

(عائد إلى حيفا): الأسئلة الفلسفية الصعبة (1)

سهيل كيوان *

يقول ولتر باتر: «الفن هو فك أزمة الصراع»، ويضيف لهذا القول جبراً إبراهيم جبراً: «وسواء كان هذا الصراع سياسياً أو اجتماعياً أو نفسياً، فإنه المميز الهام في فن الرواية رغم المدارس الفنية التي نشأت حوله». (الحرية والطوفان ص 64 جبراً إبراهيم جبراً).

كتاب كثيرون كتبوا عن مأساة الشعب الفلسطيني، منهم من عاش المأساة بشخصه، ومرت التجارب القاسية على لحمه وفي دمه وعظامه، فتركت على جسده وفي نفسه ندبات لم ولن يدملها الزمن، ومنهم من أصبح لاحقاً بين ليلة وضحاها لكنه كان واعياً في تلك الفترة، ومنهم من نجح في البقاء في وطنه فكتب تجربته، ومنهم من سمع والتقط من أفواه الناس ومن الصحف والكتب ما حدث ثم كتب، ومنهم من كان طفلاً لا يذكر شيئاً من النكبة، ومنهم من ولد في المنفى فكتب تجربة المنفى بعد أن شرب حميمها وأكل زقومها حتى الشمال، ومنهم من كتب عن العلاقة بين الداخل والخارج، بين الحين والواقع، أما غسان كنفاني فقد كان في الثانية عشرة من عمره عند حدوث النكبة وشرد وأسرته من عكا إلى لبنان، أما المشترك بين جميع من كتبوا فهو أنهم حملوا مسؤولية ما حدث للشعب الفلسطيني، لليهود، وللاإنكليز، وللجيوش العربية المتقهقرة غير المنظمة، وفي كثير من الأحيان دون تمحيص وبحث جاد ومقنع للقارئ المحايد أو ما يسمى القارئ الموضوعي ذا النظرة الانتقادية، نقلوا صوراً عن المجازر الوحشية البشعة التي أرغمت الفلسطينيين على الرحيل، كتبوا عن الحق الذي اغتصب، كتبوا عن الحنين ليافا وحيفا وعكا والجليل. في رواية «عائد إلى حيفا» نلمس التحليل النقدي الواعي والجريء ومواجهة عقدة الصراع ودون رحمة أو انحياز أو ممالأة للجانب الفلسطيني، فنراه يواجه الواقع والكارثة التي حصلت بانتقاد ذاتي شديد، يصل أحياناً درجة توبيخ النفس وتأنبها من خلال عقدة شعور بالذنب رافقته في معظم أعماله وبشجاعة نادرة، فهو لا يتردد في طرح أصعب الأسئلة، ومن المفاجئ أنه لا يعتبر إدانة اليهودي أمراً مفروغاً منه، ومن ثم تحميله المسؤولية الكاملة لما حدث، على الأقل ليس بكل ما حصل.

رواية «عائد إلى حيفا» مواجهة مرة في الواقع، وهي رواية تعالج القضية الفلسطينية والتهجير من وجهة نظر فلسفية عميقة بعيدة عن السطحيات والكليشيات الجاهزة، تتساءل فيها ما هو الإنسان؟ وما هو الوطن؟ وما هي علاقة الإنسان بوطنه؟ وما هي الأبوة والأمومة؟ فيها يسير الكاتب نفسيين متشابهتين عاشتا المعاناة نفسها، لكنهما متصارعتان، ضحية حلت مكان ضحية في صراع بقاء، ليس لهذه أو تلك ذنب بما حصل، فهما ضحيتان، هي رواية المواجهة بين اليهودية «ميريام» الهاربة من بولونيا لتقطن في بيت عائلة سعيد وزوجته صافية، «ميريام» التي تلقت أيضاً الطفل «خلدون» ابن الأسرة العربية كهدية من

الوكالة اليهودية! «خلدون» هو ابن سعيد وصفية الذي تركاه في سريره تحت وطأة الرعب والحرب، ومن ثم ليصبح مُلكاً للأسرة اليهودية، فتنبناه وتطلق عليه الاسم الذي يحلو لها «دوف».

في هذه الرواية غير العادية تختفي التوصيفات التي عرفت بها شخصية اليهودي البشع عموماً في الأدب العربي ما بعد النكبة، في هذه الرواية نراه إنساناً لا يختلف كثيراً عن الفلسطيني، وكأنه توأمه، بل يحمل الهم والمشكلة نفسيهما، إذ نجد أنه هو أيضاً هارب من ظلم ووحشية تعرض لهما في أوروبا، بل إن الكاتب يذكر ذلك الطفل اليهودي الذي قتله النازيون عندما حاول الهرب: «كانت ميريام قد فقدت والدها في أوشفيتز قبل ذلك بثماني سنوات، وقبل ذلك حين دهموا المنزل الذي كانت تعيش فيه مع زوجها، ولم يكن عند ذلك فيه، التجأت إلى جيران كانوا يسكنون فوق منزلها، ولم يجد الجنود الألمان أحداً، إلا أنهم في طريق نزولهم على السلم صادفوا أخاها الصغير قادماً إليها، كان عمره عشر سنوات، وقد جاء آنذاك ليخبرها - أغلب الظن - أن والدها قد سيق إلى المعتقل وأنه الآن صار وحده، إلا أنه حين رأى الجنود الألمان استدار وأخذ يعدو هارباً. وقد استطاعت أن ترى ذلك عبر تلك الكوة الضيقة التي تتيحها المسافة الصغيرة المتروكة بين مجموعة السلالم، ومن هناك شهدت كيف أطلق عليه الرصاص (صفحة 48 - 49، «عائد إلى حيفا»، منشورات صلاح الدين 1976).

يتعامل الكاتب هنا مع اليهودي كوجه آخر لمشكلة الفلسطينيين، بل هما وجهان لمشكلة واحدة هي مشكلة موجودة داخل الإنسان نفسه، وهنا تكمن عظمة غسان المفكر والثوري الواقعي، فسر قوة الكاتب بصدقه وملاحظته الحقيقية مهما كان ثمنها، فهو لم يحاول التهرب من المسؤولية ومن الأسئلة الصعبة أو تغطيتها وتعليقها على مشجب (اليهودي البشع)، بل إنه يملك جرأة فريدة في وضع الإصبع على الجرح، أو لنقل على جرح واحد من جراح كثيرة، حتى على أكثرها التهاباً. فاليهودية «ميريام» من أصل بولوني، وهي بدورها ضحية للنازية، تهرب من بلدها الأصلي لتنجو من

الموت بعدما حصل لها، وتأتي مرافقةً لزوجها إلى فلسطين، وهنا تقدم لهما الوكالة اليهودية بيتاً وطفلاً، وذلك لأنهما محرومان من الأطفال، هذا الطفل هو (خلدون - تصغير لاسم خالد) الذي تركه والداه العريبان صفية وسعيد وهربا مع الجماهير المدعورة المدفوعة دفعاً باتجاه ميناء حيفا، ومن هناك إلى عكا فلبنان فرام الله، لا بد من أن نلاحظ هنا الشبه الشديد بين الطفل اليهودي الذي قتله الألمان، وهو شقيق «ميريام» الصغير، وبين خلدون الفلسطيني الذي تركه أهله في السرير، إلا أن اليهود لم يقتلوا الطفل خلدون، بل ربياه، لأنهما كانا يفتقدان الأطفال ومن ثم جعلاه ابنهما، وكأنها أبقيا على حياة خلدون كعملية تطهير من الذنب الفظيع الذي اقترفوه بحق والديه (الحلول مكانهما في هذا الحيز من العالم والتسبب بتشريدتهما).

وظاهرة التطهير من الذنب هي ظاهرة إسرائيلية كانت معروفة في حروب إسرائيل مع العرب، محاولة تطهير الذات والظهور بمظهر حضاري وإنساني من خلال الإبقاء على حياة الأطفال والضعفاء وتقديم المساعدة لهم، أولاً لإقناع الذات بالنظافة وطهارة السلاح (هذا ما حصل، أيضاً، في تظاهرة الأربعمئة ألف بعد مجزرة صبرا وشاتيلا، التي كانت عبارة عن صرخة تطهير للذات الداخلية أكثر منها صرخة تجاه الخارج - الآخر).

(ملاحظة في الانتفاضة الأخيرة 2000 - 2001) حدث تحول خطر في الحالة النفسية الإسرائيلية، إذ قُتل فيها أطفال فلسطينيون بشكل متعمد لأهداف لا مجال الآن لتفصيلها وتحليلها دون أي شعور بالذنب ولا حتى محاولة للكذب على الذات، خصوصاً إمعانهم بقتل الأطفال بعد ظهور محمد الدرة أمام العالم، وهذا يحتاج إلى تحليل نفسي عميق آخر، كما لو كانوا تنازلوا عن قضية الشعور بالذنب، ولم يعد يفرق معهم).

لنر الآن كيف أرغمت عائلة سعيد س على ترك بيتها مضطرة، وكيف تركت ابنتها الرضيع في السرير: «كان المساء قد بدأ يخيم على المدينة، وليس يدري كم من الساعات أمضى وهو يركض في شوارعها، مرتداً من شارع إلى

شارع، أما الآن فقد بات واضحاً أنهم يدفون نحو الميناء، فقد كانت الأزقة المتفرعة عن الشارع الرئيس مغلقة تماماً، وكان إذ يحاول الاندفاع في أحدها ليتدبر أمر عودته إلى بيته، يزعرونه بعنف: «أحياناً بفوهات البنادق وأحياناً بحرابها» (ص16). ويستمر الكاتب بوصف دقيق لما حصل وكيف ترك «خلدون» في السرير، فسعيد لم يكن في البيت، فهو كان في الحليصة مع المقاتلين وزوجته هي التي في البيت، ولكنها خرجت من البيت إلى الدرج لا تعرف ما تريده، وفجأة رأت نفسها في موج من الناس، يدفونها، وهم يندفون من شتى أرجاء المدينة، في سيلهم العرم الجبار الذي لا يمكن رده، كأنها محمولة على نهر متدفق مثل عود القش. كم مضى من الوقت قبل أن تتذكر أن خلدوناً الطفل ما زال في سريره في الحليصة؟ (صفحة 20). ومن هناك إلى الميناء ليعيشا في المنفى، ولكن طيف «خلدون» يبقى في ذاكرتهما حتى تأتي حرب حزيران العام 1967 وتُسفر عن فتح الحدود، (طبعاً عكس التوقعات)، وحينئذ يقرران القدوم إلى حيفا مثل بقية الناس، وأثناء دخولهما حيفا يبدأ بتذكر الطفل الذي تركه إلى أن يصل إلى البيت، فيلتقيان السيدة اليهودية التي احتلت مكانهما والتي تبنت الطفل الذي كان اسمه «خلدون» وصار اسمه «دوف»، وتلتقي العائلتان ويدور بينهما حوار هادئ دون صخب، ولكنه فريد من نوعه في جرأته وعمقه وصدقته وفلسفته، وهو من أجرأ الحوارات التي كتبت حول القضية الفلسطينية وفي مواجهة إنسانية حقيقية مرعبة.

تبدأ المواجهة عندما يصل سعيدس وزوجته صافية إلى بيتهما فيقرع جرس الباب، وعندما تطل العجوز ميريام التي تقيم في بيتهما تكون المفاجأة، لقد اعتدنا أن يغلق اليهودي الباب بوجه الفلسطيني، أن ينكر حقه حتى في زيارة بيته محاولاً التهرب من المواجهة الإنسانية مع صاحب هذا الحق، لكن أمراً جديداً حدث هنا، لم تغلق الباب بوجهيهما! ولم تقل لهما انقلعا من هنا هذا ليس حقاكما (كما يحدث عادة في مواقف أخرى)، بل ابتسمت وقالت «منذ زمن طويل وأنا أتوقعكما» (ص34).

إن ابتسامته «ميريام» واعترافها أنها تتوقعهما يثير التساؤل! عملياً فإن «ميريام» تعترف بحقهما، ولكنها لا تريد الإفصاح صراحة! لأن هذا الاعتراف يعني عدم شرعية وجودها! (نلاحظ أنه نفس مبدأ عدم الاعتراف بحق العودة الذي تتبناه حكومات إسرائيل المتعاقبة، لأنه يعني نهاية دولة إسرائيل كدولة يهودية)، ولكن ما دامت تتوقعهما وتعترف بحقهما فكيف تتعايش مع حقيقة أنهما مشردان، فيما هي تعيش بدفء بينهما! بل وحصلت على ابنتها كهديّة! وهل يريد الكاتب القول إن القضية هي معركة صراع بقاء، والبقاء يكون للأقوى رغم مساواة هذا الواقع! وإن هذا ينطبق على اليهودي كما ينطبق على العربي!

«ميريام» لم تستقبلهما بعصبية، بل وهي متوقعة أن يعودا، وهي الآن جاهزة نفسياً لاستقبالهما ومواجهتهما، ونلاحظ أيضاً محاولتها التحرر من الذنب، بل ربما كانت تشعر بإعتزاز ما أنها ربّت ابنتها البيولوجي (الذي تركها)، بل هي ستترك «خلدون - دوف» فيما بعد، ليوجه لهما الأسئلة الصعبة الحارقة، والتي ستجعلهما يشعران بذنب شديد، وبالمقابل ستشعر هي بطمأنينة نفسية وتفوق أخلاقي عليهما في محاولة لتحملهما مسؤولية ما حدث على الأقل لخلدون ابنتها! «كيف يترك والدان ابنتهما في السرير ويهربان!» سؤال يوجهه دوف - خلدون (ص67).

