(كرمة في ظلال الحرم)
قراءة تحليلة نقدية في مجموعة
أماني الجنيدي القصصية
(رجل ذكي ونساء بليدات)

أ.د. نادي ساري الديك *

* أستاذ الادب الحديث، منطقة رام الله التعليمية، جامعة القدس المفتوحة، رام الله- فلسطين.

ملخص:

أماني الجنيدي من الجيل الثالث من كتاب القصّة العربية القصيرة في فلسطين، نشاطها الأدبي في تتابع، فكانت مجموعتها «رجل ذكي ونساء بليدات» محور الدراسة المعنونة بـ«كرمة في ظلال الحرم» مما جعلنا نتعرف على أنها: تخلّصت من مرحلة التجريب، واستطاعت وضع لبنات في جسد نتاجها القصصي، فتكون قد استكملت ما يمايزها عن غيرها من الكتاب، من أدوات البناء الفني، فكان أسلوبها قشيباً، ولغتها مفعلة، وإن وازنت بين العامية والفصحى، إلاّ أنها تجذب القراء إلى جانب نصها، فكانت شخصياتها من بيئتها فلم تتدخل في نموها أو نشاطها، وإنما نجدها تنهض فيها روحية النماء، مما يرينا صراعاً محتدماً، إن كان من أثر المحيط، أو من أثر التنشئة والوعي المتجدد، فكان للعادات والتقاليد حيزٌ مرموق في نسجها القصصي، والسياسة وتموجاتها، كل ذلك خلق حالة من الثورة التكاملية في نصّها، جعلتها تنتصر للمحتاجين والمجتمع والبيئة دون اسفاف أو تحريض، فكانت المرأة فاعلة، لكنها جسدت واقعها المتقلب، حتى شخصت نهايات قصصها بدراية العارف بفنه وفكره، فكانت نهاياتها متعددة، كما هي موضوعاتها متعددة. مما يرينا النهاية المغلقة والمفتوحة على حد سواء، إلاّ أن النهاية وإن تعددت تنمّ عن ذكاء ووعي هادفين.

Abstract:

Amani Al- Jynaidi is of the third generation of Arab short story writers in Palestine. Her literary work is regular and successive. Her collection "A clever Man and Stupid Women" was the focus of the study titled "A Vine Tree in the Shadow of Haram". This collection makes us feel that she has surpassed the trial stage and has established good foundations in the body of her fictional product. Thus, she has possessed what distinguishes her from other writers in technical construction markers. Her style is polished and her language is activated.

Although she makes a balance between colloquial and standard Arabic, she can attract readers by her language.

The characters in her fiction are from the local environment and naturally developed. They show some struggle springing from either the surrounding or the upbringing. The traditions, politics and changes occupy a conspicuous space in her fiction.

All that creates a complementary revolution in her texts. This made her advocate the needy, society, and environment unequivocally. Women in her fiction are always active, but refkcted her changing status. She depicted the ending of her stories skillfully. Her endings and topics were various but some are open ended while others are close- ended. Nevertheless, the ending in both cases reflects wit and awareness on the part of the writer.

مقدمة:

فلسطين كانت ولم تزل مسرحاً لتطورات ملموسة فيما يخص السياسة السلبية، حتى غدا المشهد ميئوساً منه عند كثير من الناس، إلاّ أنّ الآخرين لم يتركوا الحياة تمرّ بلحظاتها دون أن يكون لهم دور فاعل، يجعل من التطلع الإيجابي غاية التخلص من حال التخلف والركود والاستهتار في نظم الحياة كافة، فكان الأدب بأشكاله عند أدباء محبين لتربة بلادهم يساعد على إعادة تشكيل ما خرّبه فن الممكن والتكتيك المزاجي، اللذان خرّبا نظماً وأعرافاً وقيماً حافظ عليها المجتمع عقوداً متتالية من الزمن، من أجل إعادة لحمة المجتمع من خلال بعض قيم يراد لها الحياة، فبدأ بعض الأدباء ينتجون نصوصاً ابداعية تحاول السير على أسس مختلفة ومغايرة لما يسير عليه أصحاب الطموح المتهاوي في السابق واللاحق، بمعنى نجد بعض الأدب يبشر بقيم جديدة، رافضاً كثيراً للطروحات السائدة والقيم المهدمة والنفعية في المجتمع، ويتجسّد ذلك عبر البحث الجاد والواعي عن أشكال التعبير تكون قريبةعلى النفوس والعقول حتى تتجاوب مع تجاذبات المرحلة، فكان فن القصة القصيرة يمثل الحالة المطواعية كما الحالات الابداعية الأخرى، لنبش المستور وبناء المحبوب من أشياء متعددة، لأنّ رواد القصة القصيرة أخذوا حيزهم في رسم مشهد الحياة، إلاّ أنّ هذا المشهد لم يكتمل، نتيجة عوامل متعددة، فتعاقبت الأجيال على ذلك البناء، على الرغم من حالات التهشيم والهدم المتتابعة من قبل مريدي الخراب والسعي نحو طموحات وأمجاد شخصية نفعية آنية، وتستمر حالات التغير الإيجابية عند مبدعي الفن القصصي لذا ارتأينا أن نبحث في نتاج إحدى القاصّات اللاتي يحاولن بناء جسد فني ينادد حالات الانهيار ويبني جداراً ثقافياً منيعاً إذا جاز التعبير، لأنّ الريادة والتواصل مع حالات البناء لم تعد حكراً على جنس أدبي بعينه، وإنما نرى قفزات في الفنون الأخرى دفاعاً عن ماهية الفن والمجتمع المحاصر بحالات بوهيمية شتّى، من هنا بدأت العلاقة مع نصوص (أماني الجنيدي) القصصية، حتى نستيقن أن الجيل الثالث من روّاد القصة القصيرة الذي تنتمي إليه القاصة، لم يستسلم وينحني للتخلص من العاصفة المستديمة ضد الوطن الفلسطيني بمكوناته ومقوماته أرضاً وإنساناً ووعياً ثقافياً...، مما دفعنا إلى التفاعل مع النص والبحث في أعماقه لتخريج الدلالات عبر عنوانات فرعية، تتعاضد فيما بينها للنهوض بدراسة تتبع منهاجاً تكاملياً وقد أفادت من دراسات سابقة ومناهج متعددة، حتى استوى عودها، وغدت زاهية بثوبها الجديد تغازلها أنماط الحياة، لأنها عرّفت بإحدى كاتبات القصة القصيرة المعاصرة، التي تحاول رسم طريق لها، يلتقي مع الطرائق الأخرى في عمليات

البناء وردم الهوّة مع واقع مريريهدمه الآخرون بكل ما آوتوا من إرادات سلبية، تهتك عرى الستر للمجتمع المجلود نفسياً وجسدياً، لذا جعلنا مجموعة (أماني الجنيدي) (رجل ذكي ونساءٌ بليدات) محورية للدراسة التي نحن بصددها، حتى يتحقق بعض المبحوث عنه في المبنى والمعنى معاً، وتأتي عملية الختام وسرد المصادر والمراجع التي أفاد منها الباحث، وساعدت على نمو الفكرة شكلاً ومضموناً.

حياة المؤلفة:

في مدينة حباها الله بأشياء كثيرة، منها عقدية حيث مرقد سيدنا إبراهيم عليه السلام ومنها طبيعية، حيث الأرض الخضراء والمرتفعات المكسوة بالأشجار المثمرة، التي يرويها أصحابها بعرق أجسادهم، ومدامع عيونهم، وبيئة تعّج بالحياة، ولدت القاصة أماني جمعة عبد السلام الجنيدي «بمدينة الخليل» وهي من كبريات المدن الفلسطينية لفلسطين التاريخية أو السياسية حسب آراء أصحاب الفن الممكن، ففي السادس والعشرين من شهر آب لعام ألف وتسعمائة وتسع وستين، تنفست هواء الحياة، فكانت الحياة بمقوماتها تعتني بها، فهي ابنة معلمين، أي أنّ أسرتها تنعم بنعمة التعليم، إلاّ أنّ الحضن الدافئ لها هو جدّها لأبيها الذي يسّر لها الحياة، وحببها فيها، بأسلوب الأجداد المحبين لأرضهم، أصحاب الحنو على أسرهم، فكان متنفسها تجاه حياة تعجّ بأشياء كثيرة، وبمدينة لها قيمها وطقوسها الاجتماعية، لا يعرف سرمدياتها إلاّ من ينتمي لها قلباً وقالباً، فهي ابنة بيئة محافظة وفق أطر خاصّة.

تنتمي أسرة أماني الجنيدي إلى الشيخ الصوفي المعروف (الجنيد البغدادي) شيخ الطائفة الصوفية لأيامه، وأستاذ الحلاج المتوفى عام ٢٩٨هـ والمدفون في بغداد عاصمة الدنيا والدين عبر قرون، لم نزل نكتحل من شذاها حتى قيام الساعة، فالصوفية لها أثرها بشكل أو بآخر في هذا الكيان القصصي لأماني إن كان ذاك عبر تركيبة الذات أو عبر شطحات الفن الرافض للقيم الزائفة في الحياة، فالثورة الصوفية عند «الجنيد» قد نجد صدى امتداداتها في الثورة على كثير من قيم مجتمع أوقع نفسه بين «مطرقة وسنديان».

نشأت أماني في بيئة خاصة، مجتمع محافظ، وأسرة تحب التعليم والتعلم وجدّ نابه يتفاعل مع الحياة عبر قصّه الشعبي، فكانت من صنع هذه البيئة زيادة على العامل الذاتي والمتغير الجغرافي فيما بعد، لذا تلقت تعليمها في مراحل المدرسة المختلفة في الخليل، ثم

انتقلت إلى الجامعة الأردنية، لتتخرج منها حاملة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، مما ترك فيها أثراً من أثر مترام فسيح، ثم تدعم فكرها بدبلوم التربية العالي، كي تنخرط في مهنة شاقة نظيفة، فعملت مدرسة، ثم هي الآن مديرة لمدرسة حكومية، تبّرع أحد المحسنين بأرضها وبنائها، ولم يزل يمد يد العون لها.

بدأت مشوارها الأدبي مع ثقافة الأطفال، فكانت قصّة «السور» وهي مخصصة لشريحة مهمة في المجتمع «الأطفال» ثم بدأت الجندي تتفاعل مع ورشات عمل تخص أدب الأطفال والدراما، وقامت بتدريب الطلبة الموهوبين حتى أثمر ذلك عن فوز بعضهم بقصصهم «رسائل بلا حدود»، ولها علاقة مع مجلة الديمقراطي، فهي محررة لقسمها الأدبي، علماً أنها تصدر برام الله، فلسطين، ومن ثمّ بدأ نتاجها القصصي، فقد أصدرت مجموعتها الأولى (امرأة بطعم الموت) عن مركز أوغاريت برام الله عام ٢٠٠٥م، ومن ثمّ مجموعتها الثانية (رجل ذكي ونساء بليدات) الصادرة عن دار الشروق برام الله، عام ٢٠٠٧م، وهي ما زالت تبني نصوصاً قصصية أخرى، حتى يحين موعد المجموعة الثالثة من نتاجها القصصي، التي هي قيد الطبع بعد الإنجاز، ولها نصوص قصصية أخرى مخصصة للأطفال، فهي مثابرة في تواصلها مع النص الابداعي[١].

العنوان ودلالاته:

منذ أن عُرفت أماني الجنيدي كاتبة، وهي تضع عنوانات لإبداعاتها القصصية، تحمل دلالات عميقة، تشي عن فلسفة خاصة، لأنّ العنوان بمسمّاه يحمل أشياء كثيرة قد تكون مقصودة من الكاتب أو لا تكون، إلاّ أنّ المتلقي يحاول تأويل ما يقع في نفسه من أصداء تجاه العنوان، بغض النظر إن تمت عملية التلاقي في الفهم بين المتلقين والمرسل أو بين المتلقين أنفسهم، إلاّ أنّ عملية التأمل في الدلالة لا تنقطع بالمطلق ما دام الأمر قائماً.

فعندما صدرت قصتها المعدة للأطفال «السور» كان العنوان يحمل ثقلاً نفسياً خاصّاً، وتابعت ذلك في مجموعتها القصصية الأولى (امرأة بطعم الموت) فكان العنوان هنا أكثر عمقاً، وحمل همّاً كبيراً، فأيّة امرأة تلك التي هي بطعم الموت، ومن تذّوق الموت وعاد إلى الحياة حتى يستطيع وصفه؟ وهل الموت أمرٌ مجسدٌ؟ حتى تسهل عملية الوصف والتوصيف له، إلاّ أنّ هذا العنوان يحمل ما يحمله من عمق في الأثرالفلسفي الفاعل، ولم تكتف بمثل هذا العنوان، بل جعلت عنوان مجموعتها الثانية (رجل ذكي ونساء بليدات) يحمل إرثاً تأويلياً

عميقاً، ونجدها هادفة في عملية التفكير في العنوان، إلاّ أنّها جعلت عنوانها نكرة مقصودة، فقالت: رجل ذكي، فالرجل هنا نكرة مقصودة، إذ لم تحدد ملامحه الخارجية، إلاّ أنها اكتفت بنعته بصفة الذكاء، لذا جاءت الصفة نكرة أيضاً، لأنّ الصفة تتبع الموصوف أبداً؟

بهذا نجدها عطفت الشق الثاني من العنوان على الشق الأول فكان كما أرادته (رجل ذكي ونساء بليدات) مما يرينا تناقضاً واضحاً في المسمّى، بمعنى كيف تتم عملية المواءمة بين الذكاء والبلادة، وإن وقعت كلها في دائرة التنكير، فهل من المسوّغ أن تستديم العلاقة بين الذكي والبليد، وإن كانت السمة أحادية للرجل ومتعددة في النساء، فلا ندري لم هذا التعارض في التكوين السلوكي من خلال العنوان تجاه الرجل والنساء، فهل موقفها من العنوان هو ردة فعل تجاه ما يقوم به المجتمع من تناقضات في سلوكياته وأنماط تفكيره وقيمه؟ أو أن القصدية به مراده حتى تتمايز الكاتبة عن غيرها في البنى كلها بدءاً من العنوان وانتهاء بالشمولية الكلية للنص المتكامل، أو أنها تقصد الأمرين معاً، وهذا يرينا «الارتباط الذاتي، الحميمي، الدافئ الذي انطوت عليه، ومن الايحاءات المشاعرية المنسوجة بها» [٢] عنواناتها وخيوط نصّها المتتابعة، لأنها تعكس وعيها الذاتي ومنطلقاتها الفكرية، فالعنوان الذي يأتي على سياق الاسم أو الجملة الاسمية يدلل على وعي الكاتب ونباهته تجاه نصّه وصنع الحدث لديه، وبعد التمعن في العنوان والنص لا نجد العنوان يعطي الدلالة السطحية، أو التناول المباشر للفهم، وإنما الرؤيا معكوسة والفهم يغاير المباشرة كثيراً وليس نسبياً.

والعنوان قد يخلق نصاً موازياً للنص، أو يكوّن معه حالة شمولية، مما يعني أنّ العنوان وتبعاته أمر مفكر فيه ومقصود لذاته من الكاتب، وهذا يحرّك حالات الاندفاعية عند المتلقي حتى يستقر في معانقة النص، أو التحلل من تبعاته فيما بعد.

مثل ذلك يرينا عنوان الجنيدي (رجل ذكي ونساء بليدات) يسعى إلى كسر الهيمنة الخاصة لسطوة الأدب المباشرة، ومن ثم جعل الحالة التلميحية أو الترميزية هما المسيطرتان معاً، «فالعنوان من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، وهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه، يساهم في تفسيره، وفك غموضه» لذا عني المؤلف بعنونة نصوصه، لأنه مفتاح إجرائي به نفتح مغالق النص سيميائياً [٣].

فقد يعطينا العنوان هنا بعض الغربة التي تعيشها صاحبة النص، أو الناس جميعاً، فعلى المستوى اللغوي، نجد حضوراً دائماً بين بنائية النص والعنوان دائم الحضور، فالرجل الذكي دائم الحضور في النص على الرغم من تباين الموقف بين الحقيقة والتخيّل،

فالعنوان بمثابة النافذة المطلّة على جوانيات الكاتب أو النص أو كليهما معاً، فمع توالي القراءة نستيقن معطيات العنوان، فالرجل الذكي كما غيره من الرجال نجده ضحية نزواته أو منعطفات الحياة التكاملية، أو ضحية لتضخم الذات وخديعة الآخرين، أو كما نرى نجده ضحية استجابة الآخرين لعواطفه ثم التمردّ عليها ورفضها بالمطلق، مما يجعل الحالة القطعية هي القائمة.

فحينما تتم عملية الاسترسال مع النص، نرى أنّ الرجل الذكي يعيش لخدمة نزواته ومتابعة شهواته، مما يرينا الدلالة المولدة في العنوان، فيكون العنوان صاحب تأثير مباشر على النص كما أنّ النص صاحب سطوة على العنوان، وهكذا تتداخل المتأثرات والتأثيرات، فيكون لتراكيب الحروف عملية مقصودة في خلق لغة وعالم وحياة، فعند رصد حروف العنوان لا بدّ «أن نقف عند توالي الحروف وتراكيبها مصحوبة بحركات، وهو ما يشي بحضور الإيقاع»[٤]. لأن العنوان ليس زينة برّاقة يستخدمها القاص قشرياً، وكذلك ليس دالة لفظية خاصة كي تمايزه عن غيره من أجل التمايز، أو الأرشفة المكتبية من أجل الفهرسة وعلومها، وإنما هو أعمق من ذلك، لأنّه من صلب العمل الأدبي، فهو (عتبة يلج منها القارئ إلى عالم الخطاب ودسائسه غير الممكنة، إنّ العنوان يعدّ «مرسلة» مشفرة بين النّاص والنّص من جهة، والقارئ والنص من جهة أخرة، وبالتالي فإنّ رصد العنوان وتفكيكه من شأنه الكشف عن دلالات الخطاب وأسراره)[٥]. فصناعة العنوان ليست من البدهات السهلة، فقد تكون حالات التعامل مع شخصية معيَّنة أسهل من صنع عنوان شبع بدلالات وإحالات هادفة ومشبعة فنياً.

