتعالّي البغيض من صور حياتنا، مديناً ضيق أفقه، وأحكامه الجاهزة ضدنا، القائمة على التعميم الساذج. فسألها مرة عن قولها: "يا لهؤلاء الفلاحين، انظر إلى قراهم، إنّها جرداء قذرة، إنهم كسالى قذرون". وفي موضع آخر، ذكرها بقولها: "إنّ العرب يستأهلون أكثر من هذا لأنهم كلهم أميين (كذا) جملة غير متعلمين أجلاف. فسألتنك بكل رقة وأدب ولطف: كلهم بدون استثناء؟ فقلت جازمة: نعم. كلهم بدون استثناء!؛ فالقصة حوار بين حضارتين، وانتصاف - دون خطابة أو ضجيج - لشخصيتنا العربية المسكونة بمنظومة نبيلة من قيم الحياة.

وتشبه هذه الشخصية صورة "ليزي"، وموقفها السليبي من مواطنتها "سونيا" التي

تعاني الغربية والوحدة في مدينة المال والأعمال "متروبوليس" المكتظة، فجلست في نهر الشارع معرّضة حياتها للموت. ومن خلال تناقض أو تضاد موقف البطل "حسن" وصديقه "ليزي"، من هذه الحالة الإنسانية قدّم ملحق حواراً آخر بين (نحن والآخر) وبدا البطل شخصية قيمة، دينامية، متحضرة، في مواجهة شخصية "ليزي" المادية التي لا تقيم وزناً للمشاعر الإنسانية، فهو يسألها:

- لي رجاء واحد يا ليزي.
- وهو ؟
- أن تتقدمي إليها، وتسأليني عن خطبها، فأنت أدري مني بجاعتك وبنات جنسك.
- ولكن ما شأننا نحن بغيرنا ؟ أما ترى الآخرين يروحون ويغدون، ولا يتدخلون في ما لا يعينهم. لتذهب هذه الفتاة إلى الجحيم.
- ويبدو من خلال هذا الحوار على امتداد التجربة أنّ "ليزي" هي الأخرى ضحية لحضارة الغرب المادية، التي يدين الكاتب تقدّمها على حساب آدمية الإنسان وروحه.

صورة المرأة بين الثبات والنمو:

تتوعدت صورة المرأة عنده بين الثابتة والنامية، وتعدّ الصورة الثابتة هي الأكثر شيوعاً، نظراً لقلة الشخصيات النسائية المحورية، ولكثرة الشخصيات النسائية الثانوية.

ومن المعلوم أنّ الشخصية الثانوية يغلب عليها أنها شخصية ثابتة، فهي لا تُعطى من المساحة ما يسمح لها بالتطور والنمو داخل العمل، والتكشّف التدريجي. فصورة الأم عنده - على كثرتها - صورة ثابتة، وكذا الجدّة في (شموع العمر، وأبو السعيدين)، ومثل هذا صورة لورة وليزي في (عزيزتي لورة، و متروبوليس)، وهما شخصيتان محوريتان. فشخصية "لورة" لم تؤثر فيها الأحداث، ولا التفاعل مع الشخصية المحورية التي تشاطرها البطولة على امتداد التجربة، ولم تتغيّر قناعاتها، فهي شخصية متقلّبة، عبّرت عن موقف الكاتب من الآخر، وعن

رؤيته الجدلية العلاقة معه.

ومثلها شخصية "ليزي" أيضاً. وكذلك صورة الزوجة التي عالجها في ستّ تجارب.

ولا نكاد نظفر من بين صور المرأة سوى صورتين ناميتين، هما صورة "صبرية"، وحياء بلاسي" اللتين قدّمهما من خلال تجربتين متميزتين. ومثل هذه الشخصية يتطلب قدرة فنية متطورة، فهي تتجاوز حالة المطابقة للواقع، لكونها تشكل بديلاً للشخصية الواقعية^(١٧).

ففي قصة (صبرية) قدّم شخصية فتاة مراهقة، تضغط ظروف اللجوء والفقر على أهلها، فتضطرهم إلى دفعها للعمل خادمة في بيت أسرة طيبة ميسورة الحال نوعاً ما، وتحاول الفتاة جاهدة أن تتقن عملها لمساعدة أسرتها، وكانت دائماً التيقّظ، متوقّدة الذهن، تمنع النظر في كل شيء، كما كانت طُلعة، تحب أن تعرف كل شيء .. ولا تتردد في السؤال .. وسعت سرّاً، وبكل ما أوتيت من حيلة وصبر إلى تعلّم القراءة والكتابة، ثم أخذت ربة المنزل بيدها حتى أتقنتها، ودخلت إلى معترك الحياة تحمل سلاحاً جديداً.

"صبرية" تلك الفتاة الصغيرة، أدركت بدوافعها الذاتية أنها صاحبة قضية، وأنّ عليها أن تواجه التحدي بسواعدها الطرية، وأن تسعى إلى تغيير واقعها ما استطاعت إليه سبيلاً، وكانت رؤية ملحس في هذه التجربة مسكونة بخيط من التفاؤل، مثل ذلك الشعاع الذي يومض في نفس "صبرية"، فيحملها على الصبر، والأمل، والنضال.