إنها متأكدة من انتصارها الأخلاقي الآن، خصوصاً أن ما حصل فرض عليها فرضاً، أي أنها في لا وعيها ضد أن تحتل بيتها والاستحواذ على ابنتها، ولكن الواقع فرض عليها هذه المساواة، لأنه كان خيارها الوحيد بين القدوم إلى حيفا والحلول مكانهما أو الفناء برصاص النازيين، وهنا يمضي الكاتب إلى تأزيم الموقف أكثر وليس إلى تبسيطه أو محاولة التخلص من المواجهة الفلسفية والأخلاقية، وكأنه يقول سألاحق الحقيقة حتى النهاية!

فاليهودية أتت مرغمة وتحت وطأة القوة الطاغية، واحتلت بيتها لأنه ليس لديها مفر، ولكنها أبقت على حياة ابنتها الذي تركها، لدينا الآن معادلة (ولد يهودي هارب يطلق عليه الرصاص = ولد فلسطيني عاجز في السرير - طفل يهودي

يطلق عليه الرصاص = طفل فلسطيني نسي في السرير لكن تمت تربيته وتحويل ديانتته، فالإنسان بقي هو نفسه، لكنه تغير بتغير التربة والمحيط الذي نما داخله .

فهي، إذاً، ليست مجرمة ولم تفعل لأجل الانتقام من العربي، بل فعلته تحت وطأة الضغط والظروف. من جهة أخرى فقد هربا هما، أيضاً، تحت وطأة الضغط العسكري (تطابق الظروف - نازيون في بولونيا = عصابات مسلحة يهودية في فلسطين - طفل يهودي = طفل عربي - عائلة يهودية = عائلة عربية - هروب إلى بولونيا = هروب من فلسطين) العائلة العربية تركت ابنها في السرير للسبب نفسه لكنها عملياً فقدت الصلة المباشرة به، وما عاد يشعر بانتمائه لها .

وانحنى سعيد إلى الأمام وسألها: هل تعرفين من نحن؟ وهزت برأسها بالإيجاب عدة مرات لتزيد الأمر تأكيداً، وفكرت قليلاً كي تنتقي كلماتها ثم قالت ببطء: « أنتما أصحاب هذا البيت وأنا أعرف ذلك » .

- كيف تعرفين؟ وزادت العجوز «ميريام» بابتسامتها، ثم قالت:

- «من كل شيء، من الصور، من الطريقة التي وقفتما بها أمام الباب، والصحيح أنه منذ انتهت الحرب جاء الكثيرون إلى هنا وأخذوا ينظرون إلى البيوت ويدخلونها، وكنت أقول كل يوم أنكما ستأتيان لا شك» (ص35). ابتداءً من هذه اللحظة يتحدث النقاش الفلسفي ذو الصبغة الإنسانية العميقة، ولكن ببساطة ووضوح رغم عظم العقدة .

تقول المرأة اليهودية: «أنا أسفة ولكن ذلك كان ما حدث . لم أفكر قط بالأمر كما هو الآن» . «ابتسم سعيد بمرارة ولم يعرف كيف يقول لها إنه لم يأت من أجل هذا وإنه لن يشرح لها ذلك؟» (الكاتب لم يصدر على المرأة اليهودية القادمة من بولونيا حكماً صارماً غير قابل للنقاش، كأن يقول لها عودي إلى بولونيا مثلاً، لقد اختار الكاتب أن يشرب كأس الواقع المر حتى الثمالة)، فتح الباب على مصراعيه للأسئلة الصعبة الحارقة، لم يختر الطريقة السهلة بإلقاء شعار ما على عواهنه ليرتاح من المواجهة الحقيقية، ومن السؤال الصعب الذي

يوجهه لهما ابنتهما (دوف - خلدون) فيما بعد، «وكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن يحتضناه ويربنا عشرين سنة؟ أتريد أن تقول شيئاً يا سيدي؟» (صفحة 78) .

ولعل تساؤل الشاب لوالديه البيولوجيين هو أصعب سؤال يطرح في الرواية، وغسان هنا يلوم الفلسطيني ويشعر بالذنب الذي اقترفه، حتى لو هربت، لا يمكن فهم ترك طفل في السرير رغم كل المخاطر .

وبعد أن تقدم لهما «ميريام» الضيافة، تحكي لهما كيف سكنت في بيتها، وكيف أخذته مع الطفل عن طريق الوكالة اليهودية، هذا الطفل كبر وصار جندياً في جيش «إسرائيل» اسمه «دوف» بدلاً من اسمه العربي «خلدون»، وعندما يسألها سعيد س، متى سيحضر؟ تقول «وقت أوبته الآن، ولكنه قد يتأخر قليلاً . لم يلتزم طيلة عمره بموعد لعودته إلى البيت، إنه مثل أبيه تماماً . .» (صفحة 35). وتقصد هنا أباه اليهودي المتبني وليس البيولوجي، فقد اكتسب الطفل الابن عادات الأب وإن لم يكن هذا الأب أباه الحقيقي .

هل صدفة أن الكاتب اختار لليهودية اسم «ميريام»؟ «ميريام» اسم له بعد تاريخي ديني! ربما اختاره للتذكير بأن اليهود قريبون من العرب تاريخياً! ولهذا الاسم دلالة، فهو اسم له قدسيته في الدين المسيحي والإسلامي، ونلاحظ أن «ميريام» هذه لا تنجب، لكنها حصلت على ابن هو خلدون والذي أتاه كهدية (من السماء!) فأطلقت عليه اسم «دوف»، إذاً فهي «ميريام» ولا تنجب! لكنها حصلت على ابن لها من الوكالة اليهودية، وكأن الكاتب يريد أن يقول ربما بلا وعي منه إن ما حدث هو من صنع القدر، وليس للإنسان سلطة عليه، وأما «دوف» فهو «الدب» .

وهكذا تحول «خلدون» اسم التصغير لـ «خالد» إلى «دب»، وهل صدفة اختياره لاسم هذا الحيوان القطبي «دب»! أم أنه أراد القول بلا وعي منه إن هذا الخلدون الفلسطيني تحول إلى «دب» بعد أن تمت تربيته في أسرة من أصل بولوني! وإن هذا الدب «دوف» الضابط الإسرائيلي ستمم مواجهة حتمية بينه وبين خالد (شقيقه البيولوجي) ابن سعيد وصفية الذي يتمنى سعيد أن يجده قد انضم للفدائيين (الحل)! يعنى الكاتب في

تأزيم الموقف أكثر فأكثر، فقد ذكرت السيدة اليهودية أن «دوف - خلدون» مثل أبيه، قاصدة زوجها اليهودي الذي تنبأه، «مثل أبيه» وفجأة سأل نفسه: «ما هي الأبوة؟» وكان كمن فتح مصراعى شباك أمام إعصار غير متوقع» (ص54). هذا السؤال يخبرنا الكاتب أنه كان كامناً في رأس سعيد منذ عشرين عاماً دون أن يجرؤ على مواجهته، ويطرح الكاتب سؤالاً جريئاً غير متوقع: ما هي الأبوة! هذا السؤال يطرح على نفسه ذلك الأب الذي ترك ابنه في السرير طفلاً، فهل الأبوة هي بمجرد الإنجاب، أم أن الأبوة هي لمن يربي هذا المولود؟ إذ لدينا والديولوجي ووالد بالتبني، لدينا شقيقان، «خلدون - دوف» و«خالد»، والشقيقان سائران إلى صراع حتمي لأن خلدون ضابط إسرائيلي، وخالد سينضم للفدائيين، إذاً فهل هو صراع أشقاء! ولماذا أطلق اسم سعيد س على الوالد! سعد وسعيد في رواية أم سعد كانت لهما دلالة معينة هي التفاضل، وأما هنا فالاسم يتناقض مع دلالاته، إذاً هل هي السخرية المرة! خصوصاً أنه أضاف حرف س كرمز لاسم العائلة، هل أراد أن يترك وهماً لدى القارئ بأن القصة حقيقية وحتى أسماء أبطالها؟ فهو لم ينتهج أسلوب كتابة حرف واحد من اسم أي من أبطال قصصه الأخر.

تقول «ميريام»: «أعتقد أن الأمر لم يكن مشكلة لي كما كان مشكلة لك؟ طوال السنوات العشرين الماضية وأنا محتارة، والآن دعنا ننتهي من كل شيء، أنا أعرف أنك أبوه، وأعرف أيضاً أنه ابننا! ومع ذلك لندعه يقرر بنفسه! لندعه يختار. لقد أصبح شاباً راشداً (تحاول «ميريام» هنا إضفاء صفة الشرعية على امتلاكها لخلدون، وباختلاق عدالة وهمية تتلخص بإتاحة الخيار له رغم علمها المسبق بموقفه). صفة تقول بسداجة: «إنه اختيار عادل» وهي واثقة أن خلدوناً سيختار والديه الحقيقيين «لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم»، هنا يطرح الكاتب مسألة فلسفية جديدة أخرى، هل الإنسان من لحم ودم، وبالفعل فقط، وسيحمل الصفات الوراثية حتى لو ترك طفلاً لدى الآخرين؟ أم أن التربية والمحيط والبيئة هي التي ستحسم انتماءه؟ فصفة تخاطب

الغريزة البدائية بأن هذا الشاب لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم، وهذا موقف بدائي بلا شك، ولكن زوجها «سعيد س» يضحك بكل قوته، «أي خلدون يا صافية؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين إنه خيار عادل»، إلى أن يقول «لقد انتهى الأمر... سرقوه»، ويقول «سعيد س»: «لقد بدأت الجريمة قبل عشرين عاماً، ولا بد من دفع الثمن... بدأت يوم تركناه هنا».

وترد صافية: «ولكننا لم نتركه، أنت تعرف». - بلى. كان علينا أن لا نترك شيئاً، «خلدون» والمنزل وحيفا، (ص57)، إذاً فهذا اعتراف من قبل الكاتب بأن الإنسان الفلسطيني يتحمل قسطاً من المسؤولية بما حدث له لأنه ترك، ولا يمكن تحميل مسؤولية كل ما حدث لليهود والإنكليز، وفي الواقع قد يكون غسان قد تفرد بهذا الموقف من بين الكتّاب العرب عموماً الذين قفروا عن مثل هذه الأسئلة الصعبة.

وتبلغ ذروة هذا اللقاء عندما يدخل «دوف - خلدون» ببزته العسكرية إلى البيت، وتقول له ميريام اليهودية «توجد مفاجأة لك»، وتخبره أن هذين هما والداه، وبعد صمت يقول: «أنا لا أعرف أما غيرك، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل أحد عشر عاماً»، وبعد ذلك يتساءل: «وماذا جاءا يفعلان هنا؟ لا تقولي لي إنهما جاءا لاسترجاعي!» ثم يسأل سعيد (والده البيولوجي): «ماذا تريد يا سيدي؟»، ويجيبه سعيد: «لا شيء لا شيء إنه مجرد فضول كما تعلم» (صفحة73).

ما يريد الكاتب قوله هنا إن الإنسان قضية وليس من لحم ودم فقط، الإنسان ينمو وينشأ وتتحكم بمصيره ظروف معينة محيطية قد تكون فوق قدرته على فهمها أو حتى مواجهتها، هذا ما حصل للعائلتين اليهودية والعربية، وتأكيدها لفكرة أن الإنسان قضية، بغض الطرف عن انتمائه العرقي، فهو ينتقل إلى موقف مشابه لعائلة عربية حلت لتعيش في يافا مكان عائلة عربية أخرى كانت قد رحلت، أي أن ما قام به العربي مشابه من حيث المضمون لما قام به اليهودي عندما وضع في الظروف نفسها، لأنه مضطر هو الآخر، وبدلاً من الطفل العربي المتروك في السرير سنجد صورة شهيد من أفراد العائلة

التي تركت البيت ما زالت معلقة على الجدار . يحدث «سعيد س» زوجته صفية بهذه القصة فيقول : «أتعرفين ما حدث لفارس البلدة؟» (ص 57).

ويبدأ سعيد يحكي لزوجته صفية ما حدث لفارس ، وذلك عندما تقوم «ميريام» وتركهما في الغرفة وحيدين ! يحكي لها قصة فارس البلدة جارهما في رام الله الذي جاء قبل أسبوع إلى يافا ، إلى بيته ، وقرع الباب ، فأطل منه شاب مد يده ليصافحه فيرفض فارس مصافحته ، وقال له : «جئت لألقي نظرة على بيتي ، هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا ، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي بقوة السلاح» (صفحة 59) ، وتكون المفاجأة أن الرجل الذي يقطن بيت فارس هو عربي يحتضنه ، ويقول : «لا حاجة لتصب غضبك علي فأنا عربي ، أيضاً ، وبافاوي مثلك ، وأعرفك ، فأنت ابن البلدة . ادخل لشرب القهوة» (ص 60).

والمفاجأة أنه ، أي فارس ، يجد أن صورة أخيه بدر الذي استشهد دفاعاً عن يافا العام 1947 ما زالت معلقة مكانها كما تركها قبل عشرين عاماً ، بل إن الرجل الذي سكن مكانه قد أطلق على أحد أبنائه اسم «بدر» على اسم الشهيد شقيق «فارس البلدة» ، والذي أبقى صورة الشهيد بدر معلقة منذ عشرين عاماً ، (نلاحظ هنا التشابه «خلدون» - الذي تحول إلى «دوف» في الحالة الأولى ، فيما هنا نجد صورة للشهيد بدر ما زالت مكانها) ، العائلة اليهودية القادمة من بولونيا حاولت تغيير الماضي - تزييفه بفرض واقع جديد وتربية خلدون تربية يهودية - العائلة العربية تمسكت بصورة الشهيد محافظة على الاتصال بالماضي .