الغلاف وتداخل الألوان:

الناظر في الغلاف الذي يستر مجموعة أماني القصصية، يجده وقد توشّي بألوان متعددة، كان الرمادي صاحب الحظوة الأوسع، فنجده يحتل مجمل دفتي الغلاف، إلاّ أنّ هذا اللون يأتي على شاكلتين، الشاكلة الأولى الحالة غير الممزوجة أو المسطرة، والثانية نجد الخطوط المستقيمة وقد تعامدت خالقة أشكالاً هندسية رباعية الأضلاع، وقد امتدت على شكل مثلث يأخذ حيز ثلث وجه المغلف تقريباً، ونرى اسم الكاتبة وعنون باللون البرتقالي الفاتح محوطاً باللون الأسود، بينما عنوان المجموعة قد قسم إلى جملتين: رجل ذكي، ونساء بليدات، فكان اللون الأبيض من نصيب الشطر الأول يحاط باللون الأسود، أما الشطر الثاني فقد جاء مظللاً بالسواد يحيط به اللون الأبيض، وفي الأسفل تكمن لوحة فنية تظهر امرأتين بوجهين مختلفين، علامات التأمل والحيرة والاستفزاز تظللهما، تتداخل الألوان

الأحمر الفاتح مع الأصفر الغامق غير النفي مع ظلال زرقاء، وأماكن داكنة، كل وجه له حالة تعبيرية خاصة، وما بين الوجهين يقع رسم لرجل وامرأة ملامحهما ليست واضحة، تتعامد أيديهما اليمنى واليسرى لكل منهما في حالة خاصة، علامات القوة والقوة الجسدية بادية على محيّا الرجل، بينما علامات الاستجابة والتحدي ماثلة عند المرأة، فحين نجد الوجهين في حالة الشرود، وما بين الرسم تظهر حالات خيال لأجساد بشرية كل له تطلعاته الخاصة، يجاور الرسم في أسفل لوحة الغلاف مستطيل أحمر مكتوب عليه مفردة (قصص) يقاطعه بشكل أفقي اسم دار النشر (الشروق)، وكذلك يعلو الصفحة مسمّى المجموعة باللغة الإنجليزية وجاء بثلاثة ألوان «الأبيض والأسود والأحمر» وفي أعلى الصفحة اسم الكاتبة باللغة الإنجليزية، وقد جاء على أرضية برتقالية وباللون الأسود، وفي الوجه الآخر للغلاف نرى ملاح رجل مع ثلاث نساء باللون الأسود الغامق، يعلوهم عنوان الكتاب، باللونين الأبيض والأسود، وقد وقعوا جميعاً في مستطيل على أرضية رمادية، ضلعا المستطيل باللون الأحمر ويتعامدان يشكلان زاوية قائمة من الجهة اليسرى، جاء بين العمودين اسم الكاتبة باللغة العربية واللون الأسود، أمّا في الجهة اليمنى فنرى مستطيلاً بلونين منبثقين من بعضهما أحدهما أعمق من الآخر.

إنّ التعامل مع هذه الألوان من خلال إخراج أنيق للغلاف يدلل على دراية خاصة عند مخرج صفحة الغلاف، بمعنى أنّ الكاتبة سوف تكتب أفكارها بألوانها المتعددة، إذ لم تبق شيئاً في نفسها، إلاّ أنها لم تكتب على وتيرة واحدة، لكنها سوف من أوليات السرد حتى نهايته دون رتوش أو بقايا، فالذي يتمعن في الألوان يجد مفارقة في استخداماتها، فهي بمثابة نص موازٍ يساهم في إضاءة العنوان، وكأنها تريد أن تكشف أنّ الحياة المعاصرة للناس ووطنهم هي ضبابية غير يقينية، وذلك لسيادة اللون الرمادي وتعامدات الخطوط على الركن الأيسر من صفحة الغلاف الرئيسية، فالألوان كلّها تعطي الدلالات لذاتها وانبعاثاتها في نفس المتلقي على حد سواء، ومفارقة اللون هذه تمنح العنوان والنص فيما بعد بُعداً ايحائياً خاصاً.

فالرمادي يشير إلى حياة الناس عامة أو الكاتبة بالمتموجة وغير الواضحة، حيث حياة تنهار فيها القيم وتكثر فيها الفتن والنميمة وصعوبة الارتقاء بالقيم الصالحة وكذلك هنا لحظات سوداء تمرّ بالناس والوطن، كما أنّ هنا لحظات من العنفوان والقوة والتحدي الذي يخلقه اللون الأصفر ومن ثم بعض الصفاء الذي يخلقه اللون البرتقالي الفاتح، وكأن القوة تتمثل في روحية الكاتبة أو من ماثلها في الحياة، عندما عبّرت عن أفكارها التي عرّت قيماً كثيرة، وكشفت المستور وغيره من خصوصيات المجتمع.

وأما الخطوط الصغيرة المجاورة للخطوط الكبيرة، على اختلاف ألوان حروفها فإنها تؤكد على أنّ الكاتبة تعرّضت إلى دقائق الأمور في الحياة وعرّتها، أو أنها لا تريد من أحد أن يكشف نوازعها الخفية التي تمثلها الخطوط الصغيرة، في حين نجد الخطوط الكبيرة وقد عبّرت عن مكنونات النفس والعقل بصورة واضحة ، أو أنها تحدثت عن مجمل القضايا الكبيرة التي يعيشها المجتمع.

فما بين تقنيات الألوان وتعامدها، وتعدد الحروف بألوانها، ترى أن الحكاية المرادة تسيل منسابة كما الماء، على الرغم من تعدد أنماط فهمها أو عرضها على الحياة، فما بين الألوان والنص ولوحة الغلاف، تتضح لنا دلالات أخرى للعنوان غير تلك الدلالات التي أشرنا إليها، وهي أنّ الكاتبة قرّرت أن تأتي بنص ابداعي على هذه الشاكلة.

ومع توالي قراءة النص يتضح أن النساء لسن بليدات، وأنّ الرجل لم يكن ذكياً بحكم فطرته وتكوينه العقلي والثقافي، وإنما تحمُّل النساء أعباء الرجل وتحمُّل المرأة متاعب الرجل المتعددة جعل منها امرأة خانعة، لكنها حينما قررت أن تعيد لذاتها السيادة، نجحت وغدا الرجل في مهب الريح لا يحتمل الحياة الجديدة بمكوناتها المختلفة، وكأنها تريد من هذه النصوص أن تكون عبرة لمن يعتبر في المستقبل، تلك التي تقع في مائة وخمس وسبعين صفحة.

أمّا الترتيب ما بين دفتي الغلاف فنجده مختلاً، وهذا يعود للاخراج والمنتجة، لا إلى الكاتبة، لأنا لم نجد فهرساً يوضح أسماء القصص الفرعية ولا في أي الصفحات تأتي، ومن ثمّ لا نجد تعريفاً بالكاتبة أو بنتاجها، وإنما تدخل من العنوان إلى القصة الأولى، علماً أنّ المجموعة تضمّ عشر قصص متفاوتة في الطول والفكرة والبناء، ومختلفة في العنوانات كذلك. ومثل ذلك لا يساعد القارئ على معرفة أسماء القصص بسهولة، وهذا عيب في الطباعة ومكوناتها؛ لأن الأمر يعود بالسلبية تجاه النص إلى حد ما.

المتغيرات في قيم المجتمع ونقدها:

بدأ الحراك المجتمعي للشعب العربي الفلسطيني منذ عشرات السنين، فمنذ العثمانيين وما تلا الحربين العالميين من سنوات عجاف، والمجتمع العربي بشكل عام والفلسطيني خاصة يحاول النهوض، على الرغم من العثرات التي تلازمه، إن كانت تلك العثرات من صنع الذات أو من تأثيرات الإقليم والمحيط، إلاّ أنّ دخول وعد بلفور حيز التنفيذ، خلّف

مرحلة جديدة من حياة فلسطين، حيث عمل الشعب منذ ذلك الحين جاهداً «على تمييز نفسه بدور نضالي بارز ضد السيطرة الاستعمارية الجديدة، وكذلك ضد واقع التجزئة الذي فرضته هذه السيطرة على الواقع العربي بأسره مشرقاً ومغرباً» (٦).

نتيجة ذلك انهارت الآمال المعلقة على الآخرين، وبدأت حالات العصيان تتضح ملامحها إما بالثورات حيناً، أو بالتوحد للعصيان المدني حيناً آخر؛ لكن المجتمع حافظ على مجموعة من القيم وصارع من أجلها، إلاّ أنّ تلك القيم تتعرض بين الحين والآخر إلى هزات وضربات مؤذية، وإن تمثلت الضربة القاصمة لتلك القيم في مشروع أوسلو السياسي، وما تبعه من علائق هدّامة، مسّت المجتمع في بُناه المختلفة: (الفكرية والثقافية والتعليمية والسياسية والوظيفية والاقتصادية الأخرى...) مما يرينا نظماً وثقافات جديدة بدأت تتغلغل في النفوس والعقول على حدٍ سواء، وقد أدى ذلك إلى ظهور فئة نفعية ارتبط مصيرها بالتقلبات المختلفة، وتسعى جاهدة للثراء وخلق النفوذ المتعدد، مما جعل أناساً آخرين يرفضون هذه التوجهات ويقاومونها، إلاّ أنّ الدهماء من الشعب مغيبة لا تستشار في حدث معين، في حين نجد الأحزاب والتنظيمات وقد تماوجت مواقفها، كلّ حسب فكره وثوابته، لكنّ المحصلة جعلت السياسيين قسمين، قسم مؤيد لمشروع أوسلو والآخر يعارضه، مما جعل الصراع يحتدم بين الناس، وهو لم يكن موجوداً عند الناس قبل أوسلو، لذا نجد الأدب يندفع ليضع النقاط على الحروف، أو لخلق الحروف وصياغتها بما يخدم الفكرة الوطنية والعقدية والعربية، دفاعاً عن أشياء تتهاوى أو تتفتت نتيجة عوامل متعددة، وصرنا نسمع أصواتاً منادية بالإصلاح أو بالنهضة أو بالانقلاب أو بالتغيير الشامل حتى نشاهد لحمة الشعب والوطن حقيقة ماثلة للعيان، في حين نجد الطرف الآخر يصرّ على مواقفه ويتهم الفرقاء الآخرين بالتمادي والاعتداء وغير ذلك من المسميات، هذه المتغيرات نراها بوضوح في المرآة الأدبية للأدباء والقصة بالذات «الصدارة في الدعوة إلى الثورة والتغيير الشامل، من أجل الوصول إلى إقامة دعائم المجتمع الجديد، إذ اجتذبتهم بقوة هموم الناس ومعاناتهم اليومية، حتى أن الموضوع الاجتماعي أصبح الموضوع المركزي في كتاباتهم»(٧)

وكأنّا نرى النخب السياسية غير قادرة على حمل المهمات السياسية والوطنية المطروحة على المجتمع وبناه، مما يعني الانهاك لجسد المجتمع، وضعف تطلعاته، نتيجة احتكار القرارات والتوجهات من النخب على حساب المجتمع، كلّ ذلك «فسح المجال للفساد السياسي والديماغوجية، والتلاعب وشراء الأصوات الانتخابية، وهضم حقوق الفلاحين والعمال، وإغلاق الفرص فيه وجه الشبيبة المتعلمة الناشئة، مما أثار خيبة أمل كبيرة لدى

الطليعة والجمهور»[٨] وقد اتضحت معالم ما نصبو إليه في كثير من النتاجات الابداعية إن كانت نثرية أم شعرية، بغض النظر عن طبيعة أصحاب النتاجات الفكرية والعقدية، فمنهم من يعارض النهج، ومنهم من يتماشى أو يتماهى في صنعته.

لقد أدركت كثير من شرائح المجتمع أن التغيير لا يحدث بمقارعة الاحتلال فقط، وإنما لا بدّ من محاربة الأفكار والقيم الدخيلة التي جاء بها المنتفعون، الذين ربطوا مصائرهم بالمحتلين والسياسة الغربية على وجه الخصوص، وهذا يتمثل في القيود التي يعيشها المجتمع، حيث لا تختلف كثيراً عن قيود الاحتلال، بل هي الماثلة بوجهيها، والأداة التنفيذية جزء من أبناء الشعب.

إنّ أمراً كهذا يتطلب منا التعامل الخاص مع النص الإبداعي، حتى نظهر الحراك الأدبي غير المنفصل عن المجتمع بمقوماته وقيمه، وكيف يبني المبدع عالمه أو مجتمعه، وزيادة على أن الأدب يشكل حالة انقلابية أو حالة تسووية إذا جاز التعبير، فالقصة هي نتاج فكرة تقوم على الإبداع المتنوع والمرن، وهذا ما نراه في نتاج (أماني الجنيدي) في مجموعتها (رجل ذكي ونساء بليدات) التي تظهر فيها قيماً تدافع عنها أو ترفضها بأسلوب محبب للمتلقي، فنراها تأخذ مادتها القصصية من واقعها المتعدد في صوره وأنماطه المعيشية، فقد بدأت حياتها الإبداعية بالقصة القصيرة، لا لأنها سهلة فقط، وإنما لأنها تقوم على رؤى تستطيع أن تصل من خلالها إلى الناس كافة، فعلى الرغم من أنّ القصة القصيرة «أيسر من الرواية من حيث رسم الشخصية ووصف المكان وسرد الحدث، ولما تتميز به القصة القصيرة من سمات تجعلها أشبه بلقطة سريعة تتخذ من التركيز والتكثيف سبيلاً لذلك» [٩] فإن القصة القصيرة تحتاج إلى فن خاص في التعامل مع اللكزات التي يشعر بها الإنسان، فليس كلّ إنسان يستطيع تكثيف الحدث بلغة وسردية فاعلتين، وليس كلّ روائي أو شاعر يستطيع أن يكتب القصة القصيرة، لأنّ مقومات كلّ منها يختلف عن الأخريات وإن تشابهت في بعضها، فيكون الوعي تجاه البناء والهدف الركيزة الأساس في النهضة الشمولية للفن، فالذي يقرأ (مجموعة أماني الجنيدي) يجدها صاحبة وعي ودراية فيما يخص بناءها الفني ومجتمعها.

فهي ونديداتها من القاصات لهن الحضور الرسمي والشعبي، فقصها يعرّي الذات بعد سبرها حتى تتخلص النفس من رواسب الماضي واندفاعات الحاضر، فكانت قصتها الأولى مباشرة، لا تحتاج إلى تأويل ذهني أو ظني، لأنها واقعية من عنوانها حتى آخر مفردة فيها، فالعنوان «بيتنا» يدلل على الملكية والمواطنة والثبات في العمق والدلالة، فالعلاقة بين الفن والواقع لازمة مستمرة «ومهما تنكرّ الفنان للواقع فإنه لن يستطيع مطلقاً أن يتهرب

منه تماماً، وكما أنّ كل تفكير- حتى ذلك الذي ينادي باللامعقول، أو باللامعنى- لا بدّ أن يعني شيئاً، حتى ولو زعم لنفسه أنه فن لا معقول!» [١٠] فكيف إذا كان الفن معقولاً؟ كما هو فن الجنيدي القصصي، حيث يخرج من رحم المعاناة، كي يبني سداً في وجه إعصار يتجدد في حياة الناس، فالغاية المتجددة في العمل الفني تتجدد في السعي إلى التعبير عن حاجة تتمثل في الوحدة والانعتاق من ظلم وقيود وأسس هدّامة، وليس «الفن سوى التمرّد الذي يسعى الإنسان خلاله إلى الرفض والخلق في آن واحد، إذ يرفض واقعه الشخصي وينسج في الوقت نفسه عالمه الجديد المتسم بالوحدة والاتساق» [١١].

بما أنّ العنوان بمثابة الاسم للشيء، فإننا نرى قصة (بيتنا) تمثل الواقع الاجتماعي الذي تعيشه مدينة الخليل بعد احتلالها في العام ١٩٦٧م، وتكريس احتلالها بعد تقسيمها إلى مربعات أمنية حسب اتفاقيات (واي ريفر) فتكون الحياة من خلال القصة انعكاس لمجمل الصراعات والمتغيرات المتسارعة في مختلف جوانب الحياة، ومساهمة مع غيرها في إعادة التشكيل الاجتماعي والوعي الفكري والثقافي لمحيطها، وهي تظهر معرية المغايرة في العلاقة مع المكان بين أبناء مدينة الخليل كلّ حسب سني عمره، فنرى جدّها التسعيني يتشبث بالمكان حتى الرمق الأخير، ويقاتل المستوطنين وفق طريقته، وهي التواجد في المكان، وعلى الرغم من الحرب المستعرة، وعدم التكافؤ في الإمكانات، فإنه يؤكد حقيقته في المكان، بينما الأحفاد يتمردون على نمط حياته، ويتخلون عن المكان لأسباب متعددة، على الرغم من معارضة بسيطة تتمثل في راوية الحدث، الذي يأتي رفضها واضحاً، لأنها ترفض بيع نصيبها في البيت القديم في البلدة القديمة، التي تشكل لبّ الصراع مع المستوطن الأوروبي صاحب المعتقد اليهودي، «سيدي أبو عزات تجاوز التسعين، يجلس على كرسيه المربع القصير القوائم المصنوع من القش أمام دكانه الفارغ إلاّ من بضائع قديمة تفوح منها رائحة العفن، منذ اغلاق البلدة القديمة لم تدخل الدكان قدم مشتر، انغلق الرزق عن دكان أشبع بطوناً منذ امتهنت العائلة البيع قبل ثمانين عاماً، عمل جدي فيه صغيراً ثم ورثه شاباً، يجلس منذ ثلاث سنوات أمام دكانه خشية استيلاء المستوطنين على ميراث أبيه» [١٢].

يشكل هذا الموقف مفتاحاً للموضوعات القادمة، والمواقف الآتية فيما بعد، إذ يستطيع الإنسان أن يعيش تفاصيل حياته كما يشاء، دون النظر إلى سنوات العمر، لذا نرى الرجل التسعيني يتشبث بالمكان لا يسانده إلاّ من جايله وخبر قيمة المكان، في حين أحفاده لا يكترثون كثيراً بالمكان، ويرونه من عداد الأموال المهدورة أو المنتهية، وكأن انعكاسات السياسة القائمة، والاختلال في موازين القيم، والتيقن من أنّ المستوطنين يحاصرون

المكان، جعل الأجيال المتلاحقة تستسلم لنوازعها، وإن وجدت المعارضة من أجل الحفاظ على المكان، إلاّ أنّها معارضة مجتزأة، تمثلت في إحدى الحفيدات، التي فقدت زوجها وجدّها وزوج أخيها في عملية همجية قادها المستوطنون، ضد العرب العزل الذين سمح لهم بزيارة بيوتهم في مدينة الخليل القديمة، المحاطة بالمستوطنين «لم يكد جدّي يكمل ما بدأ حتى سمعنا اطلاق نار، لا ندري بأي اتجاه» ولم نكد نستوعب ما يجري حتى علا صراخ، رصاص يتطاير من كلّ درب، مستوطنون يحملون رشاشاتهم يطلقون النار في اتجاه دكان جدي. التصقنا بالأرض نحتمي من رصاص القتل، نسينا جدي على كرسيّه، هدأت الزوبعة، أخذت معها زوجي وزوجة أخي، تلقيا الرصاص وخرّا شهيدين، فجيعتي في فقدان زوجي أنستني أن أخبرك أنّ الرجل الذي أشرف على احتفال بعيد ميلاده المئة ترجل عن كرسيّه وخرّ شهيداً» (١٣).

إنّ القدر لعب ضد الأسرة التي خلفها الجد، فقد أصيبت في عمودها الجد والابن والزوجة، جيلان قضيا في ساحة المعركة، وهم لا يمتلكون من مقومات الحرب سوى الثبات المتمثل في الجد، فالقصة تعكس المفارقة التي جاء بها القدر حينما يعكس موازين الإنسان في حساباته، كما هي الأسرة التي ذهبت إلى زيارة بيت العائلة، بعد السماح لهم من المحتل نفسه، عادت وقد خسرت ركنين أساسين منها، فيكون الجذع العام للعائلة قد خرّ شهيداً وهو العقدة في منشار العدو، أما الجيل الثاني فنجد قصتهم أكثر سهولة إن كان على يد المستوطنين، أو نتيجة مواقفهم من بيع البيت، حينما أجبروا أختهم على التوقيع للتنازل عن حقها النسبي في ملكية البيت الذي بيع عبر سمسار لا يعرفه أحد، لتاجر غير معروف «بعد ثلاثة أيام قدموا إليّ ومعهم أوراق، أمسكوا بيدي، غمسوا أصابعي في الحبر وطبعوه فوق أوراق بين دكان جدي وبيتنا» (١٤).