وفي قصة (الأسطر الحمراء)، وهي تجربة ذات بناء فنيّ محكم، والتي تحكي استشهاد المناضلة "حياة بلاسي" في مذبحه دير ياسين، تبدأ القصة بعبارة كثيفة ذات زخم من الدلالات، التي تومئ إلى موقف البطلة ورؤية الكاتب، حيث يقول: "على مفترق الطرق وقفت، ورأسها يضحّ بمزجٍ صاخب من الأصوات والصور، يكاد يذهلها عن نفسها.. " حياة بلاسي معلمة القرية ما تزال مشدودة بقوة إلى تلميذاتها في المدرسة، وصوت نشيد بلادي المتقطع - خوفاً - من حناجرهن مازال يتردد صداه طريراً طازجاً في مسامعها. وتحسّ أنّ أصابع تلميذتها "زينت" ما لبثت متعلقة بثوبها عندما أمرتهنّ بالانصراف خوفاً على حياتهن. وفي الوقت ذاته عليها أن تعود إلى أمّها المقعدة في المدينة، وعليها - أيضاً - أن تلبّي نداء الواجب الوطني إزاء قرية دير ياسين التي تعمل بها، حيث تركت المناضلين مستميتين

متشبهين بترابها مهما كان الثمن، أولئك المناضلين الذين جعلوا تأمينها في سلم أولوياتهم، وها هي ذي على مفترق الطرق، وعليها أن تختار، وكان الاختيار صعباً، فقد "تحركت قدماها صوب السعير المتأجج تحس بالمدينة الكبيرة خلفها قد أُلقيت برمتها على كاهلها..".

وهناك شهدت مذبحاً تلميذاتها جميعاً، ونهضت بواجبها الوطني في إسعاف الجرحى، ولقيت مصيرها حين "كانت الشمس ترسل إلى القرية شعاعاً أخيراً، ما لبث أن خَبَا مَخْلَفاً القرية في قبضة ظلام يزحف إلى قلبها ويبدأ، لا يلتصق فيه إلا وميض أنصال السونكي تتحرك مجنونة باحثة في كل مكان، كأنها الأقلام العطشى- تسجل الهول على حلقة الليل بأسطر حمراء..".

فشخصية "حياة بلاسي"- شخصية بطولية حقيقية، استشهدت في تلك المذبحة، ولكن الكاتب استطاع أن يجعل منها شخصية نموذجية فنية نامية، تتكشف عوالمها تدريجياً من خلال التفاعل مع الأحداث والشخصيات الثانوية، وهي صاحبة هدف وقضية، تسعى - عبثاً - إلى تغيير الواقع، وبالتالي فهي تدهش المتلقي، وتفاجئه عبر سلسلة الحوادث بتجاوزها للعادي والمألوف وحالة المطابقة للواقع.

الشخصيات الثانوية:

تنهض الشخصية الثانوية فتيماً بدور مهم في إضاءة عوالم الشخصية المحورية، من خلال تفاعلها عبر سلسلة الأحداث، وبواسطة الحوار، "فإن الشخصيات الثانوية مجرد عوامل مساعدة، تدور كلها في مجال الشخصية الرئيسية"^(١٨) وقد أشارت الدراسة أثناء تناول صورة المرأة عنده، أن أكثر شخصياته النسائية كانت ثانوية، عدا عدد محدود استأثر ببطولة محورية، أو شارك فيها. ولاحظنا أنّ الشخصيات الثانوية كافة مسطحة غير نامية، لا تسعفها المساحة الممنوحة لها في التجربة على النمو والتطور، وهذا شأن الشخصية الثانوية في فن القصة القصيرة بعامة، وقلما نجد لها في فن الرواية - أيضاً - نامية متطورة.

تفاوت حضور الشخصيات الثانوية في تجاربه، فحيناً تكون محدودة محصورة بين

شخصية إلى ثلاث شخصيات، وهذا العدد المحدود يخدم وحدة الأثر التي يتطلع إليها كاتب القصة القصيرة، وبدا ملحس بذلك على وعي بشروطها. وقد تحقق هذا في تجاربه ذات الموضوعات الإنسانية، مثل: (مرزوق، وصبرية، ومن اللص؟ ومن القاتل؟ وبطانية دولية، وتفتح وخبز، ومجنون، والسرداب، والفن للفن، وجيوب خاوية) أو في التجارب التي شغلت بالحوار مع الآخر، كما في (عزيرتي لورة، ومتروبوليس).

ولكن التجارب المسكونة بالهم الوطني النضالي، فعدد الشخصيات الثانوية فيها يزيد عن ذلك، ونحس كأنّ ملحس يقدم بطولة جماعية من خلال حشد عدد من الأبطال الثانويين، كما في (الأسطر الحمراء)، فهناك أم المعلمة حياة، وتلميذاتها، وبخاصة زينب، وهناك القائد عطية، والشيخ سليمان، وابنه.

ومثل هذا نجده في قصة (طريق الآلام)، حيث تلقانا صورة أخي الشهيد، والأم، والحاجة أم زيناتي، والممرضة، وموظف مكتب الاستعلامات. وكذا فعل في (هل رأيت أحمد؟) ولم يحدث مثل هذا خارج المهم الوطني إلا في تجربة (شموع العمر) التي تلامس بشفافية همماً إنسانياً، يتمثل في وحدة الكهول حين يتقدم بهم العمر، وينفضّ من حولهم الناس ويضعفون، ولا يجدون ما يلوذون به، ويدون كالأطفال في حاجتهم للحب والحنان. فهناك الحفيدة رندة، والأم، والجدة، والجد شكري، الذي يستحضر بتقنية الاستدعاء من الذاكرة صورة أمه وأبيه. وطبيعة هذه التجربة كانت بحاجة إلى هذا التعدد في الشخصيات التي تمثل عدداً من الأجيال.