وعندما يعود فارس إلى رام الله يأخذ معه الصورة ، لكنه في اليوم التالي يعيدها قائلاً : «لقد شعرت أنها ليست من حقي» ، ويقصد أنها من حق من بقي وحافظ على البيت ، أما الشاب الذي يقطن في بيت البلدة فيقول له عندما يعيد الصورة : «شعرت بفراغ مروع حين نظرت إلى ذلك المستطيل الذي خلفته على الحائط ، وقد بكت زوجتي ، وأصيب طفلاي بذهول أدهشني ، لقد ندمت لأنني سمحت لك باسترداد الصورة ، ففي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن ،

عشنا معه وصار جزءاً منا ، وفي الليل قلت لزوجتي إنه كان يتعين عليكم إن أردتم استرداده أن تستردوا البيت ويافا ونحن . . الصورة لا تحل مشاكلكم ، ولكنها بالنسبة لنا جسر كم وجسرنا إليكم» (ص 67).

نلاحظ هنا ، أيضاً ، أن الصورة أصبحت ملكاً شعورياً ونفسياً لمن سكن البيت ولم تعد حتى لشقيق الشهيد ، كما أصبح خلدون ملكاً للعائلة اليهودية ، وإذا كان بالفعل يريد استردادها فعليه أن يحمل السلاح ويسترد يافا كلها وليس الصورة فقط ، كذلك إذا أرادوا استرداد خلدون وحيفاً عليهم التوجه للصراع .

هنا ، أيضاً ، تطرح إشكالية أن الإنسان قضية ، لأن «خلدون - دوف» سيقول : أنا لم أعرف أن «ميريام» و«ايفرات» ليسا والدي إلا قبل ثلاث سنوات أو أربع ، منذ صغري وأنا يهودي ، أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير ، وأدرس العبرية ، وحين قالوا إنني لست من صلبهما لم يتغير شيء . . وكذلك حين قالوا لي إن والدي هما عريبان ، لم يتغير شيء . لا لم يتغير ، ذلك شيء مؤكد . . إن الإنسان هو في نهاية الأمر قضية . (ص 76)

«أليس الإنسان هو ما يحقن فيه ساعة وراء ساعة ويوماً وراء يوم وسنة وراء سنة؟ إذا كنت أنا نادماً على شيء فهو أنني اعتقدت عكس ذلك طوال عشرين سنة» (ص 81 - 82).

وبعد أن يصطدم في هذا الواقع ، يسأل نفسه : «ما هو الوطن؟» ، وهو ، أيضاً ، سؤال فلسفي صعب ، «أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين سنة؟ الطاولة؟ ريش الطاووس؟ شجر البلوط؟ صورة القدس على الجدار؟ . . الخ» .

بعد هذا يقف «خلدون - دوف» ، ويتهم والديه البيولوجيين بالجبن لأنهما تركاه ولم يحاولا استعادته ، ولكن صفية تطرح سؤالاً فلسفياً مرة أخرى : «ولأننا جنبا يصير هو كذلك؟» ثم يحدث «سعيد س» : «زوجتي تسأل إن كان جنبا يعطيك الحق في أن تكون هكذا ، وهي كما ترى تعترف ببراءة بأننا كنا جنبا ، ومن هنا فأنت على حق ، ولكن ذلك لا يبرر لك شيئاً ، إن خطأ زائد خطأ لا يساويان صحاً ، ولو كان الأمر

(الإنساني) لا يرحم الضعفاء، وكي تجد لك مكاناً محترماً على وجه الأرض يجب أن تكون قوياً، حينئذ فقط ستحترم أيها الإنسان في كل زمان ومكان، وسيكون بإمكانك أن تتفاوض، وسوف تحصل على حقوقك بقدر قوتك .

* روايتي فلسطيني يقيم في الناصرة .

(1) فصل من دراسة نقدية بعنوان «غسان كنفاني: الجمال الحزين والعطاء المتوهج»،

الفائزة بالجائزة الأولى لمؤسسة توفيق زياد للثقافة الوطنية والإبداع العام 2001 .

كذلك لكان ما حدث لإيفرات ولميريام في أوشفيتز صواباً .
إذاً، مرة أخرى يجري الكاتب مقارنة بين ما حدث للفلسطيني في حيفا وما حدث لليهودي في بولونيا (هروب اليهودي وهروب الفلسطيني)، ليقول إن الإنسان قضية شمولية أكثر من كونها حسابات ربح وخسارة، وقد خربط الكاتب الشخصيات، وجعلها متداخلة، ليقول إن القضية ليست بين يهودي وفلسطيني، بل هي بين إنسان وإنسان! إنسانين تعرضا للظروف نفسها وتصرفا التصرف نفسه! ضغط تبعه - هروب، ثم احتلال مكان الآخر - النازي، ضغط فهرب اليهودي = ضغط اليهودي فهرب الفلسطيني، اليهودي احتل بيت العربي وأخذ ابنته = العربي في يافا قطن مكان العربي واستولى على صورة شقيقه الشهيد فصارت ملكاً له، اليهودي خائف لكن هذا لا يبرر تصرف النازي = الفلسطيني خائف لكن هذا لا يبرر تصرف اليهودي .

إذاً، كيف سيحل هذه الإشكالية الإنسانية؟ فيسأل سعيد «دوف - خلدون»: «وأنت تعتقد أننا سننزل نخطئ؟ وإذا كفنا ذات يوم عن الخطأ، فما الذي يتبقى لديك؟» (ص 87). ويصل إلى نتيجة أن الحرب هي التي ستغير وتصحح الأخطاء، «ألم أقل لك أن كان يتوجب علينا ألا نأتي . . وإن ذلك يحتاج إلى حرب . هيا بنا، لقد عرف خالد (ابنهما) ذلك قبلنا . . آه يا صافية آه» . . وعندما خرج من بيته قال مخاطباً «ميريام وخلدون - دوف»: «تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب»، وتنتهي الرواية عندما يقول: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب . . أثناء غيابنا» (ص 91) ويقصد ذهاب ابنه خالد إلى الفدائيين لينضم إليهم .

إذاً فالذي أراد الكاتب أن يصل إليه أنه لا يمكن مخاطبة اليهودي الذي احتل بيتك من موقع الضعف، وكي تستطيع أن تتخاطبه عليك أن تكون نداً له، أن تصارعه وبعد ذلك يمكن الحديث أو التفاوض معه، لأن التفاوض في هذه الزيارة تم من موقع الضعيف، وعليه في المرة القادمة أن يكون من منطلق القوة أو الندية، وإذا نظرنا حالياً إلى الثلاثين عاماً الماضية نجد أن رؤية الكاتب قد أصابت، فالمجتمع الدولي

(سمر الليالي): دراسة في التخصيات الروائية

د. نضال الصالح *

تنطلق هذه الدراسة، في مقاربتها لرواية نبيل سليمان «سمر الليالي»⁽¹⁾، من الأطروحة النقدية القائلة إن «الشخصية الحكائية» مكوّن أساس من مكوّنات السرد، وعلى الرغم من أنها تعين هذا المكوّن وحده من بين المكوّنات السردية الأخرى التي تزخر بها الرواية، فإنها، في آن، لا تقاربه بوصفه مكوّنًا مستقلًا بنفسه ومميّزًا من سواه، بل بوصفه أحد أهمّ تلك المكوّنات، الذي يكتفها جميعاً في بؤرة دلالية تجهر بنفسها وبمقاصدها بالقدر الذي ينجز الروائي معه، ومن خلاله، هذه المقاصد بوسائله الجمالية الخاصة من جهة، والدالة على قطيعة تامّة، أو تكاد، مع تقاليد الكتابة الروائية من جهة ثانية.

تتابع رواية «سمر الليالي» ما تواتر في أعمال روائية عربية عدّة من هجاء لمصادرة حق الآخر في التعبير وحرية الرأي، أمثال: «الحقد الأسود» 1966 لشاكر خصباك، و«السجن» 1972 لنبيل سليمان نفسه، و«القلعة الخامسة» 1972 لفاضل العزاوي، و«الوشم» 1972 لعبد الرحمن مجيد الربيعي، و«وراء الشمس» 1975 لحسن محسب، و«شرق المتوسط» 1979 و«الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى» 1991 لعبد الرحمن منيف، و«البصقة» 1980 لرفعت السعيد، و«شرف» 1997 لصنع الله إبراهيم، وسوى ذلك ممّا تقدّم وممّا تشير إليه الرواية نفسها في السمر الخامس منها.

ومع أنها تبدو، في هذا المجال، امتداداً لما سبقها أو استكمالاً له، إلا أنها تمتلك، في الوقت نفسه، ما يميزها منه على أكثر من مستوى: مستوى الفضاء الجغرافي الذي تستمدّ محكيّتها منه، ومستوى المرحلة التاريخية التي تحاول تفكيك الثابت والمتحوّل فيها، ومستوى الوعي الواقع والوعي الممكن اللذين يصوغان خطابها، وأخيراً مستوى البنية الروائية التي يتمّ عبرها، ومن خلالها، تشكيل ذلك المحكي.

يتشكّل المحكيّ في الرواية من خمسة أسمار: السمر الأوّل «ليالي ريتاً»، والسمر الثاني «ليالي شهد»، والسمر الثالث «ليالي شهد ورياً»، والسمر الرابع «لياليهن»، والسمر الخامس «لياليها: ليالينا». وتتبع الفضاء النصّي المميّز لهذه الأسمار الخمسة، التي تتكوّن الأربعة الأولى منها من أجزاء متتابعة عددياً والخامس من فواصل، يخلص المرء إلى أنّ ثمة ما يبدو تناسباً طردياً بين عدد الصفحات التي يمتدّ عليها كل سمر من جهة، وعدد الأجزاء المكوّنة له من جهة ثانية، وإلى أنّ عدد فواصل السمر الخامس ضعف عدد الأسمار. ولئن كان ثمة ما لا يبدو مسوّغاً في تسمية الروائي لهذه الأسمار بـ«تبويب»، بسبب ما يتضمّنه الجذر الدلالي لهذه المفردة من إحالة إلى ما هو بحثي أكثر منه إبداعياً، وفي إلحاقه ضمير الغائب «ها» في المفردة الأولى من السمر الخامس بدلاً من ضمير الغائب «هن»، بسبب تتبّع هذا السمر لمأل أكثر من شخصية بعد خروجها من المعتقل، وليس لشخصية واحدة، فإنّ ثمة ما يبدو مسوّغاً لتلك المفارقة بين صيغتي الإفراد والجمع في عنوان الرواية، أي بين: سمر وليال، إذ تضمّر هذه المفارقة إحياء ما بأنّ ليالي «رياً» هي نفسها ليالي «شهد»، وهي نفسها ليليهما معاً، وليالي سواهن من المكتوبين

بأوار اللهاث وراء واقع خال من الظلم والفساد، بتعبير «رياً» نفسها التي اعتُقلت، ليس بسبب انتمائها إلى حزب، أو جماعة، أو جهة معارضة، بل بسبب مخالفتها لـ«المغضوب عليهم»، وبسبب لسانها الذي كان مشكلتها الوحيدة بتعبير ابن عمّها وهو يحقق معها في المركز الأمنيّ.

ولعلّ من أهمّ ما يميّز الرواية، وهي تحسّر بمرثيتها الجارحة للواقع الذي تتقلّب على جمره وفيه، هو استثمار الروائيّ مختلف تقنيات السرد، وأنواع التفاعل النصّي، وأساليب التشكيل اللغوي، وعلى نحو دالّ على ثراء مخزونه المعرفيّ بالإمكانات الكبيرة التي يوفّرّها الجنس الروائيّ. ومن تلك التقنيات: تداخل خطابي الأفعال والأقوال / السرد والحوار بعضهما ببعض داخل الخطاب الأوّل، وتيار الوعي، وتقنية الحلم. ومن أنواع التفاعل النصّي: التناص، والميتانص، والمناص. ومن أبرز أساليب التشكيل اللغوي: إضفاء المجرّد على المشخّص، والثاني على الأوّل.

ولعلّ ما يختزل ذلك كله، ويكفيّ عنه، ما ينهض به الرقم «ثلاثة»، على نحو غير مباشر، ومفارق لجذره القدسيّ، من دور في مكونات الرواية. ومن أمثلة ذلك أنّ رياً تزجّ، في أوّل اعتقال لها، في زنزانه تحمل الرقم ثلاثة، وهذه الزنزانه نفسها لا يتجاوز طولها الأمتار الثلاثة، وتُنسى «رياً» فيها لمُدّة ثلاثة أيام قبل أن يبدأ التحقيق معها، وهذا التحقيق نفسه يقوم به ثلاثة: المقدّم زاهر، والرائد فادي، وابن عمّها. وأنّ «شهد» تداوم في مكتب المحامي عبد الحكيم وردة ثلاث ساعات مساء كل يوم، وتقبض منه ثلاثة آلاف ليرة آخر كل شهر، وتنتقل، قبل اعتقالها، بين ثلاثة بيوت: بيت أبي معروف، وبيت الضاحية، والبيت الذي تتوارى فيه مع مصطفى نزال ووجيهة وجمال وموريس، والشاب الأجلح يعقلها «محفوفاً بثلاثة». وأنّ أذى «نصّور أفندي» يطال ثلاث شخصيات على نحو مباشر: أبا مصطفى، وعمر شقيق رياً، ومدام فيوليت، وسوى ذلك.

وإذا كان الروائيّ قد احتفظ لنفسه ونصّه بمسافة كافية تبعدهما معاً عن تمجيد حزب، أو جماعة، فإنّه لا يخفي هجاء لما يعتمل في المشهد الروائيّ العربيّ من اختلاطات بسبب حزب بعينه، إذ يقول الدكتور راجي زكرك لشهد بعد خروجها من

المعتقل، وهو يسلمها عدداً من الروايات لتقرأها: «علينا أن نشكر من سجنوا المثقّفين، خصوصاً الشيوعيين، ليصيروا كتاباً، خصوصاً روائيين» (246).