الصراع بين أصحاب الأرض والمحتلين، صراع عنيف تتحكم من خلاله المصالح والقوى في المصائر العامّة، ومثل ذلك يرتد سلباً على بُنى الأسرة بشكل عام، فعندما رفضت الراوية بيع نصيبها، نرى أنها أصيبت ثلاث مرات أو أكثر، فمرة أصيبت في جدها العمود الذي تتكئ عليه في مواقفها، والثابت في رأيه، ومن ثمّ زوجها الذي يشكل الجدار الواقي لبيتها وديمومة عيشها، والمساعد على ديمومة رفضها تجاه بيع إرثها، لكنها غُدرت وحوصرت بعد استشهاده وأجبرت على التنازل عن نصيبها عنوة، وتمثل ذلك في مواقف أشقائها، ومن ثم نجدها قد خسرت ما تتمسك به ألا وهو إرثها الذي توارثته عبر العلاقة الجينية عن جدها، فتكون المرأة هي الخاسر الأول في تلك المعركة غير المتكافئة، فعندما تخسر المرأة زوجها في مجتمع موصوف عند الكاتبة، تصبح في مهب الريح، وتتلازم

عليها الأقدار، وتُحارب من جهات متعددة، وكأنها تصبح غريبة، يجب عليها أن تتلاءم مع معطيات الناس وآرائهم لا مع مصلحتها كإنسان يعيل ما تبقى من أطفال وكيان أسري، فنرى قدر المرأة وقد غدا في مهب الريح، وكأن الأقدار هنا هي المحرك للإنسان ومصائره، دون أن يقوى الإنسان على أن يواجهها أو يحرك ساكنا حيالها، إذن «فالقدر في عالمه البعيد المتعالي، يملك وحده كل القدرة على الفعل والتدمير» (١٥).

وكأنا بالكاتبة تبكي على ما آلت إليه الأحوال في مدينتها، فها هي راويتها قد دخل الحزن كيانها، وظلل دارها، وجعل زمانها معوجاً، وهذا يؤكد على أهمية الحراك الذي تؤديه المرأة الرافضة لكثير من القيم، فهي هنا تعتز بإرثها وتناضل من أجل قيمها وتحافظ على أسرتها، على الرغم من خسارتها والعدوانية التي تواجهها من أبناء أسرتها ومحيطها حيث نجد أشقاءها وقد تخلو عنها وأخذوا يعيشون حياتهم الخاصة، وأهل زوجها رفضوها كذلك، فلم تجد من يمدّ لها يد المساعدة، كلّ يتكئ على حجة واهية، فأهل الزوج يؤكدون أنها تتقاضى مرتباً لزوجها الشهيد، وأهلها يدّعون العوز والحرمان، علماً أنها لم تتسلم أي شيء يذكر، بذلك تكون المرأة حبيسة العادات والتقاليد والحرمان الأسري والقهر السياسي الواقع على الجميع، ومن ثمّ الغدر المتمثل في مواقف اشقائها من قضية الإرث وإجبارها على التنازل عنه عنوة.

فعندما تصاب المرأة في زوجها، فإنها تخضع لمؤثرات مجتمعية متعددة، لا تنفك منها حتى تقع فيها، وهذا في حدّ ذاته ظلم لا يتجزأ، وكذلك نراه خللاً في بنية المجتمع لعدم وجود المؤسسات الراعية لأسر الشهداء والأرامل والأيتام دون منّة من أحد، وكأنها تدعو المجتمع إلى الصحوة بصورة غير مباشرة للحفاظ على ما تبقى من أشياء لم يخسرها المجتمع بعد، للحفاظ على بعض المتبقي عن طريق القصدية والإرادة الملحة، تستطيع الكاتبة التعبير عن حقيقة المجتمع الجديد، التي تتخبطه بُنى متعددة، وتتجاذبه الأهواء والطموحات الأنوية عند كثير من أبنائه، حتى صار من السهل عليهم التنازل عن إرثهم الذي تعمد بدماء الشهداء من أجل حفنة مال مصدرها مجهول، والنوايا الدافعة لها مريبة، علماً أنّ البيت يحمل إرثاً متكاملاً وعبقاً خاصاً به، لذا تحاول الراوية جعل البيت خلاصاً لها وللأسرة جميعها وثم المجتمع، فهو رمز للصمود وامتداد للعلاقة القائمة مع المكان الرامز للوطن، وهذا يدلل على الوعي الوطني الصحيح عند المرأة ممثلة بالرمز الرافض للتعامل مع الاستيطان ونواياه المتمثلة في النزال حول البيت والدكان، وهما رمز للوطن وأساس للمواطنة.

إن النقد الذي توليه الكاتبة للمجتمع عبر مناهضتها التقاليد والأعراف التي تسيء لبنى المجتمع بشكل عام، وكذلك القوانين المنحرفة التي تحطّ من قيمها وتقاليدها، فهي بذلك تدلل على أنها صاحبة وعي تجاه المشكل السياسي والقيم الاجتماعية السائدة الرافضة لها، والتي تبصر الآخرين تجاهها، فهي كمن يحول «الحرف في شكل استدارة الخنجر، وحدّة السكين، وسخونة طلقة البارود» (١٦).

إنّ ارتباط الكاتبة بالواقع جعلها تصوره وتسرد مكنوناته، وتظهر انفعالات الشخوص مفسرة النوازع والنوايا التي يحملها الشخوص أيضاً «توصلت إلى أن أسجّل على كاسيت كل ما أرصده خلال اليوم، سجلت المستور في البلدة العتيقة، سردت الفضائح كلها على أشرطتي: مهدي يعاشر ابنة أخيه، صهر محمود يقبّل اخته في الياخور، ابنة التسع سنين اسماعيل يتلصص على عروسين من شباك مكسور، يقلّد ما يراه من الشباك مع بنت الست سنوات جارته في حوش الدار، الولد خالد يدخن «الحشيش» من وراء والده الذي طلق أمه لأنها صرخت غاضبة: «اشتري الخبز الجاهز، ما بدي اعجن بعد اليوم، لقد تعبت»، تزوج والده من فتاة مطلقة صغيرة، فنامت مع الولد ليالي الشتاء الباردة، في حين كان الأب في سهرات الأفيون، أم الشهيد رأفت لم تجد من يعطيها دواءها فماتت، أم رامي مات زوجها بحادث سير، حجبت عزيزها الساكن بين فخذيها عن الطالبين، فحجبوا عنها معونة الأيتام، فلم تجد ما تشبع به خمسة بطون إلاّ شوربة سيدنا ابراهيم، محمد وأصحابه يجتمعون لرشق الدوريات بالحجارة من سطح تلك الدار، الشيخ عبد الرحيم يحكي يقول، يناقش، يجادل، ينذر المذنبين من النار التي وقدوها الناس والحجارة، يؤم كل هؤلاء يوم الجمعة، يدعو إلى محاربة اليهود بالتكاثر، أعلن حربه باحثاً عن زوجة ثالثة، فأرشدوه إلى أم رامي طلباً للأجر فقال: بدّي أفتح عروس، مش ملجأ أيتام» (١٧).

ما تقدم يؤكد على مقدرة تحويل هموم ومشكلات المجتمع إلى أدب أو تطوير الموضوعات إلى مضامين تحملها أشكال ملائمة إلى حد بعيد، حيث استطعنا أن نتعرف إلى هموم المجتمع وشطحاته وكبواته، فنرى أنماطاً واضحة المعالم والدلالات، فلم يعد المجتمع مستوراً، أو ينظر له بقدسية، وإنما أخذ المتنورون يعرون الواقع للخلاص من التبعات والهموم، لا لكي يكرّسوها، فلم نعد نرى الصورة الإيجابية للمجتمع، ألا وهي المقاومة والرفض، وانما بدأنا نتلمس من قرب عبر نصوص فاعلة، ألواناً شتى، وتصرفات ومواقف تنمّ عن ثقافة سائدة، وحرمان متأصل، وظروف قاسية تحيط بالناس، لها تبعاتها السياسية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك.

أي أنّ قصصها «وجدت لإدانة الجوانب السلبية في حياة المجتمع، والتركيز على الاتجاهات الإيجابية والبحث عنها ودفعها، بمعنى تصوير للمجتمع في حركة تغيره نحو الأفضل» [١٨].

لم تعتن القاصّة بنمط صوري، وإنما تتعدد الأنماط الصورية عندها، بمعنى نجدها تتعرض لنماذج متعددة في المجتمع، وتعّريها، أو تظهر ملامحها خدمة لفكرتها والثوابت التي تدافع عنها، فهي ترينا الناس على حقيقتهم وعلى مختلف مشاربهم، إذ كل يرى المقاومة من زاويته، فالشيخ يدعو إلى المقاومة عن طريق الإنجاب وتعدد الزوجات، وعندما أرشدوه على أم رامي الأرملة طلباً للأجر رفض، فكان رفضه يحمل تورية خاصة فقال: «بدي أفتح عروس، مش ملجأ أيتام» ، أي أن الشيخ يريد تعدد الزوجات لكن على هواه، وليس من أجل ستر العورات أو مقاسمة ضنك العيش مع المحتاجات إلى المساعدة، وإنما يريد زواجاً من فتاة بكر، وهذا أيضاً له دلالة اجتماعية خاصة، وكأن المجتمع يريد اقتناص الأرامل والثكالى حتى يدفع سد الرمق لأسرهنّ، فالمرأة التي ترفض إعطاء فرجها للآخرين تقع في دائرة الحرمان والتهميش «أم رامي مات زوجها بحادث سير، حجبت عزيزها الساكن بين فخذيها عن الطالبين، فحجبوا عنها معونة الأيتام» ، وهذا قد يراه بعضهم قسوة وتجني على المجتمع، إلاّ أنه يقع حقيقة وليس تخيلاً، وإن نجد أصحاب الخير يتعففون، إلاّ أنّ بعض الناس يمارسون الضغوط النفسية والاقتصادية لاقتناص أعراض الناس وهتك أستارهم، زيادة على تفشي حالات الكيف والبحث عنها، وتداولها بين طبقات المجتمع المختلفة، فلم تعد الحشيشة والمخدرات حكراً على أحد، وإنما في متناول الناس كلهم، وهذا ما يروج له المحتلون والسائرون في ركبهم بأساليبهم المختلفة حتى تكثر مصائدهم للناس وتتعزز سقطات المجتمع ويسهل اقتناصه، كلّ ذلك من أجل هتك عرى المجتمع وتفككه والسيطرة على مقوماته المختلفة، وقد يكون ذلك مدخلاً للزنى في المحارم وهتك الحرمات، فالأب الذي يتزوج من فتاة صغيرة مطلقة، لا يلبي حاجتها الجنسية لانهماكه في جلسات الكيف وماتترك تلك من ضعف في البناء العقلي والجسدي والنفسي للإنسان، فيقع ولده فريسة حرمان زوجة الأب الجنسية، فتبيت معه طيلة أيام الشتاء، التي هي رمز للحرمان والحاجة إلى الآخر، وكذلك ما نراه عند مهدي وهو يعاشر ابنة أخيه، كل ذلك لا يمنع أن نجد حراكاً جانبياً لدى بعض الصبية وهم يعبرون عن رفضهم تجاه المحتلين، ويتم ذلك عن طريق رمي الحجارة من على أسطح المنازل، وكأنها تقول أن هموم المجتمع غدت متعددة، ولم تعد المقاومة هي السائدة، وإنما تعددت النماذج في الحياة، بتعدد همومها، فهي تجعلنا

نعيش التغير المتسارع في الأحداث الوطنية والاجتماعية والسياسية، أي أنها تنقلنا إلى صراع متعدد الجوانب، منفتح على مؤثرات تعوق حياة المجتمع، فيكون الصراع مأزوماً يوصلنا إلى مخاضات عسيرة تُحكم بالخيبة في مواطن كثيرة، فهي تصور الملمحين في الحياة، الملمح الإيجابي ويناددده الملمح السلبي، فلا نراها تخلق الانفعال من أجل رسم نماذجها التي تصنع الأحداث الخاصة البعيدة عن الواقع، وإنما مادتها مأخوذة من الواقع دون رتوش، بينما تنقل الواقع برؤية الفنان وعمقه التخيلي، فحماسة الفنان «لا تنبعث من بثه لأفكار معينة بصورة مجردة، ولكنها تنبعث من اندماجه الفعلي والكلي مع الحياة، ومن حبه للناس والاتصال بهم والتوغل عميقاً في حياتهم» [١٩] حتى تجسّد أدباً ملتزماً، يرتقي بالإنسان كما يرتقي بذاته فناً ملتزماً ينادد الفن بمنازله الرفيعة، من أجل خلق رسالة وطنية فاعلة، ترسم قيماً فاعلة، تضع الإبهام على الجرح، وتقول: كفى حراكاً مزوراً مبنياً على الغموض والدلالات الزائفة والمضللة معاً، أي أنها استطاعت تكثيف الفلسفة التي تنطلق منها وتعرض لنا الحياة المعيشة وكأنها شريط يسهل التحكم في عرضه، فلا فرق عندها إن شاهدنا محتوياته منذ البداية أم شاهدناه من حيث انتهت الحياة.

مجموعتها القصصية ولدت من رحم مجتمع تتهدده المتناقضات المختلفة، بدءاً من الإرهاب السياسي والتفكك المجتمعي وصولاً إلى تفكك الأسرة والرمى في الحضيض لمن يحتاج الآخرين، فتكون مواجهة الواقع حقيقة ومفتوحة، حتى يتحقق شرط التغيير التاريخي والمرحلي، يتمثل ذلك في الحراك السياسي والانتخابات النيابية والرئاسية التي حدثت، وكانت تمثل طموحاً جديداً قديماً إذا جاز التعبير، حيث نجد التنافس والأمال معلقة على فك أسر المحتجزين، وتحرير الأسرى، وإعادة هيبة المجتمع بكل مقوماته واندفاعاته، فتكون قصة «الأستاذ رجب» لوحة كاشفة للمعلن والمستور في نفوس الناس وعقولهم، فما تحدثت عنه هو حالة تعبيرية أي أنها تطرح الفكرة دون الالتفات إلى شرطي الزمان والمكان، بمعنى أن مكنونات حدثها هي المنطلق الذي نبدأ منه في انفتاحها على مجتمعها وقرائها، بذا نجد نصها معبراً لفكرتها، وهذا لا يعني ألاّ قيمة للبناء الفني لديها، وإنما في قصة الاستاذ رجب، تحاول ايصال فكرتها بأبسط مكونات التعبير سهولة، فتكون شخصية المعلم رجب هي عماد نصّها هنا، دون اثقال النص وصانع النص معاً، لذا نجد كثيراً من مسمياتها أفكاراً أكثر منها شخصيات متعددة وفاعلة في الحدث ومنطلقاته.

إنها تستهل نصها بنوع من النكتة المصنوعة، ويتمثل ذلك في مسمّى الأستاذ الموصوف وعماد الفكرة لديها «أهداني ضحكة بالمجان خرجت من قاع قلبي» لم أعد مضطراً أن أبحث في الفضائيات عن غوار لأضحك، أخرجني من أزمة الضحك التي عانيتها منذ أن قذف اسمه في أذني: «أنا رجب شعبان رمضان، يعني صيام في صيام» [٢٠].

وقد تبدو لنا هذه القصّة المقولة وثيقة الصلة بجو الفترة التي كتبت فيها، إذ ترينا صراع القوى وكيف يوصلنا إلى نهايات منكسرة، وهذا مردّه سلبي على المجتمع وبناه المختلفة، فهي تنقد الحاضر كي تصنع مستقبلاً تتلامح وعوده بقوة تختلف عن الوعود المزيفة والشعارات الرنانة التي عشناها ونعيشها منذ عقود مديدة في حياتنا وتأوهاتها، فتكون النظم السابقة قد أفلست من أي شيء قد تحكيه للناس لا تعلمه، أي أنّ الخراب عمّ الشعب بنظمه المتعددة، فلم يعد هناك قيم تحترم، وثقافات يستند إليها المرء حتى تنهضه من كبوته، فلا نفسيات البشر نظيفة ولا البيئة التي ينتمون إليها كذلك، فيقف الإنسان في حيرة متماوجة، من أين الابتداء وكيف المنطلق حتى نبدأ في التغير الجزئي أو الشمولي، فالنص عندها يطلّ «على الحياة العامة في اندفاع وطموح نقد ما رأوا أنه بحاجة إلى نقد، بلهجة ساخرة ماكرة ترتدي ثوب الفكاهة» (٢١).

«كانت الشمس ترسل ضوءاً خافتاً، ترسله عبر أكوام السحاب، يوم تعرفت إليه وأصبحنا رفيقي طريق، كل صباح أراه ذاهباً إلى المدرسة يحمل حقيبته القديمة الممتلئة بأوراقه ودفاتره التي يرى أنّ الاقتراب منها يشبه جريمة أمن الدولة، كنت أسير معه متجهين إلى المدرسة، عبر طريق امتلأت بأكياس نايلون وعلب كولا فارغة، وكرتون وأوراق وصرامي قديمة وأكوام زبالة وهياكل سيارات صدئة على الأرصفة والساحات، تعبق برائحة المجاري التي طفحت. سألته كيف الدنيا معك يا أستاذ؟ – الدنيا؟ طعم لذيذ ورائحة طيبة ومنظر جميل، ضحكت حتى ذرفت عيناي دمعاً كالندى، نظر إليّ وقال: لا تبك، الدنيا عيد– عيد؟ طبعاً عيد. –فاهمك يا أستاذ، بعد كل رمضان عيد، ليش صايم اليوم يا أستاذ؟ لا إحنا برجب ولا بشعبان ولا برمضان... دعاء الصايم مجاب. –وشو دعائك؟ أن يفرجوا عنها. من هي؟ زوجتي – كم سنة هي في السجن؟» (٢٢)

القاصة تصف الواقع بواقعية مليئة بالسخرية، سوف يقوم نصها بدور إيجابي في ثقافة التغيير أو مقاومة الواقع، لأنه يحتاج إلى تغيير جذري، فلم تعد السياسة هي الفاسدة، وإنما نجد تراكمات السياسة وإهمالها المتعمد قد تسببا في إهمال البيئة أيضاً، فلم يعد أحد يهتم بمحيطه، فغدت الشوارع تعج بالقمامة والأزبال وبقايا السيارات المسروقة أو المشطوبة التي يصدرها المحتل عبر أناس محترفين، يمتهنون الموت البطئ، فيسارعون إلى تدمير بنى المجتمع، وهذا يعكس مظهراً ثقافياً يعيشه الناس دون تحديد الطبقة التي ينتمون إليها، وهذا يظهر الاهمال التراكمي الذي حلّ بالوطن ومقتنياته والمواطن ودعائم حياته، فمثل ذلك يحتاج إلى تأمل من الجوانب كلها، وليس من زاوية واحدة، فالشقاء والبؤس تتضح ملامحهما من خلال السياق العام للنص والنصوص الأخرى، حتى كأنا نعيش حياة

بدائية لا تمتلك مقومات الحضارة المعاصرة «لأنّ الإنسان البدائي ما يزال كامناً في أعماق كلّ منا» [٢٣] وإن كان الأمر نسبياً، إلاّ أنا نعيش غمرة الانكسارات والانهزامات المتتالية.

إنّ قصة الأستاذ رجب تحكي تاريخنا الشخصي والوقائع التي تستمر فيه، فنحن بحاجة إلى فحص الذات، وتأمل التجربة الذاتية للشعب والأفراد منذ خمسة عقود على أقلّ تقدير، حتى نفكك الماضي ونعيد ترتيبه وتركيبه على وفق منطلقات بناءة، كي نتصالح مع النفس، لذا رأى الناس في الانتخابات التشريعية الثانية حالة تغيير حقيقية تعيد الثقة إلى الذات، ويبدأ الإنسان في بناء ذاته ومجتمعه على السواء، أي بمقدار ما يبني الإنسان ذاته ينمو المجتمع بالمستوى نفسه، فتتم عملية النهوض الشمولي، وهذا يؤكد السعي المعني إلى معرفة الذات إن استطاع المرء في مثل هذه الظروف أن يعرفها أو تكون الذات مدخلاً لمعرفة الذوات الأخرى.