وتعد شخصية الأم الأكثر حضوراً بين شخصياته الثانوية، وتكاد صورتها لا تتجاوز تلك الصورة النمطية الخالدة لها، فهي شخصية إيجابية، مجبولة على التضحية والعطاء تسعى لتغيير ظروف أسرتها الصعبة، وتظل متماسكة صلبة، لا تسقط، كما في (مرزوق، وصبرية، وطريد) وغيرها.

وتمثل شخصياته الثانوية كل ألوان الطيف الاجتماعي في واقعه، فإلى جانب الأم، هناك الأب، والزوجة، والجدة، والحفيدة، والابن، والأخ، والمناضل، والمرابي، والشرطي، والحاكم التركي، ومسؤول الإذاعة، والعالم، والغني الانتهازي. وأكثرها ينتمي إلى ما دون سفح الكيان الاجتماعي، أو إلى الطبقة البرجوازية الدنيا، وشخصياته الثانوية - وكذا المركزية -

أكثرها شخصيات محبطة إلا أنها لا تتور، يلتقطها الكاتب من واقعه فيما بعد (نكبة ١٩٤٨). وقد أراد من خلالها إدانة سلبيات الواقع، معبراً بذلك عن موقفه الراض له والمتطلع إلى تغييره.

أساليب رسم الشخصية:

تعددت وسائل ملخص في رسم شخصياته بين الطريقة التحليلية المباشرة والطريقة التمثيلية غير المباشرة، وقد نجده - مثل كثير من كتاب القصة - يمزج بين الطريقتين معاً.

ففي الطريقة التحليلية المباشرة "يرسم الكاتب شخصياته من الخارج، يشرّح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقّب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر.

أما في الحالة الثانية، فإنه يُنحّي نفسه جانباً، ليتيح للشخصية أن تعبّر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة. وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى.."^(١٩) بالإضافة إلى استخدام أدوات الاستبطان وتقنياته ؛ وهي الحوار الداخلي، أو تيار الوعي، والتذكر، والحلم بنوعيه، والتداعي^(٢٠).

والملاحظ أنّ ملخص قد استخدم الطريقة المباشرة في مجموعته الأولى، كما في (بطانية دولية، وتفاح وخبز، وحنين ولقاء)، واستخدم فيها الطريقة غير المباشرة كما في (مرزوق، وعزيرتي لورة)، ومزج بين الطريقتين، كما في (صبرية، ويا عوازل فلفلوا، ومجنون، ومن اللص؟).

ويظل هذا دأبه على امتداد مجموعاته الثلاث، وإن كنا نلاحظ انحسار الطريقة المباشرة لصالح الطريقتين الأخرين، فلم يلجأ إلى الطريقة المباشرة بمفردها في تجارب المجموعة الثانية "أبو مصطفى"، وتلقانا تجربتنا (بابا نوبل، وغبار) في مجموعته الأخيرة (ذيول) اللتين اعتمدت فيهما على الطريقة المباشرة. ولعل السبب في ذلك أنّ هذه المجموعة قد جمعت ونشرت بعد وفاته، وتجاربها تنتهي إلى أكثر من مرحلة عنده.

ففي قصة (بطانية دولية) يستهلها بوصف شخصية البطل صاحب البطانية، وقد

انزوى في أحد مداخل السوق، لينزعها عنه، ويخلع قميصه، ويبيعه بعشرة فلوس، ثم يتشح بها ثانية، وبتناح بئس القميص رغيفاً "يقبض عليه بكلتا يديه ويفمه معاً، وينزوي ثانية في مدخل السوق يلتم الرغيف دون أن يرفع عنه فمه لحظة واحدة، وعيناه محمّلتان محمّرتان، تنلفتان يمنة ويسرة، كأنّ غريزته تخشى أن يختطف أحد منه الرغيف .." وينتهي الحدث هنا، ويبدأ ملحس بالحديث عن تداعيات مأساة النكبة ومفرداتها. ولم يكتف بهذا الاستطراد الذي أضّر بالشخصية، فلم يعطها الفرصة للتطور بدفع الحدث إلى مزيد من التشويق والتأزم، ليضمن للتجربة توترها، ووحدة أثرها، بل يخرج إلى موقف تربوي لا علاقة له فيم سبق، فيقول: "لقد علمتني ثقافتى العريقة أن أصبر على المكروه، وأن لا أستسلم للقدر! وفهّم المستعمر، وهو الذي يؤمن بالعلم وحده، فهّم نفسيّتي هذه، ودرسها درساً علمياً دقيقاً..".

وينسى- ملحس أن يلتفت ثانية إلى صاحب البطانية، أو أن يعيره أدنى اهتمام، مكتفياً بتلك الفقرة اليتيمة في الصفحة الأولى التي خصه بها، ليواصل الخروج من حديث إلى آخر وهاجسه التربوي لا يفارقه حتى يفرغ من قصته، حيث يقول في ختامها "لا يا سيدي، إنّ الصدقات والإحسان لا تحل مشاكل الناس الاقتصادية في عصر تعتمد فيه الأمم الحية على العلم والأسس الاقتصادية العلمية..".

وتلتبس القصة بالمقالة في هذه التجربة على نحو واضح، فالقصة بلا أحداث تقيم بناءها، وتكشف عوالم شخصيتها الوحيدة، فشجبت الشخصية، لأنه لا ملامح للشخصية بلا أحداث، ولا أحداث بلا شخصية. "فرسم ملامح الشخصية، وبيان سماتها المختلفة مسألة على درجة عالية من الأهمية ومن الحساسية الفنية.. ومن الشروط الأولية في تقديم الشخصية عدم الكشف عنها كاملة منذ البداية، لأنّ الدرامية والتشويق اللازمين لكل فنّ يَحْتَمَن أن تظهر الشخصية بالتدرّج"^(٢١).