يقدم نبيل سليمان، في الرواية نحو اثنتين وسبعين شخصية، تتباين أدوارها في الأحداث من جهة، وتتفاوت فيما بينها على أكثر من مستوى من جهة ثانية. وباستثناء «نشوى تميم» الفلسطينية، فإنّها جميعاً تنتمي إلى فضاء عربيّ واحد غير مسمّى. وإذا سلم المرء بتلك الثنائية الهشة التي تميّز بين المرأة والرجل، فإنّه لمن اللافت للنظر ترجّح هذه الشخصيات ترجّحاً يكاد يكون متساوياً بين طرفي هذه الثنائية.

وبعامّة، فإنّ معظم هذه الشخصيات يتوزّع بين معسكرين متعارضين: معسكر السلطة، ممثّلة بإحدى مؤسساتها الأمنية، وبمن هم خارج هذه المؤسسات: «المقدّم زاهر حمدو» مدير المركز الأمنيّ ثمّ مدير سجن النساء، و«الرائد فادي شكر الله» نائب مدير المركز الأمنيّ فمديره بعد المقدّم زاهر، و«نضال العيد» الذي أصبح بعد فرار «رياً» ابنة عمّه ليلة زفافها إليه «موظفاً صغيراً في إدارة السجون، ثمّ موظفاً أكبر في سجن البادية، ثمّ موظفاً أكبر في المركز الأمنيّ» (137)، و«الرائد وداد» نائبة مدير سجن النساء وخليفة المقدّم زاهر، و«النقيب عاتكة» الضابط في سجن النساء، وقمر الزمان السجّان في سجن النساء، ومديرة الثانوية «مدام زكية» التي تعمل «مخبّرة نشيطة وطبيّعة» (21)، و«نصّور أفندي» الذي تربطه صلة قربيّ قديمة بالسلطة، و«زهوان خضر» مدير مؤسسة الجسور والأنفاق، وزوج عائشة أخت رياً، و«وليد» شقيق رياً.

ثمّ معسكر الأحزاب والجماعات المناوئة لهذه السلطة: شيوعيون (شهد خيري، وأبوها قبلها، ولويس عبد السلام، ومجيدة، ووجيهة، ومصطفى نزال، وجمال، وموريس)، وناصريون (بهيّجة، ومياسة عزّ الدين)، وإسلاميون (عقبة، وعمر شقيق رياً، ومنور حمدان، وبانة إبراهيم، ولببية حلمي)، وقوميون (بتول كريشة)، وجماعة حقوق الإنسان (المحامي عبد الحكيم وردة، والدكتور راجي زكرك، وملك)، وجماعة العراق (أبو تمام)، وفلسطينيون (نشوى

تميم)، ثم «رياً» التي لم تكن منتسبة إلى أيّ حزب أو جماعة، والتي كثيراً ما كانت تردّد: «أريد أن أقاوم . . الفساد . أريد أن أقاوم . . الظلم» (54).

وبعامةً أيضاً، فإنّ معظم هذه الشخصيات يتوزّع بين قوتين: قوة باحثة عما يثمر امتيازاتها، إما بسبب وجودها في السلطة (المقدم زاهر، والرائد فادي)، أو بسبب صلة القربى التي تربطها بها (نصّور أفندي، وأمّ براء زوجة المقدم زاهر)، أو بسبب نفوذها الطبقيّ أو سواه (أبو معروف صاحب العقارات، وزهوان خضر، وعائشة، زوجته، ومهند سعود الذي عاف وظيفته في شركة الجسور والأنفاق، وأطلق، بمشاركة اللواء المتقاعد «أبو زاهد» مؤسسة المحيط للتجارة والاستثمار، والست فردوس، التي تصفها جدّة شهد خيرى بأنها «قوادة أكسترا»، وأمّ ماهر الشمّامة، وأمين الصندوق في مديرية الصحة . .)، وأخرى تكفني بقوة عملها، كما يمثلها معظم شخصيات الرواية .

وبين كلّ من هذين المعسكرين والقوتين تردّد شخصيات كثيرة، تبدو استكمالاً لشواغل الرواية، أمثال: أبو وليد، وأبو تناصر، وزوجته، وبنته، وأبو عقبة، وزوجته، وبراء ابن المقدم زاهر، ومجد الدين خضر، وريحانة أمّ رياء، وعفراء ابنتها، وجدّة شهد، ورواد زوجة مصطفى، وريما، وفايزة، ونيفين، وسواهم، وسواهن .

وكما يمكن التمييز بين معسكرين متعارضين وقوتين متباينتين في هذه الشخصيات، يمكن التمييز بين مستويين إنسانيين في الشخصيات التي تنتمي إلى المؤسسة الأمنية: مستوى غاشم، ومدجج بالأوهام عن وظائف رجل الأمن ومهامه، كما يتمثّل في كل من المقدم زاهر، والرائد فادي، والرائد وداد، والشاب الأجلح، وقمر الزمان . وآخر متحرّر من هذه الأوهام، كما يتمثّل في النقيب عاتكة، وفي معظم الشخصيات التي تنتمي إلى قاع السلم الوظيفي في هذه المؤسسة، كالصوت الملتبس «بين الذكورة والأنوثة»، والصوت الذي «يشير بخفر»، والصوت الشجيّ الذي «يسأل بلهجة حلبيّة»، و«صوت ابن الحلال» .

والروائي لا يقدّم المعلومات الخاصة بكلّ شخصية من شخصيات روايته «سمر الليالي» دفعة واحدة، وفي موقع

واحد، وعلى نحو تستقلّ بنفسها عن سواها من الشخصيات، بل ينثر هذه المعلومات عبر أكثر من «سمر» من جهة، وعبر أكثر من وحدة سردية داخل السمر الواحد من جهة ثانية، ومتماهية بمثيلاتها عن الشخصيات الأخرى من جهة ثالثة . وغالباً ما يترجّح تقديم تلك المعلومات بين وسائط ثلاثة: خطاب الأفعال، أو من خلال الراوي / سارد الحكاية، كما في تتبّع الأخير لحياة مصطفى نزال وتحولاته: «ومصطفى يطلع من تحت الشجرة فتى يلعب الكرة على امتداد الشارع، من البقالية إلى موقع خيمة نصور أفندي، يكبر ويصغر بلا حساب، يلاحق تناصر بنت السواس أو عفراء . . من البيت إلى الثانوية ومن الثانوية إلى البيت، يملأ مع رهطه مساءات الكورنيش الصيفيّة عبثاً، يرسب في الشهادة الإعدادية وفي الشهادة الثانوية، يتحسّر على الجامعة، يواظب على الندوات التي يضيّق بها قصر الثقافة، يتدرّب على الكمبيوتر، ينضوي في أيّ حزب يتشقق من الحزب الشيوعي، يتباهى بانتقاله من شيوعية تؤيد السلطة إلى شيوعية تعارض أية سلطة . .» (103). ثمّ ما تقدّمه الشخصية عن نفسها، كما في قول بتول لشهد: «عدّي يا عزيزتي: أبي يرحمه الله كان من مؤسسي حركة القوميين العرب . أمّي يرحمها الله من الرائدات في الحركة الناصرية، وزوجي من رواد حزب البعث العربي قبل أن يصير حزب البعث العربي الاشتراكي . زوجي فلسطيني، كان صديق أبي الحميم وخصمه اللدود . أنا يا عزيزتي عشت هذا النسب الشريف كلّه، من حزب إلى حزب» (168). وأخيراً ما تقدّمه الشخصيات عن سواها، كما في قول شهد: «الأستاذ عبد الحكيم وردة والدكتور سليم من جماعة حقوق الإنسان، أو قريان منها» (60)، وقول منور للوزير: «مجيدة شيعية وشيوعية» (190).

وباستثناءات قليلة جداً، فإنّ الروائي لا يلتفت إلى الصفات الخارجية المميّزة لشخصياته، ولئن كان عددٌ من هذه الاستثناءات لا يغادر المتواتر من الوصف في المنجز الروائي العربيّ في هذا المجال، كما في وصفه الرائد وداد: «وجنتان غائرتان وأسنان تبرق، خصر نحيف وشعر يتطاير ونظرة لا تستقر» (207)، فإنّ عدداً آخر يختزل الكثير من أسلوبية

السرد وتقنياته التي تسم أجزاء مختلفة من الرواية. ولعل من أبرز الأمثلة الدالة على هذه السمة ما يقدمه الروائي من وصف لريا على لسان شهد: «كان يا ما كان في سالف العصر والأوان بنت اسمها رياً حسناً العيد، جبهة كالمراة المصقولة، يزينها شعر حالك كأذنان الخيل إن أرسلته خلت السلاسل، وإن مشطته قلت عناقيد جلاها الوابل، وحاجبين (2) كأنما خُطَّ بقلم أو سوِّدًا بفحم تقوِّسا على مثل عين ظبية بعين مهرة، وبينهما أنف كحد السيف الصنيع تحميه وجنتان كالأرجوان في بياض، كالجمان شق فيه فم كالخاتم لذيذ المسم، فيه ثنايا غرِّ ذات أشر تقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيان، وتلتقي فيه شفتان تحلبان ريقاً كالشهد إذا ذلك في رقبة بياض كالفضة رُكبت على صدر الدمية، وعضدان مدملجان متصل بهما ذراعان ليس فيهما عظم يُمس ولا عرق يُجس بكفين دقيق قصبهما لين عصبهما، تعقد لوشئت منهما الأنامل، في صميم الصدر تعالي ثديان كالرماتين تحتها بطن طويت طي القباطي المدمجة، والعكن كالقراطيس المدرجة وحول العكن سرّة كالمدهن المجلو، وخلفها ظهر كالجدول ينتهي إلى خصر لولا رحمة الله لهوى على كفل يُقعدها إذا نهضت ويُنهضها إذا قعدت، كأنه دعض الرمل لبدنه سقوط الطفل، يحمله فخذان كأنما قلبا على نضد من الفيروز فوق ساقين خذلتين كالبردين . .» (146).

وكثيراً ما يلج الروائي على التعريف بالسويّات الدراسية لشخصياته، ولاسيما النسوي منها، ولاسيما اللواتي تعرّضن للاعتقال، أيضاً. فشهد مهندسة «تخرّجت بدرجة امتياز» (90)، ورواد خريجة المعهد المتوسط للفنون، ولبيبة يحرمها اعتقالها «من أن تكمل تخصصها في طبّ العيون» (161)، ولوليز عبد السلام يتأخّر «تخرّجها سنتين من كلية الصيدلة» (173) بسبب نشاطها السياسي، وبهيجة تقودها «الدورية من كلية الفنون الجميلة إلى المركز الأمني، ومن المركز الأمني إلى سجن النساء» (216).

وعلى الرغم من هجاء الروائي، المضمّر، للقمع، وانحيازه المضمّر، أيضاً، إلى نقيضه، فإنّه لا يقدم شخصياته المكتوبة بأوار هذا القمع بوصفها شخصيات فاضلة، أو ملائكية، أو منبئة الصلة بما هو إنساني. فلوليز، الشيوعية، تُسلم جسدها

ل«واحد من أهم أربعة خمسة في القيادة» (174)، أي في قيادة حزبها، وتجهض على يدي الدكتور سندس. ومصطفى نزال، الشيوعي، أيضاً، يتزوَّج رواد التي لم يكن يحبها، ثم يطلقها. و«الرفيق الذي قضى خمسا وثلاثين سنة في الحزب» (217) ينفض يده من مجيدة، رفيقته في حزبه الشيوعي، وبين عشية وضحاها يصير فقيهاً في الرأسمالية. وسوى ذلك.

وإمعاناً منه، أي الروائي، في تأكيد الجدل بين مكوثات الواقع الذي يقوم بتشخيصه وتفكيكه، ينتهي بالكثير من العلاقات العاطفية والزوجية لشخصياته إلى الإخفاق، فمهند سعد يترك «رياً» متذرعاً بأن ما يفرقها عنه أكثر مما يوحدهما معاً، ومصطفى نزال يطلق «رواد» على الرغم من هيامها به، وأمّ تماضر تترك زوجها احتجاجاً على استقباله المقدم زاهر وزوجته بعد أن قتل ابنهما براء بسيارته ابنتها تماضر، وأمّ براء تطلق من زوجها، وتتزوَّج من خصمه الرائد فادي، وفايزة تقتل زوجها لدى إحساسها بمحاولته قتل صديقة طفولتها ريمًا.

ولئن كانت الشخصية الروائية «محض خيال يبده المؤلف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها» (3)، فثمة في «سمر الليالي» شخصيات واقعية يسميها الروائي بأسمائها، ويعرّف بأهم صفاتها، ومن هذه الشخصيات الشاعر «غازي أبو عقل» الذي كما يصفه الروائي «ما زال يحرّر جريدة الكلب بخط يده، ويوزعها بالفاكس، ويسخر من أيّ أمر، . . . تجرّأ فعارض بردية البوصيري ببردية الزلوع والفياعرا» (210).