«بكى الأستاذ رجب عندما توفي عرفات، وضحكنا على بكائه، يذرف الدموع من منخريه، نحيبه يحاكي قرقرة الأطفال ولما سألته: ليش بتبكي يا أستاذ؟ الموت علينا حق... لأنه كان رمزاً. –ما تزعل يا أستاذ، الرمز بضله رمز، وهذا الختيار عاش للقضية ولما مات صار قضية تشغل الناس إلى الأبد. كيف مات عرفات؟ – مات رمزاً وترك لغزاً لا يحل ولا بينحل».

أضحكنا حتى خلت روح (جحا) فيه، وعندما يقول جملته الشهيرة: «أنا عندي أمل. عند المواقف الحرجة المحبطة، نزداد ضحكاً. أعلن عن أمله يوم الانتخابات. قال لكل الطلاب: انتخبوا أبو مازن. يا أستاذ هذا ختيار، والقضية بدها شب يحمل ثقلها. أبو مازن بدو يفك أسر كل الفلسطينيين. انتخبوا أبو مازن عشان تطلع أم رباب. البنت ما شبعت حليب أمها، – بس ممنوع الدعاية الانتخابية في المدارس يا أستاذ. إذا ما طلعت أم رباب من الأسر فهو بسببكم. إذا لم تنتخبوا أبو مازن، وفاز أبو مازن وأظنّ أن أهالي طلاب المدرسة انتخبوه حتى تخرج أم رباب من سجنها. جاء منشرحاً يوم الإعلان عن الوزارة الجديدة، نحن نعرف أن عنده أمل؟ من الغيظ سألته: أنا مش فاهم ليش أنت مبسوط لهذه الدرجة؟ وفي وزارة جديدة، وشو بدهم يعملوا؟ وزارة جديدة وزارة قديمة كلهم واحد، عمرك شفت مسرحية غوّار لما بدّلوا الحكومة؟» [٢٤].

ما تقدم يعدّ امتداداً لخيبة الأمل وانكسار الحلم لدى الناس، ففي أسطرها المحددة، تعرّي القاصّة المستور في دهاليز السياسة، فنجدها تنبش أموراً محرجة ومؤلمة ومستفزة معاً، بدأتها بموت (عرفات) الذي كان رمزاً، وأصبح موته لغزاً محيراً، فلم يعد أحد يعلم كيف

مات وما هي المنطلقات التي يحاجج بها الآخرين، فنرى الصورة المثلى وقد أزيحت من اطارها المثالي إلى الإطار الواقعي غير الخدّاع، أي أنّ لملمة الأمور وسترها ما عاد يجدي، وإنما التعرية هي المنطلق الأخاذ في رسم الحياة الجديدة، فموت عرفات وغير ذلك يُشكل حالات الهزيمة الذاتية، وتدهور العلاقات بين أصحاب الفكر الواحد أو المنطلق الواحد، حتى يستطيع الإنسان العادي ابصار حالات التشظي في هيكلية الطموح والجسد الجريح، لأنّ الطفيلية ظهرت على السطح، تسير الناس بدلاً من تسترها من وراء حجاب، فنرى القاصة لا تستبقي الصورة على حالها، تلك الصورة التي تتعرض للتغيير قسراً، وإنما نراها تعرّي الأشياء الهدامة إلى تزييف التاريخ والواقع معاً، فهي كمن يسجل حقه في وطنه، وعلاقته المستمرة «به سواء كان يعيش فيه أم كان منفياً عنه» (٢٥).

إنها تجعل القارئ يثق أكثر بنسجها القصصي حينما عمدت إلى أمور تحتاج إلى حراك وتحريك منذ زمن بعيد، فهي تكتب عن أشياء تعرفها وتعيشها وتسمع عنها وتستقرئ آراء الناس وأفكارهم، لذا نجدها تتدخل صراحة وتنطق باسم التلميذ المحاور للأستاذ رجب «يا أستاذ هذا ختيار، والقضية بدها شب يحمل ثقلها» أي أنها تعتقد جازمة أنّ كبر السنّ يحول دون الفاعلية والحراك والمتعلقات السياسية الأخرى، فلا ندري أهي توجه نقدها للهرم السياسي الفلسطيني بسبب أعمارهم المتقدمة، والأمراض التي تنخر في أجساد بعضهم، أم أنها تنتقد الحقبة الزمنية التي قضاها جلهم في مناصبهم، فهم لا يتبدلون، وإنما يعرفون بمسمياتهم منذ ثلاثة عقود تقريباً، وهذا يعني عدم التجدد في العطاء وتداخل الأجيال والمشاركة في اتخاذ القرارات الحاسمة أو الجزئية، أم أنها تقول: إنّ الإنسان في خريف عمره الزمني يحاول التفرغ للحياة الخاصة والتمتع بما تبقى من أشهر عمره، فلا غرابة إذا لم يستطع تفعيل موقعه السياسي، أم أنّ قضية فلسطين طال عليها الزمن، والقيادة لم تتجدد في دمها، لذا لا بدّ من تدخل عنصر الشباب حتى تتحقق الأحلام، لأنّ الشباب يعني التحدي والثبات والتحول الإيجابي، والحزم لأنه ينطلق من قوة النفس وسداد اليقين، وهذا لا يعني أن جلّ كبار السن لا يحسنون التفاعل مع واقعهم، وإنما لكل مقال مقام، وعلى الرغم من ذلك نجد الأستاذ رجب وقد غدا داعية للترويج لأبي مازن، فهو صاحب الحظوة في النجاح كما يرى وذلك لعدّة أسباب منها: أنّ الأستاذ رجب هو ابن المرحلة الفكرية التي يشكل أبو مازن أحد دعاتها، أو أنه يرى فيه امتداداً للنهج السياسي القائم مما يجعله مؤهلاً لتلبية حاجات المجتمع والمتمثلة في التحرر والانفلات من قيود السجن، أو أنّ رجب يرى ببصيرته المرحلة وقد تحتاج إلى إنسان لا يختلف عن النسق السابق في اعتداله ومقومات

ثقافته السياسية، فيكون طموح الأستاذ في إطلاق سراح زوجته الأسيرة، حتى يستطيع اسعاد طفلته، فهي بحاجة إلى حنان الأم والرعاية السليمة؛ وهذا يؤكد أنّ طموح الإنسان ليس الإطار العرضي التكميلي «بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلتزم ذات الإنسان وكيانه» (٢٦).

لذا نرى أنّ التجربة السياسية الفلسطينية قد تكرّرت فلا استطاعت الانتخابات تحرير الأسرى أو التخفيف عن كاهل الناس، ولا الطموح قد تحقق قي تحرير الأسيرات حصراً، لأنّ النهج القائم هو نفسه السابق، فلا غرابة في النتائج، وهذا ما جسدته الكاتبة بصورة هزلية مؤلمة، عندما ذكرت المتلقي بمسرحية (ضيعة تشرين) عندما أراد بطلها (غوار) حل مشكلة احتلال الكرم من الغريب، بدّل قبعات الوزراء فقط، وهذا يعني أنّ مسميات الوزارة ما هي إلاّ «ألقاب مملكة في غير موضعها كالهرّ يموء صولة الأسد أي لا حكومة الانتخابات فالحة ولا حكومة التكنوقراط فيما بعد، لأنّ المعاناة قائمة لا تتبدل سأله طالب: عندك أمل يا أستاذ؟ لكنها تقبع في السجن، قد تخرج بعد تشكيل التكنوقراط».

إنّ مسميات الألقاب لا تعبّر عن الحاجة التي يطمح إليها الناس، بمعنى أدق قد تعطى لأناس لا علاقة لهم بالحياة القائمة، أو هم غير مهيئين لذلك، أو أنّ العلاقات هي من توصل بعضهم إلى المنصب «ووضع الأستاذ راديو قديماً على أذنه يحاول اصطياد الأخبار ليشبع شوقه لسماع أسماء الوزراء الجدد، تغيير وزاري. أسماء لمعت وأخرى انطفأت، ابن أحدهم كان تلميذاً في المدرسة لم ألحظه من قبل، ولما صار ابن وزير بين ليلة وضحاها صار ناراً على علم، حمل ابن الوزير الحلوان للطلاب: تحلّوا، ابي صار وزيراً. تقدم نحو الأستاذ رجب ومعه العلبة. تحلاّ يا أستاذ. مبروكة على والدك الوزارة، الله يقدره على حملها. تدخل أحد الطلاب قائلاً: الوزارة بتحمله مش هو اللي بحملها يا أستاذ رجب. تناول حبة توفي من علبة الحلوى، قشّرها ووضعها في فمه. كزّ عليها. التصقت بضرسه. حاول اخراجها من فمه، لم يفلح. لم يستطع أكلها ولم يتمكن من لفظها، ورطة أمام تسعة وأربعين تلميذاً يراقبون ما يحدث بعين ساخرة، يلحنون له أغنية مؤولة تداولتها الفضائيات العربية: رجب درسك عقدني. رجب حل واجبك عني. أدخل إصبعه في فمه، شدّ الحلوى بقوة. خرجت مع الضرس الذي دفع في تركيبه أكثر من راتبه الشهري، وكثيراً من الألم، اصفّر وجهه وضحك: هذه حلوى وزارية بالفعل» (٢٧).

لم يبتعد كثيراً عن روحية النقد البنّاء، وهذا يؤكد أن نصّها أصيل يعبّر عن عالم القاصّة وبيئتها، فهي منشغلة بقضية الحراك السياسي الذي تتفاعل معه، لذا نجدها تكتب بالوصف «التعبيري الذي يصوّر الأشياء من خلال احساس المرء بها» (٢٨).

فهي صادقة في ملامسة مشاعر الناس وهمومهم، وتقدم ثنائية من تنويعات الحراك السياسي والمجتمعي في جل قصصها، فهي تظهر لقطات تصويرية لتماوجات الناس وحراكهم وتطلعاتهم، مما يثير في النفس دافعية التفاعل وتبني الفكرة التي تطرحها، فما يدور داخل المكان يسيطر على النص لا المكان نفسه، وهذا يدلل على علاقة وثيقة بين النص وصاحبه، فهي كمن يدلل على الألم بواسطة نص يتماوج بين الهزلية والجدية، حيث تتمثل الهزلية في العرض وبناء شخصية الأستاذ رجب، والجدية في نواياه وطموحاته، فتكون شخصية رجب هي الفكرة وهي وسيط التوصيل لها.

فما الحاج رجب وانتظاره وتشوقه لرؤية الحياة الجديدة بعد الانتخابات، إلاّ حرصه على حبه للحياة الآمنة التي تحمل معطيات صالحة لمستقبل صالح، لكنّ الواقع يغاير الطموح هنا، فلا الانتخابات أجدت، ولا التغيير الوزاري المتكرر أجدى، وإنما اليأس وعدم المبالاة هما المسيطران على الناس، وهذه قناعة الدهماء من الناس، الذين يمثلهم أحد الطلاب الذي لا يرى شخصية الوزير آهلاً بشغل المنصب فقال: «الوزارة بتحمله مش هو اللي بحملها يا أستاذ رجب». وهذا يعني أنّ الوزارة ما هي إلاّ مسميات فقط لا اكتراث لمن يشغل بها (أي المسميات) وما زاد الطين بلّة أنّ الشريحة التي تفاءلت بالانتخابات وكان لها دور فاعل لانجاحها، قد أيقنت هي الأخرى ألاّ قيمة للحراك السياسي المفضي للانتخابات وإفرازاتها، فتكون هذه الشريحة هي الخاسر الأول، لأنها خسرت الرهان ومن ثمّ تبددت لحظات الاستبشار والأمل، وإلاهم أنهم اقتنعوا ببطلان تفاؤلهم المتهاوي، وكذلك نجد أنّ الأستاذ رجب يمثل شريحة المخلصين في البلد من خلال عملهم وتضحياتهم، إلاّ أنهم أصبحوا في عداد الساخرين والخاسرين بعضاً من أجسادهم، وهذا ما تمثل في خروج سن الأستاذ رجب عندما أمسكت به حبّة الحلوى المعطاة له من ابن الوزير، وكأنا بالكاتبة تقول: إنّ الغش وصل كلّ شيء، فليس الحراك السياسي مبنياً على الغش فقط، وإنما ما يقدمه الوزراء للناس مبني على التزوير والغش أيضاً، كما هي علبة حلوى ابن الوزير، فهي صورة حية في ديمومة الغش والمحسوبية في الحياة، بينما تؤكد أنّ الشريحة التي تعطي وتضحي هي الخاسر الأول، حتى عندما نتعامل مع الموقف بحسن نية، فحبة الحلوى التي تسببت في نزع ضرس رجب تدلل على أنّ الحرام لا يعيش في جسد إنسان لا يأكل الحرام، بل يدفع أكثر مما يأخذ من حرّ ماله، فتكون دائرة السوء قد اكتملت حينما أصبح المعلم والطالب وغيرهما في خانة الساخرين والمتهكمين من الحياة، وهذا لم يدفعهم إلى جادّة الرفض الإيجابي، وإنما أوقعهم في خانة من يؤثر فيهم الفن السيء الذي يعبر عن الانحطاط في الذوق والسلوك، والذي يأخذ من جسد المرأة الأخاذ معبراً للوصول إلى النفوس لا العقول، لأنّ مطاوعة الشهوة يعني تغيباً للعقل، فما الأغنية المؤلة التي تقول عنها «رجب درسك

عقدني، رجب حل واجبك عني» ما هي إلاّ نقد لاذع لكيفية عرض الجسد الأنثوي في الأغنية المسفّة _رجب) التي تغنيها إحدى عارضات الأجساد على الشاشات الباحثة عن اسقاط المجتمع بعد تفتيت عرى الذوق والإحساس بالفن والجمال الفني، فيغدو جسد المرأة السلعة الرائجة لاستقطاب أصحاب الشهوات الذين يكثرون على شاكلة المتوالية الهندسية، ومثل ذلك يؤكد دور الفن في الحياة، لأن «الفن اجتماعي في نشأته، والانفعال الجمالي هو بمثابة توسيع للحياة الفردية في سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشاملة الكلية والتقائها– أثناء تلك المحاولات– بالحياة الاجتماعية نفسها» (٢٩).

فالفن بشكل عام يسعى إلى نهضة المجتمع إذا أحسن استثماره، وإلاّ يكون سلاحاً هدّاماً أقوى من الأسلحة كلها، مما يرينا القاصّة وقد عمدت إلى إظهار الظلم الواقع على المجتمع من قبل الاحتلال والاستيطان، فهي لم تبرئ أحداً مما آل إليه المجتمع، فالمجتمع نفسه مدان، والنخب السياسية والشرائح الأخرى أيضاً، إلاّ أنّ الوزر الذي أصاب الناس يرجع إلى أسباب متعددة منها الاحتلال الذي يهشم بيديه أو بأدواته الأخرى العلاقات والقيم البناءة في المجتمع، فيكون الغدر أحد هذه الوسائل، والكذب والخداع من قرائن المحتل. «لا تجبروا شعب الله المختار على القتل. هل أجبرتكم خير الأمم على قتل أنبيائه؟! لن يمرّ عربي من هنا، بأية طريقة كانت. أعلى ما في خيلك أركبه. هذا حرمنا وهذه أرضنا. شو بتحكي؟ هذه أرضنا. اعلم أنّ الله جعل كل مكان ندوسه لنا، وأهله عبيدنا. أشكر الله لأننا ديمقراطيون. شو هالحكي! ربّك عنصري ودولتك ديمقراطية! تقوقع جسده داخل معطفه اليهودي، تثعلب وترك المكان قائلاً: أتمنى ألاّ تندم على ما قلت. رصدت من لهجته التي يتكلم بها أنه يهودي من أصول عربية، قذفت به عواصف الهزيمة العربية إلينا. يتحدث بلكنة قاسية، خرج المصلون، مرّوا من معبر اليهود، أطلقت عليهم النيران. استشهد شاب وجرح آخرون. التهمة جاهزة: اعتداء على مستوطنين. رقص ذوو السوالف الطويلة. فوق دم الشهيد وزعقوا منتصرين» (٣٠).

إن تعرية الحال، وكشف الحقيقة يدلل على طاقة خاصة قادرة على تمثل الوجدان الوطني الرافض للواقع بمقوماته المختلفة، فمن السهل على المتتبع لفن أماني القصصي أن يرى حالات الحشد من عناصر الرفض لمواجهة الفساد والظلم القابعين في الحياة، فالاستيطان قد هشّم أركان الحياة، والقوة تبدد حالات التماسك التي يعيشها الناس، علماً أنّ قوة المستوطنين مبتناة على الظلم وعدم منادتها من قوة أخرى، وإن وجدنا حالات الرفض لدى الناس، التي هي بمثابة الحصيلة المتراكمة لتجارب أجيال الشعب من

الاختلالات المختلفة، فكلا الفريقين: المستوطن المحتل/ والإنسان صاحب الأرض يعتمدان على الموروث لتجسيد المعتقد والأحقية في امتلاك الأرض «أعلى ما في خيلك اركبه. هذا حرمنا وهذه أرضنا. شو بتحكي؟ هذه أرضنا. اعلم أن الله جعل كلّ مكان ندوسه لنا، وأهله عبيدنا».

مما تقدم نرى أن الحياة تقوم على الجدلية أي جدلية المعرفة والغموض هي المسيطرة على توجهات صاحب الأرض والمستوطن، فالعلاقة مع الأرض (المكان) ترتبط بذاكرة الإنسان وحصيلته المعرفية المكتسبة، فيكون النص متكلماً تجاه امتلاك الأرض وجعلها مستأنساً، فما الموقفان: إلاّ عبارة عن الارتباط بالمطلق والحلم واللانهائي، مع التباين النفسي الواضح تجاه كل موقف على حده، فما الشهادة إلا استمرارية لعلاقة محبي الأرض بالأرض، وكذلك القتل المتعمد يدلل على طبيعة المعتدين، إذ كل يرينا ضرورة المعتقد الأيدولوجي تجاه الأرض، فالنص لم يبدأ من فراغ، وإنما استلهام لتراث زاخر من الكتاب والصور والمواقف تجاه (الأرض وعشاقها) ومحتليها كذلك.

إنّ الحراك الذي تصوّره يجّسده ضدان، يتحركان في اطارين ثقافيين عقدين متباينين، فالحرية لا تأتي عفوية وإنما هي بمثابة ثقافة ووعي والدرع الواقي والبوصلة، وإن تعددت حالات التعبير لدى الناس.

فثقافة المستوطن تقوم على الغدر والقهر واستلاب حقوق الناس واستفزاز مشاعرهم والتآمر عليهم حتى تصفيتهم جسدياً، بعد استنفاد أي وسيلة توقعهم في شراك السقوط «اجلب لي رأس عربي لأنام معك» دفنت المستوطنة في أرض الخليل، ونال المستوطن المراد هناك، أخشى أن أقول في الحرم الابراهيمي [٣١].