وفي قصة (صبرية) من مجموعته الأولى يقدم تجرّبه تحمل ملامح البدايات، وترهص على نحو جليّ بدور ملحس في تطوير هذا الفن محلياً، وتنبئ بوعيه لآلياته الجديدة، التي تليق بواقع ما بعد النكبة المضطرب، والحافل بالإنكسارات، وعذابات اللجوء، والأحلام المجهضة.

وكان ملحس عند حسن الظن به، إذ ضمّت مجموعته التاليتان تجارب أكثر نضجاً

ووعياً، كما في (أبو مصطفى، والأسطر الحمراء، وهل رأيت أحمد؟ وطريق الآلام، والصرّة الصغيرة، وشموع العمر، والسرداب، وفئران وعجين) من مجموعته الثانية، والتي تمثل مرحلة متقدمة في تجربته الإبداعية، وكزس هذا المنحى في بعض تجارب مجموعته الثالثة، كما في (ذبول، ومتروبوليس، والقبضاي، والمفتون).

فشخصية "صبرية" هي الشخصية المركزية في تلك القصة، على الرغم من شغل "أم صبرية" مساحة واضحة منها. وقد لجأ إلى أكثر من طريقة في رسم سمات بطلتها. فحيناً يعتمد على السرد التقريري المباشر على لسان الراوي حين يقول: "دأبت صبرية على أداء واجباتها اليومية، فكانت توصل أطفال مليحة إلى مدرستهم، وتخبز العجين، وتساعد في الأعمال المنزلية الأخرى، فأثقت أعمالها بسرعة عجيبة، إذ كانت دائماً التيقظ...".

ويطول هذا السرد، ويتكرر شبيهه في الصفحتين التاليتين. ونحسّ في هذا السرد بسطوة الراوي في تخليق الشخصية دون أن يعطيها الفرصة لتتحرك بتلقائية وعفوية.

ولكنه مع ذلك يبدأ في توظيف تقنيات أخرى ليتيح للشخصية أن تتكشف من الداخل. فصبرية الطفلة تدير في رأسها الصغير حواراً بريئاً، ففجأة وجدت نفسها خادمة تواجه سيدة وزوجها، وعليها أن تبحث عن صيغة مناسبة للتعامل معها "إنّ أباه وأمها إذا علما أنها لم تطعها، ولم تستعمل العبارة التي لقناها إياها فسيضربانها حتماً. وإن هي لم تطع المرأة الجديدة فستضربها... فماذا تفعل إذن؟ هل تقول للمرأة الجديدة: ولكن أمي وأبي سيضربانتي؟ نعم. لِمَ لا؟ فلتقلها...".

ويحاول ملحق الإلحاح على توظيف تقنية تيار الوعي لرسم الشخصية من الداخل، فيقول: "رغم صغر سنّها، فقد كانت تفكر في أهلها، وتتمنّى لو أنهم يجيئون ذلك النوع المريح من الحياة، وكثيراً ما كانت تتساءل: لماذا لا يعيشونه؟ فلا تحير جواباً"، ولكنها تقول في نفسها: "يا ليتني أستطيع أن أفعل شيئاً يحقق لي أمنيّتي".

وإلى جانب هذا وذاك يستعين بالأحداث لتشويق المتلقي، ولتطوير شخصية إيجابية تسعى إلى تغيير واقعها، وتفلح على الرغم من قسوة ظروفها، فتستطيع خلسة أن تتعلم القراءة والكتابة.

الطريقة التمثيلية:

وكما لاحظنا، فقد بدأ ملحس في بعض تجاربه المبكرة من مجموعته الأولى (من وحي الواقع) يحاول رسم شخصياته مستعيناً بأدوات تشكيلية غير تقليدية، مثل الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) بالإضافة إلى الحدث وتيار الوعي، كما في (صبرية، ومرزوق، ويا عوازل فلفلوا، ومجنون) لكن هذا المنحى التشكيلي الحجول سرعان ما يتكّرس في مجموعته الثانية، التي ينتمي أكثر تجاربها إلى ستينيات القرن الماضي، وينتمي أقلها إلى أواخر عقد الخمسينيات، فأخذ يضيف إلى تلك الوسائل تقنيات أخرى.

لقد وظّف ملحس في العديد من تجاربه الحوار الخارجي في دفع الحدث والكشف عن جوانب شخصياته، ولكن هذه التقنية بلغت أقصى ما يُراد منها عنده في تجريبي (عزيزتي لورة، و متروبوليس)، فتسيدتها. ولعل ذلك مردّه إلى موقف ملحس من (الأخر) المتعطرس الأجوف، فهو يقيم فيها حواراً بين ثقافتين وحضارتين، ويصبح الحوار هو الأليق والأولى لمثل هذه التجارب، وبخاصة في قصة (متروبوليس). أمّا قصة (عزيزتي لورة)، فالحوار - على أهميته - يأتي ضمن تقنية "الرسائل"، حيث يستعيد حواراً بين الراوي والبطلة، وهي محاولة مبكرة وموفقة في توظيف مثل هذه التقنية التي استغرقت القصة كاملة.

وفي مجموعته الثانية بدأ اهتمامه واضحاً بتكنيك المونولوج أو تيار الوعي، رغبة منه في استبطان شخصياته، وإضاءتها من الداخل، ولا سيما أنّ معظم شخصياته مأزومة، كما في (الأسطر الحمراء، وطريق الآلام، والسرداب، وذبول، و متروبوليس) وغيرها.