وبعامّة، فإن الشخصيات جميعاً تتسم بثباتها الانفعالي من مفتتح النص إلى خاتمته، ويكاد القارئ لا يعثر على شخصية واحدة تجري تعديلاً على مواقفها. وهي، بعامّة، أيضاً، شخصيات غير مختلطة قيمياً. وبعامّة، ثالثاً، فإنّ العلامات اللغوية الممنوحة لهذه الشخصيات، وفي الأغلب الأعمّ منها، تتوزّع بين ثلاثة أشكال رئيسة: أوّل تختزل فيه العلامات اللغوية للشخصيات التي تنتمي إلى مجاله إلى ألقابها بالنسبة إلى أبنائها (أبي محمد، أبي معروف، أبي مصطفى، أمّ براء، أمّ تماضر، أبي حسان)، وقد يضيف الروائي إلى هذه الألقاب ما يحيل

إلى أكثر الصفات بروزاً في الشخصية (أمّ ماهر الشّمّامة).
وثان يكتفي الروائي فيه باسم الشخصية مجرداً من الكنية
(بهيجّة، جمال، رهف، سندس، وداد، رواد، ريماء،
مجيدة، فيوليت، عاتكة، فايضة، فريال، قمر الزمان،
ملك، موريس، فردوس). وثالث يقرن اسم الشخصية فيه
بكنيتها: (منور حمدان، مياسة عزّ الدين، نشوى تميم، هناء
زكرك، لويز عبد السلام، مجد الدين خضر، مرسيل
الجمّال، زاهر حمدو، فادي شكر الله، ريماء حسّان العيد،
زهوان خضر، بانه إبراهيم، شهد خيرى).
وثمة شكل رابع يبدو خاصاً بالشخصيات الأمنية التي لا
تمارس أيّ قمع، والتي يتمّ اختزالها إلى صفات فحسب:
«صوت ملتبس بين الذكورة والأنوثة»، و«صوت يشير
بخفر»، و«صوت شجيّ». يسأل بلهجة حلّية، و«صوت
ابن الحلال».

ويمكن التمييز بين مستويين دلاليين في هذه العلامات:
مستوى اعتباطي، لا تحيل العلامة معه إلى دلالة ما (رهف،
سندس، إكرام، رواد، ريماء، عائشة، عفراء، مجد الدين،
مرسيل، مصطفى، ملك، مهند، موريس، مياسة...)،
ومستوى كنائي يترجّح بنفسه بين مستويين، الأوّل طابع،
والثاني أقلّ حضوراً:

1- المفارقة بين العلامة اللغوية للشخصية والشخصية نفسها،
التي تنتمي معظم الشخصيات إلى مجالها، كما في «أبو
معروف» الذي تتضاد أفعاله مع الجذر اللغوي والدلالي
لكلمة «معروف»، و«براء» ابن المقدّم زاهر، الذي تتضاد
أفعاله هو الآخر مع الجذر اللغوي والدلالي للبراءة، إذ يشخر
بإحدى سيارات أبيه في الشوارع، فيدهس ثلاث فتيات،
تلقى إحداهن (تماضر) حتفها، ويردّد على بيوت الست
فردوس، وكما هذه الأخيرة نفسها التي تفارق علامتها
اللغوية مهبتها، والتي تشبّها جدّة شهد بالأفعى، لأنّها كانت
«ترمي للبنات قشرة موز، ويا لطيف الطف . . من شقّة إلى
شقّة، من حارة إلى حارة، الساعة بعشرين دولاراً، الليلة
بمئة، بمئتين، بحسب الزبون» (80)، و«فايزة» التي تخسر
زوجها، وينتهي بها قتل الثاني إلى السجن، فتخسر حرّيتها،
و«قمر الزمان»، الجلاد في سجن النساء، الذي تنأى أفعاله

عن علامته اللغوية، والذي يبدو من خلال تلك الأفعال رديفاً
للعماء الأوّل، ف«لبية» التي تنتهي بها لوثاتها المتابعة إلى
مشفى الأمراض العقلية، ف«زاهر» الذي لا صلة لعلامته
اللغوية به، ف«منور» الظلامية، التي تتضاد أفعالها وأقوالها
مع علامتها اللغوية، فهي لا تكتفي بفرض الحجاب على
السجينات، بل تعطلّ التلفزيون، وحين تبدأ بهيجّة بتعليم
هؤلاء السجينات الرسم، وحين تبدأ إكرام تعليمهن الرقص،
تطلق احتجاجها القاطع: «هذا حرام» (215)، والرائد
«وداد» التي تبدو علامتها اللغوية مغايرة تماماً لعلاقتها
بالسجينات، ولا سيّما «ريّاء»، اللواتي يلقيّن على يديها أبشع
أنواع التعذيب: «فتحت الخزانة، وأخرجت عصا بنية غليظة
ومدببة وقصيرة، وأمرت الشرطة الحاجبة بإغلاق الباب
وتثبيت ريّاء، وتركت العصا تضرب حيث تشاء، وكيف
تشاء» (227)، وأخيراً «هناء» التي لا تتسّق حياتها مع شيء
من علامتها اللغوية.

2- المطابقة بين العلامة اللغوية للشخصية والشخصية نفسها،
كما في «ريحانة» أمّ ريّاء ووليد وعمر وعفراء وعائشة، التي
تضوّع شذاً أوموتها على أفراد أسرتها كافّة، و«شهد»،
و«ريّاء»، اللتين تكثّف العلامة اللغوية لكلّ منهما خصائص
الشخصية على المستويين المادّي والمعنوي.

ولعلّ من أهمّ ما يميّز خطاب الأقوال لدى معظم الشخصيات
تنوّعه «السوسيو لفظي»، بتعبير «باختين»، أي بإحالتة إلى
«نسق من اللغات» حسب «باختين» نفسه (4). وغالباً ما
يتجلى هذا التنوّع من خلال ملء الروائي المشاهد الحوارية
بمفردات وتراكيب تميز كل شخصية من سواها من جهة،
وتكثّف السويّة المعرفية والانتماء الفكري لهذه الشخصية من
جهة ثانية، وتحقّق في الحالين معاً «الوظيفة التواصلية
الشخصية» (Interpersonal) للغة، أي بعدها
الاجتماعي (5).

ويمكن تبيّن السمة الأولى من خلال ما يبدو لازمة في منطوق
عدد من الشخصيات، كما لدى شهد خيرى التي كانت
تردّد: «الحذر، لا الخوف»، ولازمتها لجدتها كلّما كانت
الأخيرة تحدّثها في أمر تأخّر زواجها: «عندي لك عريس لقطعة
يا ستي»، ولازمة ريّاء التي كانت ترددها أمام المقدّم زاهر:

«سيادتك تعرف». وإذا عدّ المرء سارد الحكاية شخصية حكاية في النص، فإنّ ثمة أكثر من لازمة تميز هذه الشخصية، منها: «امرأة مشلوحه.. بلا حول ولا وقت» (6)، و«اليقظة مثل نوم شفيف حدّ أمر يسمونه الموت» (7)، و«شجرة الكينا الوحيدة التي نجت من مذبحه تجميل الشارع» (8). كما يمكن تبيين السمة الثانية من خلال إضاءة المشاهد الحوارية للجوهري تماماً من الشخصية، كما في قول نصور أفندي لريّا: «امشي قبل أن أركب» (64)، حين دخلت إلى بيته مؤنّبة إيّاه على دفع رجاله إلى العبث بسيارة أخيها عمر، الذي يكتف شخصية نصور إلى أكثر صفاتها بروزاً، أي إلى إدارته ظهره كلياً إلى القانون، وابتكاره قانونه الخاص به، وكما في استدعاءات لبيبة الدائمة لآيات من القرآن الكريم، التي تلقي مزيداً من الضوء على طباع النسق المعرفي لديها.

والروائي لا يجد ضيراً في تثبيت المفردات المناوئة للمقدّس الاجتماعي على السنة شخصياته، الذكورية منها والنسوية (9). وكثيراً ما تسهم لغة السرد في إضاءة خصائص عدد غير قليل من شخصيات الرواية، كما في تصدير الروائي لنصّه، في السمر الأوّل، بالفعل «تجرأت» الذي يمكن عدّه، بالاستعارة من «جنينيت» بمثابة «الإعلان» الذي لا يعني، هنا، الحدث الذي سيمارس فيما بعد تأثيراً حاسماً على حياة الشخصية، بل اللفظ الذي يرهص بخصائص هذه الشخصية على المستوى النفسي.

وبعد، فإذا كان على المرأة الكاتبة «أن تجعل كتابتها تشتغل على فضاء الرجل، بوعي واختيار ووفق استراتيجية، وإلا فسيشتغل عليها هذا الفضاء» (10)، فإنّ رواية «سمر الليالي» تشتغل على فضاء المرأة بوعي واختيار ووفق استراتيجية أيضاً، ليس بسبب تمكن الروائي من الغوص في ذلك العالم الذي يبدو خاصاً بالنساء، بل بسبب ما يخلص إليه القارئ، خلال القراءة وبعدها، من نفي للمتواتر في معظم المنجز الروائي العربي الذي ينتمي إلى ما يُصطلح عليه بـ«روايات السجن السياسي» من أنّ تاريخ مقارعة المقدّس السياسي، في منطقة «شرق المتوسط»، بتعبير عبد الرحمن منيف، هو تاريخ رجال فحسب.

والرواية لا تستعيد للمرأة العربية، في هذه المنطقة وسواها من بلاد العرب المترامية الأطراف والمتخنة بما يشبه أو يطابق محكيّ الرواية، أو بما سّماه د. عبد الغفار مكاوي «أصل الشقاء العربي المتجدّد وجذور الشجرة اللعينة التي لم يزل العرب يبلون مرّها منذ آلاف السنين» (11)، لا تستعيد لهذه المرأة مكانتها ودورها في التصديّ لذلك المقدّس، اللذين تمّ تهميشهما وتغييبهما في معظم ذلك المنجز، فحسب، بل تميّز عن هذا الأخير سمة الوعي البطريكي الذي يبدو في الإبداع أكثر سوءاً منه في الواقع.

* ناقد سوري يقيم في دمشق.

** هوامش وإحالات:

- (1) - سليمان، نبيل. «سمر الليالي». ط 1. دار الحوار، اللاذقية 2000.
- (2) - كذا في الأصل، والصواب: «حاجبان».
- (3) - بحراوي، حسن. «بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1990. ص (213).
- (4) - باختين، ميخائيل. «الخطاب الروائي». ترجمة: محمد براءة. ط 1. دار الفكر، القاهرة 1987. ص (39).
- (5) - انظر: يقطين، سعيد. «انفتاح النصّ الروائي: النص، السياق». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1989. ص (17).
- (6) - انظر: الرواية، الصفحات: 20 - 23 - 24.
- (7) - انظر: الرواية، الصفحات: 58 - 61 - 147.
- (8) - انظر: الرواية، الصفحات: 9 - 102 - 104 - 153 - 184.
- (9) - انظر: ص (20) وما بعد من الرواية.
- (10) - نجمي، حسن. «شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الرواية العربية». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت 2000. ص (185).
- (11) - مكاوي، د. عبد الغفار. «جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم». ط 1. سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1994. ص (70).

ماجد أبو تترار: قصة أولى من أجل المقاومة

د. محمد عبيد الله *

إنتارات

(1)

«تجمع أيها اللحم الفلسطيني في واحد
تجمع واجمع الساعد
صباح الخير يا ماجد
صباح الخير
قم اقرأ سورة العائد
وصب الفجر
على عمر حرقناه
لساعة نصر
صباح الخير يا ماجد
صباح الخير»

(محمود درويش)

(2)

« . . كان يقول دائماً: أتمنى أن يتاح لي الوقت الكافي للعودة إلى كتابة القصة . . لكتابة التجربة النضالية التي اختزنتها طوال هذه السنين الطويلة . . فهل يعود ماجد إلى الكتابة» .

(يحيى يخلف، مقدمة «الخيز المر» 1980)

(3)

« . . عندي قصة صغيرة جداً اسمها سلة الملوخية، وواحدة غيرها اسمها بستان الصقيع، هما اللتان تبعثان دائماً الحنين في أصابعي إلى القصة» .
(عن: أحمد دحبور، كان جسراً، الكرمل، ع4، خريف 1981 ص 29)

(4)

« . . كان ماجد يحمل صفات (الجبلي الخليلي) الذي يحب الحق والعدل، ويكره الظلم، لهذا اتسمت شخصيته بالصلابة، أما المرونة العقلية فقد اكتسبها من الخبرة الحياتية . كان ماجد شخصية لاذعة وحكيمة، ولا تحمل مواصفات التجهم الثوري، كان يضحك ويتندّر عندما يتطلب المقام ذلك، ولكن صوته يعلو ويعلو بالحق غاضباً» .

(عز الدين الناصرة، من يتذكر ماجد أبو شرار، «العرب اليوم» - 1999)

ينتظره نتيجة للتجربة النضالية التي عقد النية على كتابتها، فوضعوا له القنبلة العمياء تحت سريره ليذهب شهيداً عاشقاً لفلسطين في 9 أكتوبر/ تشرين الأول/ 1981 في فندق للغرباء في روما .

اشتملت «الخبز المر» على اثنتي عشرة قصة قصيرة مكتوبة في حقبة «الأفق الجديد»، نهاية الخمسينيات والنصف الأول من عقد الستينيات، وهي القصص التالية :

- صورة (1962) - مكان البطل (1960) - النجار الصغير (1961) - أفاعي الماء (1964) - سلة الملوخية (1960) - برازق (1959) - تمزق (1961) - جسر منتصف الليل (1963) - الخبز المر (1959) - وانهار الجدار (1961) - الشمس تذوب (1959) - الزنجية (1964) .

وقد جمعت له ثماني قصص قصيرة، لم تظهر في مجموعته، وهي مما نشر على صفحات «الأفق الجديد»، وأغلب الظن أنها لم تتوافر له أو لمن اعتنوا بإصدار مجموعته «الخبز المر»، وهي القصص التالية :

- سهير : «الأفق الجديد»، س1، ع20، نيسان، 1962 .
- قلق وراء الهاتف : «الأفق الجديد»، س2، ع20، تموز، 1962 .

- لا بد أن يعود : «الأفق الجديد»، س2، ع1، تشرين الثاني، 1962 .

- أولئك البشر : «الأفق الجديد»، س2، ع2، كانون الأول، 1962 .

- بستان الصقيع : «الأفق الجديد»، س2، ع4، شباط، 1963 .

- حفرة عمر : «الأفق الجديد»، ع5، آذار، 1963 .

- في مدينتي : «الأفق الجديد»، س2، ع7، أيار، 1963 .