في نص أماني يواجه الإنسان صاحب الأرض الحياة المرعبة من المستوطن، فتكون الحياة صعبة ومؤلمة إلى حد بعيد، فالنيل من الأبرياء يعني استمرارية حياة المحتل، وكذلك استمرارية الوجود الجماعي لأصحاب الأرض الفلسطينيين هو المنفذ الوحيد لخلاصهم مع استمرارية اللحمة مع محيطهم، وإن كانت تلك اللحمة مهشمة وغير مصونة لأسباب متعددة، فمهما كانت التضحية وقلة المردود الملموس، إلاّ أنّ أهل الضحايا يبقون مرفوعي الرؤوس، والمحتل يضع صنعته المتكررة في الاستفزاز والغدر «كان الحاخام متفرجاً يخفي ابتسامة ثعلب بين شفتيه، تقدم نحوه الشيخ: مبروك يا عريس، أرأيت أن اتفاقاً يمكنني وأنت أن نعيش هنا، هنا إما أنا وإما أنت، كل من خبزي لنصبح أنا وأنت هنا. ألا تفهم أيها الحاخام. هذا المكان لا يسعنا، إما أنا أو أنت... كان الحاخام يحمل خبزه، تقدم بذات الابتسامة نحو

الشيخ المذهول: كل الخبز يا سارازان. هنا أنا وأنت. أرأيت؟ مهما كان اسمي عندك. هنا إما أنا أو أنت؟ مدّ الشيخ يده إلى رغيفه. وفلق منه كسرة وأكل. ثم قال: ها أنا انتصرت، لقد أكلت أخيراً... قلت للحاخام: ما زالت الجولات مستمرة. سارازان فقّس» (٣٢).

نرى القاصّة وهي تعرّي فرضية يكتنزها الحاخامات في تصرفاتهم، وهي فرضية الغدر المتكرر، وهذه من سنن اليهود عبر التاريخ، وهي مسألة فرضت عليهم التقوقع والوحدة والاغتراب عن الأمكنة والأزمنة والشعوب التي يعيشون معها ، وهذا يدعونا إلى التساؤل: هل العلاقة مع اليهود تتسم بالغدر أبداً؟ أو أنا هناك من يطمئن إليهم أحياناً؟ فلو كانت الحالة الأولى يقينية عند الناس جميعهم، لما وصل الحال إلى ما هو عليه الآن، وإنما نجده يختلف من مرحلة إلى أخرى، حسب معطيات الواقع والمحيط، بذا تكون العلاقة معهم تنتقد المنطق ودعوة إلى الشك والريبة دائماً، وخير دليل ما قام به الحاخام تجاه الشيخ عندما دسّ له السم في الخبز، كي يبقى المكان له، وهذا يفسر القيم التي تربى عليها اليهود ويربون أبناءهم عليها، مهما وصلت المتناقضات في سلوكهم «لا يترك الدكان قبل التأكد من أنّ مستوطني (الدوبية وكريات أربع) الذين يأتون لهز رؤوسهم وشتم المسلمين قد تركوا المكان وذهبوا إلى مبيتهم، عمله اليومي درّبه على الموت قبل الموت. لا يشكو تعب الجلوس ولا أطفال المستوطنين الذين يمطرونه بزقاً ولعناً إن مرّوا أمامه، يتلقى وابل المذلات بإحساس ميت، ما دام جلوسه يغيظهم، لا يستفز إلاّ الأرقام يقرأ فيها أعواماً طويلة من الضياع: مئتا مستوطن في قلب الخليل حولهم مئتا ألف خليلي حولهم مئتا مليون عربي لا يستطيعون منع صبي يعتمر نصف قبعة من التبول في وجه ختيار هرم يعتمر كوفية» (٣٣).

وفي تعامل القاصّة مع الواقع بمكوناته، ترينا زماناً فعلياً يعيشه اليهود عبر بطشهم وغدرهم وضعف الآخرين، المتمثل في قلّتهم وكثرة محيطهم، وهذه رؤية تحمل سخرية مرّة، فهي ترينا بثقةٌ ووضوح تصرف المستوطنين، والضعف الذي يعتري العرب ممثلة بمحيط المستوطنين الضيق، ومن ثم محيطهم الأرحب، وهذا يجعلنا نوقن أن ما نشاهده هو مرآة للزمان والتاريخ معاً، مما يعني أنّ القصّ هنا يعمق حالة العنف والقهر والهوان التي يعيشها العرب الفلسطينيون، ممثلين بسكان مدينة الخليل العتيقة، وكذلك نرى المتناقضات الاجتماعية الحادّة والمتفجرة التي يعيشها العرب من جوانب أخرى، إلاّ أن الجميع مرتبط بالمكان وهذا يوصل «إلى معطيات روحية ونفسية تحكم وجود الإنسان وتصوغ وعيه بهذا المكان» (٣٤) المتنازع عليه، والمجبولة تربته بدماء ممتدة من الجينات الأولى لسكانه الرافضين للاحتلالات المتكررة إلى أن يشاء الله.

فعلى الرغم من ثقل الحياة وتقلباتها، إلاّ أنّ أفراد المجتمع يتفاعلون معها، كل حسب قيمه وثقافته، لأنّ الثقافة لها تأثير كبير في تكوين وتشكيل القيم والحراك بشكل عام، علماً أنّ للأفراد قيماً خاصة بهم، لذا نجد شريحة تتعامل مع التقنيات للوصول إلى الهدف، بغض النظر إن كان مشروعاً أم لا، فنرى الكاتبة تظهر أثر الحاسوب وشبكات الانترنت في فرز بعض المظاهر الاجتماعية، وكأنها تقول: إن الانكسارات والانهزامات لم تؤثر في تعدد التطلعات عند الناس، وبالذات جيل الشباب منهم، أو من يحسن التعامل مع وسائط الاتصال الحديثة (الانترنت) على الرغم من تفاوت الدخول المالية، والقيمة المرتفعة للأسعار، فتكون شبكات الاتصال أحد مكونات الثقافة السائدة، وهي من يستحوذ على نصيب كبير أو نسبة واضحة من مقدرات الدخل الأسري، إلى جانب العلاقات الشاذة التي قد تنمو وتزدهر لدى الناس بواسطة تلك التقنيات، فتكون سبباً في إظهار قيم جديدة، وثقافة دخيلة، وتسرّع في سلب أموال الطارقين لأبوابها دون رحمة، وهذا يرينا عمق المأساة عند الناس، نتيجة لعوامل متغيرة وثقافات متعددة، لا دخل لها في بنية المجتمع، وإنما بناها دخيلة على المجتمع. «عند باب مدرسة الأجيال، الساعة الثانية عشرة ظهراً ، تنهد بارتياح، ها قد نجحت. هذه الفتاة كلفتني فاتورة باهظة، لكني اصطدتها أخيراً، فشل في الايقاع بها مراراً مما ولد لديه إصراراً على أن يراها بشحمها ولحمها، شبكة الأكاذيب الجميلة التي يلجأ إليها المحرومون من أمثاله من دفء الحب لا تروي عطشاً ولا تغني من جوع، شغف العين يكبر كلما ازداد التعلق، صمم أن يروي عطشه بعد أن عرف أنها من بلده وأنّ اللقاء ممكن، لم تعد أحاديث الشات تروي حاجته، ألحّ أن يراها ويقابلها في مكان ما، رفضت المرة تلو المرّة وعذرها: سيقتلني والدي إن عرف... لا أثق بعلاقات الانترنت إنها شبكة من الأكاذيب، أغلقت الاتصال معه، وبقي في البال يداعب الخاطر» (٣٥).

أمّا الثقافة الجديدة (الشات) عبر الانترنت، نجدها في أحد مناحيها منافية للقيم والثقافة السائدة والمعتقدات أيضاً، فنجد القاصّة وقد جسدتها كما تحسها ونحسّها معاً، وهذا ما نطقت به إحدى المتفاعلات مع (الشات) إذ تؤكد أن مثل هذه العلاقة هي كاذبة وبعيدة عن الحقيقة، وينعكس ذلك على ما تفرزه تلك المحادثات من علاقات اجتماعية غريبة عن المجتمع، غير متوافقة مع قيمه وهمومه، فيقع الإنسان في حيرة من أمره، فلا هو من الذين أبقوا على ثقافتهم السائدة قبل (الشات) ولا من الذين أفادتهم الثقافة الوافدة، بل زادت من انحرافاتهم وهمومهم وتعلقهم بالمجهول، فتكون حالات الانكسار متعددة، وليست أحادية الجانب، لذا من السهل أن يوازن المرء بين الثقافتين وصور الحياة السابقة والقائمة، وهذا يسهل عملية السقوط في الممنوع العرفي أو المجتمعي أو العقدي، فيصبح المجتمع الخاسر الأول، لأنه مصفاة نتاج العلاقات والتموجات بين الناس، وهذا ما يرينا

قسوة المرحلة بأنماطها الثقافية المتعددة، وكأنا لا نبحث إلاّ عن السلبيات الهدّامة كي نلصقها بقيمنا وتصبح جزءاً من الوعي العام والحراك الشمولي، وهذا يعني أن المجتمع يحمل قابلية التغير السلبي أم الإيجابي، فيكون مدى التقبل للشيء «هو المؤثر والأسباب الخارجية مجرّد معجّلة» [٣٦] في عملية خلق التوازن من عدمه تجاه الطموح والحراك والتطلعات وما شابه ذلك، بمعنى: المجتمع في كثير من الحالات سيد نفسه، يستطيع الرفض أو القبول، شريطة أن تكون هناك قيم وثقافة جمعية تأسره وتحميه وتسيّره، لا ثقافات متعددة ولا طموحات ونزوات أفراد تهشم كياناته وتفتت أواصره، وتغيب مؤسساته بعد هتك أستارها واباحة حرماتها، لأنّ الفرد الإنسان «لا يستطيع أن يكتسب تفتحاً ووعياً نفسياً وعقلياً إلاّ من خلال المعاشرة الاجتماعية» [٣٧].

إن العمق الرئيس الذي تبحث عنه الكاتبة، هو إظهار العلاقة بين الناس، ومدى التأثر والتأثير، وكيف ينظر الفرد إلى الجماعة، وكذلك الوعي الذي يسيطر على الجميع، فمهما حاول الإنسان أن ينخرط في الثقافات الجديدة، إلاّ أنّ الرادع يبقى ملازماً له في بعض المعايير والمواقف، فنرى طغيان أو سيطرة العادات على تصرفات بعض الأفراد، بغض النظر إن كانت تصرفات ذاتية أنوية أو جماعية، وهذا يظهر مميزات الفرد وعلاقته بالجماعة، مع وجود التفاوت في منطلقاتهم «تخيلي أباك، ماذا سيفعل لو عرف أنك تقابلين أحدهم؟ ضحكت بسخرية: يقتلني، ويشرب من دمي، هو لا يطيق أن تهبط عين أحد عليّ، كم يرغب في اخفائي من عيون الناس. أبوك متزمت مع أن أبي يقول عنه أنه يدخن، يلعب النرد على القهوة مع شلّة، عايش حياته بالطول وبالعرض، صمتت منال، الحديث عن والدها يغصّها ويخنقها، ثم سألت: ماذا أقول لبرافو إنّ أصرّ على مقابلتي» [٣٨].

إنّا نتلمس العجب من متناقضات الإنسان في مجتمع القاصّة، فتيات وفتيان يبحثون عن صداقات لتلبية رغباتهم المكبوتة، وطموحاتهم المتعددة، ولا يرون في ذلك عيباً، بينما هم أنفسهم أو من يناددهم من شريحتهم، يقرّون أنّ الجلوس في المقاهي ولعب النرد وما شابه ذلك من الأشياء المعيبة في المجتمع، ويوصف الإنسان المعني، بأنه يعيش حياته بالطول والعرض، وهذا يعني أنّ الناس تعيش في تنوع مدهش من أنماط التفكير، مما يخلق حالات المنافسة بين الناس، وهذا يؤدي إلى حراك جماعي وتغيير سلوكي لدى كثير من الشخصيات، قد توصل إلى قتل النفس البشرية، «بدأت تدخل على مواقع الانترنت لتضّيع وقتها بدل القعدة على السرير طيلة الوقت، فتحت على صورة الفنانات الجميلات، ومحبوبها الكبير جورج قرداحي، قرأت كلّ أخباره، وتفرّجت على صوره، ثم انتقلت إلى صور الفتيات العاريات. خطر لها: هل هنّ أجمل مني؟ شلحت ملابسها. نظرت إلى أثداء

الفتيات وخصورهن، إلى أردافهنّ، وقارنتها أمام المرآة بثدييها وخصرها، لاحظت أنّ ردفيها منبسطين، وأنّ بطنها مرتفع قليلاً، وأنّ ثدييها الغاضين المتآلفين خطيران... فتحت على موقع خاص خطير، عرفت أنّ كل جزء من الجسد مصدر متعة، ارتجفت خوفاً، وأغلقت الموقع وفي نفسها رغبة في العودة إليه، تسارعت حركتها، قفزت، كانت بخفة ريشة» (٣٩).

إنّ طبيعة الحياة كما توصف، تظهر تناقضاً على الرغم من إظهارها بعضاً من الطبيعة البشرية، فلا نرى هنا وضعاً أو توضيحاً للعادات الوافدة، بقدر منا هي حالة نقدية هادفة لما آل عليه المجتمع ممثلاً بثقافة الانترنت وهمومه المتعددة، فلا الذكور حموا أنفسهم ولا الإناث تعففن تجاه المبحوث عنه، وكأن المرحلة العمرية تؤثر في سلوكيات الناس، بمعنى أدق أنّ الإنسان المحصّن بثقافة واضحة الأهداف والدلالات، ليس سهلاً على ثقافة أخرى اختراقها حتى وإن كانت تحاكي الشهوات والغرائز، علماً أنّ كثيراً من العادات والتقاليد تتفاوت مختلفة بتفاوت المهن والبيئات على حد سواء، فلا السياسة وتهتكاتها وسلبياتها ولا القيم الاجتماعية حالت دون تواصل الناس مع الوسائط الثقافية الوافدة.

فعلى الرغم من هبوب رياح ثقافية دخيلة، تتيح للإنسان أشياء لم يعتد عليها، فإن عرف المجتمع يبقى مسيطراً في بيئات متعددة «يا أخي زهقتني بكلمة شرف العائلة، شو صار حتى تقتل رجال، العيب فيك مش فيه، أكيد ما عرفت تربي بنتك؟... على كل الأحوال، انتهى التحقيق لصالحك، كتب: تحلُّ قضية المتهم حسين حسن عبد الباقي في قتل باهر المهدي الشهيد ببرافو عشائرياً. أنا مقتنع أنك متورط حتى أخمص قدميك، لن تقدر أن تبلفني، لكن هذه بلدنا» (٤٠).

تتواصل العلاقة بين الناس على الرغم من القتل وهتك الحرمات، وهذا يرينا رأياً من الكاتبة ترفض ما يسمى (بالحكم العشائري) والقصاص الشعبي، وكأنها تدعو إلى قانون يحكم الناس ولا يفرّق بينهم، ويمكن القول: إن المجتمع يستطيع أن يحافظ على العادة التي يريدها ويرفض غيرها من التي تخالف مكوناته، إلاّ أنا لو نظرنا إلى الناس من الداخل لوجدنا صراعاً متجذراً تجاه كثير من الأشياء، لذا نجد ما يندى له الجبين، فعندما تكون العادة لصالح الفرد وتحقق مآربه يتبناها، وعندما تكون لصالح غيره يرفضها، كما فعل قاتل برافو استند إلى العادة للتخلص من الحكم المؤكد، في حين ثار على العادات والتقاليد التي جعلت ثلة من النساء يطرقن بابهم دون موعد مسبق، ويتعرفون على ابنتهم وتفحصها، أو ما يسمى بنقدها للخطبة والزواج فيما بعد «تذهب الأم إلى منال وتقول لها: استعدي فيه ناس جاءوا يشوفوك، تحمرّ منال خجلاً، تحضّر القهوة، تقدمها بالفناجين المخبأة للضيوف، على صينية ذهبية تستخدم أمام الضيوف فقط، تناولن الفناجين وهنّ

يتفحصنها، كانت عيونهن تكبر لتصبح مثل ضوء كشاف ينفذ إلى ما تحت ملابسها. جلست قليلاً. سألتها أم العريس: بأي صف؟ العاشر– وشاطرة؟... غمزتها أمها. لّمت الفناجين... خرجن في الوقت الذي دخل فيه أبو منال إلى المنزل. أوقفته أم العريس، وبلسان مشعب طوله ثلاثة أمتار قالت له: لكل شيء أوان، وعصفور في اليد أحسن من عشرة على الشجر، وبنتك اسم الله عليها جاء أوانها. البضاعة إذا فات أوانها بتبور. سأل بعصبية: من هنّ؟ خطا. ليش تستقبليهم دون إذني– عادة الناس يستقبلون الخطاب في أي وقت. أنت تعرف أهل ها البلد، يدخلون أي بيت تحت اسم خطاب» (٤١).

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّ ما جاءت به القاصّة على لسان الفتاة وأمها والخاطبات والأب وغير ذلك، ما هو إلاّ تسفيه للعادات والتقاليد التي تصبح مدخلاً لكشف المستور من خصوصيات الناس، وهذه الأمور من المقارنات التي تعتمد على الإرث الثقافي لدى الناس، لذا يحاول كل فرد أن يتجاوز بعض تلك الثقافات كل حسب مسوغاته ومنطلقاته، وهذا تناقض وتباين تجاه الوعي الثقافي السائد أو المبحوث عنه، فعلى الرغم من سيادة الانترنت أحياناً، إلاّ أن الناس يعودون إلى قيم وثقافات تسعفهم وتنتشلهم من كبواتهم، وهذا إظهار لمظاهر الصراع والمفارقات في المواقف الخاصّة، وكيفية تسيير الآخرين بعد الذات للمصالح الذاتية.

لم تحل العادات والتقاليد وهموم السياسة الداخلية، أن تقف حاجزاً مانعاً، يحول دون وصول القاصّة إلى فكرة واضحة مبهمة، ألا وهي الموقف الغربي من الصراع وكيف يكون الغرب ببعض أفرداه متعاطفاً مع المشردين والمصابين من أبناء الشعب الفلسطيني من قبل المستوطنين والمحتلين، وكيف يقف الغرب بأفكاره ومقوماته وقيمه مدافعاً وساناداً للمستوطنين ودولتهم، وكيف يساعد هذا الغرب على تدمير بنى المجتمع ليس من خلال مساندة العدو فقط، وإنما من خلال المؤسسات الأهلية أو المؤسسات المدعومة من أوروبا وأمريكا، وكيف تساعد تلك المؤسسات على تدمير كيانات الشعب من خلال الاختلاسات والعطايا وإظهار الملامح التي تحمل السلبية والإيجابية معاً، فتكون قد ساهمت في خلق فئة ضالة مستفيدة تساهم هي الأخرى في تدمير الشعب برؤاه المختلفة وهذا يؤدي إلى استكمال حلقات الدائرة التي يعيشها المواطن والوطن، «يتمايل نورها أطيافاً على جردان الغرفة. حزن ضوئها يرسم ظلالاً بليدة على وجوه الزائرين الذين تهافتوا إلينا، أوشوش أمي: أنيري الكهرباء. تبتسم بوجع وهي تقول: مقطوعة، يتقدم نحوي زائر يقول لي بصوت بائس: سلامتك يا بطل. بطل! منذ متى؟ كل ما أذكره أنني ذهبت إلى المدرسة حملت كتبي على ظهري عائداً إلى البيت، دخلت دوائر فارغة، أصداء تائهة حولي، سقطت من جبل.