وظهور تيار الوعي في القصة القصيرة، جاء نتيجة الاهتمام المتزايد بمكتشفات علم النفس، وبتأثير من التعرّف على النتاج القصصي لمجموعة من الكتاب الغربيين، الذين رادوا هذا الاتجاه، أمثال: جيمس جويس، ومارسيل بروست، وفرجينيا وولف، وريتشارد سون. وتيار الوعي أو المونولوج الداخلي هو الحوار الصامت، أو الكلام غير المسموع، وغير الملفوظ، الذي تعبّر به الشخصية عن أفكارها الباطنية، التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي^(٢٢).

ففي إطار سعيه الدؤوب إلى امتلاك أدواته وتطويرها بما يتّسق وواقعه، يلجأ إلى

مزيد من التقنيات التي تعينه على رسم شخصياته من الداخل، فيوظف تكنيك الاستدعاء من الذاكرة، كما في (أبو مصطفى، وطريق الآلام، والطريد، ووسط الضجيج، ودنيا، وذيول، ونظرة ملؤها الأمل) وغيرها. وأقل من ذلك كانت محاولاته في استغلال تداخل الماضي بالحاضر، كما في (الأسطر الحمراء، وهل رأيت أحمد؟). وينجح في إحدى تجاربه (السرداب) في توظيف طبيعة المكان للكشف عن عوالم الشخصية.

ويضعنا ملحس على مشارف القصة الرمزية في الأردن وفلسطين، بتقديم بعض التجارب التي سعى فيها إلى تصوير شخصياته من خلال الرمز، كما في (فئران وعجين، والقبضاي، وعزيتي لورة، ومتروبوليس).

كما استعان بتوظيف أسماء بعض أبطاله لرسم شخصوهم، ولكنه ميل لم يطرّد، بل عمد في كثير من قصصه - كما أشرنا - إلى تقديم أبطاله بلا أسماء، سعياً منه إلى تعميمها. وقد تخيّر لأبطاله من المناضلين والشهداء أسماء لها دلالاتها الإيجابية، وصلاحيتها للتعميم أحياناً، مثل: "أحمد" في (هل رأيت أحمد؟، وحين لقاء)، و"محمد" في (عيد جديد)، و"حياة" في (الأسطر الحمراء)، و"جاد الله عبد ربه" في (طريق الآلام).

و حين أراد تقديم شخصية تواجه واقعها بصلاية وتحاول تغييره، أطلق عليها "صبرية" كما أطلق اسم "نافع" على الطفل (في وسط الضجيج) الذي كان مطالباً - وهو ابن الثامنة - بأن يعمل، ويعول أسرته. وحين أراد أن يقدم صورة المعلم الكادح، أطلق عليه اسم "كامل" في (غبار السنين). وفي تجربة (دنيا) قدّم بطلها من خلال ذاكرة الصبي الراوي المعجب بطريقته التعبويّة في سرد أخبار أبطال المقاومة للناس، فأطلق عليه "أبو فهم" ، وسمّى زوجته "ظريفة" التي كان من الممكن أن يسميها فتياً، فتكون رمزاً للوطن، فقد كانت محطّ أفئدة الشباب قبل زواجهما منه.

وتعدّ تجربة (ذيول) - التي اختارتها رابطة الكتاب الأردنيين بعد وفاته عنواناً لمجموعته الأخيرة - واحدة من تجاربه المتطورة في بنائها ورسم شخصوها، على الرغم مما تحمله من ذيول المرحلة الأولى في الشكل والمضمون^(٢٣). وقد استعان في رسم شخصية بطلها "حمد" بعدد من التكنيكات غير التقليدية. فعدا توظيفه لاسم البطل في محاولة منه لنمذجته، وإمكانية تعميمه،

فقد بدأها بوصف غير مجاني، على غير عادته في الكثير من تجاربه، ولكنه وصف للمكان شديد الصلة بالشخصية، أو بتعبير أدق فهو وصف للخارج، وللجو المحيط بالبطل، يأتي موازياً لما يمور في نفس البطل من ضيق وغضب "الحتر شديد، والغبار يتناثر في الطرقات المترعة بين أكواخ المخيم... والروائح الكريهة تنبعث من المراحيض والنفايات. وأطلقت كل هذه على الهواء الآسن، فأخذت بتلايبه، وأخمدت أنفاسه، فأحسن حمد أنه لا يستنشق هواءً، وأنه يعب من زفرة عميقة زفرها المخيم المترامي .. وأن تنفسه هو غدا أشبه باللهات".

وبتكنيك تيار الوعي يعترض ملحس وصفه بقوله: "ما الفرق بين قتل بعوضة، وقتل ذلك الوغد الحقير؟" وسيعرف المتلقي بعد ذلك أنّ المقصود هو زوج أخته، الذي دفعه إلى الاغتراب، وترك أخته عنده في محبّ الریح. وها هو ذا يعود للبحث عنها، وتخليصها من برائته. وقد كشف هذا التساؤل غير المجهور البعد النفسي للشخصية، وما يضطرب في أعماقها من صراع داخلي، يأتي متسقاً مع ما يحدث في الخارج.

وينجح ملحس - على طريقة تشيكوف - في إيضاح عوالم الداخل من خلال العناية بالخارج وتفاصيلها الدقيقة. وتتسع مساحة تيار الوعي ثانية في المقدمة، ولكن هذه المرة بصوت الراوي، الذي يندغم بصوت البطل لمزيد من المصادقية. ويخلص من هذا وذاك إلى حوار خارجي لمزيد من الكشف عن شخصية البطل و"ذلك الوغد" أبو عليان، ولكنه احتاج أيضاً إلى الوصف المباشر في تقديم شخصيته الثانوية، "فأطلق أبو عليان ضحكة مدوية كريهة، اختفت معها عيناه الصغيرتان الماكرتان، وتكشّف فيه عن أسنان كبيرة قوية ضاربة إلى السواد، وانبعث من كهف جوفه رائحة العرق والتبغ، والتصق شارباه الكثيفان بأنفه، واهترّ جسمه الضخم اهتزازات متتالية" وبهذا الوصف جمع "أبو عليان" القبح من طرفيه؛ قبح الداخل، وبشاعة الخارج.