- حكاية الرحيل : «الأفق الجديد» س3، ع9، آب، 1963 .

وهكذا يجتمع لنا عشرون قصة قصيرة من الإنتاج المبكر لماجد أبو شرار، وقد كتبت ونشرت قبل الابتداء الفعلي للثورة الفلسطينية، وهي تمثل المناخ الروحي لماجد ولمن يرسم واقعهم وصورهم في قصصه، إنها التطلعات الأولى، والحيرة والضياع الذي كان يحس به الشباب آنذاك، من الأجيال الجديدة الطالعة من رحم النكبة والهزيمة المرة .

ابتدأ ماجد أبو شرار شبابه بكتابة القصة القصيرة، وعرف ضمن إطار مجلة «الأفق الجديد» المقدسية (1961-1966) (1) كاتباً للقصة، ضمن الموجة الجديدة، عن مجموعة القصصين الشباب الذين أطلق عليهم فيما بعد «جيل الأفق الجديد»، ولعل هذه الموجة أهم تطور نقل القصة القصيرة في فلسطين والأردن إلى مناخ التحديث بجرأة وتماسك . . فموجة الأفق الجديد هي التي طوّرت الفن القصصي، وأدخلته إلى اتصاله الوثيق بالحياة، وبالواقع، وبالملاحم الجمالية الجيدة التي اكتسبتها القصة نتيجة للرؤية الجديدة لهذا الجيل .

وقد برز ماجد أبو شرار ضمن مجموعة من الأسماء أبرزها : محمود شقير، صبحي شحروري، يحيى يخلف، فخري قعوار، نمر سرحان، خليل السواحري، حكم بلعاوي، وغيرهم . وقد نشر ماجد مجموعة كبيرة من القصص في سنوات قليلة، ولعله كان أنشط زملائه في النشر والكتابة، وإضافة إلى نشاطه الملحوظ في نشر النصوص القصصية، كان يشارك في نقد القصص، والتعليق عليها، والإسهام فيما يدور من مناقشات حارة - في تلك الأيام - حول القصة، وحول أدب النكبة، وكيفية تناول القصة للقضية الفلسطينية . وقد جمع بعض قصصه التي نشرت في «الأفق الجديد»، وظهرت متأخرة العام 1980 في مجموعة قصصية عنوانها «الخبز المر» (2)، وفي مقدمة «يحيى يخلف» ما يشير إلى رغبة ماجد في العودة إلى كتابة القصة والحنين إليها : «كان يقول دائماً: أتمنى أن يتاح لي الوقت الكافي للعودة إلى كتابة القصة، لكتابة التجربة النضالية التي اختزنتها طوال هذه السنوات . . .

فهل يعود ماجد إلى الكتابة؟

هل يكون نشر هذه القصص محرضاً له ودافعاً للعودة؟

عاد محمود شقير للكتابة بعد زمن قصير . .

فهل تعود إلى الكتابة يا ماجد بعد هذا الصمت الطويل؟» (3) لكن ماجداً لم يعد إلى الكتابة، وإن ظل يحن إليها ويقول لأصدقائه : «عندي قصة صغيرة جداً اسمها «الملوخية» هذه القصة وواحدة غيرها اسمها «بستان الصقيع» هما اللتان تبعثان دائماً الحنين في أصابعي إلى قلم القصة» (4) .

بعد عام واحد من ظهور قصص «الخبز المر» كان (المصير المر)

تتصل هذه القصص جميعها بفلسطين وبالإنسان الفلسطيني، سواء أكان الاتصال صريحاً أم ضمنياً، فهي تصور حالة هذا الإنسان وحرركته في حقبة محددة هي الحقبة التي أعقبت زلزال النكبة المدمر، والنكبة - كما يقول صبحي شحروني أحد شهود تلك المرحلة - «لم تعد حدثاً سياسياً أو اقتصادياً منينا فيه بالهزيمة والاندحار، وإنما أصبحت جواً عاماً نعيش فيه، وهواء نتنفسه مع كل جريمة تدخل إلى صدورنا، لقد تغلغلت في أدق مشاكلنا الشخصية، واختلطت حتى بأحلامنا... إنها ترسبت في لاشعورنا فأصبحنا نصد عندها في كل ما نفعل شئنا ذلك أم أبينا» (5). وهذا ما نجدّه ابتداءً في قصص ماجد: إنها قصص فلسطينية هاجساً وموضوعاً وفناً، قصص مغمسة بالألم والحلم، وبذبول النكبة الموحجة ذاكرة وواقعاً ومستقبلاً.

وتكشف هذا القصص - عبر مقدرتها في سبر أعماق الشخصية الفلسطينية - عن تلك الأحوال والمناخات التي أحاطت بفلسطين وإنسانيتها، ودفعت من بعد إلى ظهور الكفاح المسلح، وتميز برؤيتها الإنسانية لمسار القضية الفلسطينية، عندما تتجنب تصوير الفلسطيني بالبطل الخارق أو الاستثنائي، وتختار سبيلاً إنسانياً لمسار حياته ونضاله، واتجاهه إلى المقاومة.

إنها قصص تؤنسن القضية الفلسطينية، وتقدم الفلسطيني بوصفه إنساناً، في جراحه المكتومة، وفي شخصيته المدججة بالموت، إنه يريد أن يعيش ويحب ويستقر، أي أنه يرغب في الحياة بمعناها الإنساني البسيط، لكنها تنأى عنه، وترسل به إلى الموت الإجباري، الذي يقبل عليه بمروءة نادرة، رغم أنه لا يرغب فيه، بل يريد نقيضه، إنه إنسان لا يستعذب الألم ولا يدمنه، لكن كل ما حوله يدججه بالموت المؤلم وبالفقدان الجارح، وهكذا يدفع دفعا إلى كل ما يناقض الحياة التي يريدتها وينشد أطياها.

وفي هذا المناخ مثلاً نقرأ قصته المعنونة بـ«صورة» ويرسم فيها أولاً ملامح الشخصية «محمد إسماعيل... إنسان وديع وطيب، وعزيز على نفسي، لكن معرفتي به ترتبط بذكرى طريفة ومؤلمة... بالضبط لا أذكر التاريخ، فهو يأتي في الأيام الأولى من الصيف الذي أعقب تمزيق فلسطين».

هكذا تبدو الأحداث مستندة إلى الواقع الفلسطيني، إنها

أحداث واقع مزق، فعلت فيه النكبات فعلها الموحج، وتبدأ علاقة الراوي مع الشخصية (محمد إسماعيل) بعيب صبياني، يتحول إلى محبة وأبوّة غير معلنة، وصدقة بين جيلين فلسطينيين، ويحاول محمد إسماعيل الوافد إلى البلدة أن يبدأ حياته فيفتح دكاناً لتصليح الأحذية، ويشتهر بحرصه على عمله، يتقنه ويبدل كل جهده فيه (نموذج للإخلاص في العمل)، ويلفت الناس تلك الصور الطفولية التي انتزعها من المجلات، ووضعها على الجدران:

«على جدران الحانوت صور أطفال من مجلات متنوعة، ويروي أهل البلدة أنه يبكي أحياناً أمام الصور الطفولية».

لكن محمد إسماعيل أعزب، رغم تقدمه في السن، والناس يتهايمسون حول عزوبيته - كما هو الحال في القرية الفلسطينية التي تنتصر للزواج المبكر، وتدين من يتأخر، فضلاً عما سيتعرض له من تعليقات. (وهذه إشارة إلى بعض العادات في القرية الفلسطينية)، وعندما يسأله الفتى / الراوي ويصارحه، يغضب ويرفض التدخل في شؤونه، (وهذه إشارة إلى طبيعة الكتمان في الشخصية الفلسطينية)... إنه يكتن أسراره ولا يحب أن يفضي بها إلى الآخرين.

وينكشف السر في ختام القصة عندما يتعرف الراوي على أصدقاء جدد يعرفون محمد إسماعيل قبل أن يأتي إلى بلدة الراوي، فيكتشف أن محمد إسماعيل الذي تعرض لعشرات التعليقات بسبب عدم زواجه، وصور الأطفال التي تتوزع على جدران حانوته «فقد زوجه وولديه في معركة يافا... وكاد يجن، وهرب مع من هرب، وبقي كالمعتوه شهوراً إلى أن اختفى فجأة، ثم علمنا أنه يعمل في بلدكم»، هذا ما يفضي به الآخرون عنه، لينكشف عن مأساة فلسطينية، إنسان فقد أسرته وأطفاله، وفقد وطنه أو شرد منه، وهكذا تعلق بصور الأطفال، وتعلق بالفتى لأنه يشبه ابنه الكبير.

فالفلسطيني - محمد إسماعيل - في هذه القصة نموذج للإنسان البسيط، فهو ليس برجوازي ولا غنياً، (يعمل إسكافياً - في تصليح الأحذية)، وهو لا يريد أكثر من الاستقرار مع أسرته البسيطة، ليس ثمة فردوس يريده، ومع ذلك تلحقه آثار العدوان ضد حياته وحياته أحبابه، وتظل قصته شاهداً على مناخ النكبة وتأثيراتها الممتدة في الواقع الفلسطيني.

مثل هذه الانتباهات يرسم أبو شرار الصورة الإنسانية :
«وتهاجمه فجأة الذكريات . . ذكريات كلها مرة . . مرارة
واقعه . . زوجته الجميلة العاقر، بابتسامتها الحزينة . . وأملها
المطموس . .»، وتستمر الاستعدادات في هيئة مونولوج
يكشف عن الظروف التي سبقت الزلزال الأخير، وسبقت
اللحظة الحاسمة التي يعيشها مع جنوده القليلين .

وأمام التفوق في السلاح والدبابات المزمجرة، يسقط اثنان
وثلاثون من رجال إبراهيم، وليس ثمة خيار إلا انسحاب
من تبقى، الجندي جبر مصاب، ويفرض أن يتخلى عن
موقعه، يختار حماية رفاقه، وتغطية انسحابهم .

وتختتم القصة على النحو التالي : «في السنوات القليلة التي
تلت موت جبر، والتي قضاها إبراهيم طريح الفراش في
المستشفى بعد إصابته في إحدى المعارك كان يستدعي دوماً
سالم وإخوته ليذكرهم بوالده جبر . . البطل الذي منح الحياة
لزملائه نظير موته» .

وفي مثل هذه القصة نجد توثيقاً للنضال المبكر، ولبطل
فلسطيني معروف هو (إبراهيم أبو دية)، كما نجد هذا المناخ
الإنساني في الشخصية الاستشهادية / النضالية من خلال
ذكريات البطل، وهناك الاعتراف الصريح بأسباب الهزيمة،
أما البطولة فهي المقاومة وسط كل هذا الخراب، وهناك، أيضاً
نوع الموت في ختام القصة؛ إنه الموت الذي يفتح الطريق
إلى الحياة .

وفي قصة أخرى (حفرة عُمر) يقدم ماجد أبو شرار صورة
للمعاملات الفدائية المبكرة، وهي تروي واقعتين متداخلتين:
1. استشهاد الفدائي عمر الذي أُطلق اسمه على الحفرة،
بعدها افتتح طريق الشهادة .
2. عملية الفدائي عباس الذي يتبع خطا زميله الشهيد ليسير
الطريق نفسها بعد زمن .

ويرسم أبو شرار صورة لعملية فدائية منظمة بترتيب من
القائد، ونجد أنفسنا وجهاً لوجه مع الملامح المبكرة للفدائي
المقاوم، وهكذا يقوم عباس بعملية فدائية ضد معسكر
للعدو، هناك تعليمات وتدقيق محدد لضمان نجاح
الاستشهاد، ولا يكون الموت المحتمل مجاناً، وفي القصة
يصل عباس إلى الحفرة قبل سبع دقائق من الموعد المحدد،
إنها سنوات من الانتظار والقلق، وهذا الزمن هو الزمن

وقد ابتعد أبو شرار عن المناخ الرومانسي، واختار مساراً
واقعياً لقصته، سواء من خلال طبيعته الشخصية التي
اختارها، أم مسار الأحداث كلها، وقد أفضت هذه
الواقعية، بانكشاف السر في الختام، إلى رسم فضاء إنساني
مؤثر، يسرد قصة خالدة للفقدان، ولدهم حياته دون
مسوغات، ودون أن يفعل أو يرتكب ما يبرر هذه الجرائم
ضد إنسانيته .

ويعود على نحو صريح في قصة «مكان البطل» إلى أحداث
النكبة ومعركتها غير المتكافئة، وهي مهداة إلى «روح
البطل . . إبراهيم أبو دية» وهو أحد القادة الذين دافعوا عن
القدس العام 1948، وتضعنا القصة في مناخ الحدث، حيث
إبراهيم في انتظار القيامة، وتوقع الهجوم الوشيك، ومعه
رجاله بسلاحهم القليل، وحماسهم الداخلي العميق،
وينجح أبو شرار في تقديم المناخ المدجج بالانتظار، والمشبع
بالحطام والقلق، من خلال صورة إبراهيم أبو دية، وهو يفكر
ويتأمل الأحداث المحيطة به، وينتبه إلى الصحيفة (دور
الإعلام) الملقاة على الطاولة «ويقرأ العنوان ذا الحروف الكبيرة
. . (القدس تستسلم) حروف كبيرة في حمرة الدم . .
وبحروف صغيرة سوداء أصغر (عصابات العدو تموت
عطشاً) ويمسك الجريدة بكلتا يديه لتقبضاً بقوة وجنون على
الصحيفة، ويتناثر حطام الصحيفة ليلف قدميه ويغمغم:
- القدس تستسلم . . هؤلاء المغفلون» (18 - 19) .