صرخت. صحوت في بيتي حولي الناس. يقولون إنني بطل... لم أعرف ما حدث لي إلاّ بعد زيارة غرباء مع سامر ابن الجيران الذي يعمل مع أجانب يدافعون عن حقوق الناس، في ضوء الشمعة، رأيت وجه شاب طويل ونحيل بقرط في أحد أذنيه، وملامح امرأة بشعر أبيض، أحضرا لي هدية. ما حاجة ماجد لكرسي متحرك لو بقيت له قدماه. والله لن أشكرهم على هذا الكرسي الكريه لا بقلبي ولا بلساني» (٤٢)

لذا نرى هموم الناس وعذابات المجتمع قد احتلّت الاهتمام الأكبر من أماني الجنيدي فهي لا تخرج من موضوع إلاّ وتعود إلى موضوع ثانٍ له مساس وملامسة بهموم الناس وتطلعاتهم، فنراها تكتب قصة تعالج فيها هموم المرأة التي تحرم من الانجاب وكيف ينظر إليها المجتمع، بغض النظر إن كان العائق منها أم من زوجها، فيكون هذا الأمر مدخلاً لإظهار حالة ثقافية عقدية يؤمن بها الناس، ألا وهي عودة السيد المسيح عليه السلام أو المهدي المنتظر الذي يؤمن بمقولة عودته الناس جميعهم، إلاّ أنهم يختلفون في مسماه وأصله النسبي، فأهل السنة يرون أنه قرشي، وأمّا الشيعة الإمامية فيرون أنه الإمام الثاني عشر وهو ما يطلقون عليه بالإمام الحجّة أو المهدي المنتظر، وهو من نسل الإمام علي عليه السلام من فاطمة الزهراء رضي الله عنها مسحت بطرف منديلها دمعة استفزها حزن مكبوت في أعماقها، بعد أن قالت لها ضرتها بحدّة، لا تلاعبي ابني، يموت قبل ما بحبّك. تركت الصغير، وأخذت تمارس فقرها وقهرها، لا ينقصها إلاّ معزوفات الشرشحة التي تسمعها إياها ضرّتها بصبيانها الخمسة: الشجرة التي لا تثمر قطعها حلال. «أكل وشرب وقلّة فايدة» (٤٣).

لقد أحسّت أماني الجنيدي أنّ قصة (المسيح له عودة) تعرّي الهم الذي يعتري المرأة، وتظهر من خلالها الصراعات النفسية التي تعيشها، فهي ترى الحياة عبثية من خلال كوامن اللاشعور، وهي تصف المرأة وتناقضاتها الحياتية، لذا جاءت قصتها تعبّر عن حلم المرأة في احتضان طفل لها، بذا تداخلت شخصية مريم العاقر مع العذراء عليها السلام، فتتم عملية اعادة مريم للسيد المسيح عليه السلام، من هنا «كان الاتجاه إلى العالم الطفولي والأحلام بنوعيها، ومحاولة تجسيد عالم اللاشعور» (٤٤).

القصة بمجملها تقوم على الحلم والطموح الحالم، وهذا يرينا العلاقة المستحدثة بين عالم الأمنيات والحلم وعالم الخارج (الحقيقة) فتكون مريم قد حققت حلمها وكسّرت همّها وغيرت نظرة المجتمع لها عبر احتضانها لشخصية عيسى الذي تنسبه للعذراء، إلاّ أنه سرعان ما غادرها إلى حيث اللاعودة بسبب خوفها عليه من بطش الاحتلال، أثناء الاجتياح الصهيوني للمدن الفلسطينية، فيكون رمز المسيح قد حقق ما فقده الناس من

أشياء متعددة، بدءاً من شفاء المرضى وانتهاء بحمل مريم الذي يدلل على تحقيق الحلم في النهاية، «جلست مريم على حجر مخلوع من أحد الأرصفة بفعل دبابة، كانت تشعر بدوران لم تعرفه من قبل، أمسكت بيد ضرّتها: لتعود إلى البيت؛ تاركة الناس يعيدون بناء ما دمّر، قالت لها ضرّتها: أنت حامل يا مريم وضعت يدها على بطنها وقالت: أحيا المسيح ما قتل فينا ثم عاد كل شيء على ما يرام ما دمنا نبتسم ونبكي» (٤٥).

ولعل انتصارها لمريم الرمز للمرأة المحرومة والمقموعة، جعلها تناقش فلسفة النظام العالمي الجديد عبر أسطر قصتها (عالم تحكمه الحشرات) (٤٦)، فالعلاقة التي يؤسس لها بين أبناء البشر على وفق تسلط الأثرياء واستحواذهم على مقدرات الفقراء ترينا رفضها المطلق للبهرجة والتباين في مقدرات العيش بين أبناء البشر، فهي كمن يصرخ بعلو صوته ويقول: إن الطبقية المقيتة عادت تستشري في نفوس الناس وتصرفاتهم، لذا لا بدّ من رفض الواقع، وإعادة الماضي النزيه، كما أعاد المسيح ما فقدناه من أشياء.

البناء الفني:

١. اللغة:

نعتقد أنّ مرحلة التجريب في كتابة النص لم يعد لها وجود عند أماني الجنيدي، فهي لم تعد تختبر قدراتها البنائية في التعامل مع نسج القصّة الفني، فمجموعتها (رجل ذكي ونساء بليدات) تشهد على انتقالها من مرحلة القدرات المتواضعة إلى ما بعد ذلك، فهي خاضت في مجالات أوسع وأكثر شمولية من مجموعتها الأولى (امرأة بطعم الموت) فترينا رؤية وأفكاراً تفتح المجال رحباً أمام المتلقين، ليتم التعارف على قاصّة تحاول بناء الذات، بعيدة عن البهرج وضجيج الشهرة.

أي بمعنى أقرب لم نجد القصّة المبنية على الانفعال السريع والحدث العابر، وإنما فنها يقوم على التفاعل الحقيقي مع الحدث، فيكون الواقع بقيمه وهمومه مؤثراً في نتاجها القصصي، علماً أنّ هذا النتاج لم يأت مفتتاً ولا مبعثراً، وإنما نجده متماسكاً يساير النمط الحياتي بكلّ مسوغاته وتداخلاته، ولا يخلق في النفس من حالات قلقة، والنظرة إلى الذات واندفاعاتها، وذلك يزيد الإحساس بأهمية تغيير الواقع، والانفلات من همومه، ليظهر لنا فنها رافضاً الخنوع، دافعاً بالآخرين نحو التغيير.

لأن غاية الفن بعد الحالة التعبيرية خلق التمرد الذي يسعى الإنسان من خلاله إلى رفض الواقع وخلق واقع جديد، أي رفض الواقع الحقيقي وإبداله بواقع أو بعالم جديد يتسم بالوحدة والاتساق. فتكون مقدرة الفنان هي المحرك الأساس لخلق الشكل الفني المطلوب وفرضه على الواقع المعيش، دون النظر إن كان غفلاً أو غير بكر، فالعلاقة بين الفن والواقع علاقة تلازمية فيها استمرارية النماء، مهما كانت طبيعة الفنان وطبيعة فنه الصادر عنه.

الجوهري من الأشياء نجده عند أماني الجنيدي واضحاً في بناء قصصها، ولغتها حصراً لأنّ «لغة القصّة، هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي بأسره، العلاقة بين السّرد والحوار، العلاقة بين التداعي والتعدد الحكائي، اللغات المختلفة في اللغة الواحدة، هذه هي الإشكالية التي حاولت القصّة التي تحلها عبر اللجوء إلى لغتين واحدة للسرد وأخرى للحوار، أو عبر اللجوء إلى لغة مبسطة في الحالتين، أو عبر الايغال في لغة مشعرنة تمحو الفواصل بين عناصر الفن القصصي المختلفة، كما تمحو الفواصل بين الكاتب والراوي والشخصية الرئيسة» (٤٧).

فاللغة عنصر فعّال وأداة هامة تدخل النسيج الفني للعمل القصصي، ويعمل على تماسكها ومناعتها من الانهيار أو الاندثار، لذا لا يجوز القول: أنّ اللغة أداة بناء فقط، وإنما هي لبّ الجمال ووسيلة فاعلة حينما يحسن الأديب استخدامها، من خلال اخراجها من حيز البناء المألوف إلى حيز البناء غير المألوف (الفن) وهذا يؤدي إلى صناعة علاقات جديدة بين المشخصات من الأشياء والأفكار التي تدلل على قيم الفنان وتوجهاته.

فالواقع يرينا أن قصص الكاتبة تنهج نهجاً ذاتياً، أي أنها توازي بين الأصالة والتجديد، أو بمعنى أصح، توازن بين التقليد والتجديد، فأسلوبها مميز وواضح، فإذا كان الأسلوب هو الإنسان نفسه، فإننا نقول: أن ما كتبته أماني الجنيدي هو ذاتها، ويخلق ذلك حالات من النضوج تُبنى بين النّاص والمتلقي، فلكل قصة منطقها الداخلي الذي يمايزها عن غيرها من المجموعة ذاتها، والمجموعة كلّها تدلل على شخصية صاحبها المتمايزة إلى حد ما في بنائها العام والخاص، علماً أنّ قصصها تعتمد على الصراع أحياناً، إلى جانب التكوينات اللغوية والثراء اللفظي والإيحاءات واللكزات الإيمائية أو الصريحة التي تتسم بها لغة الجنيدي.

لقد لجأت إلى خلق حالة من الثراء المتنوع، حيث تجمع القصّة الواحدة أحياناً بين ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب في آن معاً، وهذا يتوكد مع راوي الحدث الذي يظهر بصور متنوعة، فهناك الراوي الذي يعكس الأحداث أو كما يسميه أحد الباحثين «الراوي

العارف بكل شيء والمحايد...» [٤٨]، وهذا نمط نجده في قصة (سارازان) حيث شخصية (ماجد) الولد! بن ربيعه السادس، الذي أصيب برصاصة صهيونية أفقدته نعمة السير على القدمين، فغدا قعيد كرسي متنقل، قدّمه له متبرعون أوروبيون كبادرة حسن نية وتعاطف مع أسرته، علماً أن من تبرع بالكرسي نجده يتبرع بالسلاح للقاتل والمغتصب «من تبرع بالرصاصة التي استقرت في ظهر ماجد؟ لماذا يطلق الرصاص على طفل عمره ست سنوات؟ يطلقون الرصاص ويبكون على المصاب! اليهود طخو ماجد. أما هؤلاء فمتعاطفون معنا؟ كلها لعبة واحدة. واحد بعوّر والثاني بكحّل» [٤٩].

فعندما أقعد ماجد، أخذ الناس ينظرون إليه نظرات متفاوتة، ونسوا أنه بطل من ضحايا الغدر، لذا قبل لنفسه أن يكشف أسرار الناس ويدونها على شرائط بصوته، مما يرينا تنوعاً في أساليب الحوار، فمرة نسمع الوصف، وأخرى نبرات التساؤل وبداية الجمل بعبارات مختلفة الدلالات والرؤى، فيكون الفعل الماضي بعد المضارع والأمر كذلك واستخدام الضمائر الإشارية، فنكون قد أيقنا نمطاً خاصاً من القصّ يسيطر عليه صوت العارف بحركات الناس وخصائص أعمالهم وبيان المستور، عبر أساليب متعددة [٥٠].

ويأتي الراوي المشارك في الأحداث أو إظهار أنا الشخصية الرئيسية في بناء الحدث يجاور ذلك كله صوت الراوي أو القاص الذي يسير الحدث، وهذا كما نظنه يؤدي إلى النغم المتعدد الصادر عن تعدد أنماط القص كما في قصص (بيتنا) و (من وراء زجاج) و (رجل ذكي ونساء بليدات) وهذا يدلل على أنّ المجموعة القصصية لن تبن على نسق واحد، وإنما تتعدد أنساق البناء فيها.

وقد يرينا نسقها القصصي الرواي مقترباً من الراصد للشيء والمتفاعل معه، وليس راصداً فقط، كما نجد في كثير من مشاهدها في كثير من قصصها «سيدي أبو عزات تجاوز التسعين... يجلس على كرسيه المربع القصير القوائم المصنوع من القش...» «راقبنه وهو يأكلهنّ وريش الدجاج الأحمر يتطاير في كلّ اتجاه» «يتمايل نورها أطيافاً على جدران الغرفة حزم ضوئها، يرسم ظلالاً بليدة على وجوه الزائرين الذين تهافتوا إلينا» [٥١].

وأسلوب الالتفات له مكانته في قصّها، فهي بمفرداتها تميط اللثام عن أشياء مقصودة تتوشح بثوب متحرك، فنراها تدور في جو من التركيز للحديث عن النفس والغائب كما تقول «وقفت بقامتي القصيرة في قاعة أصابني الدوار من فخامة الجدران والستائر والبلاط والطاولات المستديرة العملاقة والكراسي الفارهة والديكورات، قاعة تخصّ أهل القمّة، حملت كاميرتي (الديجيتال) باحثاً عن موقع أتحصن فيه من وسوسة الفخامة التي

تلتقطها عدسات المصورين عادة، فأنا أصاب بالغثيان حينما استشعر من فخامة المكان حقارة القلوب التي ترضى أن يعيش البؤس في أجساد الناس على بعد كيلومرات من هذه الفخامة، متناسين أن تكاليف العظمة التي يتزينون بها توازي إشباع بطون بشر جياع أعواماً» (٥٢).

ومن الضروري أن تكون لغة الأديب فصيحة، أو قريبة إلى حد معقول من الفصحى، أي أن تتبرأ من الأخطاء النحوية والإملائية والأسلوبية حتى تتعامق العلاقة مع المتلقي للنص، لأنّ كثرة الأخطاء أو الايغال في العامية يفتت آصرة التلاقي والتواصل بين الناص والمتلقين، وهذا الخلو من المعيبات الفنية يجعل اللغة من كوامن انبعاث الفن، بل هي العبقرية ذاتها، وتتلاحم العبقرية مع الآخرين عندما تجد من يفجّرها أو يدلل الناس عليها، وهذا لا يأتي إلاّ للفنان المبدع المتمكن من عناصر الأداء والبناء معاً، وقد لوحظ في لغة أماني الجنيدي التي تستعمل في بناء الجسد القصصي، إن كان البناء القائم على السرد والوصف أم التي تظهرها في الحوار، نرى أنها تميل إلى التقرير أحياناً، وهو التقرير غير الممل، أي أنها لم تعمد إلى أن تتدخل في بناء الشخصية واقحام رأيها بصورة مخلّة في البناء والتقابل، وإنما نجد ذلك في حالات يسيرة، أو فيها من المواقف البسيطة، وهذه المواقف لم تجعل التقرير ينفصل بفكرته عن جسد القصة، وإنما نجده متماسكاً معها، لكنه واضح المعالم والدلالات، لأنّ التقرير من جملة ما يعني «سرد الأحداث بدل تصويرها»(٥٣).

فعلى الرغم من التفريرة اللمحية، إلاّ أنا لا نجدها تثقل نصها من خلال ذلك، لأنها مجيدة في فن التصوير الذي يشكل عماداً فاعلاً في البناء القصصي بشكل عام، وتحاول بناء الشخصية مظهرة ملامحها من جوانبها المختلفة، علماً أنّ «القصة القصيرة لا تتسع للتفصيلات الفرعية الكثيرة أو تصوير كلّ جوانب الشخصية» (٥٤).

ومما يحسب لأماني هنا، أنها فعّلت نسقي الحوار والسرد والوصف معاً، أي أنها جاءت بالنسق السردي والوصفي ومن ثم يجانبه النسق الحواري، إلاّ أنها فعلت أسلوبها في التوجهين، بمعنى أنها اقتربت بلغتها من الجو النفسي للشخصيات، وجعلت القارئ يستكمل النص القصصي بتشوق ومتعة، لا حالة إلزامية بحثية أو نقدية، وهذا هام من أجل توضيح الجوانب المختلفة للشخصية محور الحدث، إلاّ أنها عمدت إلى تراكيب عامية أو أميل إلى العامية منها إلى الفصيحة، وهذا موجود في عشرات المواضع في مجموعتها قيد البحث والدراسة «سيدي أبو عزات تجاوز التسعين» «شوفيه؟» ومين فاضي؟ ما بعرف، من وين، طيب شوف أخي...» (٥٥).

نحن لا نظهر سقطات القاصة أو بعض هناتها حتى نقلل من شأن بنائها الفني، وإنما نؤكد أنها تستطيع أن تحمل بناءها بنوع من الدراية البسيطة والالتفاتة الميسرّة، خدمة لفنها وفكرتها معاً لأن «هذا الخروج الصريح على التراكيب السليمة يؤثر تأثيراً مباشراً على فنية القصّة ويضيف خللاً إضافياً إليها من الممكن تجاوزه بشيء من الروية والدقة»(٥٦).

ومن الأمور التي تحمد عليها الكاتبة أنها اعتنت بعلامات الترقيم فهي من الأمور الفاعلة التي تساهم في توضيح المعنى وحرص القارئ على المتابعة، ويفتح المجال رحباً للاستمرارية في التذوق دون هنات أو خلق حالات الشك تجاه النص في المبنى والمعنى، لأنّ علامات الترقيم تعطي غرضاً معروفاً ألا وهو ازالة الغموض والابهام إلى جانب جماليات الشكل، لذا نجدها وقد أثرت قصصها بأدوات التعبير والتأثير ورسم الحدث من خلال علامات الترقيم.

وتتسم أيضاً أي لغة الكاتبة أنها أداة في رسم الصورة، مما يرينا في نهاية المطاف عملاً نابضاً بالحركة، مع التشبيهات المحببة والصور والنعوت المتعددة، وتكثر من استخدام الأفعال «الماضي والمضارع والأمر» إلاّ أن الفعلين «الماضي والمضارع» هما السائدان عندها، كذلك النعوت والصفات التي تعطيها لشخصياتها تدلل على عمق العلاقة مع النص، واستخدامها للفصل والوصل، أي أنها تعطف جملة على جملة على سبيل المثال لا الحصر، وهذا مبثوث في ثنايا نصّها القصصي، مما يرينا وصفاً هادئاً يحمل الشاعرية أحياناً «البرد التصق بجسدها، قدماها ويداها مكعبات من جليد، قفص من ذهب، يقطنه بلبل جميل أخرس، أريكة مريحة من العاج، نافذة عريضة مطلة على أضواء المدينة الثرية المصنوعة من أفران الشمس، زهور ملونة تملأ البلكونة التي تقضي فيها لينة كلّ وقتها تسمع موسيقى ناعمة، وأحياناً الجاز، تحدّث العصفور الصامت» (٥٧).

فيما يخص اللغة نعتقد أنّ القاصة نجحت في صناعة لغة يكون أسلوبها خاصاً بها، أي أنها قد تعرف في المستقبل من خلال نمط بنائها الفني ولغتها المحملة بالأفكار والشاعرية، وحالات التصوير والسرد الوصفي أو الحواري أحياناً، وهذا يدفعنا للقول بأن اعتناء الأديب بلغته يدلل على شخصيته وثقافته وفكره، ويكون قد صنع عملاً فنياً خاصاً، لأن الجودة في العمل وعدمها يدللان على ذات الأديب وفكره.

٢. الشخصيات:

الشخصية عنصر فاعل ومؤثر في بناء العمل الفني، ولا يوجد عمل قصصي إلاّ بالشخصية، ويزداد أثرها في القصة القصيرة، لأنها أي القصة القصيرة لا تحتمل التفاصيل، فيكون حيزها صغيراً، بذا تبرز أهميتها في البناء، كما أنّ الشخصيات هي المحرّك للحدث والصانعة له والباحثة عن تطويره حتى تصل المرحلة إلى النماء وتجسيد نقطة التنوير، مما يجعل الشخصية والحدث يتداخلان، إذا استطاع الكاتب دمج الشخصية في الحدث، فيسّهل ذلك في إظهار الجوانب المتعددة في الشخصية.