ولمواصلة اكتشاف عوالم الشخصية المركزية، يستعين ملحس بتقنية التداعي، حيث استدعى حدّث احتفالات المدينة باستخدام الألعاب النارية مخزوناً هائلاً من ذكريات النكبة الأليمة؛ صوت الرصاص والقنابل، وموت الأب ثم الأم، والهجرة، واللجوء مع اختيه، وتسلسل "ذلك الوغد" إلى حياتهم. وإذا كانت الألعاب النارية قد استدعت هذا المخزون النفسي، فإن

الكاتب كان يسعى من خلال المفارقة إلى إدانة البطل للواقع وسخريته منه، وذلك من خلال عبارة غير مجهورة يديرها "حمد" في نفسه، قاطعاً بها تيار الوصف لتلك المفرقات "لا بدّ أنّ المدينة الكبيرة تحتفل بعيد قومي لا يدري ما هو".

وتفتح تقنية التداخي بوابه الماضي الذي يتداخل مع الحاضر، ويظل الزمن متأرجحاً حتى يعيدنا عبر سلسلة من الأحداث إلى لحظة عودته من الخارج للبحث عن اختيه. فالحالة النفسية للبطل اقتضت ألا يمضي الزمن وفق آليات القصة التقليدية، فيسير على نهج منطقي، أو على نسق متسلسل صاعد، الماضي يسبق الحاضر، والحاضر لا بدّ أن يأتي قبل المستقبل المتوقع^(٢٤).

وحين يكتشف أنّ أخته قد سقطت في بحر الرذيلة، وأنّ "ذلك الوغد" هو السبب الرئيسي، وأنّ غيابها هو أفقدهما السند الوحيد لمواجهة الواقع الصعب، وأنّ الحلّ لم يكن في الهروب والغربة، ولكن في المواجهة، يعود ثانية إلى توظيف تيار الوعي ليضع نهاية موفقة لتجربته "وأمسك حمد رأسه بين يديه، كأنه يريد أن يمنعه من الانفجار... المجرم إنه سيقتله، وسيشرب من دمه. السافلتان. إنه سيقتلها أيضاً ويشرب من دمائها... وأسرع الخطى يقطع الأزقة والدروب، تطارده الضحكات... إنها ضحيتان ماتتا من زمان، ولم تبق فيها دماء تسفك بعد أن ولّغ فيها الذئب الكبير... وهبّ واقفاً... واندفع يشقّ الليل، فابتلعه أمواج ظلام مجهول".

وهي نهاية موفقة - ولا شك - لبطل يستشعر الغربة في مجتمع فاسد، انقلبت فيه المعايير، وغابت القيم، وما بقي منها فقد تشوّه. فلا شيء في واقعه يستحق أن يبقى من أجله. "والاعتراب تجربة نفسية شعورية عند الفرد تنصف بعدم الرضى، والرفض، والإحساس بأنّ هوةً فسيحة عميقة تفصل بين العالم الواقعي الذي يعيشه، والعامل المثالي الذي يصبو إليه"^(٢٥).

بتلك النهاية المفتوحة اختتم تجربته، وبتلك اللغة التي تضعنا على مشارف الشعر، جاء الجزء الأخير من قصته محمولاً على أجنحة تيار الوعي، حيث تداخلت الانفعالات والأحاسيس، والصور، والأزمنة. "والقصة القصيرة تلقي بثقلها كله في اتجاه النهاية... إذ يجب أن تزداد سرعتها كالقنبلة الملقاة من طائرة، وذلك كي تضرب الهدف بكل قوتها وتقلها.. إنّ النهاية

هي نخاع البداية ولباها" (٢٦).

فالكاتب في هذه التجربة، يقدم صورة بطله المركزي بالطريقة التمثيلية غير المباشرة. مستعيناً بعدد من التقنيات اللازمة لاستبطن شخصيته، ورسمها من الداخل، لتجلية مكوناتها الشعورية، ولم يحاول - مطلقاً - أن يلتفت إلى ملاحظها الخارجية.

ولولا ذيول تلك اللغة الإحيائية ببلاغياتها التقليدية، التي تطل علينا هنا وهناك في تجربته، لاستطاع ملحس أن يقدم مبكراً تجربة ناضجة على درب الحساسية الجديدة للقصة القصيرة في الأردن وفلسطين. فهذه اللغة الإحيائية لا تتلاءم والتقنيات الحديثة في بناء القصة القصيرة.

الخلاصة :

لقد مثّل جيل "ملحس" جسراً مهماً بين مرحلتين في كتابة القصة القصيرة في الأردن وفلسطين^(٢٧)؛ مرحلة البداية المتعثرة، التي كانت تتلمس الطريق، ووقعت في عددٍ من الهنات التي كانت تؤخذ على فنّ القصة في بقية البلاد العربية. فهي خليط من السرد، والترجمة الذاتية، والرسائل المتبادلة، ولم يستطع الكاتب على الدوام - إخفاء شخصياتهم، بل كان لابدّ من أن يقحم الكاتب نفسه ليلقّن القارئ، ويقدم له المواعظ، وطغى على الكتاب المنحى التعليمي، وسيطر على القصة الفهم الساذج لوحدة الانطباع^(٢٨). والمرحلة الثانية التي انطلقت مع بداية عقد السبعينات، وكان جيلها أوفر حظاً من سبقه، وأزمته كانت أشد، وواقعه أكثر تعقيداً.