ويمكن أن نتبّه هنا إلى مقدرة القاص على العودة إلى المناخ
الأصيل للشخصية، وإلى التفاصيل المتوقعة، كما يمكن
الانتباه إلى الدور البائس للإعلام، عندما يعلن استسلام
القدس بحروف كبيرة حمراء، مقدماً، وكأنه يريد لها أن
تستسلم، كأنه يقدم سبباً صحافياً بدل أن يكون إعلاماً تعبواً
مناضلاً، هذه الإشارة على بساطتها تدلنا على وعي ماجد
بأهمية الإعلام في المعركة، كما تفسّر لنا بعد عقود دوره
الكبير في تطوير الإعلام الفلسطيني عندما تسلم مهام
«الإعلام الموحد» .

وإبراهيم ليس وحده، بل معه رجاله، وتذكر القصة بعض
أسمائهم: حسن، عبد الرحمن، جبر، القائد يتحرك بينهم
ليستعدوا للهجوم المباغت، فلا بد من حماية حي القطمون،
كما نتبّه القصة إلى وجدان البطل وحرته الداخلية، وفي

الحاسم في مواجهة الموت، هنا تركز القصة على مشاعر الفدائي، على اضطرابه وخوفه الإنساني، على ذكرياته وتأملاته، قبل سبع دقائق من الموت، فالفدائي إنسان حذفته الحياة عنوة إلى درب الموت :

«يا الله، كل هذا العذاب . . ثم . . ثم أموت كفأر حقير»، إنه يحس بالبرد والوحدة، ويستعيد فراشه الدافئ وعلاقاته الإنسانية مع أصحابه ورفاقه، لكنه يقبل على موته، كما قصد إليه صاحبه عمراً من قبل، لأنه «يصنع الموت للقتلة أعداء الحياة»، كما يقول البطل نفسه في القصة .

ويمكن أن نستدل من خلال هذه القصة، وما يماثلها من القصص الأخرى، على ملامح الإنسان الفلسطيني / الفدائي، فالنضال لا ينبغي أن يكون فردياً فوضوياً، وإنما هو نضال جماعي متواصل منظم، لا يخشى الموت لأنه يريد الحياة، إنها المعالم الأولى لشخصية الفدائي، والمعالم الأولى للتكوين النفسي عند الفلسطيني المعبأ بالموت من كل جانب، وكما يقول غالب هلسا «فقد استطاع ماجد أبو شرار أن يلمس عمق ذلك التكوين النفسي للشخصية الفلسطينية، وأن يكشف عن مكوناته، ذاكرة الموت، الشهيد الحي الميت، الموت الذي يرسم طريق الحياة، وهو بهذا قد طرح واقعاً اجتماعياً وتكويناً نفسياً جاهزاً للعنف الثوري». (6)

وقد امتازت هذه القصة بالبناء التلقائي البعيد عن الافتعال، كما تجنبت رسم الصورة الأسطورية للبطل، وإنما هي صورة إنسان يحس عميقاً بالبرد وبالوحدة، ويحس بالخوف أمام الموت القادم، لكن ما يدفعه إلى الاستمرار تلك الطاقة الروحية التي يعي بها ماجد أبو شرار أبطاله، طاقة روحية قوية تحميهم من الاستسلام والضياع، رغم كل ما يحيط بهم من يأس .

كما أنها من الأعمال المبكرة التي تمثلت شخصية الفدائي، قبل ظهور الثورة الفلسطينية فرسمت المعالم مبكراً، فيما يشبه الاستشراف وقراءة المستقبل، وفق ما تومى إليه مكونات الحاضر .

الفدائي - حسب القصة - ضمن متواليه استشهادية، تمثل درب الكفاح الطويل، وهو يعرف أنه لن يكون الأخير، وهناك من سيثار له أخيراً، وفي القصة إشارة إلى أن ما يقوم به عباس / الفدائي الجديد، يشتمل أيضاً على نوع من الثأر

لأجل الشهيد (عمر). فالقاومة مستمرة، والبطولة، أيضاً مرهونة بشرطها الموضوعي / الواقعي، إذ إن مكونات الواقع الفلسطيني هي التي أدت بالإنسان إلى أن يتقدم إلى الموت، ويبحث عن الحياة الجيدة، إنها رؤية متقدمة ومبكرة لملامح اتضحت فيما كتب من أدب بعد ذلك بكثير .

وفي قصة كتبت قبل «حفرة عمراً» هي قصة «لا بد أن يعود»، نجد الضياع يسيطر على الشخصية، ومن خلال التداخي والفيض الوجداني، نعرف أن عدنان - اسم الشخصية - قد فقد معنى الحياة، وفقد «آمال» - ربما في الحرب - وهو ضائع . . يحاول أن يخبي نفسه عن كل ما حوله . . ويظل في ضياعه، وتجيء صورة الخندق متخيلة وهمية، إذ يتهيأ له أن الشارع الذي يضيع فيه قد استحال إلى خندق، ويستمر في التخيل «برود البائس يسحب رأسه من بين فخذه ويشعل السيجارة، ويتناول سلاحه، ويتحرك منحنيماً ليصل إلى أقرب جندي في الخندق ويقع عند قدميه، فيلكره هذا بقدمه الموصلة صارخاً: تحرك إنهم يتقدمون، ينتفض منتصباً بجوار الجندي ويدفع بسلاحه في مواجهة القادمين ويضرب ويضرب، وانفجار وغفوة طويلة . . ثم سرير مريح وملاءة بيضاء . . ووجه نسوي مشرق :

- «مبروك لقد انتصرتهم» .

فهذا الخندق، يمثل مشهداً للتسامي، وللاارتفاع من الضياع واليأس المحيط بالإنسان الفلسطيني، أمام ذاكرة مخنوقة بالموت، فالقاومة هي بديل الضياع، وكأنها قدرية / إجبارية بعدما وصل الأمر إلى حد الموت المجاني في شبه حياة، أو حياة تشبه الموت .

هذه القصة «لا بد أن يعود» تهجس بضرورة المقاومة، وتقدم كشفاً نفسياً بمسوغاتها: اليأس الذي يطيح بالفلسطيني، والذاكرة الجريحة التي تلاحقه، لم يعد للحياة معنى وسط هذا الذل . والمقاومة - الخندق - البندقية - وحدها ما يمكن أن يحمله ليتسامى ويرتفع من هذا الخراب المدمر .

وفي قصته المعنونة بـ«سهير»، نجد القصة التي تتكون من طبقتين سرديتين، مما سمي لاحقاً بتطورات عديدة (المتاسرد - الميتاقصة) القصة داخل القصة، وهي مروية من وجهة نظر المرأة، والقصتان هما :

- قصة سهير، بطلة حكاية قرأتها الفتاة (مليحة) التي يرد

السردي على لسانها .

- قصة مليحة ، وهي الشخصية الرئيسة في قصة ماجد أبو شرار .

ومليحة / قارئة القصة تحاول أن تقلد بطلا حكايتها التي تتشابه معها ، وإذ تراجع أحداث القصة وتتوقف مع حركة سهير ومواقفها وإنما لتتقذ نفسها من خلال الاستدلال بالحكاية . وبينها ماجد مقاطع من الحكاية المتخيلة ليظهر الفرق بين الحالين . كما يكشف عن ردود أفعال بطلته ، ويكشف عن قصتها هي التي تبدو امتداداً بعيداً للحكاية الأولى .

وهو في مثل هذه الحال يكرر لجوءه إلى المتواليات القصصية ، وأن ما يرد في سرده ليس استثناءً ولا معنى نافرماً ، وإنما هو فعل إنساني متكرر أشبه بالقوانين الراسخة في الوعي الإنساني ، وهذا ما يسهم في ترسيخ رؤيته ، ومعانيه الكبرى التي يحاول التأسيس لها عبر القصة ، في هيئة تعميمات وسلوكات إنسانية عليا ، أو بصورة أدق : أنماط عليا من السلوك الواعي للإنسان .

سهير في الحكاية المقروءة فقدت حبيبها محمود ، لقد استشهد تحت التعذيب ، وتقول شخصية القصة : «لقد نجح العجزو - الكاتب - في إطاحة موت محمود حبيب سهير بهالة واضحة ساطعة مؤثرة من الصبر والصمود واللامبالاة ، ثم قتله ، لقد جعله بعد أن أوقعه في يد الأعداء يصمد . . يصمد لتعذيب هائل ، يكفي لقتل ألف إنسان وإنسان ، وجعل منه خلال أقسى فترات عذابه الإنسان الواثق اللامبالي الهازئ من معذبيه ، المتعالي على قذاراتهم وبغضهم وكراهيتهم ، ثم قتله لا بأيدي معذبيه ، بل بنزلة صدرية» .

هذا هو جوهر الحكاية الأولى - الحكاية التي تختبئ داخل القصة - صمود البطل وتساميه وهزؤه من معذبيه ، إنه أقوى بما يمتلكه من طاقة داخلية ، وإذا شئنا الاستئناس برؤية غسان كنفاني ، فإن «ضرب السجين هو تعبير مغرور عن الخوف» ، وهذا ما تقوله قصة ماجد أبو شرار حين تقدم درساً نفسياً للمقاوم والمناضل ، إن من يقف في طريقك ويعذبك هو إنسان خائف مفزوع ، وأنت أقوى منه ، بما تمتلك من إيمان بقضيتك ، ويفهمك للموت الذي يمنح الحياة للآخرين ، أما هو - المعذب / العدو - فليس لديه ما يؤمن به ، وليس لديه طاقته الروحية في الدفاع عن حقه .

أما عماد ، الوجه الآخر لمحمود ، امتداده وصورته الواقعية فوق القصة :

«ترك مركزه كمدرس ناجح ، ليلتحق بصفوف جبهة التحرير . . ترك عمله الذي خلق من أجله ، ليلتحق بعمل صنعه له الاستعمار . . كما كان مدرساً ناجحاً أصبح ثائراً ناجحاً» .

هذه القصة منشورة في نيسان / 1962 ، وهذا المقتبس هو ما حدث فيما بعد مع ماجد نفسه ، أكان يتبع خطأ بطله؟ أكان يتنبأ بمصيره؟ فيما بعد كان ماجد مدرساً ناجحاً في الكرك (الأردن) ، ثم في السعودية ، لكنه ترك هذا العمل ، والتحق بعمل فرض عليه ، خلقه له المحتل ، الذي اعتدى على وطنه ، فتحول من التعليم الناجح إلى ثائر ناجح .

وتكشف البطلة عما قاله لها عماد : «أستودعك الله مليحة ، بقائي بعيداً عن أرض الثورة سيزعزع ثقتك بي ، لم أره بعد ذلك اليوم ، وقال لي مندوب الجبهة الذي أبلغني نبأ استشهاده : رحم الله «عماد» ، كان من خيرة جنودنا ، ولقد قام بعمل حيوي ناجح دفع حياته ثمن نجاحه ، ارفعي يا أخت رأسك عالياً ، فلديك اليوم من تفتخرين ببطلته» .

هكذا يقدم ماجد أبو شرار نموذجاً لشخصية المقاوم ، وشخصية الفدائي ، قبل نضوجها وبروزها بعد ذلك بسنوات ، إنه يحلم بهذه الشخصية ويهجنس بها مبكراً ، وهذه واحدة من القيم الأساسية في قصصه .

وفي القصة نفسها ، نجد الصورة الإنسانية للفدائي ، إنه يجيد الحب والغزل ، يقول لحبيته :

«مليحة . . جميلة أنت ككلمة حب ، طاهرة كهمسمة عاشق ، رائعة كحبة نشوى ، نفسك في صفاء غدير ، وروحك رفة ملاك» .

هكذا تستعيد الحبيبة المغدورة في حبيبها عاشقاً وثائراً وهي حزينة على فقده ، فالموت الفلسطيني ليس بطولة ولا أسطورة مفرغة من إنسانيتها ، كل شهيد له صلات إنسانية ، وموته يجرح أناساً كثيرين ، أهلاً وأحباء ، يكابرون على جرحهم وحزنهم ، ويشعرون عميقاً بالفقدان .

وفي القصة إشارة إلى صديقة للبطلة هي «سارية» التي تخفف عن مليحة مصابها «مذكرة أنها فقدت اثنين من أخوتها راحا وقوداً طاهراً للثورة ، ورغم ذلك فهي تعيش وستعيش حياتها حتى تموت» .

في هذه الإشارة نلمح اعتياد الفلسطيني للموت رغم قسوته، دائماً يبتدع الإنسان أشكال المواجهة، ورغم الموت فلا بد من أن تستمر الحياة .

وتحت ضغوط فقدان والحزن تقرر مليحة أن تنتحر، أن تموت باختيارها، لكن القصة تأبى لها هذا الموت المجاني بسبب موت حبيبها، وتنتهي بانزلاق زجاجة الحبوب لتصدّم البلاط وتتناثر إلى قطع صغيرة، تدوسها وهي في طريقها إلى الغرفة . وفي هذا رمز لدوس هذا النوع من الموت المجاني الذي لا يوازي موت الشهيد المقاوم .

بمثل هذا التناول الإنساني، قدّم ماجد أبو شرار شخصياته الفلسطينية، لم يفصلها عن علاقاتها الإنسانية، وإنما دائماً كان يتناولها ضمن هذا النسيج ليضيء معنى المقاومة ومعنى الموت في الحالة الفلسطينية . هناك قضية تستحق أن يموت الإنسان من أجلها، وهناك فقدان إنساني عميق يلحق بذويه وأحبابه، الفلسطيني ليس بطلاً بلا قلب، وإنما هو إنسان دفعته الأحوال الجارحة إلى مثل هذا المصير المؤلم، لكنه تحالف مع موته وتآلف معه، كي «يصنع الموت للقتلة، أعداء الحياة»، «وكي يكون موته نظير حياة زملائه» .