لذا لم تكن الشخصية واحدة عند أماني الجنيدي، وإنما نجدها متعددة، إلاّ أنّ معظم شخصياتها تشعر وكأنهم أبناء الحواري والحارات والأزقة والأماكن الموصوفة في البناء الفني للحدث، فهي لم تخلق شخصياتها، وإنما أخذتهم من واقع فعّال، ونفخت فيهم روح التفاعل مع الحدث، فعرّفتنا على الشخصية الهامة أو الرئيسة كما هي شخصية (أبو عزت) الذي قارب المئة من عمره، وكيف خلفت الأثر في غيرها، كما فعلت مع شخصية ماجد الذي غدا معوقاً نتيجة الغدر الصهيوني، وشخصية أبو العز مع نسائه الثلاث في قصته (رجل ذكي ونساء بليدات).

كثيرة هي الشخصيات التي تعاملت معها أماني الجنيدي، إلاّ أنها متفاوتة في أهميتها، فمنها المؤثرة في الحدث وصناعته، ومنها البليدة أو المسطحة أو الهامشية أو البسيطة أو المعقدة، أو التي تحمل ازدواجيّة في الموقف والشخصية معاً، بمعنى أنها تعيش في صراع داخلي وخارجي نتيجة لعوامل متعددة، كما هي شخصية (أبو منال) في قصة (خلف الستار) الذي يعيش صراعاً جادّاً، تجاه منال، فهو يراها غريبة عنه، وإن كانت ابنته، وهذا يعود لترسبات الماضي، عندما تزوج والده ابنة خالته التي تربت في حجرته، وكان يعتقد أنها أخته، مما ترك الأثر السلبي في حياته تجاه منال وغيرها، لذا نجده يتعامل معها بنمطين خاصين، مرة يرى فيها صورة البنت التي هي من صلبه ومرة يرى أنها فتاة تشتهيها نفسه، فيقع في صراع مستديم، مما يظهر ذلك في تصرفاته وتوجهاته، فنجده عصبياً، مزاجياً عاطفياً، حاداً، رقيقاً قاسياً، يخاف عليها من كل شيء، يريدها لذاته، وغير ذلك [٥٨].

وبما أنها عدّدت في أنماطها الشخصية، نجدها تستخدم أساليب متعددة كي توضح شخصياتها، فمرة تعمد إلى السرد والوصف، وأخرى إلى الحوار، ومن ثمّ أسلوب التداعي والحوار الداخلي، مما يرينا تحركاً خاصاً للشخصية وهي تؤطر الحدث أو تتدخل في رسمه وصيرورته.

لقد استطعنا أن نتعرف على كثير من الشخصيات ومستوياتها الفكرية، دون أن تتدخل القاصة في توجيه شخصية معينة أو رسم حدث لشخصية من شخصياتها، وهذا يؤدي إلى خلق قصة متماسكة في لغتها وبنائها التكاملي، ونجدها أيضاً لا تحفز القارئ على كره أو محبة شخصية معنية بصورة فوقية أو توجيهية، وإنما تفاعلها مع شخصية بذاتها واضفاء الصفات والنعوت الإيجابية تدفع القارئ أن يتتبع خطوات هذه الشخصية ويتفحصها أكثر، حتى يستيقن صحة نواياها أو عدمها، وهذا ما نجدها تفعله مع شخصية والد منال «تسلل إليها، فتح غرفتها، شعر بغيبوبة ساحرة، حلّق بأجواء غرفتها» تنفس بانتشاء، اقترب منها، تلمس كتفها، سألها: كيف حالك؟ بدأت الحشرات تنتشر على جسدها، تلسعها، نفضت نفسها، ردّت بجفاء: بخير يا أبي. أبعدت نفسها عنه، حكت جلدها كالحرباء، بحثت عن حقيبتها: عليّ واجب مدرسي. خرج يتمتم. استغفر الله. ذهبت الحشرات عن جسدها، توقفت عن الحك الذي يلازمها كلما حاول والدها الاقتراب منها» [٥٩].

إنّ القاصة تحاول تجسيد الشخصية ذاته التطلعات المزدوجة، أو أنها مريضة في ذاتها، فهي تتعامل بفنية خاصّة مع شخصياتها لأن «الفني ليس قول كلّ ما يخطر على البال، كما أنّ الفني ليس مجرد تقنيات تحرّك زمن القص ولا مجرد استعارة هياكل بشرية نفرع بها خطابنا، ولا مجرّد تشكيل حوار بهذا الخطاب» ، بل الفني هو أيضاً، «مواقع رؤية لهذه الشخصيات وهو لغاتها المختلفة» [٦٠]، وكأنها تعرّف الآخرين البواطن النفسية لشخصياتها ودلالاتها الرمزية، وهذا يعمق العلاقة مع العمل الأدبي «ويبين لنا كيف أنه يعبر دون أن يفطن إلى ذلك صاحبه– عن أعماق النفس البشرية ولغتها وتخييلاتها» [٦١].

فتكون القاصة قد نجحت في نسج العلاقة مع الشخصيات، وتصوير المصير الذي آلت إليه معظم شخصياتها، اي أنّ قصتها (خلف الستار) تكشف عن نتيجة الصراع المحتدم على نوعيه، الصراع بين الشخصيات، والصراع الداخلي للشخصية ذاتها، فأبو منال صاحب الشخصية الفاعلة في القصة، تظهر انفعالاته والعصبية، فهو متقلب العاطفة، ينتقل من انفعال إلى آخر، ومن موقف إلى آخر، فقد يبتسم، ومن ثم يغضب ويثور ويعامل محيطه بالمنطلق الذي يراه أو يسيطر عليه، وترينا كذلك الرغبة الجنسية المسيطرة عليه تجاه (منال) وهي الرغبة المترسبة في ذهنه منذ زمن بعيد، وكذلك حرمانه من تحقيق هذه الرغبة ولو إلى حين، فلو استطاعت شخصية أبي منال أن تفلت من زمام الرقيب (الداخلي أو الخارجي) «لأمكنها التعبير عن نفسها بصورة صريحة قد تؤذي صالح الفرد بالمجتمع»[٦٢].

فالشخصية هنا تبني نفسها كي تحقق الرغبة المكبوتة، لذا نجدها تبدل صفات بصفات، للكشف عن إنسان آخر بسلوكياته المختلفة، وهذا يوصل إلى استئناف الصراع متعدد الأوجه، مما يؤدي أيضاً إلى إظهار إنساناً شريراً، وآفة من آفات المجتمع دون أن تتضح المعالم للناس جميعاً، وإنما من السهل على المتبصر في النص الحقيقي أن يتوصل إلى هذه النتيجة.

وكذلك ترينا شخصيات متعددة، كل يقوم بعمله المنيط به، دون النظر إن كان سلبياً أم إيجابياً، فمثلاً شخصية (ماجد) على الرغم من إعاقتها إلاّ أنها أخذت ترصد حركة المجتمع بأسره، حتى اتضحت سلبياته أكثر من إيجابياته، ونجد الشخصية الوطنية إلاّ أنها تمتع نفسها على وفق الشريعة، كما هي شخصية الشيخ عبد الرحيم، الذي تزوج ثلاث نساء، لكنه كان يرفض التعامل مع اليهود، ويرفض وجودهم في فلسطين، فالقاصة هنا تظهر الملمح الإيجابي في شخصية الشيخ، المتمثل في رفضه للاستيطان، ومن ثم تعارض تعدد الزوجات لكن بأسلوب مقنع لا اسفاف فيه، فكأنها تؤكد التوتر الذي تعيشه شخصية الشيخ في حياته، فهو مزواج محب للنساء، إلاّ أنها تظهر حياته داخل أسرته، فهي لم تعمد إلى جلب رؤية اجتماعية إلى جانب فكرتها، لذا اكتفت بتأطير شخصيته وفق ما جاءت بها، بحوارها شخصية الحاخام الذي نكرته، إذ لم تعطه اسما ولا صفات، بل جعلته يحمل صفات المكر والنميمة، وجعلت منه ثعلباً أو يسلك سلوكيات الثعلب للوصول إلى هدفه.

مجموعة من المواقف من قبل شخصياتها، توضح قلقها وتوتراتها، على الرغم من تفاوت التأثيرات الخارجية والداخلية على تلك الشخصيات، فهي تحاول إظهار الأمراض العصابية والنفسية التي تظهر عوارضها عند بعض شخصياتها، كما هي شخصية (والد منال) مرة أخرى، وشخصية الحاخام، «فأبو منال يتصرف مع منال على أنها جسد يشتهى، علماً أنه يقر أنها ابنته، وهذا عائد لمردودات مرحلة الطفولة، عندما تزوج والده من ابنة خالته، التي ربّاها في كنفه، فكان والد منال يرى فيها أخته، وإن كانت ابنة خالته، التي تزوجها والده بعد وفاة خالة منال (أم أبي منال) التي ربتها واعتنت بها» لذا نجد شعوره تجاه منال من ترسبات الطفولة، وكأنّ القاصّة تقول: إنّ كثيراً من تصرفاتنا يعود إلى بناء مرحلة الطفولة، فهي أي المرحلة هامّة جداً، يجب الحفاظ على ديمومتها بالإيجابية، وهذا الأمر فيه كثير من الصّحة والمعقولية، إلاّ أن الإنسان عندما يصل إلى مرحلة معينة عليه أن يضع ضوابط تحول دون تأثيرات متعددة عليها على قدر المستطاع، لأنّ ما أقدم عليه والد منال أدّى في نهاية المطاف إلى ضياع منال، وانحرافها واتباع شهواتها.

وهذا ما نجده في شخصية الحاخام، الذي نكرته، فجعلت من نشأته العنصرية مدخلاً للقتل والغدر والبحث عن الملذات الخاصة، فالقاصة تجعل مرحلة الطفولة والنشأة من المراحل الفاعلة في بناء شخصية الإنسان وديمومة عطائه، وتموجات مواقفه أو صلابتها، فالحاخام يود الاحتفاظ بالضحية لاستغلالها أبشع استغلال، فهو بذلك يستخدم قدراته الذكائية والجسدية في الحصول على كلّ شيء «متوجاً نفسه بالحقد، والشك، والغيرة والانتهازية، والشعور بالهجر، واللأمان وبالدونية والإثم» (٦٣).

أما قصتها (من وراء زجاج) تعرض صوراً لأربع شخصيات لكنّها تركز على ثلاث شخصيات، الرجل الأنيق الذي يجلس داخل الزجاج والمرأة الأنيقة المتجهمة زوجته، والمرأة التي تبحث عن صديق أو أي علاقة أخرى، فالقاصة ترينا أن من في القصة يبحث عن علاقة خاصة، ولم تحدد المكان بالمسمى، أو الشخصيات كذلك، وإنما الوصف هو المسيطر وقد أعطت كلاً وصفه، وكأنها تريد ترميز تلك الشخصيات والأمكنة التي يتواجدون فيها، إلاّ أنها تريد إظهار العلاقة والبحث عنها في مكان محدد غير معرف، إلاّ أن لكل شخصية طريقتها المميزة في التعامل مع غيرها، وإن لم نستطع التعارف على الشخصية القلقة دون غيرها، وكأنها تقول: إن الإنسان بحاجة إلى التجدد في الحياة، فالرتابة في العلاقة توصل إلى الملل والتمرد، لكن سرعان ما تعود الشخصيات إلى دورتها الأولى، أو منطلقها الأول في الحياة، وإظهار القلق الذي يعتري شخصية المرأة الباحثة عن خلاص من خلال العلاقة، إلاّ أنها تعود إلى صوابها، بعد قرع جرس الهاتف «رنّ جرس هاتفي المحمول: إنه زوجي. يقول: حضّري عشاء فاخراً لخمسة أشخاص سنكون في البيت بعد ساعة» (٦٤).

ما تقدم يخلق دافعية للقول: إن الجنيدي في بناء شخصياتها تعتمد على شرائح تنتقيها من الواقع، وهذا يجعل لقصصها نكهة خاصة، فهي بذلك تكون قريبة من نفوس القراء، حيث لا تخدش مشاعر إنسان لذكورته أو لأنوثته، فهي ناقدة للمجتمع وناقلة لهمومه عبر شخوصها دون تمييز، لذا نجدها ترسم لوحات عبر شخصياتها جاهدة على تشخيص السلبيات، لافتة الأنظار إليها بغية الخلاص منها، أو علاجها تدريجياً» فتكون شخصياتها حاجة اجتماعية وفنية معاً.

نهاية قصصها:

إن نهايات القصص عند الجنيدي تتخذ أنماطاً متعددة فهي متنوعة، منها النهاية المغلقة التي تتسم بها القصة التقليدية، وهذا مسار حتمي للتسلسل المنطقي الذي تسير وفقه جزيئات الحدث في القصّة، كما أن هناك النهاية المفتوحة التي تترك الفرصة للمتلقين

للمشاركة في صيرورتها، وخلق الرؤى تجاهها وهذه النهاية أكثر فاعلية ودلالة عميقة وكأن الكاتب في مثل هذا النوع من النهايات، يتعامل بقصدية هادفة لإثارة المتلقين تجاه النهاية التي لم يحدد معالمها، بل يريد تفعيلها وتحديد كينونتها ووضع التصور الخاص بها، إثراء للموضوع.

فالقصدية عندها ظاهرة تجاه نهايات قصصها، إن كانت مغلقة أم مفتوحة فهي تخلق فاعلية، وتجعل المتلقي متفاعلاً، يحمل الإرث المتجدد الذي تريده القاصّة من قصتها، علماً أن مجموعتها تضم عشر قصص متفاوتة الطول، فأقصرها جاء في أربع صفحات (من وراء زجاج) وأطولها وقعت في أربع وسبعين صفحة، إلاّ أنّ لكل نهاية خاصية تمتاز عن غيرها، وهذا يدلل على قيمة الحدث الذي ترسمه القاصة؛ بمعنى أنها على دراية فيما تكتب وما لم تكتب، وكيف جعلت هذه الخاصية تلازم نتاجها القصصي.

قصة (بيتنا) تقف بالمتلقي أمام نهاية تدلل على الصراع القائم «أغلقوا الباب وذهبوا يمارسون حياتهم وأنا أمارس طقوس دفني في قبر بالأجرة يسمّى بيتنا، أنتظر طرقهم على بابي ليسحبوا رجاء مني لإتمام صفقة بيع مربحة تحت اسم زواج. هذه حكايتي. أطلقي مواءك، قصّي لكل قطة تمرّ بالجوار أنّ أخي لبس ربطة عنق سوداء، وبيته سكنه الأغراب، وأنا كفنت بالسواد لأدخل قبراً لا أملك أجرة الموت فيه، أظنك الآن حمدت الله أنك مجرد قطة!» (٦٥).

تُظهر نهاية (بيتنا) الاحتجاج والتمرد والثورة على القيم التي تحول دون إعطاء المحرومين حقهم ممثلة بالمرأة زوجة الشهيد وطفلتها، وكيف تتكالب المصائب عليها، والخطر يحدق بها، فهي رهينة ثلاثة محابس، البيت الذي جعلته قبراً ولا تملك أجرته الشهرية، ثم المجتمع الذي يحاصرها ممثلاً بأسرتها وأشقائها، وصراعها مع نفسها تجاه ابنتها رجاء التي تخاف عليها من أهل زوجها، عندما يقدم أشقاؤها على تزويجها عنوة، للخلاص من تبعات حياتها، فهي تخاطب القطة وتتمنى حياتها لما تمتلكه من حرية الحركة ومقدرتها على الحياة دون تدخل الآخرين.

فالقصة بنهايتها تقدم تحليلاً لجوهر العلاقة بين الفئة المحرومة والمستضعفة من المجتمع ممثلة «بالمرأة الأرملة وأولادها» وبين محيطها المجتمعي ممثلاً بأسرتها وأقرب المقربين لديها (الأشقاء) إذ كل منهم يعيش حياته، ويبحث عن ملذات الذات غير مكترث بعادات وتقاليد وقيم تحيط به، أي أنهم يتمردون على العادات في حين يلزمون الحلقة الضعيفة (المرأة) بالتمسك بها...

فالنهاية تصور حالة الامتهان الذي يعيشه من فقد معيله الاقتصادي، فتظهر مدى الامتهان الواقع على عاتق أولئك، ومدى الظلم المكثف الذي يعاني منه المحكومون بالقيم والمحيط، وكأنها تنذر بانهيار منظومة القيم الايجابية التي بقيت لدى الناس، بدافع الجوع والرغبات والغرائز، حتى أن الوطن غدا في مهب الريح يسكنه الأغراب بعد السيطرة عليه، بعد أن تتحكم في مصيره النفوس الضعيفة المتهالكة على اشباع الملذات، التي تسيطر على من تسيطر عليه من الناس، الذين يتهافتون على فتات الغنيمة.

أما نهاية (من وراء زجاج) فنجدها تعيد الإنسان إلى رشده، وكأنّ رنين جرس الهاتف، ايذان بعودة الإنسان إلى رشده، والتوكيد على الحياة السويّة، فمهما خرج الإنسان عن طور حياته فإنه سرعان ما يعود إليها، بمعنى أن النفس تمتلك طموح التغيير في أشياء كثيرة، إلاّ أنها لا تستطيع الاستحواذ على طموحها، فتكون لحظة العودة اليقينية إلى الذات والحياة الآسرة للجميع «رنّ جرس هاتفي المحمول: إنه زوجي. يقول، حضّري عشاءً فاخراً لخمسة أشخاص. سنكون في البيت بعد ساعة» [٦٦]. لذا نجد حالة التوازن فاعلة هنا، على الرغم من النقد الذي توجهه الكاتبة إلى الحياة الرتيبة التي تعيشها النفس البشرية، وبالذات المرأة، فهي تتلقى الأوامر وعليها التنفيذ، مما يعيدها إلى الغرق في تفاصيل الحياة اليومية وهمومها.

أما نهاية (رجل ذكي ونساء بليدات) تأتي لتظهر أفق النفس الحزينة والمتهالكة على الملذات مع الخداع المستمر تجاه الطموح الخدّاع (رد أبو العز: كل واحد يمكنه مشاهدة كذاب لو نظر إلى مرآة، وخرج تاركاً عبد الوهاب «ومن غير ليه» الريح تهبّ على وجهه من كل اتجاه. الأفق في الجانب الآخر بدا أجمل، هناك «نساء مترددات» ولا بندقية مسروقة، ولا اسم «أبو الكذاب». قال في نفسه: ليس مهماً أين أكون «سأبدلّ المكان» ولا مع من أكون، «سأبدل النساء» المهم أن أبقى أبو العز في أي مكان، أنا ذكي والبليدات يملأن الأرض)[٦٧].

إن جو الهزل والبؤس النفسي والحيرة تجاه واقع أبو العز الجديد، جعلتنا نراه وهو يستعيد ماضيه المتماوج والرمادي، بعد أن سدّت مغالق أفقه الحاضر، لذا يحاول احياء تراثه ليستعيض عن واقعه القائم، فكلما عامله الناس على وفق رؤية مغايرة للماضي، نلمس الشحن والحزن وهما يجولان نفس أبي العز، وكأنه يحاول تغيير ملامح حياته المعاصرة، بعد الارتباط بجذوره الممتدة في عمقه النفسي مع ماضيه، فقرر استبدال مقتنيات المحيط بدءا من السكن والأصدقاء وصولاً إلى النساء، حتى يبقى يعيش في أفقه الذي يعيد مجده وبندقيته المسروقة.