وشكّل ملحس مع محمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري ذلك الجسر، وكان لهم فضل تطوير فنّ القصة بعد تلك البداية، وتخليصه من بعض تلك الهنات التي وسمت تجارب البدايات، ونجحوا في تقديم بعض التجارب الناضجة على طريق فنّ القصة الآخذ ببعض آليات الحساسية الجديدة في القصة القصيرة، مما هيّأ لجيل السبعينات "أن يمنح القصة أبعاداً جديدة، ومذاقاً جديداً، وقيمة جديدة"^(٢٩).

لذا، قدمت تجارب ملحس ملامح مرحلتين في رسم شخصيات أبطاله. فحيناً نجد رسم الشخصية عنده - وبخاصة في مجموعته الأولى (١٩٥٢) - يعاني من ذيول مرحلة البدايات، حيث يسود السرد التقريري المباشر، ويغلب أسلوب (الحكي) البسيط على التجربة، وتظل شخصية الكاتب متسيّدة، لتحول دون تكشّف الشخصية على نحو تلقائي عفوي، وبخاصة حينما يلحّ عليه حسّ التربوي، أو مزاجه التعليمي، فتلتبس التجربة حينئذٍ بالمقالة أو بالخاطرة، ولا سيّما أنه كان يقع - في أحيان كثيرة - ضحية غواية اللغة الإحيائية ببلاغتها التقليدية، التي تحرم القصة من واقعيتها اللغوية، وربما زاد عن ذلك بإناطق شخصياته - أحياناً - بمثل هذه اللغة، وهي لغته لا لغة أبطاله من عوام الناس، والبسطاء، وغير المتعلمين، مما يجور على مصداقيته في رسم الشخصية، ويمكن تلمّس ذلك حتى في أفضل تجاربه في تلك المجموعة (مرزوق).

كما أنّ تلك اللغة الإحيائية كانت تحول - أحياناً أخرى - دون إخلاص ملحس في رسم شخصيته، حين كان يشغل نفسه بذلك الوصف المجاني في صدور العديد من تجاربه، ظاناً أنه يمهّد به لظهور الشخصية. وفي أحيان أخرى كان يباشر ذلك الوصف داخل التجربة، مما ينال من حيوية السرد، وتنامي الحدث، وإطراد التشويق. ومع ذلك فقد نجح في تلك المجموعة بتقديم قصتين تلميحيان فنياً إلى عقد الستينيات، وتشكلان تطوراً واضحاً في تجربة ملحس القصصية، هما (صبرية ومرزوق). ويرى الدكتور هاشم ياغي أنّ أمين ملحس يظلّ بهاتين القصتين قمة بين القصاصين في مرحلة الخمسينيات^(٣٠).

ولعلّ هاتين التجريبتين كانتا وراء قول الدكتور إبراهيم خليل "بأنّ أمين ملحس قد خطا بالقصة القصيرة خطوة إلى الأمام، فتجاوز بذلك الشكل الذي ارتقى إليه الإيراني، وتعدّد مجموعته الصادرة في زمن مبكر (١٩٥٢) إحدى العلامات البارزة في طريق القصة الأردنية القصيرة، وأعنى بها (من وحي الواقع)^(٣١)".

وقد أرهصت هاتان القصتان باتجاه ملحس الفتّي في مجموعته التالية (أبو مصطفى وقصص أخرى)، حيث بدا أكثر وعياً بأدوات رسم الشخصية، تلك الشخصية التي ينتزعها من واقع محبط، مسكون بالهزيمة، والأحلام المهضمة. وكلّما مضينا في الزمن صُعداً بعد النكبة، كلّما تركز هذا الواقع، وبدأ يتعمّد، وأصبحنا بحاجة إلى فنّ يسبر أغوار النفس، ويكتشف عالمها الداخلي، وما يمور فيه من انفعالات وصراع.

وفي هذه المجموعة - أيضاً - تكامل ملحس منحاه الواقعي، الذي بدأه في مجموعته الأولى، وكانت واقعيته التسجيلية وراء تقديم العديد من شخصيات أبطاله ذات الطبيعة الثابتة. أمّا في مجموعتي (أبو مصطفى، وذيول) فقد تراجعت تلك الشخصية لصالح الشخصية النامية، التي حاول أن يندمجها، للتعبير عن هموم الطبقة الكادحة، مقدّماً إيّاها من خلال أدوات تليق بواقع الستينيات، حيث بدأ اعتماده على أدوات الاستبطان النفسي في رسم الشخصية، ممثلة في المونولوج الداخلي، أو تيار الوعي، والاستدعاء من الذاكرة، بالإضافة إلى تأرجح الزمن بين الماضي والحاضر، واستخدام الرمز، وتوظيف طبيعة المكان في إضاءة عوالم الشخصية.

وبدا في هذه المجموعة أثر ثقافة ملحس الأدبية، والنقدية، وإطلاعه على القصص

الغربي، وترجمته لبعض منه. فقد قدّم في مجموعتيه قصّة قصيرة تقوم على تصوير شريحة من حياة أحد الأشخاص، تعكس موقف الكاتب ووجهة نظر الراوي تجاه الحياة^(٣٢).