وفي قصته «جسر منتصف الليل» نجد التركيز ذاته على الأبعاد الإنسانية للمقاوم، وللفدائي، فالشاب الذي يزحف في الأدغال ليفجر الجسر، يفكر طوال مشواره بمن سيغادرهم، إنه يفكر في الآخرين، في حبيبته (سوزي): «هل ستقوى على احتمال الصدمة؟ سيعقدان قرانهما في الأسبوع القادم . . لن يكون هناك قران . . سيتركها . . ستخبرها أمه بسفره المفاجئ» .

يظل معه طيف الحبيبة طوال زحفه باتجاه الجسر، إنها آخر صورة للحياة تختزنها عيناه، إنه مثل كل البشر، له حبيبة وخطيبة، ينوي أن يتزوج ويحلم أحلاماً بسيطة، يتذكر وجه الأم وطيف الحبيبة، «لكنه لا يريد أن يضعف . . كلا . . إنه لا يريد»، وهكذا تتأرجح هذه الشخصية بين قطبي الموت والحياة، الموت الذي أجبر على الاتجاه إليه والتورط فيه، والحياة التي يحلم بها، إنه ليس «سورمان» ولا أسطورة بعيدة عن نسيجها الإنساني المعقد .

وهكذا يظل كشف ماجد أبو شرار عن الشخصية الثورية / شخصية الفدائي المقاوم كشفاً معباً بالإنسانية والتأثير

الوجداني، إنه العمق الإنساني للعنف الثوري، وللموت في الحالة الفلسطينية؛ يكشف عن ملاسبات التأثير، وانتكاساته النفسية بعمق، كما لو كان يعيشها قبل أن تتكون، وكأنه يبني الإطار النظري لها قبل اكتمالها العملي، ليهيئ التأثيرين لمثل هذه الأحوال المعقدة المتداخلة .

الموت عند ماجد، رغم ما يحيط به من ألم وفقد، ليس مصدر ضعف وانهيار، وإنما يتحوّل لاحقاً إلى مصدر اعتزاز، خصوصاً إذا كان «الموت في المقاومة» فقد يموت الأب، قد يذهب شهيداً (كما في قصة «النجار الصغير»، وقصة «في مدينتي»)، لكن موته يظل مصدر اعتزاز للأبناء، للأجيال التالية، وهكذا يتعمق مفهوم الشهادة، ومعنى الموت، إذ يصبح رصيذاً روحياً جديداً في إطار المتوالي الكفاحية، ومن هنا نفهم تمرد الفتى الصغير في قصته (النجار الصغير) على صاحب المطعم الغني الذي لا يرحم ولا يفكر إلا في المال، يفكر هذا الفتى بصوته الداخلي:

«هل يستطيع رجل له كرش كأبي حسن أن يحمل بارودة ويحارب اليهود . . أنا أربي حارب اليهود، وأمي قالت إنه قتل عدداً كبيراً منهم، ثم استشهد»، وأمام هذا التذكر الذي يعينه على مقاومة الواقع المختل بما فيه من جشع واستقلال، تعلق قوته الداخلية، ويرفض سلوك صاحب المطعم معه، وقسوته عليه، فيلقي بالصحون ليكون تحطمها إشارة إلى نهوضه من صمته، ويخرج باتجاه محل النجارة ليحقق حلمه بأن يسير على درب والده (النجار الشهيد) .

والحال نفسها مع الفتى في قصة «في مدينتي» فهو، أيضاً، مثال للأجيال الجديدة، التي تحاول أن تعيش واقعها الجديد، تندفع إلى العمل في سن صغيرة (استغلال الأطفال وفقدهم)، لكنهم أطفال أكبر من أعمارهم بعد أن صادرت المرحلة طفولتهم، فبدوا أكبر من أعمارهم . . هذا الفتى يرفض «البقشيش» من الزبائن، وحين يماحكه أحد الزبائن يحتمل الأمر، لكن عندما يتماذى الرجل ويشتم أباه، في هيئة استصغار لشأنه وإهانة لكرامته، يابى هذه الإهانة، معتمداً على قوته الداخلية، وكرامته التي لا يسمح لأحد أن يمسّها :

- والذي ليس كلباً . . والذي قُتل هناك في فلسطين .
ويقدم على ضرب الرجل، وشج رأسه دفاعاً عن كرامته .

فعلام يدل ذلك؟ إنه يشير إلى اعتزاز الأجيال الجيدة بالشهداء، وأن هناك رصيذاً من الذاكرة والروح التي تحمل قدراً عالياً من الكبرياء والاعتزاز بالذات، رغم ما يحيطها من قسوة ووحشية في الواقع الذي تعيشه .

وفي طائفة أخرى من القصص، يعرض ماجد أبو شرار لأحوال شتى من ضياع الفلسطيني، وقسوة واقعه، وهي الأحوال ذاتها التي استلزمت بروز الثورة وولادتها فيما بعد؛ فالفتاة اللاجئة في «بستان الصقيع»، تتحول إلى «إحدهان» تحت ضغط الفقر وفقدان الوالدين، وعدم وجود من يساعدها، وفيها يدين القاص المجتمع ويدين الراوي (الموظف في إحدى الدوائر) لأنه أعجب بالفتاة وظل يماطلها ليراه دون أن يقدم لها شيئاً، والمضمّر أو المسكوت عنه أن الثورة والمقاومة هي بديل الواقع المزري، والبحث عن مساعدات من وكالة الغوث أو المعونة الاجتماعية .

وفي «الحبز المر»، العامل الفلسطيني مصاب بالسل، لكنه لا يريد إعلان مرضه ليظل يعمل، ويقدم القوت لعائلته، ويدين القاص أصحاب العمل، وغياب ما يمكن أن يحمي هذا الإنسان الفقير الذي يريد حماية عائلته وأطفاله، بعدما ضاعت يافا التي ترك فيها معمله الصغير وترك معه شظايا قلبه، وابنه البكر الذي قضى هناك في سبيل بلده، ثم يموت هذا العامل، مخلفاً عائلته للمجهول الغامض .

وفي «أفاعي الماء» يموت الطالب الفلسطيني (صخر) في مدينة عربية ميته غامضة، والراوي هو أخوه يفتش على حقيقة موته، وتصلنا القصة بأخته وعائلته التي توزعت في المنافي، الأخت تعمل في وهران، لتغطي رسوم دراسته، والكل يحلم بالمستقبل الأفضل، ونفهم من القصة أن القوى المناهضة للتححر هي التي قتلت صخرًا، فالرجل الذي استعان به الراوي يقول له: «القتل في حوادث السيارات في هذه المدينة يعني أن القتل قد أعيد قتله بعد أن يتم ذلك تحت تأثير التعذيب لتدفن الجريمة، وتضيق معالمها تحت عجلات سيارة مجهولة تمزق الجسد الميت». ويفشل الأخ في العثور على قبر أخيه . ليعود بروايات كثيرة عن موت غامض .

والمسكوت عنه في القصة أكثر من المصرح به: فما دام الموت سيلحق بالفلسطيني، فلم لا يختار موته؛ لم لا يختار المقاومة التي يموت بها موتاً واضحاً، يمهّد الطريق نحو الحياة المنشودة .

هذه هي أبرز المضامين التي كتب عنها ماجد أبو شرار، وهي تلتقي في الهاجس الفلسطيني المختلط بالموت ذاكرة وواقعا، وفي جملتها جانب ماجد الانفعال الرومانسي بالحدث، ولامس العمق الإنساني الواقعي للقضية الفلسطينية، وقد كان انحيازه صريحاً للفلسطيني البسيط / الطيب، الذي يمثل النسبة العظمى من الشعب الفلسطيني، لكنه لا يتركه مستسلماً لفقره وواقعه، وإنما يكشف عن وعيه ويضيء له الطريق، رغم أنه لا يخفى عيوب الواقع، ومواقع الخراب فيه، بل إنه يكشف عنها، وينقدها لعلها تجد من يعالجها ويقف ضدها .

ورغم تركيزه على البعد الموضوعي في مضامينه، وأحداث قصصه، فإننا نجد اتجاهه المبكر واضحاً نحو ضمير المتكلم في السرد، وهو ضمير أليف يلغي المسافة التي تفصل القارئ عن القصة، ويشركه في أحداثها ومواقفها، كما ينتبه إلى بدايات استخدام وسائل السرد الأخرى: الوصف بطريقة الكاميرا، الرسائل، اليوميات، قصاصات الصحف، وكل التفاصيل التي يمكن أن تسوّغ للسارد ما يقوله ضمن منطوق القصة .

وهناك تغير على مستوى التعبير اللغوي للقصة؛ فقد عرض ماجد للمقاومة والثورة، في صيغة موضوع أثير لديه، ومن خلال هذا المضمون الجديد تحرش بالبناء المستقر للقصة، كما تحرّش بلغتها الراكدة، ولذلك نحن واجدون في قصصه بواكير الخلخلة التي توسعت فيما بعد، ولحقت بالعناصر التقليدية، ولبناء القصة القصيرة، وإذا اعتمدنا على مسلمة من نوع الارتباط الوثيق بين المضمون والشكل، وشدة اقتضاء كل واحد منها للآخر، إذ لا يكون الشكل جديداً دون التجديد في الرؤية، فإن القصص المبكرة لماجد ولزملائه الآخرين هي التي خلخلت الشكل التقليدي، أو بدأت في إحداث تلك الخلخلة، لتتحول من بعد إلى تيار جديد في السرد العربي الحديث .

لقد حرك ماجد الساكن من لغة القصة القصيرة، وقصص قص أنجحة اللغة البيانية التقليدية ما أمكنه إلى ذلك سبيلاً، وشده الواقع إلى اللغة الحية المنطلقة، وحاول أن يحل مآزق الازدواجية اللغوية باختيار لغة وسطى، تفيد من تأثيرات المحكية وانطلاقها وعفويتها، وأحياناً يلجأ إلى العامية

الفلسطينية، وهي بطبيعتها شديدة القرب من الفصيحة المبسطة.

وقد انتبه ماجد في مشاريعه القصصية إلى العالم الداخلي للشخصية، ولم يتوقف عند الأطر الخارجية، باسم المحافظة على الحدث وتسلسل البناء، ولذلك نجد عنده طاقات متعددة لاستخدام التذکر، وبناء القصص المتوازية المتداخلة، كما نجده يفجر أحلام الشخصية وكوابيسها، ولا يكتفي بالاعتماد على الحدث الخارجي. وهكذا شكلت قصصه نوافذ مفتوحة نحو الوجدان الفلسطيني باضطرابه واصطحابه، هذا الداخل / الوجدان المعبّ الذي ظل معيياً لزمان طويل.

ورغم التوجه الواقعي لماجد أبو شرار فإن قصصه ملامح وجودية، تتصل بالاحساس بالضياع واليأس واللامبالاة، لكن هذه الملامح تظل محدودة، في إطار احتكامه إلى الواقع، وإلى الحياة الإنسانية الفلسطينية المحكومة بشروطها الموضوعية، وهكذا يفيد من تأثيرات الوجودية ليو سّ مساحه التّداعي والتأمل، وليركز على داخل الشخصية في هيئة صدى للفعل أو الحركة الخارجية الصاخبة.

ولعل هذا التوجه هو ما أنقذ قصته من الرومانسية التي صاحبت القصة أو أكثر نماذجها آنذاك، وهكذا تجاوز الحنين الجارف، والعواطف السائلة، إلى أثر الواقع الفاعل، وما يصاحبه من مناخات إنسانية ناتجة عنه، لا عن صور رومانسية خارجية، تتوقف عند مجرد الحنين، والاعتذار عما حدث.

يبدو ماجد أبو شرار في قصصه العشرين قاصاً مقتدراً، لكنه لم يكمل مسيرته، وإنما انتقل من الكلمة، التي تحلم بالفعل وتهيئ له، إلى الفعل الثوري نفسه.

وهكذا ظلت قصصه الأولى محتفظة بحكمتها وهواجسها الأولى، شاهداً على تجربة قصصية لم تستمر، وعلى الحياة الصاخبة بالمقاومة، تلك الحياة التي عاشها ماجد أبو شرار فيما بعد، وانتهت على حين غرة بالاغتيال الجبان.

- إشارات

ماجد أبو شرار - سيرة مختصرة

- ولد في دورا/ في محافظة الخليل العام 1936، وفيها تلقى تعليمه الأول.
- أكمل دراسته في القاهرة حيث أنهى تعليمه في جامعتها.
- عمل في التدريس في الأردن (مديراً لمدرسة في الكرك)
- انتقل للعمل في السعودية، والتحق بحركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)، وأصبح مسؤول تنظيمها هناك العام 1966.
- تفرغ منذ العام 1967 للعمل النضالي في الأردن حتى خروج المقاومة العام 1970.
- عضو الأمانة العامة للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين منذ العام 1972.
- تولّى مسؤولية «الإعلام الموحد» في منظمة التحرير الفلسطينية، وأسهم بدور واسع في تطوير الإعلام الفلسطيني.
- عضو اللجنة المركزية لـ«فتح»، وعضو المجلس الوطني الفلسطيني.
- عضو القيادة الفلسطينية العليا للعمليات في الأراضي المحتلة.
- ملاحظة: هذه الورقة قدمت ضمن حلقة «الأدب والمقاومة» ضمن فعاليات مهرجان جرش للثقافة والفنون (عمان).

هوامش:

- (1) للتفصيل انظر: محمد عبيدالله، القوس والحنين (التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد المقدسية).
- (2) ماجد أبو شرار، الحيز المر، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1980.
- (3) مقدمة الحيز المر، ص (8).
- (4) أحمد دحبور، كان جسراً، مجلة الكرمل، ع4، خريف 1981، ص29.
- (5) صبحي شحروري، الأفق الجديد، ع5، نيسان (إبريل)، 1964، ص34.
- (6) غالب هلسا، فصول في النقد، دار الحدائث، بيروت، ط1، 1984، ص124.

* شاعر وأكاديمي يعمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في جامعة فيلادلفيا الأردنية.