التمرّد على الأعراف والقيم في قصص أماني الجنيدي يمتد إلى عمق كبير، لكنه لم يأت على شاكلة الصخب، وإنما يتسلل إلى النفس والفكر بطمأنينة ويقين فاعلين، فتكون نهاية قصة (أرملة برداء مزركش) نهاية من نوع خاص، بمعنى أنها تظهر عدم عدالة بعض العادات والقيم، فحاولت خلق قيم وثقافات خاصة بها «دأبت على تعلم الضحك مع أطفال يعيشون الضحك حضارة ونمط حياة، أصدقكم: كان أصعب ما تعلمته» [٦٨].

من هنا نرى النهاية تأزف، وترسم مفارقة تحمل حالات الرفض للقائم داعيه إلى بناء ثقافة جديدة (الضحك) وهذا يعني سخرية مرّة تجاه الحياة بنظمها المختلفة. وكأنها تريد ثقافة الضحك بدلاً من ثقافة الحزن والبكاء المستمرين مع الناس منذ عرفتهم الحياة، لذا نجدها وقد وسعّت دائرة الضحك كي تصبح أسلوب تنشئة بدلاً من حالة عابرة يخافها الناس، وكأن حالات الضحك عابرة في حياة الشعوب التي تنتمي إليها.

وقد تحافظ القصة على التسلسل الزمني الذي يعيشه الناس، مما يرينا عرضاً للحدث يظهر من خلاله البناء المتماسك، متسماً بوحدة الانطباع الخاص، وإن كان الحدث السياسي له آثاره الفعلية على صنع الحدث وديمومته «أدرت الكرسي الذي أجلس عليه، ذهبت إلى غرفتي لأسجل قصة الشيخ والحاخام، اعتزلت رصد الناس لأبدأ رصد الكتب، ذابت شمعات وشمعات قبل أن أتقن القراءة والكتابة في عام واحد تأجل عشرين عاماً، لعلي ذات يوم أضيء شمعي انتصاراً حين أخرج قاتل عبد الرحيم من الحرم، فلا بنات الكولا ولا رجال النسوان ولا أطفال الدموع بقادرين على إخراج الحاخام من الحرم، إذا لم يكونوا جميعاً عقلاً بلا قلب» [٦٩].

النهاية تتضح معالمها، وترسم الكاتبة صورة للمفارقة التي تحمل النقمة والتمرد والثورة على الحياة بنظمها المختلفة، فليست حالة الاعتكاف للحصول على المعرفة شافية للتحرير ولا التحرر القشري الذي يعيشه المجتمع ممثلاً بالمرأة قادر هو أيضاً على تحقيق التحرير، وكذلك الرجال الذين لهم سمة خاصة في حياتهم، وتتمثل في البحث عن المرأة من أجل الشهوة ولا أطفال الدموع، أي أن البكاء والتحول والتقول لا يفيدون شيئاً، وإنما يتمثل التحرر في الوحدة الفكرية والثقافية للناس جميعاً حتى تضاء شمعة التحرير ممثلة بإخراج الحاخام من الحرم الإبراهيمي في الخليل، وهذه رمزية خالصة للتحرر، وهذه الحتمية جاءت بعد أن عرفتنا الكاتبة على جزيئات الحياة بتفاصيلها الدقيقة، وهذه الأمور هي بحاجة «إلى فنان يمتلك قدراً مميزاً من الحساسية ليلجأ إلى ظلمتها وإعادة تركيبها فنياً» [٧٠] حتى يتضح لنا أنّ كل شيء مرسوم فنياً بدقة ودراية وأناة.

وهناك النهاية المبنية على الحلم والطمأنينة، حتى تشيد بالعدالة الغائبة والإنسانية المستلبة، لذا جاءت منها قصة (المسيح له عودة) التي ترينا الطريقة العفوية الهادئة والأسلوب الشاعري الموحي، وتداخل الأزمنة والمواقف، «وضعت يدها على بطنها وقالت: أحيا المسيح ما قتل فينا ثم عاد، كل شيء على ما يرام ما دمنا نبتسم ونبكي. كم أشتاق إليه! سيعود بلا ريب» [٧١] تعد هذه نهاية ايجابية حيث يطمئن الناس إلى عودة المسيح وينتظرونها، وهذا الأمر يحتاج إلى يقين عقدي وثقافة حازمة.

أما السخرية فقد وجدت مكانها في نهاية قصة (عالم تحكمه الحشرات) «كتبت على الشريط عنواناً. عالم تحكمه الحشرات» [٧٢] وهذا من باب النهاية المغلقة أو المحيرة أو التي تحتاج إلى الغوص في الحدث حتى استجلاء الأزمات التي خلفها النظام العالمي الجديد ومثل ذلك ينطبق على نهاية قصة (الأستاذ رجب) «أدار وجهه إلي وسألني: ما اسم مسرحية غوّار التي حدثتني عنها يا شادي؟» [٧٣]. ونهاية قصة (خلف الستار) ترينا حالة الصراع المتجدد أو المتوارث إذا جاز التعبير، بمعنى أن الصراع الذي عاشه أبو منال منذ صغره حتى نهايته، تمثل في الجيل الثاني أو الذي يليه، فيكون الصراع نتيجة حتمية توصل إلى حالات من الدمار واللامبالاة تجاه الأشياء «ضحك بصوت متقطع. بكى، حك، بكى: سيحترق العالم بعود كبريت، ستجف الدموع كما تصمت الضحكات، وتسقط الستائر» [٧٤].

وكذلك نهاية قصة (شيء غامض) لم تخرج من دائرة التفاؤل أو التشاؤم «ردت والدمع يترقرق في عينيها الحكيمتين تنظر إلى شباك كنتها التي تقف نصف عارية عند الشرفة: شيء غامض يحدث لك، لطننيك هذا سبب» [٧٥].

إنّ مساحة واسعة تظهر حالات التشاؤم والتفاؤل معاً، بمعنى أنّ الأمل يجاور الشك والريبة من الحياة، وهذا الأمر لم يكن من صنع أماني الجنيدي منفردة في خلق حالين نقيضين في نهايات القصة، وإنما نرى ذلك وقد شغل بال كثير من المبدعين بدءا من ألبير كامي وحتى نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وهذا ما قاله ألبير كامي «علينا أن نتخيل سيزيف سعيداً» [٧٦].

إنّ الكاتبة صادقة في نواياها، من خلال البناء العام، وتمكنت من جعل نهاياتها محكمة فاعلة، وهذا يجعلها أقرب إلى دائرة التميز والعطاء من الدائرة الأخرى.

الخاتمة:

الصفحات السابقة تجعلنا ننتهي إلى نتيجة مفادها أنّ القاصّة أماني الجنيدي وضعت لبنة في جسد القصّة من خلال مجموعتها (رجل ذكي ونساء بليدات) التي تضّم عشر قصص متفاوتة الطول، ومتعددة الأفكار، لذا لا بدّ من تسجيل ما توصل إليه البحث فنقول:

١. بيئة الكاتبة تعج بالصراعات المتعددة، منها السياسية والاجتماعية، فتكون الأرض محور الصراع بين ركني الصراع (العرب الفلسطينيون- الصهاينة المحتلون)، وكذلك صراع القيم والثقافات والعادات والتقاليد، وهموم الطبقات المستضعفة، وهتك حقوق المحرومين، ممثلة بحقوق الأرامل واليتامى، وترينا الازدواجية في كثير من المواقف التي تدلل على أنانية مسبقة أو حالات من الرفض العابر.

٢. تنتمي الكاتبة إلى الجيل الثالث من كتاب القصة العربية في فلسطين، وقد استطاعت أن تتمايز إلى حد بعيد في نهجها الفني بدءاً من العنوان وصولاً إلى البناء العام لنصوصها القصصية.

٣. ثورتها في نصها الأدبي شمولية، بمعنى تريد الأرض حرّة والإنسان كذلك حرّ بفكره وقيمه الإيجابية، دون النظر إن كان ذكراً أم أنثى، إلاّ أنها تظهر هموم المرأة بأسلوب ناضج لا يقوم على الاسفاف والتحريض واللغة الهجومية، وإنما نجد لغتها مفعلّة بأسلوب يدلل على نضج إيجابي في الفكرة والأداء.

٤. لغتها واضحة في قشابة العرض والبناء، وأن تميل إلى العامية في بعض المواقع، أي أنها تضع بعض الحوارات باللهجة المحكية، وتكون أقرب إلى الكلام اليومي المتداول بين الناس في مقاطع متعددة من قصصها، والتوجه إلى العامية لم يقطع متعة التلقي مع النص وإن كان يشكل مثلبه لا تحسب للكاتب.

٥. لم تعف أحداً من طبقات المجتمع من الدور الذي يجب أن يفعله خدمة لبناء مجتمع متضامن ومتفاعل مع بيئته، فهي تنقد الناس لعدم اعتنائهم بالبيئة كما لا يعتنون بالسياسة وبناء المجتمع.

٦. شخصياتها لم تصنعها، وإنما أخذتها من البيئة، وفعّلت أدوارها دون تدخل منها، فلم نجد الاثقال والاسفاف في النص أو التدخلات الضارة ببناء النص والشخصية، مما يجعل حالات التلاقي في النص متعبة، لذا نجدها فاعلة في بنائها، صاحبة شخصية واضحة دون مواربة.

٧. أما نهايات قصصها فكانت تنم عن دراية وتكثيف للحدث، ولم تكن واحدة، وإنما نجدها متعددة، كما هي الأفكار التي ناقشتها، وكما هي أنماط البناء العام للقصة، فمرة تعمد إلى السرد وأخرى إلى الحوار، والسرد والحوار معاً، ومن ثمّ نجدها تعمد إلى المباشرة، ومن ثمّ أفادت من حالة الاسترجاع وبعض التقريرية أحياناً التي لم تثقل بها نصها، وكذلك نجدها تفيد من البناء الروائي في بناء قصتها، كما هو الحال مع قصة (من خلف الستار) ، التي هي أقرب إلى الرواية شكلاً منها إلى القصة. وذلك لتعدد الأمكنة واتساع الأزمنة، زيادة على وصف الأشياء بدقة ودقائق الأمور، فتكون القصة أقرب إلى البناء الروائي منها إلى القصّة.

الهوامش:

١. لقاء خاص مع الكاتبة يوم: الثلاثاء، ٢٨/ ٨/ ٢٠٠٧م.

٢. يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط١، دار الآداب بيروت، ١٩٩٨، ص١١٠.

٣. جميل حمداوي، السيموطيقاً والعنونة، عالم الفكر، ج٢٥، عدد٣، الكويت، ١٩٩٧، ص١٠٧.

٤. أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ١٩٩٦م، ص١٥.

٥. معجب العدواني، تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٢٣هـ. ص٢٥.

٦. أنظر حسام الخطيب، إطار تاريخي لمسيرة القصة السورية، مجلة فكر، العدد ٤٧/ ٤٨، أيار حزيران، ١٩٨١، ص٦٢.

٧. محمد عبد الواسع شيوخة، القصّة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب السوريين، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٦.

٨. حسام الخطيب، إطار تاريخي لمسيرة القصة السورية، ص٦٧.

٩. محمد عبد الحكم عبد الباقي، السمات الفنية في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط١، ١٩٩٠م، ص٣.

١٠. زكريا ابراهيم، فلسفة الفن الفكري المعاصر، دار مصر للطباعة، بمكتبة مصر، د.ت. ص٢١٤.

١١. محمد عبد الحكم عبد الباقي، السمات الفنية في القصّة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص٧.

١٢. أماني الجنيدي، رجل ذكي ونساء بليدات، ط١، دار الشروق، رام الله، فلسطين ٢٠٠٧م، ص٦.

١٣. م.ن، ص٧.

١٤. م.ن، ص١٢.

١٥. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ– الرؤية والأداة، ج١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٥٥.

١٦. عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٨٧.

١٧. أماني الجنيدي، رجل ذكي ونساء بليدات، ص٥٦– ٥٧.

١٨. عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصّة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردينيين، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ١٩٩٥م، ص١٣٥.

١٩. مجلة الثقافة الوطنية، قضايا الأدب الجديد، العدد ٦٤، ١٥/ ١٠/ ١٩٥٤م، ص٣٤.

٢٠. أماني الجنيدي، رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٢.

٢١. عادل أبو شنب، التكتلات الأدبية في سورية، مجلة المعرفة، العدد ١٨، دمشق، تشرين أول، ١٩٧٧، ص١.

٢٢. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٢– ٩٣.

٢٣. ويليام، ويروكس، كلينث ويمزات، تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق، ج٤، ١٩٧٦م، ص٢٠٥.

٢٤. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٤– ٩٥.

٢٥. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص٢٤٦.

٢٦. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة– تحليلاً وتطبيقاً، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٦٠.

٢٧. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٥- ٩٦.

٢٨. محمد عزام، فضاءات النص الروائي، مقاربة بنيوية لأدب نبيل سليمان، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٦م، ص١١٠.

٢٩. أحمد جودة السعدني، نظرية الأدب، ج١، مكتبة الطليعة بأسيوط، ١٩٧٩م، ص٢٠٧.

٣٠. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٦٠- ٦١.

٣١. م.ن، ص٩٢.

٣٢. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٦٥- ٦٦.

٣٣. م.ن،. ص٥.

٣٤. عدنان عثمان الجواريش، حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينيات حتى عام ١٩٩٥م، ط١، جمعية العنقاء الثقافية، الخليل، فلسطين، ٢٠٠٣م، ص٩٢.

٣٥. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٧.

٣٦. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص٢٠٩.

٣٧. ميشال عاصي، دراسات منهجية في النقد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٠م، ص٧.

٣٨. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٨.

٣٩. م.ن، ص١١٥.

٤٠. م.ن، ص١٢٣- ١٢٤.

٤١. م.ن، ص١١٠- ١١١.

٤٢. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٥٣- ٥٤.

٤٣. م.ن، ص٦٧.

٤٤. أنظر للمزيد: عبد الحميد ابراهيم، القصة القصيرة في مصر، من عام ٦٧– ١٩٧٣م، دار حراء، المنيا، مصر، ص٣٨ وما بعدها.

٤٥. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٨٦.

٤٦. م.ن، ص٨٧.

٤٧. إلياس خوري، دراسات في القصّة القصيرة، ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٤.

٤٨. أنظر: أنجيل بطرس، وجهة نظر في الرواية المصرية، فصول، عدد٢، ج٢، يناير فبراير مارس، ١٩٨٢، ص١٠٧.

٤٩. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٥٤.

٥٠. م.ن ، ص٥٣– ٦٦.

٥١. م.ن، ص٥٣،١٧،٤٥ وغيرها.

٥٢. م.ن، ص٨٧.

٥٣. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي، ط٨، ١٩٨٤، ص١٥.

٥٤. محمود الحسيني، الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤، ص٢٧.

٥٥. رجل ذكي ونساء بليدات، ٥،٧،٩وغيرها من الصفحات.

٥٦. وليد محمود خالص، الأدب في الخليج العربي، دراسات ونصوص، المجتمع الثقافي أبو ظبي، ٢٠٠٤م، ص٥٤.

٥٧. رجل ذكي ونساء بليدات، ص١٤٣.

٥٨. انظر: رجل ذكي ونساء بليدات، ص٩٧ وما بعدها.

٥٩. م.ن، ص١٠٠.

٦٠. دراسات في القصة القصيرة، ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٨.

٦١. فرج أحمد فرج، القصة القصيرة والتحليل النفسي، فصول، عدد٤، ج٢، يوليو أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٣، ص١٧١.

٦٢. حلمي المليجي، علم النفس المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط٥، ١٩٨٣، ص١١٥.

٦٣. محمد عبد الحكم عبد الباقي، السمات الفنية في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط١، ص١٦٠.

٦٤. رجل ذكي ونساء بليدات، ص١٧.

٦٥. رجل ذكي ونساء بليدات، ص١٢.

٦٦. م.ن ، ص١٦.

٦٧. م.ن، ص٣٠.

٦٨. م.ن، ص٥٢.

٦٩. م.ن، ص٦٦.

٧٠. عبد الله رضوان، البنى السردية دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، ص٣٤٨.

٧١. رجل ذكي ونساء بليدات، ص٨٦.

٧٢. م.ن، ص٩١.

٧٣. م.ن، ص٩٦.

٧٤. م.ن، ص١٧١.

٧٥. م.ن، ص١٧٥.

٧٦. البيركامي، أسطورة سيزيف، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، د.ت، ص١١٨.

المصادر والمراجع:

١. أحمد جودت السعدني، نظرية الأدب، مكتبة الطليعة بأسيوط، ١٩٧٩م.

٢. أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ١٩٩٦م.

٣. البيركامي، أسطورة سيزيف، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية القاهرة، د.ت.

٤. الياس خوري، دراسات في القصّة القصيرة، ندورة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.

٥. أماني الجنيدي، رجل ذكي ونساء بليدات، ط١، دار الشروق، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٧م.

٦. انجيل بطرس، وجهة نظر في الرواية المصرية، فصول، عدد ٢، ج٢، يناير فبراير، مارس، ١٩٨٢م.

٧. جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، ح٥، عدد٣، الكويت، ١٩٩٧م.

٨. حسام الخطيب، إطار تاريخي لمسيرة القصة السورية، مجلة فكر، العدد ٤٧/ ٤٨/ أيار حزيران، ١٩٨١م.

٩. حلمي المليجي، دراسات في القصة القصيرة، علم النفس المعاصر، دار المعرفة الجماعية، ط٥، ١٩٨٣م.

١٠. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، د.ت.

١١. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة– تحليلاً وتطبيقاً، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦.

١٢. عادل أبو شنب، التكتلات الأدبية في سوريا، مجلة المعرفة، العدد ١٨٨، دمشق، تشرين أول، ١٩٧٧م./

١٣. عبد الحميد ابراهيم، القصة القصيرة في مصر من عام ١٩٦٧– ١٩٧٣م، دار حراء، المنيا، مصر، د.ت.

١٤. عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩م.

١٥. عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردنيين، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ١٩٩٥م.

١٦. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ج١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٧. عدنان عثمان الجواريش، حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام ١٩٩٥م، ط١، جمعية العنقاء الثقافية، الخليل، فلسطين، ٢٠٠٣م.

١٨. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، ط٨، ١٩٨٤م.

١٩. فرج أحمد فرج، القصة القصيرة والتحليل النفسي، فصول، عدد٤، ج٢، يوليو أغسطس سبتمبر، ١٩٨٣م.

٢٠. لقاء خاص مع الكاتبة، يوم الثلاثاء، ٢٨/ ٨/ ٢٠٠٧م.

٢١. مجلة الثقافة الوطنية، قضايا الأدب الجديد، العدد ٦٤/ ١٥/ ١٠/ ١٩٥٤م.

٢٢. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩م.

٢٣. محمد عبد الحكم عبد الباقي، السمات الفنية في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط، ١٩٩٠م.

٢٤. محمد عبد الواسع شوخنة، القصة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب السوريين، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥م.

٢٥. محمد عزام، فضاءات النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية لأدب نبيل سليمان، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٦م.

٢٦. محمود الحسيني، الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م.

٢٧. معجب العدواني، تشكيل المكان وضلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ١٤٢٣هـ.

٢٨. ميشال عاصي، دراسات منهجية في النقد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٠م.

٢٩. وليد محمد خالص، الأدب في الخليج العربي، دراسات ونصوص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٤م.

٣٠. ويليام، ويركوس، كلينث ويمفرات، النقد الأدبي تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق، ج٤، ١٩٧٦م.

٣١. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، ط١، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٢م.