ولولا بقايا من مرحلة الخمسينيات ما زالت عالقة بتجاربه، لقدّم نقلة نوعيّة مبكّرة للقصّة القصيرة في الأردن وفلسطين. ولكنه مع ذلك جسّر بقوة للعلاقة بين المرحلة الأولى التي أشرنا إليها، ومرحلة السبعينيات بكل تجلياتها، وأعلامها من أمثال: جمال أبو حمدان، وبدر عبدالحق، وخليل السواحري، وهند أبو الشعر، وفخري قعوار وغيرهم.

وقد لاحظنا أنّ الواقع المتحرك استطاع أن يكون فاعلاً في بناء الاتجاهات القصصية، والكشف عن المواهب القادرة على العطاء الجيد من خلال الوعي الثقافي ومعايشة الواقع معايشة حقيقية^(٣٣).

هوامش الدراسة

١. فؤاد قنديل : فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٠.
٢. د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوندجان، ومكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦، ص ٩. وانظر : مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٠٨.
٣. فورستر (إدوارد مورغان) : أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلسي، لبنان، ١٩٩٤م، ص ٣٩.
٤. د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ١٩٨٧م، ص ٥٦٤.
٥. ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص ١٣٩.
٦. فن كتابة القصة : ص ٢١٣، مرجع سابق.
٧. أدوين موير : بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف، (د.ت)، ص ١٣٩.
٨. انظر : عبدالله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، منشورات رابطة الكتاب الأردنية، ١٩٨٣، ص ٤٣، ٤٦.
٩. انظر : المرجع نفسه، ص ٤٧، وراجع : د. محمد يوسف نجم : فن القصة القصيرة، دار صادر بيروت، ودار الشروق بعمان، ١٩٩٦م، ص ١٠٤.
١٠. انظر : د. أحمد الخطيب، تجربة أمين ملحس القصصية بين التقليد والتجديد، مجلة المنارة، جامعة آل البيت، م ٤٦/٣٤، ١٩٩٩، ص ٣٠٥.
١١. محمود سيف الدين الإيراني : مجموعة أبو مصطفى " لأمين فارس ملحس، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٣، من المقدمة.
١٢. د. طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٤م، ص ٥٠.
١٣. ناصر علي إبراهيم : أمين فارس ملحس، القاص... الأديب، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص ١٢١، ١٢٢.
١٤. د. محمد يوسف نجم : فن القصة القصيرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٩٣.
١٥. انظر تلك الصورة الخالدة للأم عند : د. طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ٢٤٥، وامتنان الصادي : زكريا تامر والقصة القصيرة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م،

- ص ٧٧، حيث تقول : من المؤلف أن تظهر صورة - المرأة - الأم رمزاً للعطاء والتضحية في معظم الأعمال الأدبية ؛ لأنها الموجه المرئي والمدافع عن الأبناء أمام سطوة الآباء.
١٦. تجربة أمين ملحس القصصية بين التقليد والتجديد، مرجع سابق، ص ٣٠٨.
١٧. راجع : فن القصة القصيرة، مرجع سابق، ط دار صادر، ص ١٠٤، وانظر : النموذج وقضايا أخرى، مرجع سابق، ص ٤٧.
١٨. د. بدري عثمان : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٣٤.
١٩. فن القصة القصيرة، مرجع سابق، ص ٨١.
٢٠. انظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص ٥٣، ٥٦.
٢١. فن كتابة القصة، مرجع سابق، ص ٢١٣.
٢٢. راجع : ليون إيدل : القصة السيكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية - بيروت، ١٩٥٩، ص ١١٧ وما بعدها.
- وانظر : د. السعيد الورقي : اتجاهات القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٢٩٠.
- وانظر : د. يحيى عبد الدايم : تيار الوعي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٥٦.
٢٣. انظر : مقدمة مجموعة ذيول، بقلم الدكتور هاشم ياغي. والمجموعة من منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، صدرت بمناسبة أربعين مؤلفها عام ١٩٨٣م. لكن قصة (ذيول) كتبت عام ١٩٦٢، وسائر القصص كتبت في عقدي الخمسينيات والستينيات ما عدا تجربة واحدة كتبت عام ١٩٧٣م.
٢٤. انظر : إدوار الخراط، الحساسيات الجديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٣٤٠.
٢٥. حلیم بركات : الاغتراب والثورة في الحياة العربية، مجلة مواقف، لبنان، العدد الخامس، السنة الأولى، أغسطس ١٩٦٩م، ص ٢١.
٢٦. محمد براءة : دراسات في القصة القصيرة، وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤، ص ٢١٢، والمقولة للناقد إيجنباوم.
٢٧. راجع : تجربة أمين ملحس القصصية بين التقليد والتجديد، ص ٣٠٨، مرجع سابق.

٢٨. د. إبراهيم خليل : القصة القصيرة في الأردن، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤، ص ١٧.
٢٩. د. هاشم ياغي : القصة القصيرة في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، ١٩٩٣م، ص ٤٩.
٣٠. انظر : د. هاشم ياغي، ص ٢٦، مرجع سابق.
٣١. د. إبراهيم خليل : القصة القصيرة في الأردن، ص ٢٠، مرجع سابق، وراجع : د. هاشم ياغي : القصة القصيرة في الأردن (مرجع سابق) ، ص ٢٥، حيث يقول : " كانت قصص أمين فارس ملحس - ابن مدينة القدس - متقدمة جداً في مسيرة الحركة القصصية. لقد ألغت قصصه العشر، في مجموعته (من وحي الواقع)، كل المسافات بينها وبين مجتمعها ".
٣٢. د. إبراهيم خليل : القصة القصيرة في الأردن (مرجع سابق)، ص ٢٠.
٣٣. راجع : فخري صالح : القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١١.

